



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Pregrado - Carrera de Sociología

**Corporalidades disruptivas: Aproximaciones al Mundo de la Performance
Artístico-política de Disidencias Sexuales en Santiago de Chile (2020-2022)**

Autor:

Camila Marchant

Profesora guía:

Marisol Facuse

Santiago de Chile

30 de diciembre de 2022

Agradecimientos

En primer lugar, necesito agradecer a mis grandes amigos, amores, cómplices y hogar al que volver en este mundo hostil.

A mi madre por no dejar de creer en mí.

A les artistas por imaginar y crear nuevas posibilidades para habitar esta vida.

A cada una de las personas que contribuyó de alguna forma a este trabajo.

A Registro Contracultural por no dejar que el arte disidente quede en el olvido.

A Marisol por su guía

A todes quienes resisten al odio por no encajar en la normalidad.

A todes quienes se atreven a expresarse por lo que creen que es justo.

A todes quienes insisten en crear comunidad

A todes quienes creen en el poder de lo sensible

Y por qué no decirlo, a los antidepresivos, que sin ellos no podía haber terminado este proceso

Resumen

El presente trabajo explora las propuestas artístico-políticas, formas de cooperación y circulación en torno a la performance de disidencias sexuales en Santiago de Chile (2020-2022). Para analizar este objeto de estudio se utilizó un enfoque cualitativo, interpretativo y feminista. Se realizaron entrevistas semiestructuradas a 8 artistas/performers de la escena local.

Del análisis, se da cuenta de un que denuncia hacia la violencia patriarcal, la heteronormatividad, la represión de las fuerzas del orden y de la configuración de los Estados-Nación. De ello deriva la necesidad de construir memoria disidente y de performance, dando paso a nuevas formas de acción política. Asimismo, a través de la indagación autobiográfica y la construcción de lenguajes propios, la performance promueve una resignificación del cuerpo y la identidad.

Estas propuestas circulan entre espacios de arte locales, instancias de activismo político de disidencias y la escena underground de las fiestas electrónicas de disidencias sexuales. En esa línea, quienes hacen performance generalmente parten desde la autogestión, pero hoy en día buscan poder subsistir de esta práctica artística a través de la remuneración. Ya que esta práctica artística ha tenido un desarrollo periférico a las Instituciones de arte tradicionales, la plataforma de archivo Registro Contracultural se ha posicionado como un agente relevante para quienes hacen performance sin respaldo.

Finalmente, se ha identificado al registro como parte fundamental de la creación de un Archivo disidente y de performance en el país. Así también, la virtualidad y las Redes Sociales han permitido que estos trabajos adquieran mayor visibilización, pero la censura ante estas propuestas plantea la necesidad de repensar los espacios para la performance.

Palabras clave: Performance chilena, disidencia sexual, arte político

| | |
|--|----|
| Índice | |
| Introducción | 5 |
| Antecedentes | 7 |
| Trayectoria Histórica de la Performance de Disidencias Sexuales en Chile | 8 |
| Escena de Avanzada: Resistencia Cultural En Dictadura | 9 |
| Yeguas Del Apocalipsis. Travestir Para Resistir | 10 |
| Transición Democrática, Destape Cultural y Escena underground (90 's -2000 's) | 11 |
| Estallido Social e Intervención Urbana | 15 |
| Marco Teórico | 17 |
| Investigación En Mundos Del Arte y Aportes Desde La Sociología | 18 |
| La Performance como Zona Fronteriza Entre Arte y Política | 22 |
| Sobre la Relación Entre Performance y su Documentación | 25 |
| Disidencia Sexual como Posicionamiento Político | 27 |
| Disidencia Sexual y Aportes de la Teoría Queer | 29 |
| Preguntas que Guían La investigación | 31 |
| Objetivo general y Objetivos Específicos | 31 |
| Marco Metodológico | 32 |
| Técnica de producción de información | 33 |
| Técnica de Análisis de Información | 34 |
| Muestra | 35 |
| Resultados y Análisis | 37 |
| Propuestas Artístico-Políticas Presentes en el Trabajo de les Artistas/Performers | 37 |
| Construcción de Memoria | 47 |
| De la autobiografía a la expresión artística | 52 |
| Indagación corporal e identitaria | 56 |
| Principales Circuitos Involucrados En El Mundo de la Performance Artístico-Política de Disidencias Sexuales en Santiago de Chile | 61 |
| Sobre “las escenas” de la performance disidente: entre política, arte y sexualidad | 61 |
| De la Autogestión al Acceso a Financiamientos | 65 |
| Circuito de la performance disidente y agentes relevantes en Santiago de Chile | 69 |
| Formas de Circulación de la Performance y su Relación con la Virtualidad en el Contexto Actual | 74 |
| Performance y Registro | 74 |
| La Relevancia del Archivo | 76 |

| | |
|--------------------------------------|----|
| | 5 |
| Circulación Virtual y Redes Sociales | 78 |
| Redes Sociales y Censura | 81 |
| Referencias | 89 |

Introducción

En los últimos años, la contingencia social, política y sanitaria ha significado grandes transformaciones en torno a la vida social, la articulación política y la relación entre las artes, la vida cotidiana y la tecnología. El denominado “Estallido Social” democratizó la noción de *performance*, lenguaje artístico que históricamente ha formado parte del repertorio de acción política y artística relacionada a las disidencias sexuales. Este proceso llevó a que la *performance*, en tanto forma de arte y acción política de nicho, lograra un mayor alcance y difusión en la esfera pública, generando una apertura hacia nuevos públicos y una mayor comprensión y uso de su lenguaje.

Sin embargo, hacia el año 2020, la pandemia global de COVID-19 significó una transformación de las posibilidades de expresión artística y movilización política.

Luego de que esta efervescencia social fuera canalizada en el camino hacia una nueva constitución, un cambio de presidencia y la instauración de una nueva “normalidad”, emergió la siguiente interrogante: *¿Qué ha pasado con la performance que tan visible se hizo en el explosivo periodo de protestas?*

Este análisis, cualitativo y comprensivo, se refiere específicamente al período de tiempo comprendido entre 2020 y 2022 en Chile, en relación a la *performance* artístico-política de disidencias sexuales. Por ello, busca contribuir a la visibilización y construcción de memoria acerca de las disidencias sexuales que ocupan la *performance* como medio de expresión ya sea para pronunciarse políticamente, denunciar, exigir justicia, explorar sus cuerpos e identidades y posicionar su trabajo desde la expresión artística.

El interés hacia este objeto de estudio, tiene que ver con la inmersión a lo largo de mi vida, tanto formativa como personal, dentro de espacios disidentes. Estos encuentros eran, para mí, una instancia para la reflexión, las conversaciones, la complicidad, la rabia compartida, el dolor, el goce y el placer. En estos espacios, la *performance* anunciaba un acto

de intervención en el espacio, una pausa a la música, a las palabras y la sorpresa por lo que va a acontecer: uno o varios cuerpos irrumpiendo en el lugar y una invitación a sumergirse en una propuesta artística inesperada, muchas veces política e indefinible, de durabilidad variable, pero que siempre cambiaba la atmósfera de las jornadas.

El arte de la performance ha sido una útil herramienta para problematizar acerca de cómo los distintos sistemas sociales operan sobre los cuerpos, abriendo grietas en la producción de significados a través de la acción artística. Su práctica y puesta en escena es capaz de operar en la producción de significados e imaginarios que responden a un contexto donde la cultura hegemónica reproduce un orden neoliberal y heteronormativo.

De este modo, el estudio propone una exploración en torno a las diversas propuestas artístico-políticas, formas de cooperación, circulación y difusión de la performance posicionada desde la disidencia sexual, con especial énfasis en la escena local de Santiago de Chile en la actualidad.

En primer lugar, se establecen los antecedentes que permiten trazar un recorrido histórico para situar el fenómeno de la performance vinculado a las disidencias sexuales. Así, se rescatan las influencias de la escena de avanzada y la resistencia cultural en dictadura; el legado de las Yeguas del Apocalipsis; transición democrática, destape Cultural y escena *underground*; performance y movimientos estudiantiles de disidencias sexuales; estallido social y explosión performática.

Seguido de ello, se presenta el marco teórico que guía la forma de abordar el objeto de estudio. En principio, se establecen los aportes de la sociología del arte, seguido de una conceptualización acerca de la performance y de la disidencia sexual.

A continuación se presenta el marco metodológico, que permite aproximarse al fenómeno empíricamente, donde se especifica el enfoque, técnicas de producción de información, muestra y técnica de análisis de información.

Luego se presentan los resultados y análisis del estudio. En una primera sección se abordan las propuestas artístico-políticas de los artistas. Seguido de ello, se establecen las formas de cooperación y circulación. Finalmente, se aborda la relación entre la performance y su documentación, la relevancia del archivo y la circulación virtual. El trabajo cierra con las conclusiones del estudio.

En ese sentido, esta investigación busca entrar en diálogo con los campos de la Sociología del Arte y la Sociología del Género y las Sexualidades.

Antecedentes

En Latinoamérica, ha existido una articulación fundamental entre performance, crítica y política. A través de sus cuerpos sexualizados, los artistas han utilizado la performance como herramienta para la problematización y confrontación de las esferas de la vida privada y la pública (Mireles, 2014). Esta forma de arte ha servido así para denunciar y cuestionar el orden establecido, tensionando así las experiencias de quienes se sitúan desde las periferias de la sociedad.

En esa línea, Nelly Richard (2014) invita a repensar las prácticas de oposición y resistencia al dispositivo neoliberal, que experimentan “fórmulas inéditas para desocultar los poderes que se invisibilizan tras la cobertura naturalizadora del orden y la fachada simuladora de las tecnologías” (pág. 27). Esta lectura abre un interés por explorar los márgenes de las fronteras del arte, que expresan un espíritu de disconformidad contra lo establecido desde la creatividad y la promoción de nuevas posibilidades de expresión para canalizar el descontento.

En estos parámetros, la creación artística en la performance, se encuentra en estrecha relación con las condiciones sociales que la producen. De allí que los espacios, discursos y

críticas que plantea solo se pueden entender en diálogo con los contextos tanto sociales como artísticos, culturales y políticos desde donde emergen.

Diana Taylor (2011) se ha referido a las múltiples trayectorias y ámbitos de circulación referentes al desarrollo de este arte, indicando que “las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites” (pág. 10). Es decir, existen múltiples trayectorias en torno al desarrollo de la performance, dependiendo en qué periodo y espacio se sitúen.

En Latinoamérica, los inicios de la performance se puede rastrear en un contexto de extrema violencia los golpes militares e instauración de dictaduras caracterizadas por la censura, desapariciones y violaciones de los derechos humanos. Esto convertía cada acción en una forma de resistencia ante la dominación política y cultural (Taylor, 2011).

En ese sentido, los artistas de performance se han involucrado con las demandas y movimientos políticos de sus territorios, a partir de la reflexión sobre sus cuerpos y su realidad en los contextos que habitan, promoviendo nuevas formas de relacionar las artes, la vida cotidiana, la política y la memoria (Diéguez, 2009).

Asimismo, la performance ha sido relevante para cuestionar los sistemas sexogénicos, teniendo una importante vinculación con las formas de activismo y expresión artística de disidencias sexuales. En relación a ello, Gargallo (2010) propone que los artistas de performance:

“expresan la ruptura y la fragmentación de los modelos sexuales, la asistematicidad de las representaciones y del trastocar de las éticas sociales y heterocentradas, superponiendo en sus imágenes y sonidos cotidianidad y lascivias, hedonismo y construcción, en una crítica constante a la estética formal y al gusto de masa” (pág. 166).

En esta línea, el presente trabajo busca profundizar la discusión en torno al desarrollo de la performance, vinculado a la disidencia sexual en el territorio.

Trayectoria Histórica de la Performance de Disidencias Sexuales en Chile

A continuación, se presenta una breve reconstrucción histórica para situar el fenómeno de la performance en Chile, prestando especial atención al trabajo de artistas vinculados a la disidencia sexual. Estos antecedentes fueron construidos a partir de investigaciones, relatos y entrevistas en torno a este fenómeno. Así, se ha buscado trazar una ruta histórica para conocer la relevancia de este arte levantado desde las disidencias sexuales en distintos momentos sociopolíticos, con especial atención en las prácticas que surgen en posición periférica respecto de las instituciones tradicionales del arte.

Escena de Avanzada: Resistencia Cultural En Dictadura

La instauración de la dictadura cívico-militar en el país, supuso una gran represión y censura hacia las artes y la cultura. La constante intervención en el mundo de las artes y sus instituciones, supuso una desvinculación de artistas y gestores culturales que se oponían a este régimen. Así, emergieron nuevos procesos de producción y recepción artística, dando paso a formas más experimentales de hacer arte (Antivilo, 2016; Hernández, 2021).

En ese contexto, aparece la denominada “escena de avanzada” (Richard, 2007), que cruzó las fronteras entre géneros artísticos, ampliando los soportes del arte hacia el cuerpo vivo y urbano. En la performance, el cuerpo aparece como “un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde” (Richard, 2007, pág. 15). Esta escena, que aglutina a Carlos Leppe, el grupo CADA, Juan Domingo Dávila, Francisco Copello, Paz Errázuriz y las Yeguas del Apocalipsis, extremó la pregunta en torno a las condiciones que limitaban la práctica artística en el contexto

dictatorial, apostando por imaginaciones disruptivas del orden en un contexto de extrema censura (Richard, 2007).

Para Carvajal (2014), esta escena de avanzada propuso tráficos entre arte y teoría feminista donde “el arte se tornó gatillante de una original teoría de la identidad sexo-genérica desde la periferia, estableciendo un contrapunto respecto de los discursos hegemónicos de la historia del arte” (pág. 93). Así, hacia los años 80’s, se pueden encontrar múltiples trabajos que abarcan las problemáticas del género, privilegiando el uso de la performance (Hernández, 2021).

En esta línea, el siguiente apartado profundiza en el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis.

Yeguas Del Apocalipsis. Travestir Para Resistir

Un inevitable referente para situar el fenómeno de la performance en Chile, corresponde al trabajo llevado a cabo por Pedro Lemebel y Francisco Casas entre los años 1987 y 1993, es decir, entre finales de dictadura e inicios de la transición democrática que se vivía en el país .

A través de distintas acciones¹, Lemebel y Casas denunciaron la realidad política instaurada por una Dictadura autoritaria y neoliberal, el conservadurismo y los dispositivos institucionales del arte. Así, expresaron un profundo ímpetu por la revolución de los imaginarios y la conciencia social a través de la experimentación artística.

En este contexto, propiciaron la emergencia de intervenciones en torno a las problemáticas sociales de la marginación sexual, la prostitución y la condición social de personas transgénero y travestis. Desde estos lugares, situaron al cuerpo como eje central para la disputa social, cuestionando la existencia de una comunidad homosexual homogénea

¹ Las acciones de “Las Yeguas del Apocalipsis” se encuentran disponibles en el siguiente archivo:
<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/category/acciones/>

y generando una ruptura con la política tradicional profundamente masculina que llevaba la izquierda ortodoxa en el país (Antivilo, 2016; Kulawik, 2008).

En esa línea, sus acciones contribuyeron a politizar la experiencia de las disidencias sexuales afectadas y marginadas socialmente en torno a la crisis del VIH/SIDA y por la violencia de la Dictadura que regía en la época. Como explica Vélez (2019):

“las Yeguas del Apocalipsis hacen de la travesti un símbolo, una especie en vía de extinción, cuya función es desarticular las fuerzas del homosexual masculinizado yanqui, el cual es, según las Yeguas, al mismo tiempo lo que provoca el contagio, no solo del cuerpo individual, sino del cuerpo social.” (pág. 97)

De esta forma, Lemebel y Casas generaron una ruptura con los patrones tradicionales de hacer política. Es precisamente a partir de estos cuerpos olvidados del amparo institucional, que son tematizadas “formas de relacionarnos que desafían las formas de pertenencia estéticas, de género, políticas, ideológicas en la época” (Vélez, 2019, pág. 105). En concordancia, Carvajal (2014), apunta que:

“el cuerpo marica de Las Yeguas del Apocalipsis adhiere a un reclamo de identificación, del re-unirse de los nombres y los cuerpos de las víctimas, pero a través de un proceso de descalces, pues es un cuerpo marica el que se pone en el lugar del desaparecido, llevando la memoria a bifurcarse, a disociarse en lugar de seguir un relato (o un reclamo) lineal” (pág. 103).

El legado de las Yeguas constituye la promoción de nuevos signos contestatarios y formas de experimentación tanto artística como política. Tomando elementos de la sociedad de aquel entonces, ocupan su corporalidad en conjunto con las herramientas artísticas para plasmar un testimonio de profundo malestar en la época (Kulawik, 2008).

Es importante acotar que, a pesar de que sus acciones puedan leerse en clave de lo que hoy se entiende como performance, les artistas buscaban crear sus propios conceptos y lenguajes situados desde América del Sur, desconfiando de los rótulos otorgados por los centros internacionales del arte (Carvajal, De la Fuente, 2018). Por ello, se entenderá el trabajo de las Yeguas como un referente para comprender el fenómeno que actualmente conocemos como performance.

Transición Democrática, Destape Cultural y Escena underground (90 's -2000 's)

A partir de la transición democrática, es posible observar que se mantienen una serie de enclaves autoritarios de herencia dictatorial en torno a las prácticas culturales (Garretón, 1990). De acuerdo al autor, en la época se produce la implementación de un modelo económico neoliberal que somete toda interacción social al modelo de mercado. Por ello, se caracteriza por la restricción de libertades y una reducción del espacio público que fomenta la fragmentación, elitización y atomización sociales.

La tónica institucional apuntaba hacia la reconciliación social, lo cual repercutió en un modelo de producción artístico ligado al trabajo individualista y acrítico. En ese sentido, la performance, acciones directas y artes de la acción se ven desplazadas del amparo de la subvención cultural estatal (Hernández, 2021).

Por otro lado, Garrido (2015) relata que las personas que habitaban los fuera de los márgenes de la sexualidad heteronormativa se vieron perseguidas y criminalizadas por “faltas al pudor, la moral y las buenas costumbres”. En esa línea, el investigador plantea que entre 1990 y los 2000, la Penalización a la Sodomía significó un aumento tanto en la violencia policial, como de la negligencia estatal e impunidad hacia los crímenes homo-lesbo y transfóbicos.

Frente a este escenario hostil, se gestó una explosión artística, vanguardista y de libre pensamiento lideradas por artistas de disidencias sexuales. Buscando crear espacios libres del

contexto religioso y represivo que se vivía en el país, se organizaron una serie de espectáculos, performances, obras de teatro y fiestas (Petric, 2019).

Diversos lugares de vida nocturna tales como Fiestas Spandex y posteriormente Bal le duc, Blondie y Fiestas Bizarre se convirtieron en un territorio de confluencia para quienes anhelaban una mayor libertad tanto sexual como política, lo cual da paso a un movimiento performático en la escena *underground* (Vio Biridinis, 2018).

En ese sentido, se genera una articulación disidente periférica respecto al ambiente cultural hegemónico, donde confluyen la creación artística, el placer, los afectos y la resistencia ante la crisis del VIH/SIDA que aún estaba vigente en la época. Aquí, la performance problematiza en torno a las sexualidades, las infecciones de transmisión sexual (ITS), la clandestinidad y la violencia contra la población LGBTIQ (Petric, 2019).

Ya a partir del nuevo milenio, dentro de esta escena *underground*, destacan figuras como Hija de Perra e Irina La Loca. Desde el año 2004, llevaron a cabo múltiples intervenciones performáticas en fiestas y Universidades (Vio Biridinis, 2018). Así, conjugaron pedagogía con performance, activismo y trasgresión estética desde los márgenes de la sociedad y la escena cultural (Venegas et. al., 2014).

Les artistas llevan a cabo intervenciones que denunciaban la realidad social del país de forma no higienizada, haciendo grotescamente visible aquello que es social y moralmente condenado. Insisten en la conjugación de elementos considerados abyectos, alejados del pudor o la moral. Del mismo modo, destacan sus charlas sobre enfermedades venéreas y sus intervenciones en Marchas del Orgullo. Tal y como indican Camilla-Araya y León (2017):

“Con sotanas, dildos, su orina, caca falsa y su leche materna, Irina La Loca junto a Hija de Perra se plantaban en el escenario con actitud disruptiva y a pesar de su peculiaridad, el discurso de la performance se planteaba desde la arista política y social de lo que sobra, de la inmundicia (...) El feísmo se plantea como aquello que

incomoda, que perturba. Ese era el objetivo de la dupla de artistas” (“Artistas desde el Under”, párrafo 1).

De este modo, Hija de Perra e Irina La Loca propiciaron prácticas artístico políticas que desbordan los sistemas normativos del género y la sexualidad a través de una estilización que desemboca en personajes e intervenciones originales, indefinibles y lúdicas (Cápona, 2014).

En relación a lo anterior, cabe destacar el valor político que adquieren los espacios de vida nocturna, dado que es aquí donde se gestan comunidades y resistencias que eran perseguidas a la luz del día. La resistencia nocturna entra en un campo de disputa por la sensibilidad, por el derecho a gozar y a visibilizarse sin censura, instancias que han servido a lo largo de los años para propiciar la acción y experimentación artística y política. Como relatan Venegas et. Al. (2014):

“Las fiestas trans de Hija de Perra fueron ese lugar donde muchos y muchas cobijamos nuestras cuerpas para habitar un rincón de Santiago que no fuera pura violencia, donde el sexo pudiera ser un espacio de risa (...) para muchos las fiestas de la Perra fueron una escuela, un lugar donde reconocíamos que la sexualidad no era solo algo romántico, sino donde el devenir perra se convertía en un llamado a la revolución de los cuerpos. En estas fiestas creo que muchos sobrevivimos, nos educamos, aprendimos lo que era una performance, algo que no es más que una investigación permanente” (pág. 20).

En suma, a partir de la transición democrática y derivado de la extrapolación del modelo neoliberal hacia las distintas esferas de la vida, la cultura, y sumado a la represión que vivían la diversidad sexual en la época, el espacio de la fiesta se vuelve escenario de propuestas que plantean estéticas disruptivas, grotescas y paródicas que denuncian esta represión y buscan nuevas formas de experimentación y denuncia.

Performance y Movimientos Estudiantiles de Disidencias Sexuales (2010-2018)

En la época, estrechándose con esta escena underground de vida nocturna, también comienzan a surgir actores sociales como la CUDS (Coordinadora Universitaria de Disidencias Sexuales), un colectivo transfeminista que, desde su conformación el año 2002, propulsó un activismo que “mezcla la performance callejera, el video, las intervenciones en redes mediales y sociales, la creación artística, las marchas y las tomas, los talleres de escritura y pensamiento” (Richard, 2016, párr. 2).

El colectivo toma elementos de la Teoría Queer y corrientes feministas para diferenciarse de organizaciones de Diversidad Sexual institucionalizadas, es el caso de Movilh e Iguales.

A partir de esta distinción entre diversidad y disidencia sexual, llevan un posicionamiento crítico del género que, “propone mayor atención a los modos cada vez más complejos en los que se relacionan la sexualidad, la economía y la clase social” (Cabello, 2016, s.p.). En esa línea, sus estéticas y acciones buscaron generar una disrupción con la idea del cuerpo “propio”, pensando más allá de lo que ocurre en la propia identidad y “los naturalismos del vínculo cuerpo-sexo-género y cuerpo-identidad-demanda”, para propiciar acciones paródicas, que torsionan los discursos lineales de las protestas feministas y de la izquierda tradicional chilena (Cabello, 2006, s.p.).

En esa línea, las experiencias de las movilizaciones estudiantiles vividas a partir del año 2011 promovieron la emergencia de organizaciones preocupadas de los asuntos de género y disidencias sexuales dentro de los espacios secundarios y universitarios. Paralelo a las demandas por la educación digna, gratuita y de calidad, se conforman agrupaciones políticas dentro de los espacios educativos, que buscaban afrontar la violencia de género y discriminación contra quienes no adhieren a las estructuras sexo-genéricas hegemónicas dentro de los espacios de desenvolvimiento cotidianos (CUDS, 2016).

Hacia el año 2016, estas demandas estudiantiles se articulan en torno a la necesidad de una Educación no sexista y feminista, propiciando performances desde su rol pedagógico para combatir la violencia de género.

Una de las agrupaciones que destacan en este tiempo son el Colectivo Lemebel, quienes utilizan las herramientas de la performance para levantar un lenguaje activista. Tal y como relataba una de sus activistas, Ivón Figueroa (2016) en una entrevista realizada por el diario *The Clinic*:

“Tenemos claro que no somos artistas, que ocupamos este lenguaje para el activismo y también tenemos un desarrollo sensible de respeto por el imaginario de género (...) Y estas imágenes del colegio, de uniforme, la mesa, la sala, son nociones que todos tenemos. Entonces analizarlas, exagerarlas y criticarlas desde el colegio, es lo que la hace una intervención, porque estamos interviniendo el mismo lugar donde ocurre.” (párr. 7)

La irrupción de la performance en espacios estudiantiles apunta directamente hacia la crítica que emerge hacia la violencia que viven estos espacios. Así, las propias escuelas y universidades se vuelven escenarios que interpelan su papel en la reproducción de formas de violencia sexual y de género, buscando la transformación de estos aspectos a partir de la acción.

Estallido Social e Intervención Urbana

Hacia la “Revuelta” o “Estallido Social” que se generó desde Octubre de 2019, es posible observar cómo la performance se vuelve parte del repertorio de protesta y denuncia frente a la precarización de la vida y un malestar generalizado de la población que salió a las calles. El cuerpo urbano fue utilizado como soporte para la acción política constante y efímera (Veas y Bello, 2022), democratizando las estéticas y símbolos que se venían construyendo desde los circuitos artísticos, lo underground, las movilizaciones estudiantiles y la organización política feminista y disidente.

Así también, Veas y Bello (2022), plantean que el alcance y formas de acción que tuvo esta revuelta, no se pueden explicar sin comprender sin considerar las distintas movilizaciones estudiantiles y feministas de los años anteriores.

Entre los Colectivos de performance más visibilizados en este contexto, desde los feminismos destacan Las Tesis, la Yeguada Latinoamericana.

Siguiendo a Llanos (2021), la performance “Un violador en tu camino” constituyó un himno feminista, construyendo una estética democratizadora a través de coreografías y cantos que denuncian al Estado, el capitalismo, el patriarcado y el abuso las fuerzas de orden. Así, constituyó un hito tanto en la historia del movimiento feminista en Chile como en la historia de la performance debido a su masificación, que llegó a tener un alcance mundial y circulación en distintos idiomas.

Por su parte, el proyecto “Yeguada Latinoamericana”, convocado y dirigido por Cheril Linett, ha promovido la creación de nuevos imaginarios para la protesta. A través de sus acciones, ha instalado cuestionamientos sobre el “ser mujer”, a la par de un llamado a la desobediencia hacia las instituciones del orden: Iglesia, Carabineros, familia, Estado y patria (Llanos, 2021).

Así también destaca la presencia del desnudo para levantar la protesta política, levantando un destape colectivo que articuló distintas críticas hacia la represión policial y las violaciones a Derechos Humanos en el escenario de protestas (D’marco, 2019).

A pesar de la censura que ha ocurrido históricamente hacia el contenido ligado a la sexualidad y lo abyecto, estas prácticas se articulan a partir de la creación de espacios y momentos de acción política desde el arte. Estas formas de hacer política mediante la performance han llevado a una constante experimentación y transmisión de saberes acerca de esta forma de arte a la vida cotidiana.

Así, esta vertiente se ha desarrollado de forma periférica con las formas tradicionales de ejercer protesta y política desde su historicidad, estéticas y demandas, enmarcadas en la búsqueda por una transformación radical de las estructuras que sostienen la violencia hacia los cuerpos disidentes. Así también, los mundos de arte se han empapado con los contenidos y demandas de estos movimientos políticos, que ha supuesto formas nuevas propuestas artístico-políticas, formas de cooperación y circulación.

En este contexto surge la plataforma digital de archivo Registro Contracultural² que desde 2019 ha buscado visibilizar y contribuir a la construcción de memoria disidente y de performance en el territorio, y a partir de la cual también se ha comenzado a gestar un circuito de performance desde el *underground* en la actualidad.

Este potente movimiento social se vio frenado por el contexto de Pandemia de Covid-19, que significó la declaración de Estado de Catástrofe y cuarentenas a lo largo del país, junto con un despliegue aun mayor de fuerzas armadas en las calles. Sin embargo, la performance persistió adaptándose al espacio virtual y sus posibilidades, invitando a repensar sobre los soportes y formas de articular y difundir el trabajo artístico.

A partir de estos antecedentes, la presente investigación busca indagar en las propuestas, articulaciones y circulación de performances que han ocurrido en los últimos años después de la Revuelta (2020-2022), esbozando nuevas posibilidades de pensar las artes y los repertorios de acción política de disidencias sexuales.

Marco Teórico

En el siguiente capítulo, se presenta una revisión acerca de los principales lineamientos teóricos que sustentan el modo de abordar el objeto de investigación. En primer lugar, se hace un recorrido por la Sociología del Arte, con especial énfasis en procesos de artificación, mundos de arte y mediatización de mundos de arte.

² <https://registrocontracultural.cl/>

Seguido de ello se aborda el concepto de performance desde su relación con las artes y la acción política del cuerpo. Seguido de ello, se habla acerca de la relación de la performance con su documentación.

Finalmente, se presenta una conceptualización sobre la disidencia sexual en tanto posicionamiento político, rescatando los aportes de la Teoría Queer.

Investigación En Mundos Del Arte y Aportes Desde La Sociología

La presente investigación se sostiene en los aportes de la sociología del arte para comprender la dimensión colectiva de las prácticas artísticas. Existen diversas formas de aproximarse a los procesos e interacciones involucrados en torno a las artes y sus actores. En este caso, se hace pertinente estudiar la dimensión colectiva de la performance artístico-política.

Remitiendo a Facuse (2010), desde la sociología “poco o nada se dice en torno a las prácticas artísticas y a su dimensión colectiva, o si se hace, estos trabajos no tienen una gran visibilización en el espacio científico”, no obstante, estos procesos sociales son de sumo interés para comprender los despliegues y alcances de su práctica.

En primer lugar, se hace necesario posicionar el interés hacia el arte como una actividad que permite el encuentro entre agentes con visiones en común. Desde la lectura de Escaño (2014), el arte es político en tanto emerge desde un desacuerdo con la realidad sensible, promoviendo experiencias estéticas con la capacidad de ampliar y visibilizar, sujetos, objetos y espacios en los escenarios de lo político.

Entonces, las artes remiten a la confluencia de diversos agentes sociales que van a confluir en la configuración de valor, poder simbólico y propia existencia dentro de un contexto determinado. Ello abarca los momentos de creación y producción, así como las instancias de mediación e interpretación de las obras a través de distintos intermediarios.

En ese sentido, el concepto “mundo de arte”, impulsado por Howard Becker (2008) es útil para aportar una mirada dinámica a las prácticas artísticas, entendiéndolas como procesos sociales donde coexisten redes cooperativas que, a través de un actuar colectivo y coordinado, posibilitan la existencia de la creación artística. A través de esta cooperación, a lo largo del tiempo se construyen formas de organización y actividad colectiva en el largo plazo.

Del mismo modo, Becker (2008) apunta que estos mundos de arte definen los límites del arte que es aceptable de acuerdo a la capacidad de este mundo para aceptar a le artista y su trabajo. Es decir, reconocen a quienes producen los trabajos que pueden asimilar como válidos y niega la membresía de aquellos trabajos que no puede asimilar. Esta distinción no reside en el trabajo mismo, sino en la capacidad de un determinado mundo de arte para aceptar a le artista y su trabajo. Los criterios y juicios que se levantan desde un mundo de arte son válidos sólo para ese mundo, en un momento particular. Tal y como indica Becker (2008):

“Los mundos de arte, entonces, contribuyen a que sus participantes produzcan un trabajo que conseguirá apoyo material y una respuesta seria por parte de otros; hacen que los artistas relacionen su trabajo con una tradición con la cual cobra sentido y proporcionan a la actividad artística una cuota importante de tiempo y otros recursos” (pág. 309).

El autor también se refiere a la forma en que la interacción entre innovaciones para la actividad colectiva, permite el surgimiento de mundos de arte nuevos. Según indica, este proceso se produce a partir de innovaciones que son capaces de movilizar a personas para que se sumen a las actividades cooperativas que requiere con regularidad.

Estas innovaciones suelen desarrollarse en forma simultánea en distintos lugares, ya que las personas que desarrollan estos nuevos mundos de arte participan de corrientes intelectuales y expresivas que emergen de las tradiciones artísticas ya existentes. De esta

forma, las personas pioneras comienzan a construir las bases de un mundo de arte: redes de proveedores, distribución y grupos en los que analizar la estética, proponer pautas y evaluar el trabajo realizado (Becker, 2008).

Por otro lado, se hace necesario comprender que no todas las actividades relacionadas a la creación artística involucran criterios de autoría, o requieren, para la sociedad, un tipo de sensibilidad particular que merezca el reconocimiento de hacerse llamar “artista”. En ese sentido, la creación artística supone la colaboración entre artistas, que desarrollan la actividad central, y personal de apoyo (Becker, 2008). Para la performance, se establecerá la distinción entre artistas y performers, precisamente a partir de la noción de autoría en los proyectos.

Así, esta conceptualización es útil para comprender cómo lo que se considera artístico no responde a criterios universales, sino que responde a las dinámicas que adoptan ciertas redes de cooperación a partir de su trabajo coordinado y los códigos que establecen para asegurar su pertenencia. De ese modo, las fronteras de un mundo de arte no son herméticas, sino que pueden ir variando de acuerdo a los criterios contextuales.

En esa línea, la configuración de prácticas que comienzan a ingresar a los circuitos de las artes ha recibido el término de “artificación” (Shapiro y Heinich, 2013). Las investigadoras proponen este concepto para explicar los procesos a través de los cuales ciertos objetos, prácticas y técnicas comienzan a ser considerados como “artísticos” y que recaiga el reconocimiento de “artista” sobre sus creadores, poniendo especial atención a las condiciones que propician estos cambios.

Las autoras refieren a distintas formas mediante las cuales se produce la artificación. Entre las más relevantes, encontramos el desplazamiento de prácticas y personas desde el espacio de la vida cotidiana hacia espacios apropiados para artistas establecidos, tales como museos o teatros. La artificación viene acompañada de procesos de institucionalización que implican distintas transformaciones en relación a la práctica artística. En primer lugar, se

identifica una transformación en los nombres que designan a quienes realizan estas prácticas, es decir, quienes llevan a cabo estas prácticas, serán denominados como artistas. Asimismo, se genera una individualización y diferenciación de las labores involucradas en la creación artística e innovaciones estéticas que las aproximan hacia un mundo de arte establecido. Otro factor relevante, tiene que ver un cambio en la relación que se tiene con las generaciones tanto pasadas como futuras, y reconocimiento legal y circulación intelectual de la práctica artística (Shapiro y Heinich, 2013)

En esta línea, se comprenderán la artificación como un proceso de institucionalización de una práctica cultural, que comienza a integrarse a los marcos de inteligibilidad de un mundo de arte, implicando cambios en las formas de reconocimiento que recae en quienes las practican, así como una diferenciación, legalización y circulación intelectual, que le referirá una distinta forma de producción, circulación y recepción de mayor alcance.

Otro elemento a considerar en torno a lo planteado, tiene que ver con la mediatización de los mundos de arte que ha surgido a partir de la expansión del internet. Siguiendo el análisis de Carlón (2010), esta progresiva mediatización implica la consideración de distintos sistemas de producción de sentido levantados desde los artistas. En ese orden, el autor se refiere, por un lado, a la extensión que crean las instituciones artísticas, desde los museos, galerías, curadores y los artistas hacia la red. Por otra parte, el autor apunta a la creación de instituciones artísticas nuevas que operan desde los dispositivos y proyectos levantados en la red. Al apoyarse en nuevos lenguajes e interfaces, el arte se encuentra así con otros cuestionamientos y nuevas formas de relación entre los proyectos, las figuras de le artista, de curaduría, exhibición y con las audiencias.

Ante ello, Carlón (2010), propone una serie de cuestionamientos claves:

“¿por qué muchos artistas están gestionando hoy sus propias instituciones y espacios de exhibición? ¿Qué vacío vienen estos espacios a llenar? ¿Qué espacio y por qué quieren venir

a ocupar? ¿En qué medida se debe a que, tal vez, las instituciones actuales no los satisfacen? ¿En qué medida son verdaderamente diferentes de las existentes?” (pág. 204).

Del mismo modo, el autor argumenta que esta mediatización se viene realizando de forma cotidiana y se encuentra en una expansión, en cuanto permite una circulación inaudita de obras y proyectos artísticos. En esa línea, este proceso implica la desterritorialización y globalización progresiva de los mundos de arte, y la generación de nuevas formas de producción de sentido que se articulan con las ya conocidas.

En suma, la performance será entendida en términos dinámicos de acuerdo a su relación con los mundos de arte, dando énfasis en las formas de cooperación que posicionan y dan valor a esta práctica artística.

A partir de lo revisado en los antecedentes, esto guarda relación a la trayectoria que ha tenido a partir de la articulación desde la disidencia sexual, que destaca por darse fuera de los espacios institucionales de circulación artística, pero que de a poco ha ido encontrando resonancia en ellos. En ese sentido, el concepto de artificación podría ser útil para comprender las dinámicas que ha generado la performance en torno a su institucionalización.

Así también se propone la relevancia que ha tenido la mediatización de los mundos del arte en torno a la creación de organizaciones, formas de circulación y cooperación que se respaldan en las posibilidades que ofrecen los espacios de la virtualidad.

La Performance como Zona Fronteriza Entre Arte y Política

nuestro trabajo podría consistir en abrir la caja de Pandora de nuestros tiempos, justo en medio de la galería, el teatro, la calle, o frente a la cámara de video, y dejar que los demonios dancen. Otros mejor entrenados – los activistas y los académicos – tendrán que lidiar con ellos, luchar contra ellos, domesticarlos o intentar explicarlos.

Gómez- Peña (2005) “En defensa del arte del performance”

El presente apartado pretende situar la noción de performance en la cual nos enfocaremos para el desarrollo de esta investigación, entendiendo que este concepto ha tenido múltiples desarrollos y definiciones, dependiendo del campo desde el cual se enuncie. En este caso, se hará énfasis en la performance desde su trayectoria artística, inevitablemente ligada a lo político y biográfico.

La performance ha sido abordada de manera interdisciplinaria en los distintos contextos culturales y sociopolíticos. De acuerdo con Diana Taylor (2011), en lo que confluyen la mayoría de los estudios, es en que la performance se presenta como una zona de conflicto, una respuesta artística donde el cuerpo es el principal escenario de provocación social, pero que también combina elementos, estrategias y metodologías de distintos campos. Para la autora, el arte del performance “viene a construir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (pág. 8).

Para aproximar una conceptualización, Goldberg (1996) entiende la performance como un medio permisivo y sin límites fijos, que ha tenido múltiples variables a lo largo del tiempo. Por su naturaleza, este medio carece de definiciones estáticas y puede recurrir libremente a cualquier disciplina y medio de comunicación, por lo cual cada intérprete hace su definición particular en el proceso y ejecución.

A partir de los años 70 's, aparece una serie de movimientos artísticos que cuestionan al arte representativo por su falta de posicionamiento ante los conflictos sociales, por lo que buscaban construir una relación entre el arte y la vida. En este contexto, comienzan a posicionarse las artes de acción, como es el caso de los happening, el body art, el arte feminista y la performance (Candelaria y Vidal, 2019). Volviendo a Goldberg (1996), la performance se convirtió en la forma de dar vida a las ideas del arte conceptual y de vanguardia, que insistían en un “arte de ideas” por sobre el arte basado en la transacción en el

mercado. De esta manera, los gestos vivos fueron utilizados como un medio contra las convenciones del arte establecido, evaluando la experiencia del arte en la cotidianidad y animando a los públicos a generar nuevas apreciaciones en torno a la experiencia artística.

Siguiendo esta línea, para Taylor (2011), el performance artístico tendría sus orígenes en el teatro, las artes visuales, el surrealismo y algunas tradiciones performáticas como el cabaret, correspondiendo a un producto vanguardista con orígenes en Estados Unidos y Europa, cuyo recorrido ha tenido distintas formas de circulación a través de los territorios, enriqueciéndose con nuevas formas de ser y conocer.

La performance combina acciones, elementos y procesos de reflexión que resignifican el cuerpo de le artista y su medio. Así, conjuga tanto la acción del cuerpo y los objetos entre sí como la relación e interacción con quien observa (Valero, 2017; Hernández, 2021). Es decir, esta práctica artística ha permitido indagar en los límites del cuerpo y las dinámicas de interacción entre artistas y espectadores, así como de las distintas subjetividades con los dispositivos u objetos interactuando en el espacio (Hernández, 2021).

A raíz de lo anterior, la performance se ha posicionado como una forma de arte disruptiva, que viene a cuestionar los lazos políticos, sociales y culturales que ocurren en el espacio social donde se ejecuta. Siguiendo al artista de performance Guillermo Gómez-Peña (2005):

“Aquí” el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad. Es precisamente en las afiladas fronteras entre culturas, géneros, oficios, idiomas, y formas artísticas, en las que nos sentimos más cómodos, y donde reconocemos a nuestros colegas” (p. 203).

Las performances operarían así como actos de transferencia de saber social, memoria y sentidos de identidad, encontrándose en estrecha relación con los contextos donde toman lugar (Menoyo, 2016).

Aquí, el cuerpo es entendido como un lugar de producción de formas de subjetividad, identidad y deseo, la posibilidad de reconfigurar significados, discursos y estéticas, generando una ruptura con las producciones culturales hegemónicas (Mireles, 2014).

De allí su relevancia como herramienta política de intervención; poniendo al cuerpo y su potencia como eje central, trasciende los límites entre lo artístico, lo identitario y lo político, trastocando y descontextualizando símbolos y estéticas para interpelar lo social. Tal y como afirma Gómez-Peña (2005):

“Los artistas de performance somos un constante recordatorio para la sociedad de las posibilidades de otros comportamientos artísticos, políticos, sexuales y espirituales; y esto, debo decirlo con vehemencia, es una función extremadamente importante. (...) ayuda a otros a reconectarse con las zonas prohibidas de su psique y de sus cuerpos, y a reconocer las posibilidades de sus propias libertades” (pág.225).

En esta misma línea, para Alcázar (2008), al tomar elementos de la vida cotidiana como material de trabajo, el performance permite que les artistas exploren sus problemáticas personales, políticas, sociales y económicas. Gracias a ello, la performance ha ido más allá de los mundos de arte, articulándose con los cuestionamientos y movilizaciones sociales que emergen de los territorios que habitan. Esto ha sido especialmente relevante para hacer visibles temáticas que han sido consideradas como tabú, transgrediendo los principios morales y la censura (Ramírez, 2020).

La exploración corporal y la búsqueda de una sexualidad libre, que han abarcadas desde los feminismos, los movimientos de disidencia sexual, el cuestionamiento hacia la religión y los análisis de los espacios público/privado, han sido tema de varias performances

de tipo biográfico e íntimo. Por esa razón, no solo es una práctica disruptiva que cuestiona la división entre disciplinas artísticas, sino también la que divide las artes y la vida (Alcázar, 2008).

A partir de esta trayectoria, para Preciado (2004) la performance ha aparecido como un mecanismo de defensa y contestación para las prácticas feministas y de disidencias sexuales adquiriendo un carácter reflexivo que se ha vuelto instrumento de contestación social, transformando los límites entre los espacios de lo público y lo privado. Así, el autor plantea que “las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política” (Preciado, 2004, pág. 13).

Sobre la Relación Entre Performance y su Documentación

En los estudios sobre performance, se ha discutido en torno a la relación de las acciones con su documentación y con los soportes de la obra en relación a las transformaciones tecnológicas de los últimos años.

A partir del auge de los soportes audiovisuales y la cultura visual, en los últimos años se ha problematizado acerca de la performance y las posibilidades y alcances que presenta el registro y su puesta en circulación a partir de distintos medios. El registro se ha convertido en una herramienta clave para hacer llegar las acciones a públicos más amplios y rescatar sus testimonios más allá del impacto que ello puede causar en el momento y espacio en que es desarrollado.

Continuando con Ayerbe (2017), frente a la mediatización de la cultura, las artes y la vida en general, la documentación se ha hecho clave para hacer circular y difundir las performances, haciendo posible tanto la masificación de las acciones como la posibilidad de revisión posterior para los artistas. A través de esta maduración en la performance, existe la capacidad de mantener viva su historia, extendiendo la noción de presencia como un

encuentro con el público a través de diversos medios y soportes. Siguiendo los planteamientos de Ayerbe (2017):

“la documentación de la performance más allá de ser un registro de lo que sucedió en el momento de su realización, es un productor de presencia de la performance. Es decir, la performance no implica solo la presencia del cuerpo, no es solo el evento corporal, sino que también adquiere presencia lo que de ella se deriva (Ayerbe, 2017, pág. 567).

Así también, para Valero (2017), la circulación de estos trabajos supone una forma de visibilizar discursos y experiencias que son omitidos a través de los medios de comunicación tradicionales y pueden incluso utilizarse a modo de insumo para la acción. La comunicación a través de teléfonos móviles con acceso a cámaras se ha generalizado a través del internet, saturando el espacio virtual con narrativas visuales y sonoras donde conviven distintos tipos de relatos audiovisuales difundidos a través de Redes Sociales.

A su vez, el registro de la acción da paso a la existencia del archivo, mediante el cual se puede trascender lo efímero de la performance (Gómez, 2019). A su vez, la performance ha permitido ampliar las formas de abordar el archivo, poniendo el foco en la corporalidad (Silva, 2022).

Finalmente, para Taylor(2011) la distinción entre el acto en vivo y su documentación, atiende a las diferencias entre el repertorio y el archivo. Por su capacidad de persistencia, el archivo posee mayor poder de extensión, en cuanto no requiere ni co-espacialidad ni contemporaneidad entre artista y público. Por su parte, el repertorio es capaz de transmitir conocimientos a través de la memoria corporal, requiriendo por ello de la presencialidad. Es precisamente esta memoria corporal, la que no se podría traducir desde el repertorio al archivo, y lo que determina la diferencia entre una forma de conocimiento y la otra.

Así, Taylor (2011) concluye que “estos dos sistemas transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva (...)

los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras” (pág. 14).

A modo de síntesis, en la presente investigación se entienden las performances como prácticas artísticas disruptivas, que funcionan como actos de transferencia de conocimientos, sentidos de identidad y memoria. En ese sentido, estrecha lo artístico con lo biográfico y lo político a través de la disposición corporal.

Debido a lo efímero de la acción en sí, en la actualidad la documentación es lo que permite que la performance pueda circular como obra, o bien se utilice como soporte de la misma. En ese sentido, a través de su documentación, la performance perdura en el archivo y lo que otorga la posibilidad de acceder a ella como objeto de estudio.

Disidencia Sexual como Posicionamiento Político

“Lo que yo soy es más que cotidiano. (...) Yo soy algo que se escapa del binarismo de género, me gusta la disidencia sexual y ese es el mensaje que quiero provocar en ti, para que te des cuenta de las normas y las estructuras y programaciones que te hacen pensar de una determinada forma”

Hija de Perra (2014)

El enfoque que se ha elegido para mirar la práctica artística de la performance en Santiago de Chile, tiene que ver con el trabajo ligado a la disidencia sexual.

La disidencia sexual será entendida con un *posicionamiento*, que critica la dinámica en la que operan los dispositivos y sistemas de poder, control y producción de cuerpos a partir de la sexualidad (Rubino, 2019). Siguiendo a Foucault (2002), la sexualidad corresponde a un eficiente dispositivo para gobernar a la población, en cuanto induce deseos, promete placeres y produce discursos.

Frente a ello, la disidencia sexual cuestiona los dispositivos que norman prácticas y corporalidades sexualizadas. Así, lo disidente adopta un sentido dinámico y relacional en

estrecha relación con lo que se establece como “normal” en tanto a prácticas, discursos, afectos y modos de establecer acción política.

Val Flores (2013) conceptualiza la disidencia sexual como un emplazamiento estratégico, singular y móvil de práctica teórico-político-estética de resistencia y desobediencia que supone un cuestionamiento de la ortodoxia homosexual y feminista, siempre relativas y dependientes de los lugares de donde se sitúa la enunciación. De ese modo, es abordado como un modo de acción política e intervención que critica y cuestiona las normas sociales, politizando el cuerpo y la producción de conocimiento.

Esto también responde a las formas de violencia y opresión que viven quienes rehuyen de la normatividad sexo genérica. Siguiendo el análisis de González (2016), “la disidencia sexual popular latinoamericana va acompañada de la marca de la loca, la marca del travestismo, del exotismo, de la exageración barroca en el vestir, el peinar, el hablar que las condena a una vida –y muerte- míseras” (pág. 192).

Para Cristeva Cabello (2016), la disidencia sexual en el territorio emerge “como una forma de resistencia a ese neoliberalismo de la tolerancia que pretende rentabilizar los deseos. Así, levanta una crítica frente al paradigma de la “diferencia sexual”, donde lo “no heterosexual” es parte de una identidad que no critica los sistemas de poder en los cuales está imbricado, sino que opera en lógicas de inclusión frente a estos sistemas (Rubino, 2019).

Entonces, a diferencia del paradigma de la “diferencia sexual”, la disidencia levanta una lucha que va más allá de las políticas identitarias, entendiendo el género a partir la complejidad de intersecciones que atraviesan los cuerpos y levantando una lucha política que puede intercambiar prácticas con distintos actores sociales. Ante ello, Cabello (2016, s.p.) sostiene que “las formas de vida y experiencias sexuales y sociales son modos de realización micro-políticos que, aunque ocurren fuera de la apelación al Estado, tienen una alta carga de

transformación cultural de las formas de ser”, aportando estrategias y construcción de comunidad para afrontar las realidades políticas del territorio.

Entonces, el posicionamiento disidente se construye a partir de una pluralidad de experiencias que se articulan en torno a la crítica y desobediencia sexo genérica, razón por la cual se entiende como un planteamiento político que puede abarcar una multiplicidad de configuraciones identitarias. En ese sentido, critica los sistemas, dispositivos y que buscan normar los cuerpos para su control, cuyos discursos y prácticas muchas veces se imponen de forma violenta.

Por ello, la disidencia sexual se puede establecer desde distintas prácticas de desobediencia contra el orden de lo heteronormativo y patriarcal.

Disidencia Sexual y Aportes de la Teoría Queer

En este punto, se hace relevante destacar los aportes de la teoría queer, que a partir de la teoría posestructuralista Estadounidense de los años 80's, ha supuesto una ruptura con las estructuras de género y sexualidad institucionalizadas, como el ser hombre-mujer o ser heterosexual-homosexual (Butler, 1990). Siguiendo este trabajo, para Preciado (2019), lo queer “se trataba de poner en cuestión la epistemología binaria y naturalizada afirmando frente a ella una multiplicidad irreductible de sexos, géneros y sexualidades” (pág. 308). En ese sentido, el género, en cuanto dispositivo sexo-político, se vuelve un espacio de creación donde suceden y se yuxtaponen distintos movimientos feministas, homosexuales, transexuales, intersexuales, transgénero y postcoloniales (Preciado, 2005).

Lo queer busca problematizar “¿qué es el género, cómo se produce y reproduce, y cuáles son sus opciones? (...) la «realidad» de género se concibe como un ámbito que podría ser de otra forma; de hecho, menos violento” (Butler, 1990, pág. 28).

De esta forma, Butler y Lourties (1998) entienden al cuerpo como una encarnación de posibilidades condicionadas por las convenciones históricas. Allí, el género se inscribe desde

la performatividad, es decir, como una repetición de actos en conformidad con una identidad esperada.

Entendiendo la identidad y las prácticas sexuales hegemónicas como producto de un discurso normativo y un sistema de exclusión que coacciona aquellas prácticas que escapan de él, lo queer invita a cuestionar la naturalización del género y también de la forma en que se vive la sexualidad (Córdoba, Sáez y Vidarte, 2007). A partir de ello, se apuesta por la reapropiación de la posición abyecta como lugar de enunciación.

Desde esta perspectiva, la corporalidad pasa a ser un espacio de resistencia, capaz de reapropiarse de los discursos normativos y resignificarlos desde la propia corporalidad y deseos. Lo queer apuesta por una reapropiación de las tecnologías normalizadoras. En palabras de Preciado (2005)

“la apropiación de las disciplinas de los saberes/poderes sobre los sexos, la rearticulación y la reconversión de las tecnologías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos "normales" y "desviados”, para disputar la universalidad del punto de vista blanco, colonial y heterosexual de lo "humano" (pág. 161).

Sin embargo, a partir de la trayectoria histórica de Latinoamérica, y más allá de la riqueza que ofrece la Teoría Queer para pensar y nutrir el debate teórico sobre las posibilidades de lo sexual, en el presente trabajo se opta por la utilización de “disidencias sexuales” en vez de “queer” para referirse al posicionamiento político de resistencia ante el neoliberalismo y los sistemas normalizadores de la sexualidad y el género. No obstante, se entiende que lo queer y el planteamiento disidente se relacionan estrechamente, en cuanto promueven el despliegue de prácticas y discursos disruptivos y críticos a las operaciones normalizadoras de los sistemas de poder.

En suma, la disidencia sexual se entiende como un emplazamiento político que escapa, desobedece y se reapropia de las formas de control que se emprenden sobre los cuerpos para reproducir un orden heteronormativo y patriarcal. De este modo, y pensándolo

en conjunto con la performance, se genera una articulación que permite la reapropiación del cuerpo para transformar la realidad violenta y las formas de opresión que viven quienes eligen escapar a estas formas de normalización.

Preguntas que Guían La investigación

A partir de los antecedentes empíricos y teóricos esbozados previamente, las preguntas que sostienen la investigación son las siguientes: ¿Qué propuestas, formas de cooperación y circulación se articulan en el mundo artístico de la performance disidente sexual contemporánea en Santiago de Chile?

Esta pregunta abarca los siguientes cuestionamientos: ¿qué propuestas artístico-políticas se desarrollan en la actualidad? ¿Qué cuestionamientos, discursos, estéticas se instalan? ¿Qué formas de cooperación permiten desarrollar la performance artística disidente? ¿Cuáles son sus formas de circulación y difusión? ¿Qué actores promueven su desarrollo? ¿Cuál es la relación que se establece entre la performance y su documentación? ¿Cuáles son las posibilidades que da el internet y las Redes Sociales en el contexto actual?

Objetivo general y Objetivos Específicos

A partir de lo anterior, el objetivo el objetivo general de la investigación es el siguiente: Comprender las propuestas, formas de cooperación y circulación en el mundo de la performance artístico-política de disidencias sexuales en Santiago de Chile (2020-2022)

Este objetivo general se divide en los siguientes objetivos específicos:

- 1) Analizar las propuestas artístico-políticas que dan sentido a la acción mediante la performance
- 2) Identificar las principales formas de cooperación involucradas en el mundo de la performance artístico-política de disidencias sexuales

- 3) Establecer las principales formas de circulación de la performance y su relación con la virtualidad en el contexto actual

Marco Metodológico

El presente trabajo se ha estructurado a partir de un enfoque de investigación cualitativo y sigue una línea exploratoria e interpretativa. En línea con lo que plantea Canales (2006), lo cualitativo se dedica al estudio de las vivencias y busca comprender los significados a partir de la experiencia de quien los vive. En consecuencia, lo que se busca es comprender el sentido que las personas otorgan a su actuar. Tal y como argumenta Delgado (2010):

“El sentido, la palabra y el actuar de las personas son las fuentes directas de información a interpretar. Esto permite nombrar, deconstruir y problematizar las situaciones vividas, en la medida que la realidad se materializa cuando es nombrada por quien la ha vivido” (pág. 208).

Asimismo, el enfoque cualitativo es pertinente para lograr una interpretación plural sobre el comportamiento humano, permitiendo indagar con profundidad y lograr un acercamiento con cada una de las personas que participan de la investigación (Ríos, 2012; Delgado, 2010).

En consiguiente, se persigue un afán de comprender la investigación como un proceso de aprendizaje sobre una realidad particular y situada. La elección de este enfoque, da la posibilidad de comprender el fenómeno a partir del acercamiento que otorga al mundo artístico de la performance desde la experiencia de quienes disponen sus cuerpos para la acción.

Asimismo, el estudio se plantea desde una epistemología situada, feminista y disidente, que busca contribuir a la visibilización de las siempre múltiples experiencias de quienes encarnan propuestas disruptivas en torno a los dispositivos normalizadores del género y la sexualidad a través del arte.

Con esta finalidad, la investigación busca aproximarse a las reflexiones que levantan les performers sobre sus propuestas, su forma de hacer arte y las posibilidades de cooperación y circulación que existen en el contexto actual, por lo cual no son generalizables a una población estadística, y deben ser entendidas en relación al contexto actual en Santiago de Chile.

De la misma forma, yo, como investigador, no me puedo desligar de mi propia experiencia como persona que se posiciona y habita el mundo desde la disidencia sexual, participando de este mundo artístico en calidad de espectador e investigador. A mi parecer, las intenciones políticas son indisociables del trabajo científico. Tal y como ilustra Bartra (2012, pág. 72), “las técnicas se encuentran siempre dentro de un método y si éste es feminista, la manera en que se lee, escucha, observo pregunta, ya tiene un enfoque distinto, un carácter no androcéntrico y no sexista”.

Los primeros acercamientos hacia este mundo de arte, fueron a través de la observación, la cual ofrece una manera de mirar la realidad y construir datos basada en la evidencia directa que se tiene, desde el rol de investigador como testigo de situaciones en la vida social (Di Virgilio et. al., 2007). Desde el año 2020, se ha incurrido a distintos eventos ya sea de performance, o donde la performance fuera parte de jornadas en torno a la disidencia sexual.

Se privilegiaron instancias locales y convocadas desde la virtualidad y las Redes Sociales. En paralelo, se estableció contacto con la plataforma de archivo web Registro Contracultural y se participó del taller “Textos críticos experimentales sobre performance”³, dictado por Anastasia Benavente durante Junio de 2021. Así también, se formó parte de una Laboratorio de exploración y entrenamiento guiado por la colectiva DESperformance (marzo de 2022)⁴.

³ Texto disponible en el siguiente link: <https://registrocontracultural.cl/interconexion-y-cortocircuito/>

⁴ La convocatoria de esta instancia se encuentra en el siguiente link: <https://www.instagram.com/p/Ca0H2Xau-9/>

Técnica de producción de información

La técnica de producción de información utilizada corresponde a entrevista semiestructurada. Vélez Restrepo (2003, en Tonon de Toscano, 2009) identifica la entrevista como un evento dialógico que propicia el encuentro entre subjetividades conectadas a través de la palabra. En la entrevista pueden aflorar representaciones, recuerdos, emociones e imaginarios en relación a la historia personal, la memoria colectiva y la realidad sociocultural de las personas que se encuentran implicadas. En esta línea, el uso de entrevistas semiestructuradas permite desarrollar un diseño flexible, capaz de abarcar los objetivos de la investigación así como de adaptarse a las distintas necesidades, posturas y visiones que pueden surgir.

Con esta técnica, el trabajo investigativo se organiza a partir de ejes temáticos de reflexión y/o preguntas orientadoras. Lo que interesa es que la persona entrevistada pueda producir información sobre los temas a considerar. No obstante, la secuencia y formulación de ejes o preguntas fueron variando de acuerdo al curso que fuera tomando cada entrevista en particular.

Los ejes temáticos troncales se fueron armando de acuerdo a los objetivos del estudio y a los antecedentes teóricos, indagando en las propuestas artísticas, formas de cooperación e identificación de actores relevantes, formas de circulación y difusión.

Técnica de Análisis de Información

Siguiendo a Echeverría (2005), en el presente trabajo se optó por la utilización de un análisis por categorías. De acuerdo con la investigadora, este tipo de análisis es pertinente cuando se busca adentrarse en ciertas temáticas presentes en la narrativa global de las entrevistas.

De ese modo, se permite el desglose a partir de las temáticas de interés del estudio: propuestas artístico políticas, formas de cooperación, formas de circulación y difusión. En ese sentido, se elaboró un análisis recursivo y que combina lógicas inductivas y deductivas en distintos momentos del análisis.

En principio, se procede de acuerdo a la generación de unidades básicas, esto es, identificar citas que mantengan ideas centrales relevantes para el estudio. Seguido de ello, estas citas fueron agrupadas en tópicos, que mantienen un nivel mayor de globalidad que las citas.

A su vez, estos tópicos se relacionan a ciertas categorías, que responden a los intereses acotados por la presente investigación. Es decir, las categorías se encontraban definidas a priori al momento de emprender el estudio, no obstante, los tópicos presentes en ellas emergen de forma inductiva a partir de las citas.

Cabe mencionar que para ayudar a generar el análisis antes mencionado, se hizo uso del software Atlas. Ti 7 para la codificación y sistematización de la información de las entrevistas.

Muestra

Para efectos de la investigación, la muestra no es probabilística ni representativa, pero sí significativa a partir de la población y de los planteamientos teóricos que han sido esbozados previamente. Es decir, la muestra ha sido intencionada teóricamente.

Esto es pertinente en tanto el interés de la investigación apunta a una población en específico: personas que hayan realizado performance artístico-política entre 2020 y 2022, a partir de un posicionamiento relacionado a la disidencia sexual, en Santiago de Chile.

El contacto con la muestra surge a partir del acercamiento con la plataforma Registro Contracultural, a través del contacto con Andrés Valenzuela.

La muestra cuenta 8 con performers que desempeñan diversos roles en relación al proceso creativo de performance, pero que en todos los casos, han dispuesto sus cuerpos en escena para ejecutar acciones. Cabe mencionar que, por criterios éticos, en la aplicación de cada entrevista se dio la opción de participar de forma anónima en la investigación, no obstante, cada una de las personas participantes aceptó aparecer con su nombre artístico, nombre social o nombre legal dependiendo del caso.

Criterios de Selección: a) Performers que aborden propuestas relacionadas a la disidencia sexual b) que hayan realizado performances en el periodo 2020-2022 en la ciudad de Santiago de Chile. A continuación, la tabla 1 presenta la lista de artistas y performers participantes de la muestra y sus vínculos con la performance.

Tabla 1

Participantes de la muestra y su vinculación con la performance artístico-política

| Artista/Performer | Vinculación con la performance artístico-política |
|--------------------------|---|
| Amadalia Liberté (ella) | Creadora autodidacta de performance. Exploración artística autogestionada (fotografía, intervención callejera y registro audiovisual). Parte del equipo de archivo web Registro Contracultural. Participa como performer en los colectivos DESperformance, Proyecto Nuclio y Guerrilla Marika. |
| Andrés Valenzuela (él) | Diseñador y Productor Digital. Vidista y Montajista. Creador de archivo web Registro Contracultural. Creador de obras de performance de autoría. |
| Cheril Linett (ella) | Artista de performance y directora escénica. Autora del proyecto de performance Yeguada Latinoamericana. Creadora y directora de las series de performance “Coreografía de la Succión”, “Poética de las Aguas”, “Vertiente Fúnebre” y “Casa”. Ha sido parte de exposiciones colectivas en Chile y Alemania y realizó la exposición individual “Del cuerpo a la Carne” en el Museo La Neomudéjar, Madrid. |

| | |
|----------------------------------|---|
| Colorx (ella/elle/él) | <p>Directore, Actor/Actriz y Performer. Licenciado en Artes con Mención en Actuación, Diplomado en Creación Artística. Fundadore de la colectiva de teatro y performance “La Monstravestida”. Dirección e interpretación principal en proyecto de performance “Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja”.</p> |
| Galatea (ella/elle) | <p>Ha participado como performer en DESperformance y Proyecto Nuclio. Ha realizado performances relacionadas al BDSM en distintos eventos. Ha sido performer “gogo” en fiestas de música electrónica de la escena <i>underground</i>.</p> |
| Ivón Figueroa Taucán (ella/elle) | <p>Performer y Creadora de performance en Colectivo Lemebel. Performer en Proyecto Yeguada Latinoamericana. Socióloga e Investigadora de Performance, Artes Escénicas y Activismos por la Educación no Sexista.</p> |
| Jazmín Ra (ella) | <p>Performista de obra autoral. Licenciada en Artes y Psicología. Es parte del equipo de Registro Contracultural. Ha realizado talleres de performance con Registro Contracultural y en Balmaceda Arte Joven.</p> |
| Leonardo Vela (él/elle) | <p>Licenciado en Artes con Mención en Artes Visuales. Director de Arte e Intérprete en colectiva de teatro y performance “La Monstravestida”. Director de Arte e Intérprete en proyecto de performance “Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja”.</p> |

Resultados y Análisis

A continuación, se presentan los hallazgos del estudio, proponiendo una narrativa que articula las citas más relevantes para cada caso, permitiendo así que prevalezca la voz de quienes entregan estos conocimientos.

En primer lugar, se analizan las propuestas artístico-políticas presentes en el trabajo de les artistas/performers, entendidas como todos aquellos discursos que dan sentido y sustentan la obra de cada artista o su quehacer artístico en relación a la performance.

Seguido de ello, se da cuenta de las interacciones y dinámicas que se generan entre artistas, colectividades, instituciones y agentes culturales, que permiten la configuración del mundo de la performance artístico-política de disidencias sexuales.

Finalmente, se establecen las principales formas de circulación de la performance y su relación con la virtualidad en la actualidad. Esto refiere a aquellas operaciones que permiten que una performance sea difundida y tenga una resonancia social, con especial atención en el contexto de mediatización que traslada estos puntos de encuentro al espacio de lo virtual.

Propuestas Artístico-Políticas Presentes en el Trabajo de los Artistas/Performers⁵

Como fue abordado en forma previa, la performance se ha presentado como una herramienta creativa que cuestiona muchos de los sistemas y dispositivos que operan a través de la represión sobre los cuerpos individuales y sociales. En ese sentido, este capítulo explora las principales temáticas, discursos y demandas que dan sentido al trabajo de los artistas, a partir del relato que levantan sobre su trabajo.

En primer lugar se plantea una fuerte crítica hacia la violencia en sus distintas dimensiones. A continuación, esta denuncia se articula con la necesidad de construir memoria en torno a la historia de disidencias sexuales y de la propia performance. A continuación, se propone la indagación autobiográfica como fuente expresiva y la resignificación corporal e identitaria como maneras de propiciar transformaciones en las tecnologías de control que reproducen la violencia sobre los cuerpos.

El arte de la performance, tal y como se ha venido desarrollando en el territorio, busca generar intervenciones en la realidad, abrir cuestionamientos, interpelar símbolos e influir en la producción de significados. Citando a Andrés Valenzuela:

“La naturaleza misma de la performance es romper el límite, quebrar con la realidad, atravesarla (...) Más allá de si es un registro lo que estamos viendo o no, las acciones

⁵ El presente apartado contiene material explícito de algunas de las performances realizadas por los artistas/intérpretes que son parte de este estudio, se recomienda discreción.

intervienen la realidad misma y de alguna manera tienen también el poder de poder cambiarla un poco.” (Andrés Valenzuela, 2022)

En el siguiente apartado, se plantea un análisis que pone en diálogo las distintas propuestas políticas y artísticas que se levantan desde el trabajo de cada performer, de acuerdo a los distintos ejes que abordan en su trabajo. Inspirado en las palabras de Jazmín Ra: “Los artistas de performance llevan esta cuestión más individual, pero hacemos un trabajo que es producir algo como una continuidad poética (...) una producción que igual es bonito poder verla en conjunto” (Jazmín Ra, 2022).

Crítica Hacia la Violencia

Un primer eje que da sentido a la propuesta performática de les artistas/performers, se identifica como una respuesta ante la violencia que observan en sus propias biografías, entornos y territorios.

La violencia patriarcal se observa como un gran campo a disputar, en cuanto se reproduce en distintos niveles: corporales, institucionales, culturales y simbólicos:

“La violencia patriarcal es lo que yo sentía desde chico que hacía que todo estuviera mal a mi alrededor (...) en la sociedad, en mi familia, en la vida de las personas que yo quería, en todo (...) Entonces siento que mi forma de responder es mediante imágenes, mediante la performance” (Andrés Valenzuela, 2022)

En este contexto, la performance aparece como una forma de respuesta a través del arte. En ese sentido, permite canalizar y articular una forma de respuesta desde lo artístico.

Así, las críticas que levantan les performers a partir de su biografías y entornos, encuentran resonancia con las denuncias que se han levantado desde las movilizaciones feministas y disidentes en los últimos años:

“Desde un feminismo disidente (...) solidarizo o apoyo desde el lugar que pueda (...) tiene que ver con las personas que yo me relaciono, y que es mucha gente trans y no binarie. Entonces todo lo que tenga que ver con ese tipo de violencias que viven a diario a mí sí me afecta también (...) yo puedo hablar más directamente de la historia mía o de quienes me rodean” (Cheril Linett, 2022)

Esto se evidencia al explicitar las líneas políticas del proyecto Registro Contracultural: “Cuando sigo hacia el camino de la performance, todo tiene que ver también con la violencia hacia la diversidad. De hecho las dos bases como del proyecto son la diversidad sexual y el feminismo” (Andrés Valenzuela, 2022)

En ese sentido, la demanda feminista se articula con la disidente en relación a la resistencia contra el heteropatriarcado. Siguiendo las reflexiones de Leonardo Vela, en la actualidad, la violencia presente en las vivencias de personas trans y *maricas* es una de sus principales motivaciones para accionar mediante la performance:

“Es un poco ganas de vengarse en verdad, algo que probablemente nunca vaya a hacer, pero que a través del arte puede pasar de una forma que no es negativa (...) siento que el ser marika nace desde el amor igual. Porque en verdad te das cuenta que amas a otro tipo de gente, como que lo haces de forma diferente al resto. Entonces, al final desde ese mismo amor se genera este sentimiento descontrolado de querer meter ruido. Uno ve la norma heteropatriarcal en todos lados (...) quizás no siempre vas a decirle a cada persona que te cruces que respete tu pronombre, pero sí después en una perfo lo vas a decir.” (Leonardo Varela, 2022)

La performance se hace relevante, justamente porque permite visibilizar estas experiencias que no encuentran cabida en los discursos hegemónicos. Así, abre espacios para la denuncia y la crítica hacia las condiciones en las cuales las personas disidentes sexuales se desenvuelven:

“Esto en el fondo permite hablar de cosas que la gente no quiere hablar. La gente no suele hablar de abuso, o de asesinatos, como que es algo muy tabú (...) es necesario que dentro del sistema haya un quiebre para que la gente se de cuenta de cómo está viviendo en verdad, de las cosas que están pasando, y que en verdad no son virales” (Leonardo Vela, 2022)

De ese modo, los artistas van conformando una serie de estrategias performáticas para levantar sus críticas desde distintas posibilidades artísticas.

En esta línea, Jazmín Ra, ha emprendido un trabajo que trastoca y transforma símbolos que representan dominación y subyugación, cambiando el sentido que se les otorga comúnmente:

“Trabajo con símbolos que pareciera que no tuvieran una posibilidad de ser significantes, que pasen otros significados en ellos, pero al final cuando uno se para ahí y hace algo (...) haces que empiecen a significar otra cosa (...) He tratado de trastocar símbolos fálicos, que son en el fondo la representación de una dominación o subyugación (...) los símbolos siempre transitan” (Jazmín Ra, 2022).

A partir de la metáfora del *hackeo*, la artista apuesta por la sobreescritura de los parámetros de la performatividad normada, proponiendo nuevas lecturas y posibilidades sobre aquellos símbolos que sostienen la violencia:

“He trabajado en realidad la idea como de hackear (...) la performatividad normada. Entonces como que yo lo pensaba desde una cuestión de que la realidad está como estructurada, pero la estructura no es inamovible (...) como la metáfora del *hackeo* (...) de sobrescribir. Cuando tú haces algo, desde lo performativo en el fondo, siempre puedes instalar un cuestionamiento” (Jazmín Ra, 2022)

Siguiendo el trabajo de la artista, la liberación sexual y corporal se manifiesta como un eje de disputa de la mano con la denuncia hacia la opresión y la misoginia que el heteropatriarcado ha impuesto en las corporalidades femeninas:

“Yo siento que con las necesidades de la realidad que uno tiene, empieza a trabajar. De repente una liberación más sexual, a propósito de también la opresión hacia las cuerpos femeninas que una vive acá (...) cuando quedé embarazada también trabajé hartito eso, porque como que también ahí la misoginia siempre es doble, hay misoginia por no tener hijos, por existir, por no existir, por hacer o por no hacer.” (Jazmín Ra, 2022)

De esta forma, ha propiciado acciones que se reapropian de los dispositivos y tecnologías que buscan el control del cuerpo mediante la sexualidad, sacando relucir las problemáticas que ocurren en el espacio de lo privado: “he trabajado temas desde el postporno⁶, pornoterrorismo⁷, pero más que nada en una cuestión de denuncia, de reclamo, y de ocupación o de aparición en la esfera de lo público” (Jazmín Ra, 2022). Esto se evidencia en la Imagen 1:

Imagen 1

Webcamgrafía transvaginal. Performance de Jazmín Ra (25 de enero del 2022)

⁶ De acuerdo con Milano (2016), el postporno “se presenta como una apuesta política y artística. Busca transformar el orden actual de las cosas desafiando las representaciones de la pornografía comercial como parte del dispositivo de sexualidad que funciona como reproductor de la diferencia sexual y la heterosexualidad obligatoria (pág. 487).

⁷ “El pornoterrorismo surge como reacción a un sistema que se nos mete entre las piernas para instalar en nuestros sexos dispositivos de control; es un terrorismo cuya base es la defensa propia, una forma de no quedarse de brazos cruzados ante la injusticia” (Torres, 2014, pág. 54).



Nota: Fotografía por Andrés Valenzuela. Encuentro de Acción Disidente FAE. Ex Maestranza Barón, Valparaíso, Chile. (<https://registrocontracultural.cl/webcamgrafia-transvaginal-jazmin-ra/>)

También se identifica una línea de trabajo crítica hacia lo que significa y representa la patria y la violencia que se engendra en su nombre desde sus instituciones.

En el trabajo de Jazmín Ra, es posible observar estos lineamientos en torno a la transformación de símbolos patrios en símbolos de resistencia: “la estrella usarla de lencería e invertida. O el color rojo de la bandera y vestirse de rojo, y también hacerle guiño a las agrupaciones que ya existen como las Capuchas Rojas” (Jazmín Ra, 2022).

En el caso de Andrés Valenzuela, este eje es clave a lo largo de su trabajo, empapando la estética que caracteriza su propuesta: “La mayoría de las acciones que he hecho, han sido relacionadas como a lo patrio y a los colores patrios (...) criticar los símbolos patrios, criticar qué significa la patria, sobre qué fue fundada esta nación” (Andrés Valenzuela, 2022)

En su video-manifiesto “Poco Hombre” (Imagen 2), la crítica a la nación se pone en relación con la heteronorma a través de la figura del futbolista, reflexionando sobre la violencia que ha vivido por no responder a los ideales de la masculinidad hegemónica:

“Hice un video que indagaba sobre mi ser poco hombre, desde todo el bullying que me hicieron desde chico que me reforzaron esa idea de que yo era poco hombre. Entonces claro estoy abordando algo más biográfico, pero igual estéticamente con los colores patrios, la bandera. De hecho estoy vestido de la selección chilena” (Andrés Valenzuela, 2022)

Imagen 2:

Poco hombre 1 (Futbolero) Video-manifiesto de Andrés Valenzuela (2022).



Nota: Fotografía por Muluk. (<https://registrocontracultural.cl/poco-hombre-1-futbolero/>)

Otras acciones han surgido como respuesta a hechos de la contingencia, atendiendo a situaciones específicas que han despertado la atención de los artistas/performers por lo simbólico de las situaciones. Tal es el caso de la performance *Procesión a Media Asta*⁸ (2020), creada por Andrés Valenzuela y llevada a cabo de forma colectiva:

“La primera vez que salí a la calle a hacer algo público, fue cuando arrojaron a este chico al río Mapocho, el año 2020 (...) entonces fue un poco respondiendo al contexto directo de lo que estaba pasando en ese momento (...) fue una acción-reacción (...) investigando me di

⁸ Registro audiovisual disponible en el siguiente link: <https://registrocontracultural.cl/procesion-a-media-asta/>

cuenta de que obviamente habían muchas historias de personas lanzadas al mapocho por diversas razones, generalmente porque es tu enemigo (...) sentía también que de alguna manera la diversidad sexual y las disidencias también somos miradas por la sociedad como un desecho” (Andrés Valenzuela, 2022)

A partir de estos actos de violencia en concreto, se hace posible ir hacia las imágenes, elementos, símbolos y conceptos que se encuentran detrás, viendo lo implícito que yace tras la acción misma.

Esto se evidencia en el trabajo de Colorx en el proyecto “Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja”⁹, que ha buscado visibilizar casos de lesbicidio que han ocurrido en el país a partir de la interpelación a la figura del lesbicida y del concepto de correctividad.

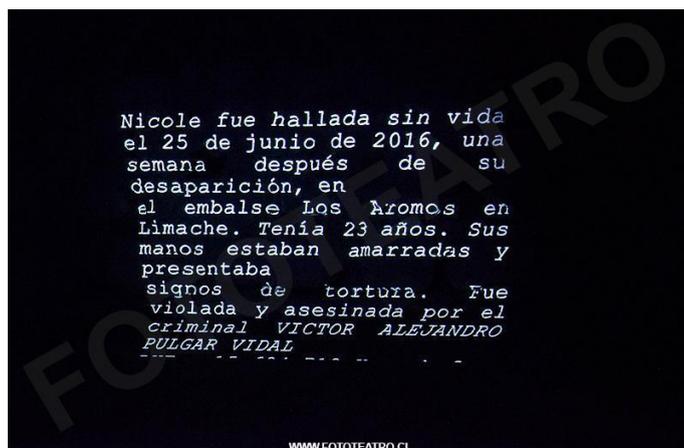
actos de lesbo-odio En el caso de Colorx, de la serie performances “Reflexiones sobre un cuerpo en la cuerda floja” (2022), se trabaja en torno a la figura del lesbicida en relación a conceptos como la correctividad:

“Trabajamos y queremos viralizar la imagen del lesbicida más que de la víctima. Y es super difícil trabajar con ese concepto, porque tú buscas el nombre de cualquier lesbicida, y siempre te van a aparecer fotos de las víctima (...) También trabajo con conceptos como la correctividad, es un concepto super clave (...) Lo que tratamos de mostrar es cómo los cuerpos disidentes, como a las lesbianas y cómo a las mujeres constantemente nos están corrigiendo.” (Colorx, 2022)

Imagen 3:

⁹ Archivo del proyecto disponible en el siguiente link:
<https://www.instagram.com/reflexionesentornoauncuerpo/>

7 días, 30 horas. Performance de Colorx (21 de julio de 2022).



Nota: Fotografía por Fototeatro. Casa Palacio, Santiago, Chile.

<https://www.fototeatro.cl/obra/reflexiones-en-torno-a-un-cuerpo-en-la-cuerda-floja>

Por otro lado, en el Proyecto “Yeguada Latinoamericana”¹⁰, creado y dirigido por Cheril Linett, se presenta una propuesta que está en diálogo constante con la contingencia. En estas obras, la artista configura una resistencia hacia la domesticación que intenta imponer la Patria a partir de la figura de la manada de Yeguas:

“Para ponerle el nombre, "Yeguada" a mí me gustó inmediatamente (...) siempre se habla de la jauría, entonces me pareció interesante esta yeguada como manada de Yeguas. Y “Latinoamericana” lo pensé muy por rechazar la patria como lo chileno, y hablar más de un territorio entero que ha sido colonizado. Y que a pesar de que le nombre también tiene ese origen, porque no se llamaba así originalmente el territorio, pero igual es como una desobediencia de estas yeguas traídas” (Cheril Linett, 2022).

Como se puede observar en la Imagen 4, la artista conjuga su propuesta que interpela directamente a las Fuerzas de Orden, tanto por sus violaciones hacia los Derechos Humanos como en relación a la represión que esta Institución ha impuesto en su propia biografía:

¹⁰ Más información, discusiones y registros disponibles en el siguiente link: <https://registrocontracultural.cl/tag/yeguada-latinoamericana/>

“Quería hacer algo con la historia policial que hay en mi familia, con el hecho de que mi abuelos materno y paterno hayan sido pacos en algún momento de su vida, y cómo eso repercutió en la familia entera, y de manera también represiva dentro de la casa (...) siento que de alguna manera, esta propuesta fue como un modo de desobedecer a la familia, y al mismo tiempo (...) enfrentar a los pacos. Y conociendo toda la historia que hay, o todos los crímenes que han cometido, y que cometen a diario” (Cheril Linett, 2022).

Imagen 4

ASESINXS, Yeguada Latinoamericana, performance por Cheril Linett (19 de febrero del 2022)



Nota: Fotografía por Andrés Valenzuela. Plaza Dignidad, Santiago, Chile.
(<https://registrocontracultural.cl/asesinxs/>)

Así, esta desobediencia hacia la Nación y el heteropatriarcado, también se levanta desde una crítica hacia el colonialismo y sus Instituciones de Orden. Tal y como relata Ivón Figueroa (2022), performer del Proyecto Yeguada Latinoamericana: “Cuando empecé con la Yeguada, ahí confluye este tema de la crítica anticolonial y anti clerical con el tema de las fuerzas armadas, como lo religioso y lo militar”.

En suma, la performance aparece como una forma de respuesta hacia los símbolos, imaginarios y discursos en los cuales se sostiene y se perpetúa la violencia. De allí a lo polémico de estas intervenciones; yendo más allá de la moralidad, utilizan a su favor los dispositivos que se utilizan para domesticar y someter los cuerpos para poder hacer visibles aquellos elementos que, usualmente, están implícitos en las formas de operar de las Instituciones.

Ante este contexto de violencia, la performance se hace relevante porque supone lugares de confluencia, ya sea convocando a les performers a encarnar propuestas colectivas, ya sea apelando a experiencias que permitan resistir en conjunto. Esto se evidencia en las reflexiones de Jazmín Ra:

“los relatos personales en el fondo (...) son un lugar de encuentro con les demás. Como que no son victimizarse, al contrario, es más bien empoderarse de relatos que muchas veces son de violencia en común, y cuando tú logras hablarlo y agenciar esto, puedes encontrarte con otras personas que también en el fondo han tenido que soportar y ser resilientes con la realidad violenta en que estamos” (Jazmín Ra, 2022)

Esto da paso al siguiente tópico, que aborda la construcción de memoria como una forma de resistencia que se levanta desde las trincheras del arte.

Construcción de Memoria

Si la denuncia hacia la violencia se plantea como un eje central en el trabajo de les artistas/performance, la construcción de memoria emerge como la posibilidad de trazar puntos de encuentro entre el pasado, el presente y el futuro. En esa línea, la performance buscaría rescatar testimonios que, por esta misma violencia solapada, han sido invisibilizados en los marcos de construcción de la historia oficial:

“La performance aporta a la construcción de memoria, y también creo que la performance también tiene esto de que saca a flote, re saca las memorias (...) a la comunidad de las

disidencias, a la comunidad LGBT, o a las mujeres incluso, también se nos ha relegado en la historia (...) se nos ha borrado de los libros (Andrés Valenzuela, 2022).

En ese sentido, si los sistemas de poder se han empeñado en hacer invisibles las historias de las disidencias, se hace fundamental hacerse cargo de que estos relatos encuentren lugar en la historia. Continuando con los planteamientos de Andrés Valenzuela:

“Es como la obligación de nosotres mismos preocuparnos de que esos testimonios estén (...) Entonces tiene esa doble militancia, mediante la performance puedo sacar a flote memorias, pero también mediante el registro de performance puedo archivar memoria social importante para nuestra comunidad.” (Andrés Valenzuela, 2022).

Con esta convicción, la performance "Procesión a Media Asta" (2020) se configura como una acción que denuncia un acto violento de la contingencia, pero también trata de un trabajo de memoria en torno a los cuerpos que, en distintos periodos, han sido arrojados al Río Mapocho:

"Procesión a Media Asta" fue ir a meternos al río, eso tiene un corte territorial e histórico importante. O sea, eso tenía que suceder en ese río, porque hablábamos de las cuerpas que habían desaparecido en ese río en particular” (Amadalia Liberté, 2022)

De esa forma, la intervención se constituye como un acto de memoria que convocó el encuentro colectivo para recordar y rendir homenaje. Tal y como relata Andrés Valenzuela: “Todas las personas estuvieron todo el rato (...) con mucho respeto, muy actitud de que sabíamos que estábamos ahí como en un acto de memoria, recordando muchas muertes y maltratos” (Andrés Valenzuela, 2022). El registro de esta acción se observa en la imagen 5

Imagen 5

Procesión a Media Asta. Performance de Andrés Valenzuela (9 de octubre de 2020).



Nota: Fotografía de Sergio López. Río Mapocho, Santiago, Chile.
(<https://registrocontracultural.cl/procesion-a-media-asta/>)

A partir del desplazamiento de significados que produce la performance, la acción contribuye a transmitir conocimientos y memoria social, buscando así poder resignificar experiencias dolorosas compartidas a nivel colectivo. En palabras de Jazmín Ra:

“El arte de performance tiene el plan de hacer una memoria, o de transmitir un conocimiento (...) el trabajo de memoria en general, y de conmemoración debería ser eso, resignificar lo que ha ocurrido para que no vuelva a ocurrir, para aprender un poco de estos síntomas sociales que son muy grandes (...) un artista trabaja con esta performatividad y claro, lo hace más poético (...) pero trabaja desde ahí, desde un conocimiento que se transmite como síntoma, como dolor (...)” (Jazmín Ra, 2022)

En esta línea, Leonardo Vela identifica en la memoria un componente de la performance que hace que ésta tenga sentido y que permite que una colectividad se identifique con la acción, más allá de la configuración estética que le acompañe:

“Una perfo que no se meta con la memoria como que se va un poco a otro lado. Porque claro, empieza a ser algo meramente visual, o una acción con menos sentido para mí (...) siento que aunque hables de algo super mega personal, igual estás hablando de algo que a mucha gente le ha pasado. Nadie es la única persona a la que le paso algo, aunque seamos poquitos, igual estás apelando a una memoria colectiva” (Leonardo Vela, 2022)

Consecuentemente, en la serie de performances “Reflexiones sobre un cuerpo en la cuerda floja” donde participan Colorx y Leonardo Vela, la memoria es un eje central a lo largo de las obras. De allí que la conmemoración en torno a las fechas que guardan relación a los lesbicidios sean tan relevantes, permiten recordar hoy a quienes han sido víctimas de esta violencia en el pasado a partir de los casos de Monica Briones, Nicole Saavedra, Anna Cook, Maria Pía Castro y Susana Sanhueza:

“Son 5 performances inspiradas en lesbicidios en concreto. Ponte tú, perfo dedicada a la memoria de Nicole, dedicada a la memoria de Monica (...) Este proyecto, el del fondo, lo iniciamos el 9 de Julio, que es el día de la visibilidad lésbica (...) ponte tú ahora para la Nicole Saavedra... ella estuvo perdida del 18 de junio al 25 de junio. Entonces nosotres desde el 18 al 15 estuvimos todos los días pegando en diferentes paraderos fotos, frases e información sobre el caso de la Nicole“ (Colorx, 2022)

Asimismo, las obras adoptan símbolos e imaginarios de resistencia que se generaron desde la performance en dictadura, trayendolos al presente para denunciar los crímenes de lesbo-odio en el territorio:

“Estamos trabajando con la idea de que para los cuerpos lesbianos, la dictadura nunca se acabó. Y no empezó en el 73 tampoco, sino que siempre ha estado y hasta el día de hoy vivimos en una máxima alerta (...) Entonces por ahí van los temas que abarco, el lesbofeminismo, relacionado a la dictadura y relacionado también a la historia de la performance”

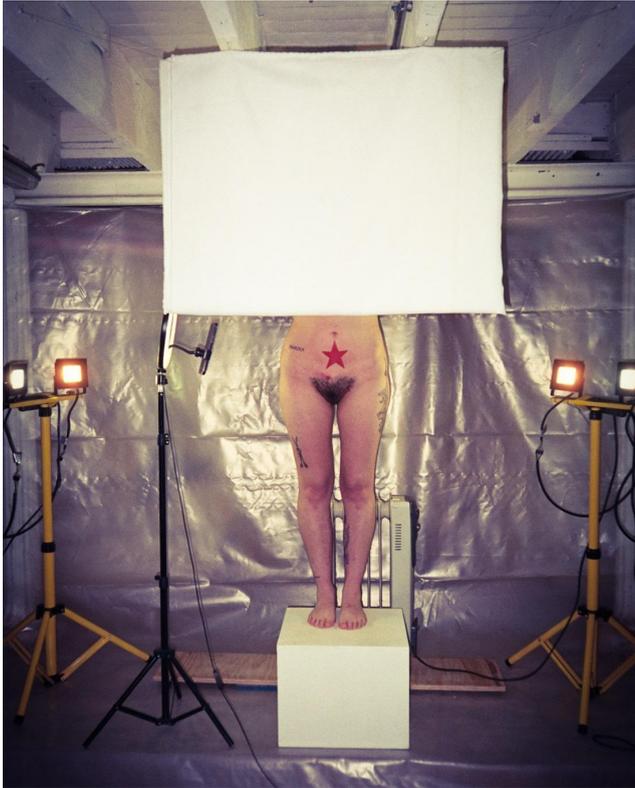
Estas aristas se unen al poner a disposición su cuerpo desnudo como herramienta de denuncia. Esto se evidencia en la Imagen 6, que muestra el registro de la obra 7 días, 30 horas.

“El cuerpo tiene una dimensión política, cultural super fuerte. Un cuerpo lesbiano desnudo, puede denunciar solo existiendo (...) Todo el contexto cambia, la cultura cambia, la historia cambia, el presidente cambia, pero si tú haces algo con tu cuerpo, la gente lo va a leer muy atemporalmente” (Colorx, 2022)

Le artista concluye que su obra no solo dialoga con la dictadura por los referentes a los que remite, sino también por el dolor que encarna al llevar a cabo las performances: “La dictadura está asociada al cuerpo, está asociada a la tortura, al dolor que se vivió, y el cuerpo siempre nos puede remitir a la historia, a la memoria. Como que ahí está la memoria, en la carne” (Colorx, 2022).

Imagen 6

7 días, 30 horas. Performance de Colorx (21 de julio de 2022).



Nota: Fotografía por Ume Tora. Casa Palacio, Santiago, Chile.
(<https://registrocontracultural.cl/7-dias-30-horas-colorx/>)

En síntesis, la memoria se sostiene como un lugar de encuentro y resistencia ante la violencia que ha recaído en las corporalidades disidentes, más allá del tiempo presente. La performance permite transmitir, rescatar y construir memoria en tanto apela a experiencias colectivas.

A partir de la indagación biográfica, se puede apelar a experiencias que salen de la esfera de lo íntimo, politizando así las formas de entender y convivir en los distintos territorios, partiendo desde la propia corporalidad. Siguiendo a Ivón Figueroa: “en general la gente que trabaja performance trabaja desde su cuerpo, desde su autobiografía como primer lugar (...) y por el mismo motivos también se inscribe en las calles en los momentos más importantes de la historia” (Ivón Figueroa, 2022)

Con esto en cuenta, a continuación, se establecen las posibilidades que ofrece la performance para emprender procesos reflexivos y de resignificación corporal e identitaria que abren la experiencia propia hacia el exterior mediante la acción.

De la autobiografía a la expresión artística

Un eje que articula el trabajo de performance en general, tiene que ver con la indagación biográfica, corporal e identitaria que le acompaña, tanto en procesos de creación individuales como colectivos. A su vez, la posibilidad de incorporar distintas disciplinas y conocimientos invita a cuestionar las formas en que se experimenta el cuerpo, así como las posibilidades que éste tiene para transmitir un mensaje.

Esto se ha hecho relevante para el trabajo de Ivón Figueroa, quien ha recorrido un trayecto que ha cambiado el sentido de por qué hace performance, transitando desde la acción como pronunciamiento político hacia las potencialidades expresivas que puede explorar la performance:

“Al principio, tenía que ver con violencia sexual, violencia de género en los espacios educativos (...) hasta que ya después fueron exploraciones más corporales, que tenían que ver con el cuerpo, con los límites del cuerpo. Siempre hubo una cosa muy teatral, como de mezclar periodos, de mezclar imaginarios imposibles (...) lo que yo estoy intentando hacer personalmente desde hace un tiempo hasta ahora, es pasar de la performance del activismo, a llegar a una performance que explore un lenguaje (...) veo esa necesidad de comenzar a gestar mis propias imágenes, y estoy como en ese proceso” (Ivón Figueroa, 2022).

En esta línea, las series de performance creadas por Cheril Linett, han ido explorando lenguajes que remiten a configuraciones estéticas, materiales y gestuales que nacen de lo biográfico, pero que se pone en diálogo con el entorno:

“Empecé a repetir ciertos elementos distintos. Por un lado el agua, ciertas paletas de color, la casa. La casa se me repite. Ciertas materialidades como las sábanas. O en un momento los calzones y las coronas fúnebres. O los símbolos patrios, el uniforme, los mástiles, la cola. Igual hay hartas cosas. O también más gestual, como la succión de la teta. Siento que hay varios elementos que se me han ido repitiendo. Todo tiene que ver con lo biográfico, pero que se abre. Las biografías dialogan entre sí con las otras. En ese sentido como que abre, pero sí, todo viene de lo biográfico” (Cheril Linett, 2022)

Imagen 7

Mudarse. Performance de Cheril Linett (14 de enero de 2022)



Nota: Fotografía drone por Andrés Valenzuela, Curanipe, Chile.

(<https://registrocontracultural.cl/mudarse-cheril-linett/>)

Por otro lado, el trabajo de Amadalia Liberté se levanta desde la investigación y experimentación en torno a lo afectivo, abriendo cuestionamientos en torno a las formas de vincularse dentro de un sistema que promueve el individualismo como régimen:

“Tengo un tema con los afectos. O sea, es parte de mí investigaciones y es también lo que me toma; la ternura radical como forma de combatir como el sistema neoliberal, entre redes (...)

Mi propuesta tiene que ver con la intimidad, tiene que ver con la exploración de los vínculos”
(Amadalia Liberté, 2022)

En su obra “Herida”, la artista encarna estos cuestionamientos con su cuerpo, yendo desde el dolor a la posibilidad de sanación a través de las agujas. De esta manera, expande el lenguaje artístico mediante la incorporación de técnicas de acupuntura, lo cual se muestra en la imagen 8:

“De los materiales que he creado, hice una performance que creo que es la más importante hasta ahora, que se llama "Herida", que habla de los vínculos, y no solo de los vínculos sexo-afectivos, sino que de lo vincular en general (...) como las heridas te marcan, como traspasas los límites a través de las capas corporales, la perfo que hice tenía agujas, entonces mezclé mis dos oficios (...)

Así también, parte de la propuesta de la artista, es generar obras participativas y que se abren a los distintos relatos que puedan emerger en torno a las inquietudes de la obra, colectivizando el relato que sostiene la obra:

“A mí me gusta hacer obras participativas, como que no me gusta que solo se trate de como mi mundo interno. Entonces extendí estas preguntas en mis redes sociales (...) "¿qué es un límite? ¿dónde está el límite? ¿cuál es tu herida? cómo sanas tus heridas?" y mucha gente me contestó, y en base a eso junté todos los relatos y después le pedí a gente querida que los leyera y me mandara audios de Whatsapp, y con eso armamos el audio que configuró el tiempo de la perfo que hice” (Amadalia Liberté, 2022).

Finalmente, la propuesta busca expandir el mensaje a partir de la inscripción de estas interrogantes en el espacio urbano:

“también trabajo con intervenir espacios públicos, he hecho performance como de cuerpa, pero también las he extendido a que salgan a la calle (...) siento que las preguntas son llaves, e

inevitablemente, si tu vas en la calle y aparece una pregunta, te las vas a hacer“ (Amadalia Liberté, 2022)

Imagen 8

Herida. Performance de Amadalia Liberté (2022).



Nota. Fotografía por Andrés Valenzuela. Santiago, Chile.
(<https://registrocontracultural.cl/herida-amadalia-liberte/>)

El trabajo de investigación involucrado en la performance, permite generar lenguajes, imaginarios y formas expresivas de trayectorias múltiples, por lo cual remiten a posibilidades de encarnar estéticas y discursos que admiten todo tipo de elementos expresivos.

Indagación corporal e identitaria

Pasando a otro punto, al trabajar desde la corporalidad, la performance permite otorgarle nuevas lecturas al cuerpo, trasladando el sentido que denotan cotidianamente.

Por ejemplo, el trabajo de Colorx presenta una propuesta donde el desnudo se visualiza como parte clave, pero al disponer su cuerpo en una acción con sentido político,

esto ha cambiado el sentido al que se le atribuía en torno a la sexualización que viven las corporalidades disidentes:

“Siempre tuve el impulso de taparme. El impulso de que si mi cuerpo se ve, va a ser leído por otro como algo sexual (...) Creo que el cómo he puesto el cuerpo, me ha hecho entender que el cuerpo puede ser una herramienta, un mensaje de muchas cosas (...) que el cuerpo tiene mucho más poder que solo desde la dimensión sexual.” (Colorx, 2022)

A su vez, esta resignificación del cuerpo por parte de quienes hacen performance, también afecta a quienes participan de ella como espectadores. Esto se evidencia en el relato de Andrés Valenzuela, quien plantea que el contacto con estas nuevas posibilidades puede provocar un cambio de pensamiento en quienes vivencian la acción:

“He visto cosas mucho más fuertes, que no sé si me gustaría indagar conmigo en mi cuerpo, pero sí me ha hecho entender como la potencia que tiene un cuerpo para expresar, y como te decía antes, para cambiar pensamientos en otros, para intervenir la realidad. O sea, en este país de hecho, que tenemos como una relación con el cuerpo problemática, sigue siendo super relevante la performance” (Andrés Valenzuela, 2022).

Estas nuevas posibilidades de relacionarse con el propio cuerpo, también pueden implicar exploraciones en torno a los límites identitarios.

En el Proyecto Yeguada Latinoamericana, Cheril Linett, emprende una exploración en torno a identidades no humanas, remitiendo a nuevos imaginarios de resistencia a través de la prótesis de la cola de caballo:

“Me interesaba buscar otro tipo de identidades más animales también. Como retornar a eso y a lo salvaje a la vez, que eso es que puedes hacer lo que se te ocurra (...) En un momento me metí a Butoh. Y allí habían caminatas animales, entonces me llamó mucho la atención el modo de trabajar con el cuerpo, y que se rompía esto estético (...) Y la cola, y lo anal. Me di cuenta yo experimentando poniéndome una cola ¿qué sentía? ¿cuál se volvía mi motor al

tener esa prótesis en esa parte de mi cuerpo? y haciendo ciertas caminatas que había aprendido del butoh, pero que había empezado también a deformar en cierto modo.” (Cheril Linett, 2022)

Por otro lado, la performance también ha contribuido a promover la disrupción hacia la normatividad binaria del género. Tal es la línea de trabajo de Galatea (2022), quien a través de la performance, ha protestado contra la heteronormatividad instaurada en los espacios, llevando esta forma de arte hacia la vida cotidiana:

“Mi performance en particular es muy visceral, es muy de la improvisación, de observar lo que está pasando en el lugar. Si bien tiene una idea base, esta idea puede ser incomodar a la sociedad, cómo está siendo construida, una protesta ante eso (...) mi performance se mezcla mucho también con mi identidad, entonces yo estoy todo el día haciendo perfo” (Galatea, 2022)

En ese sentido, la propuesta de Galatea aproxima la performance hacia la vida cotidiana a través del desplante de su identidad, como un modo de resistir la heteronorma: Siento que mi propuesta dialoga hartito con lo trans, hartito con el género. Protesta ante el binarismo, la heterosexualidad obligatoria, todo lo que nos conlleva a ello. Por ejemplo, el machismo” (Galatea, 2022).

A su vez, esta propuesta va de la mano con la exploración erótica del cuerpo y la desnudez, llevando estas aristas al campo de la sexualidad. Esto se puede apreciar en la imagen 9:

“juego mucho con el desnudo, me gusta mucho esto de lo tipo burlesque. Lo de llegar aparatosa, adornada, e ir sacandose las cosas de a poquito hasta quedar sin nada. Siento que eso me gusta mucho. Entonces ese ir desnudándose, ese ir desenvolviéndose, eso de mostrarse, me ha ayudado mucho a encontrar mi identidad” (Galatea, 2022).

Imagen 9

Sesión de BDSM con sentido terapéutico, Performance por Galatea (21 de enero de 2022)



Nota. Fotografía por @EsciEsci. Instituto Arcos, Santiago, Chile.

Gracias a estas instancias de disrupción hacia la performatividad que norma las formas de ser, Ivón Figueroa destaca la posibilidad de experimentar y descubrir la propia identidad de género: “En la biografía de las personas disidentes sexuales, o por lo menos para mí, creo que a través del transformismo, o a través de la performance muchas personas descubrieron su propia identidad de género” (Ivón Figueroa, 2022)

En ese sentido, una línea relacionada de la performance disidente, guarda relación con la liberación sexual y corporal que invita a despojarse de las represiones que recaen en los cuerpos. Entre las colectividades que siguen este trabajo, destaca DESperformance¹¹, colectivo que invita a generar acciones desde la desnudez colectiva:

¹¹ Más información sobre este colectivo en el siguiente link:
<https://registrocontracultural.cl/tag/desperformance/>

“Lo que me ayudó mucho fue ingresar a DESperformance, que es una colectiva de desnudos en público, totalmente político, para resignificar el desnudo, normalizarlo, e invitar a la gente también para que viva su desnudo (...) Ese ir desnudándose, ese ir desenvolviéndose, eso de mostrarse (...) me ha ayudado mucho a encontrar mi identidad (Galatea, 2022)

Imagen 10

Liturgia Corporal. Por DESperformance (5 de diciembre de 2020).



Nota: Fotografía por Sergio López Retamal, Parque Quinta Normal, Santiago, Chile.

(<https://registrocontracultural.cl/liturgia-corporal/>)

En la desnudez llevada desde lo colectivo, se hace posible generar impactos que invitan a sacar el cuerpo para la acción y el goce: “Vivimos en una sociedad super reprimida desde lo corpóreo. Entonces ver cuerpos fluyendo, ver cuerpos en libertad de acción, también impacta.” (Amadalia Liberté, 2022).

En suma, la performance ha puesto en escena distintos discursos que se pueden articular desde la denuncia hacia los sistemas que propician el control sobre los cuerpos a través de la violencia, con especial atención en la crítica hacia lo patriarcal, la heteronormatividad y la configuración del Estado-Nación y sus fuerzas de orden. De estas demandas, emerge la necesidad de agenciarse a través de la construcción de memoria, proponiendo instancias para resignificar estos traumas sociales a partir de casos que son

profundamente simbólicos sobre estas violencias. Asimismo, emerge la indagación autobiográfica como fuente expresiva que permita encontrar lenguajes propios para la acción, propiciando la reapropiación del cuerpo y los dispositivos de la sexualidad como tácticas de resistencia.

Principales Circuitos Involucrados En El Mundo de la Performance Artístico-Política

de Disidencias Sexuales en Santiago de Chile

El presente apartado se enfoca en los procesos interactivos y de cooperación que permiten configurar un mundo artístico-político de performance desde las disidencias sexuales. En primer lugar, se caracterizan las “escenas” de performance. Seguido de ello, se analizan las posibilidades y alcances de la autogestión y el acceso a financiamientos para la performance. Por último, se identifican los agentes relevantes que promueven la performance disidente en el territorio.

Sobre “las escenas” de la performance disidente: entre política, arte y sexualidad

A partir del relato de les artistas, se han identificado circuitos de performance cuyo sentido de acción es distinto, pero que se encuentran en contacto e intercambio constante. En ese sentido, Ivón Figueroa, identifica distintas escenas en relación a los intereses que persigue la performance:

“Están las performances como de "entretención" o entretenimiento nocturno, como el drag o este tema del BDSM que cae a veces en eso. Y por otra parte están las personas que lo exploran como un lenguaje y que les interesa consolidarlo como una exploración autoral (...) Entonces yo creo que las escenas de performance, también se están diferenciando así. Como las performances de gente que hace activismo, como que no le interesa mucho explorar el lenguaje, que le interesa solamente el pronunciamiento político” (Ivón Figueroa, 2022)

Existe un reconocimiento al mundo de la performance disidente como una escena pequeña, que oscila entre circuitos artísticos locales, el activismo político de las disidencias sexuales y la escena underground de las fiestas electrónicas que promueven prácticas sexuales y eróticas disidentes.

La posibilidad de involucrar distintas disciplinas, ha ido marcando diferenciaciones en torno a las líneas creativas que siguen los proyectos en los distintos territorios:

“Hay agrupaciones como territoriales, llamémosla como regionales, y también como de intereses (...) hay diferentes tipos de performances, con diferentes líneas creativas. Algunas personas incluyen cosas más escénicas, otros son más de calle (...) creo que tiene mucho que ver con los intereses, lo cual no significa que te cierres, porque siento que igual es un mundo pequeño” (Amadalia Liberté, 2022)

De ese modo, la performance de cada persona o colectividad es muy particular en cuanto a herramientas, enfoques y posibilidades de ejecución. De allí también la relación periférica que adopta respecto a las artes más tradicionales. Siguiendo las reflexiones de Cheril Linett (2022):

“Hay muchas maneras de hacer performance, y todas tienen que ver con la persona. Es muy particular el estilo que pueda tener cada persona o su visión que tenga de la performance. Y me gustó también eso anárquico que tiene, saberse fuera de la institucionalidad, aunque ya está muy dentro, también esto de romper con los límites disciplinarios (...) En la performance puedes utilizar cualquier herramienta que se te dé la gana” (Cheril Linett, 2022)

En general, los materiales y cantidad de personal necesario varía de acuerdo a las necesidades artísticas de la propuesta, la naturaleza colectiva o individual del proyecto, el alcance que este busque, entre otros factores. Al respecto, Ivón Figueroa (2022), plantea una

serie de diferenciaciones en torno a los roles que se ocupan en torno a la performance y los reconocimientos que les acompañan:

“Actualmente hay personas que hacen performance más ligada al teatro por ejemplo, o a la danza. Actualmente también hay personas que lo hacen en colectivo, hay personas que lo hacen anónimamente, hay otras personas que lo hacen en solitario y quieren tener un nombre propio y una autoría. Hay otras personas que tienen sus ideas y llaman a otras para ejecutarlas y conservan su autoría, y hacen su trabajo de respeto y reconocimiento a través de créditos” (Ivón Figueroa, 2022)

Por otra parte, para Andrés Valenzuela (2022), la vocación política que adopta la performance en el territorio, se levanta desde personas y colectividades que comparten afinidades. En este sentido, y pese a las diferencias que puedan existir en sus propuestas, se encuentran en diálogo y cooperación para poder visibilizarse, sobre todo cuando se sitúan al margen de las instituciones tradicionales del arte:

“es una comunidad pequeña igual, como te decía al principio. No hay tanto (...) igual es un arte difícil, es difícil ganar lucas por él, porque es principalmente político. Lo que busca es remecer, no es tener visitas en un museo. Aunque puede tener doble propósito, no está mal. También están estas personas que son como antimuseo, anti academia... pero todos los espacios son válidos para mostrar los discursos que queremos expresar.” (Andrés Valenzuela, 2022)

Esto guarda relación con el punto de vista de Ivón Figueroa, quien destaca la trayectoria política que ha tenido la performance, delimitando también sus espacios de acción: “Yo creo que una performance que llega a una galería blanca o que solamente se diera en estos diálogos experimentales de la materialidad no pegaría tanto porque hay una escuela de performance política muy fuerte en Chile” (Ivón Figueroa, 2022)

Este componente político, que remite a una complicidad con los feminismos y las disidencias sexuales en torno a las artes, ha mantenido estas expresiones dentro de un circuito que comparte estas críticas, pero cuyas formas, mensajes y discusiones muchas veces no se extienden hacia el resto de la sociedad.

Por ello, algunos artistas han insistido en expandir y democratizar la cultura de la performance y las críticas que emanan de estas acciones. Para Leonardo Vela (2022), la performance una forma de arte propia de disidencias sexuales, pero que se mantiene entre círculos de disidencias sexuales, pero cuyo lenguaje no es reconocido como una forma de arte por el resto de la sociedad:

“(…) a menos que seamos de la comunidad marika, que estamos como acostumbrades a la perfo (...) Yo lo defino un poco como un arte de nosotres. Entonces creo que ese es el problema (...) que no hay cultura de, pero hay que hacerla“ (Leonardo Varela, 2022)

En esta misma línea, Amadalia Liberté, identifica que los círculos donde se mueve en relación ha logrado construir un espacio seguro, pero esto no se replica en el resto de los espacios, donde las formas de violencia se siguen reproduciendo:

“Yo me he armado un espacio seguro donde no me siento acosada, pero el mundo sigue siendo igual afuera. O sea, yo me siento muy segura, hasta que me veo sola en la calle a las 11 de la noche en Cal y Canto, y ahí digo ¿qué tanto de esto ha cambiado? ¿o yo he hecho cambios para armarme de fuerza y de redes que nos permitan sostenernos en esperanza? (Amadalia Liberté, 2022)

Por su parte, Galatea propone expandir las convocatorias y abrir los procesos creativos, para que cualquier persona interesada pueda involucrarse con estos lenguajes, más allá de si pertenece a un mundo de arte o no:

“De repente nos topamos las mismas en otras colectivas. Yo siempre he hecho el llamado a meter más gente, a mostrarle esto, a que todes pueden, pero igual hay como muchas bailarines, actrices, actores, bueno, y como todo este mundo como del arte , siento que igual se apropia harto de la perfo (...) siento que llama caleta la atención, porque ahí te preguntan también ¿esto de qué es? o ¿oye cómo le hago para pertenecer a esto? ¿qué es lo que están haciendo? mostrarle a la gente que también puede pegarse el show en algún lugar” (Galatea, 2022)

En suma, el mundo de la performance artístico-política disidente circula entre escenas de las artes, la vida nocturna y el activismo, pero refiere a un círculo de personas con intereses en común en torno a la reapropiación del cuerpo para generar instancias de encuentro. En ese sentido, emerge el desafío de expandir estas formas de expresión artística hacia públicos más amplios.

A continuación, se da paso al análisis de cómo se gestionan estos encuentros y las posibilidades de financiamientos para la performance.

De la Autogestión al Acceso a Financiamientos

Un factor que media el trabajo en torno a la performance en la actualidad, es la dificultad que plantea el obtener financiamientos para ejecutar las performances, y poder remunerar a los equipos que participan de ellas. La mayoría de las instancias en torno a performance son de carácter autogestionado y no reciben financiamiento:

“muchas veces no tienes quien te apoye, y como somos precarizadas (...) no le podí decir a un fotógrafo "venga a trabajar conmigo yo le voy a pagar un sueldo", sino que tu amiga que es fotógrafa o fotografe te va a ayudar. O tus mismos compas de perfo que quieren hacer, uno los graba y viceversa” (Jazmín Ra, 2022)

Siguiendo el relato de Jazmín Ra (2022), en los últimos años, quienes se dedican a hacer performance, han buscado la forma de poder obtener remuneración a cambio:

“Ahora, se ha buscado trabajar desde que tengamos fondos, no tan precarizado de hacer por hacer, tal vez tratar de vivir de esto, pero siempre ha habido gente de perfo que quiere hacer perfos, y no importa que no haya plata” (Jazmín Ra, 2022)

La mayor parte de los artistas/performers, han venido desarrollando sus trabajos de manera autogestiva. Sin embargo, con el paso del tiempo y al obtener mayor reconocimiento público, emerge la necesidad por mayores recursos que permitan financiar a los equipos de trabajo y los materiales requeridos. Esto se ilustra en las reflexiones de Cheril Linett:

“A mí nadie me paga por hacer performance, y eso es muy complicado y cada vez se me hace más difícil el hacer una performance, y convocar equipos grandes como fue en un inicio, porque se necesita recursos. Ya estamos más grandes, todo el mundo quiere remuneración, y bueno yo también en cierto modo. Pero es muy difícil el hacer una performance ahora sin recursos, sobre todo cuando ya se han viralizado tanto” (Cheril Linett, 2022)

En consecuencia, el llevar a cabo una carrera desde la performance artístico-política se dificulta, en tanto existen pocas instancias que permitan remunerar el tiempo, investigación, conocimientos y recursos involucrados en las acciones:

“Existen performistas viejos, sí, pero poco. No creo que haya sido porque no había performance antes, sino que es porque tienes que “soltar la esponja” y dedicarte a otra cosa (...) de repente no puedes sostener ser performista porque realmente si no tienes apañe de otras cosas (...) ingresos de otros lados, como que te ganes premios o que tengas un trabajo ponte tú de artes (Jazmín Ra, 2022).

Al situarse en los márgenes de las instituciones tradicionales de mediación y circulación artística, se hace difícil recurrir a fondos estatales para financiar las obras, los cuales son entregados desde Fondart¹² a través de concursos públicos:

“Es un arte que es más difícil ganarse un Fondart que tú, cosas por el estilo (...) También nos hacen competir mucho por fondos, también esta cuestión como de lo institucional lo hace muy perverso, de los lugares para poder hacer talleres o para poder ganarte una visibilización de tu obra o fondos para hacerla.” (Jazmín Ra, 2022)

Se hace relevante señalar que, hasta el momento, no existe la categoría “performance” como una disciplina artística en la cual enmarcar un proyecto para postular a Fondart, sino que debe postularse a través de otras disciplinas. Siguiendo el relato de Colorx:

“no hay un fondo para performance, sino que es el fondo de artes escénicas, y hay que saber dónde meterlo. Yo al fondo que postulé fue en la submodalidad de interdisciplina (...) pero te limita a que pueden ser algunas disciplinas. Y me daba teatro, danza, narración oral y ópera” (Colorx, 2022)

Por tanto, esta situación de precarización percibida desde quienes se dedican a las artes, se tensiona aún más al no tener un reconocimiento como disciplina para acceder a fondos públicos.

Aquí también entran en escena los financiamientos por parte de Organizaciones No Gubernamentales que se interesan en promover artes desde los feminismos y disidencias. Tal es el caso del Fondo Alquimia¹³, que ha permitido financiar proyectos en esta línea:

“Durante toda mi experiencia de performance, siempre ha estado apañando el Fondo Alquimia, por ejemplo. Ha sido una institución que se ha puesto muy con los movimientos feministas y que ha estado ahí muy presente. Con fondo Alquimia he recibido aportes desde el 2016 yo creo” (Ivón Figueroa, 2022).

¹²Para mayor información, visitar el siguiente link: <https://www.fondosdecultura.cl/>

¹³Para mayor información, visitar el siguiente link: <https://www.fondoalquimia.org/>

Así también, se hace relevante el reconocimiento internacional de estas obras. En el caso de Cheril Linett, la internacionalización de sus trabajos es lo que le ha permitido encontrar en la performance una forma de subsistencia:

“De donde más he recibido para poder vivir, es de Universidades, y no de Chile, de otros países en realidad (...) en otros países hay muchos más fondos, fundaciones. Los espacios artísticos reciben más fondos con los que pueden remunerar a artistas que van a trabajar allá. Pero acá no, es el puro Fondart, o Goethe Institute¹⁴, que a mí también me ha apoyado en proyectos” (Cheril Linett, 2022).

Así también, la artista ha logrado acceder a financiamientos para la realización de sus obras en Museos y Centros de Arte públicos, tal como ha sido el caso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, pero no es un caso que se pueda generalizar:

“a veces ha salido algo como lo del Museo de la Memoria, que ahí igual me pagaron, entonces pude pagarle a las chicas, a las performers que convoqué esa vez, a Andrés de Registro. Ahí se pudo hacer una distribución de remuneración y pagar materiales. Pero fue una cuestión excepcional, no sucede tanto” (Cheril Linett, 2022)

La no validación de la performance como una forma de arte que requiere conocimientos, una sensibilidad particular y trabajos de investigación, contribuye a la precarización de les artistas/performers y su trabajo, que va más allá de la construcción de objetos de valor para el mercado. No obstante su labor, contribuye a generar experiencias extracotidianas, artística y políticas:

“Sería muy bacán que hubiese más lugar, porque también nos tratan como que fuera un hobby, como algo muy romántico (...) como que no es productivo, como no es de la sociedad de la productividad, no es trabajo (...) hay muchas cosas que uno hace, como la realidad social, que no necesariamente son desde el lugar de la productividad o de sacar un material

¹⁴Para mayor información, visitar el siguiente link: <https://www.goethe.de/ins/cl/es/kul/kfg.html>

que sea vendible o no. Pero sí igual es algo interesante de ver, o de conectar con, desde el lugar de lo sensitivo, desde lo sensible sería mejor llamarle” (Jazmín Ra, 2022)

Frente a este diagnóstico, Colorx (2022) propone la consagración de la performance como disciplina artística en el territorio, con la finalidad de que puedan destinarse mayores recursos en promover su desarrollo y difusión:

“Creo que es muy importante que la perfo se vuelva una disciplina, un área que tenga mayor visibilidad (...) que haya más cultura de performance. Eso lo encuentro muy necesario. Mientras hayan artistas de la performance, es necesario que haya cultura de performance” (Colorx, 2022)

Siguiendo el análisis del performer, este reconocimiento de la performance como una forma de arte, le supondría un espacio en las instituciones de arte, ampliando la posibilidad de que estos trabajos encuentren mayores resonancias:

“Acá estamos súper acostumbrados a pagar una entrada para ir al teatro, para ir a ver danza, para entrar a una galería (...) la perfo está como marginada a las marchas, a las fiestas, a la calle. Que no está mal, encuentro maravilloso que surja así la performance acá en Chile, pero creo que tiene que significarse también, para que los artistas que quieren dedicarse a hacer performance podamos vivir de eso. Que pueda profesionalizarse.” (Colorx, 2022)

Vale acotar que al ser pocas las opciones de financiar proyectos, más allá de la autogestión, muchos de los trabajos de artistas obtienen una mayor visibilidad y reconocimientos en espacios artísticos fuera del país.

Circuito de la performance disidente y agentes relevantes en Santiago de Chile

En los últimos años, se han generado circuitos culturales propios a través de la interacción y cooperación entre actores que generan instancias para visibilizar la performance y otros tipos de artes que son de interés para las disidencias sexuales.

Entre los actores que más convocan y reúnen performance disidente, destaca la plataforma Registro Contracultural¹⁵, que desde 2019 se ha encargado, de forma autogestionada, de generar un archivo de performance en la actualidad, con especial énfasis en propuestas ligadas a los feminismos y las disidencias sexuales. Tal y como destaca la artista Cheril Linett (2022):

“Yo creo que Registro Contracultural ha sido una plataforma importante de difusión, y que ha sido muy integradora de propuestas, sin hacer una selección. Encuentro que es un espacio muy abierto a la gente, en general (...) y recibe propuestas muy diversas. En otras instituciones hay una selección y no es un espacio abierto para todo el mundo que está creando haciendo performance (...) es una plataforma que contiene mucho material que se ha hecho en cierto periodo, y periodos conflictivos y muy activos en cuanto a la práctica de la performance” (Cheril Linett, 2022)

De esta forma, se ha configurado como un actor relevante que otorga visibilización a este arte disponiendo el material audiovisual de manera gratuita a través de su página web, y generando convocatorias para quien esté interesado en mandar sus propuestas. Para Jazmín Ra (2022), la plataforma ha sido sumamente relevante para potenciar la performance en los últimos años:

“Registro Contracultural en particular siento que es una red que se ha estado levantando de a poquito este último tiempo, y que también es buena porque se ha mantenido desde el tiempo que apareció con actividades. Y ahí también tienes el apañe de que sabes que de repente es algo que se está preocupando de cosas que no habíamos podido preocuparnos antes, como de hacer registros, de mantenerse vivo, de cubrir cosas que están pasando. Y ahí también hay un corte más político.” (Jazmín Ra, 2022).

Andrés Valenzuela (2022), creador del sitio, relata que este archivo nace ante la necesidad de disponer y ordenar el material audiovisual que surge a partir de la performance:

¹⁵ <https://registrocontracultural.cl/>

“Empecé como a ordenar este mundo de los registros, a hacer los montajes (...) pasaba que muchos artistas me decían "vinieron y me grabaron estas dos personas", pero el archivo no lo veías nunca. Quedaba ahí como en un registro de una cámara suelta. Entonces quise encargarme de cerrar el proceso en un montaje y que se publicara” (Andrés Valenzuela, 2022)

En un primer momento, se dedicó a almacenar y visibilizar las performances que emergieron a propósito del Estallido Social.

En paralelo, se fue conformando un equipo de trabajo, a partir de colaboraciones entre personas interesadas por potenciar este tipo de arte:

“La primera persona que me apañó fue la Dimarco, la Antonia Dimarco, que fue la que me pasó el primer libro sobre performance, la que me explicó lo que era etc, la que estuvo todo el primer año conmigo. También era la persona que escribía los textos de los registros que yo subía a la web (...) luego sucedió que apareció la Anastasia (...) ella estaba haciendo ya una investigación para un magister, sobre performance, y que de alguna manera su proyecto era muy parecido a un archivo web como el que tenía yo.

Entonces me dijo "ya que tú ya diste el paso de lo que estaba planificando yo, ya lo concretaste, ahora vamos a tomar este mismo archivo y vamos a analizarlo” (...) entonces como que nos armó la metodología de trabajo del proyecto (...) Ahí también se metió mi compa, que es Dinko, que también registra conmigo, viene otro universo na' que ver, pero su mente de ingeniero nos ha llevado a sistematizar un poco” (Andrés Valenzuela, 2022)

Luego, al llegar la cuarentenas, en conjunto con el Festival de Arte Erótico, lanzaron la convocatoria “Bitácoras de cuerpx en aislamiento”¹⁶.

De acuerdo con Andrés, la naturaleza digital del proyecto contribuyó a generar instancias de encuentro entre quienes practicaban o estaban interesadas en hacer performance: “fue super experimental, tampoco es como que llegaron performances muy

¹⁶Para mayor información, ingresar al siguiente link:

<https://registrocontracultural.cl/bitacoras-de-cuerpx-en-aislamiento/>

elaboradas ni nada, pero era una instancia, una manera de botar lo que nos estaba pasando y duró 27 semanas (...) Se hicieron 122 bitácoras individuales, 22 bitácoras colectivas” (Andrés Valenzuela, 2022)

En esta línea, el llamado a enviar material, convocó a personas que estaban llevando a cabo performance en distintos territorios a lo largo de Chile y en otros países:

“Lo que me pareció interesante de la convocatoria de COVID, fue descubrir que el proyecto, al tener una naturaleza virtual, digital, podía ser mucho más amplio de como yo lo estaba viendo (...) partí viendo lo que para mí eran performances, de la diversidad, aquí en Santiago, un poco entre diversidad y underground (...) Pero esto me permitió darme cuenta que tenemos lazos en otros países. (...) Y lo otro que pasó, es que en Chile también se amplió el territorio. Gracias a esta convocatoria, fue que empezamos a tener contacto con otros territorios fuera de Santiago y Valpo, que ya teníamos más o menos avanzado (...) gracias a eso, después hay artistas de regiones que empezaron a mandar sus performances, ya fuera de la convocatoria de pandemia” (Andrés Valenzuela, 2022).

A partir de la visibilidad que comenzó a adquirir el proyecto, se fueron sumando varias de las personas que conforman el equipo de Registro Contracultural en la actualidad¹⁷:

“varias personas ingresaron al proyecto en ese tiempo, como se abrió la convocatoria que duró varios meses, hubo relaciones con muchas personas nuevas (...) apareció la Amadalia que es fotógrafa y que también está incursionando en performance (...) llegó la Luna Grandón que es una profe feminista de la Chile, que también hacía fotos, y empezó a grabar. Está la Marlene que grababa conmigo hace poco tiempo antes, y que retomó la relación (...) Y también el año pasado llegó la Jazmín Rá, que es una performer (...) que yo registré un par de

¹⁷ El equipo actual de Registro Contracultural se encuentra en el siguiente link:
<https://registrocontracultural.cl/nosotros/>

veces en eventos, y como que le gustó mucho la idea (...) Y también empezó a escribir, después me propuso este taller de performance” (Andrés Valenzuela, 2022)

De ese modo, han logrado agrupar una serie de trabajos de artistas que, de forma convocada y autoconvocada, han querido participar de la plataforma:

“El sitio se está convirtiendo en validación (...) los artistas quieren estar para sentirse parte de una escena (...) Cuando uno lo ve aunado en una página web, puede pensar que hay muchas conexiones, obvio, y se mueven en los mismos círculos (...) igual representa algo así como una comunidad (...) yo me he esforzado por dar una mirada como si fuéramos una comunidad (...) de hecho la página web, al tener todas estas obras, que de alguna manera igual conversan entre sí en los discursos, igual uno la ve y da la impresión que fuera una comunidad” (Andrés Valenzuela, 2022)

Así, han generado distintas instancias que han ayudado convocar a las personas que se interesan por crear espacios para potenciar la performance en el territorio:

“De alguna manera, durante el año pasado, igual nos preocupamos de aportar un poquito a esta comunidad ¿cachai? haciendo estos mismos encuentros, como el curso de la Anastasia, el taller de la Jazmín que se hizo dos veces, la Margarita hizo otro taller (...) Entonces son como acciones que han tratado de mantener una comunidad. No sé si junta, pero ahí, presente y creando, dar espacios a la gente para que aprenda, para que se exprese, porque no había.” (Andrés Valenzuela, 2022)

Entre los actores que promueven encuentros de performance en relación a la escena del BDSM destaca el Festival de Arte Erótico,¹⁸ cuya organizadora, Beatriz Saldaña, es directora también de la colectiva DESperformance¹⁹. Este festival se lleva a cabo una vez al año, pero todos los meses se dedica a organizar fiestas y eventos ligados a lo erótico, la

¹⁸ Para mayor información sobre FAE, visitar el siguiente link: <https://faechile.cl/festival/>

¹⁹ “DESperformance, que es una agrupación de performance relacionada al desnudo, pero también está relacionada a FAE, porque la directora es la misma persona”(Andrés Valenzuela, 2022)

liberación sexual y la cultura BDSM²⁰. En relación a la escena de la performance vinculada al post-porno también destaca el Festival Excéntrico²¹. En ese sentido, estas organizaciones han generado instancias de encuentro que potencian la creación de performances relacionadas a la exploración de las sexualidad explícita:

“el espacio de la fiesta (...) que fue el post porno, que fue el drag, que ahora es el ballroom, son todos espacios de acción que le han permitido a la gente explorar sus identidades (...) también te permite explorar los territorios de la libertad sexual explícita y en público y que yo creo que por eso también ha sido muy importante para la disidencia sexual” (Ivón Figueroa, 2022)

Entre los espacios artístico culturales que promueven y dan espacio a la performance desde una perspectiva de disidencias sexuales son Centro Cultural Rogelia²², Casa Palacio²³. Entre los espacios artísticos destacan Centro Nave²⁴ y Balmaceda Arte Joven²⁵.

También destaca el proyecto “Redes y Enlaces” levantado por Alejandro de la Fuente y Vania Montgomery: “es una página que compila otras páginas, que exhiben performance, muestras de arte. Alejandro de la Fuente también con otra persona hicieron la página del archivo de las Yeguas del Apocalipsis, de Leppe también lo hicieron” (Andrés Valenzuela, 2022).

²⁰ “Pregunta: ¿qué actores crees que son relevantes para el desarrollo de la performance actualmente?

Respuesta: “ el FAE es uno, que ahí lo organiza la Beatriz Saldaña, que ya lleva 8 años haciendo este Festival, que además de hacer el Festival una vez el año, hacen encuentros durante el año (...) ahí también ocurría performance, pero es otro tipo, más escénica tal vez, más íntima” (Andrés Valenzuela, 2022)

²¹ “Creo que el Festival Excéntrico igual está agarrando bastante de lo que es esa escena.” (Ivón Figueroa, 2022)

²² “Centro Cultural Rogelia también abre espacios. Y ahí en colaboración con gente que tiene espacios y le interesa hacer perdurar el arte” (Amadalia Liberté, 2022)

²³ “Casa Palacio está recibiendo mucha perfo, están haciendo un trabajo super hermoso igual con eso” (Colorx, 2022)

²⁴ “Centro Nave está bien comprometido con la perfo, porque está comprometido con los procesos de investigación, que no buscan una obra como tal sino que solo investigar. Entonces ahí hacen harta convocatoria en la que la perfo siempre está como ahí de las primeras” (Colorx, 2022).

²⁵ “He estado postulando a instituciones como Balmaceda, como que ahí quedé en algunas cosas para el segundo semestre de este año” (Jazmín Ra, 2022).

En suma, el mundo de la performance artístico-política de disidencias sexuales tiene distintas variantes y formas de cooperación en relación a los espacios de arte tradicionales. De allí que emerjan circuitos que ocupan la performance con sentidos distintos. No obstante, existe una confluencia y colaboración en la medida en que, al ser un arte generado principalmente desde la autogestión, requiere de espacios y alianzas para que las obras encuentren lugar.

Formas de Circulación de la Performance y su Relación con la Virtualidad en el Contexto Actual

El presente capítulo se enfoca en la relación del mundo de la performance disidente con las formas de circulación y difusión. En primer lugar, se ofrece una mirada a la relación entre performance con el registro y la relevancia del Archivo desde la mirada de los artistas/performers. En un segundo momento, se analiza las posibilidades y limitaciones que ofrece su circulación de las performances en el espacio de lo virtual y las Redes Sociales.

Performance y Registro

De acuerdo con lo conversado con los artistas, para las personas que hacen performance en la actualidad, el registro es parte clave y prácticamente indisociable de la propia acción. Siguiendo las reflexiones de Ivón Figueroa:

“Ahora tenemos una hiperproducción de imágenes, una posibilidad de acceso a cámaras y a pantallas muy grande. Entonces se ha tomado conciencia de que la performance vive a través de su registro. Entonces cada vez están menos separados el registro de la acción, las personas que hacen performance lo hacen muchas veces pensando en el registro” (Ivón Figueroa, 2022)

Por otra parte, existen distintos modos de relacionar el registro con la acción, ya sea para generar un archivo, como parte constitutiva de la obra o para que este material tenga autonomía propia. Como reflexiona Jazmín Ra:

“Hay gente que ve el registro más bien como una forma de archivo, pero no como obra o viceversa. En mi caso yo siento que sí es importante el registro, y mejor si puedes trabajar con alguien que le pueda dar una mirada que potencie lo que está ocurriendo” (Jazmín Ra, 2022).

En ese sentido, la colaboración entre artistas y personal audiovisual es clave para generar una propuesta que se pueda poner a disposición a través del archivo, al cual se pueda recurrir para difundir las obras. Siguiendo las reflexiones de Cheril Linett:

“Sin el registro no existiría archivo, o no se hubiese difundido después cada una de las performances. Así es como en realidad se difunde, a través del registro fotográfico, de videos, y para mí siempre fue importante tenerlo. Yo no hago ninguna performance si no hay registro (...) Siempre he tenido registro y acuerdos con personas previamente a la performance.” (Cheril Linett, 2022)

Para la artista, el registro es clave para mostrar las composiciones que genera en su propuesta, instalándose así como una necesidad creativa:

“hay muchas cosas que tienen que saber las personas que hacen registro, como mantener ciertas distancias, o capturar las composiciones que es primordial. Y que no me interesan los detalles pequeños, los primerísimos pequeños planos a mí no me interesan. Siempre hay un diálogo, y se compone con el lugar” (Cheril Linett, 2022)

Por otra parte, en la serie de performances “Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja”, trabajan con un equipo de trabajo donde Ume Tora²⁶ aborda propuesta gráfica y

²⁶ https://www.instagram.com/_umetora_/

audiovisual que acompaña las acciones, con el fin de que el material audiovisual pueda sostenerse como obra autónoma frente a las acciones:

“Siempre las obras, las performances que hacemos, están trabajadas en diálogo con la propuesta gráfica, osea con Ume, que es la persona que saca las fotos y los videos y hace registro. Entonces siempre al pensar las perfos Ume está ahí con su cámara viendo cómo se va a registrar eso, y si tenemos que mover la escenografía para que el registro pueda después tener una autonomía propia como obra” (Colorx, 2022).

Así, por ejemplo, el registro fotográfico ha servido para generar intervenciones en el cuerpo urbano que contribuyan a la visibilización del proyecto:

“Hemos hecho sesiones de foto-performance. Como que la foto misma muestra una acción que está sucediendo y que es una perfo. Y esa foto y esos registros después los hemos llevado a la calle. Los hemos pegado en paraderos, en murales chicos, grandes. Entonces también nos metemos en el rollo más análogo de difundir. Y que de repente la gente vea una foto no más, que no tiene un QR, que no dice "reflexiones sobre un cuerpo" (Colorx, 2022)

La relevancia de la propuesta audiovisual y gráfica que acompañe las propuestas, también responde a la capacidad de difusión que estas alcancen:

“Para mí el registro sí es muy importante, y creo que es muy bacán que quede ahí (...) y que cualquier persona pueda acceder a eso, especialmente lesbianas y trans masculinos o no binaries. Pero en verdad a mí me parece importante que sea algo público, y que en verdad cualquier persona lo conozca” (Colorx, 2022)

En síntesis, las performances se crean en relación a una propuesta audiovisual, considerando elementos de composición, producción y montaje que puedan potenciar el trabajo: Tal y como reconoce Andrés Valenzuela: “por estar involucrado en los proyectos, pero por además ser quien graba muchas de las cosas, igual estoy poniendo mi mirada (...) mi

biografía igual está metida ahí. Desde decidir qué rescatar o no rescatar” (Andrés Valenzuela, 2022).

La Relevancia del Archivo

A partir de lo anterior, una de las prioridades para la performance actual tiene que ver con la creación del archivo. Esto guarda relación con la búsqueda por construir memoria en torno a la historia de la performance en el país. Siguiendo a Jazmín Ra:

“es necesario también tener memoria social y de performance, porque también la perfo pareciera ser demasiado efímera o como que no se da, y no es que no exista (...) de repente quedan unas instancias de intensidades que en el momento es, pero después es fácil que te borren del mapa” (Jazmín Ra, 2022)

A su vez, esto deriva de la necesidad de conmemorar, denunciar y generar memoria, dotando de sentido a la misma acción:

“Es necesario que haya archivo, especialmente de las perfos que son para eso mismo. Que son de repente para conmemorar, para hacer memoria, para denunciar, para visibilizar, para aparecer públicamente, para hacer alianzas entre gente que de repente eres muy "outsider" o que eres tratado como una paria, cuando no es así“ (Jazmín Ra, 2022)

En esa misma línea, Ivón Figueroa (2022) plantea que la falta de registros audiovisuales en torno a las performances que han ocurrido en el pasado da paso a la necesidad de resguardar el material que ha ido surgiendo:

“Creo que existe esa maduración de la escena chilena, que es la que conozco más (...) con el paso de los años, de las generaciones (...) Por ejemplo, podemos acceder a las Yeguas del Apocalipsis a través de la escritura más que de imágenes. No tenemos registro de muchas performance, las que hay son muy accidentales, y se ven solo a través de la escritura. Y yo creo que a la gente que le interesa hacer performance hoy, no van a dejar que suceda.” (Ivón Figueroa, 2022)

Por ello, a través de las herramientas digitales y audiovisuales a disposición en la actualidad, se busca promover la visibilización de las formas de resistencia política que puedan permanecer en el largo plazo. Siguiendo el análisis de Amadalia Liberté (2022):

“Yo creo que el archivo es super importante para que las acciones que se generan (...) perduren en la historia (...) antes no se podía tanto hacer eso, entonces ahora podemos utilizar estas herramientas a nuestro favor para seguir sosteniendo ciertas banderas políticas o ciertos discursos que son importantes de seguir instaurando (...) permite que la historia podamos escribirla nosotros. Entonces nos da el poder de hablar y que ese hablar no se quede en un momento no más” (Amadalia Liberté, 2022)

Así también, la construcción del archivo también se hace relevante gracias a la posibilidad de aprender acerca de los propios procesos de creación. Tal es la relevancia que identifica Cheril Linett:

“Para mí desde que empecé a crear, fue importante hacer archivo. Y también tiene que ver con lo que aprendí con el profesor que trabajé (...) para él siempre fue importante la creación de un archivo, porque así uno puede ir entendiendo su proceso mismo, yendo para atrás, avanzando. Se puede ir visitando el archivo muy atemporalmente, y quizás encuentres algo (...) Y claro, encuentro muy necesario también que existan también estas plataformas que tienen ese objetivo de ser un archivo, porque es como que tuviesen guardada una parte de la historia (...) Creo que eso es muy necesario de hacer. Si no, puede morir mucha memoria también ahí” (Cheril Linett, 2022)

Respondiendo a estas necesidades y reflexiones, el archivo de Registro Contracultural ocupa una gran labor rescatando y ordenando los registros de las performances de los últimos años de forma abierta y colaborativa:

“Ojalá que todes podamos opinar, y estar en conexión con este archivo, que de alguna manera vivimos en tiempos donde estamos sobre saturados de audiovisual, entonces es una manera de hacer una detención, y agarrar estas trazas de la realidad y ponerlas ahí porque para nosotros son importantes. Como que estos mensajes queremos que queden. De estos mensajes y estos artistas nos vamos a preocupar idealmente que estén presentes, desde aquí a ojalá muchos años más” (Andrés Valenzuela, 2022).

Así, el archivo se genera como una forma de construir un proyecto en conjunto, pensando en darle una continuidad con los trabajos que se vayan creando en adelante: “Abre posibilidades, para que después las personas que quieran hacer performance en el futuro, ya partan con esta base, y con esta base de datos que puedes ver lo que ya hay para poder innovar” (Andrés Valenzuela, 2022).

Circulación Virtual y Redes Sociales

Cuando las expresiones artísticas se generan sin amparo institucional, el espacio virtual y las Redes Sociales adoptan un papel clave en torno a difusión, convocatorias y circulación de forma instantánea.

Entonces, las plataformas virtuales se han convertido en herramientas clave para la difusión de los trabajos. Esto se ilustra desde la perspectiva de Cheril Linett (2022), que identifica las redes sociales, páginas web de artes, medios de noticias, como medios de difusión principales, siendo el más relevante Instagram:

“En las redes sociales. Instagram. Y en páginas web, medios de noticias, plataformas de artes visuales o de arte en general ,y yo creo que eso principalmente. Pero donde más circulan es en Instagram (...) hay gente que ayuda a visibilizar las performances, dependiendo también de las temáticas que tratan las performances. Entonces me ha pasado que dependiendo qué acción, Mapa LGBTIQ+ también tiende a compartirme las performances, o Intersexuales Chile, también son amigos. O la gente como amistades, gente cercana. O de revistas como

"Artischok" que es una revista de arte contemporáneo. Desconcierto igual lo ha hecho, El Mostrador Braga" (Cheril Linett, 2022)

En ese sentido, se identifican algunas plataformas digitales de arte que difunden los trabajos y les dotan de reflexión teórica. En el caso de "Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja", la productora de su equipo se encarga de potenciar la difusión en estas instancias:

"tenemos una productora que está todo el rato comunicándose con páginas como de teatro, de performance, de diferentes ámbitos y nos publican en sus páginas web. Entonces como que ahí hay una gran difusión que a mí me parece muy interesante, porque al final tiene una reflexión teórica." (Leonardo Vela, 2022)

Sin embargo, una problemática que se ha planteado en torno a ello, es que en las Redes Sociales, se generan "burbujas" y los contenidos circulan entre personas que se interesan por el trabajo presentado, pero no se extiende más allá, a diferencia del espacio público:

"Estar en la calle, recoger algo y traerlo al espacio digital es distinto que generar algo en el espacio digital y mostrarlo en el espacio digital (...) el contenido que uno ve es de la gente que uno sigue, cachai? También la calle está ahí enfrentada a quien pase" (Andrés Valenzuela, 2022)

No obstante, les artistas han tenido que aprender a articularse desde las Redes Sociales, en tanto contribuyen a generar redes de encuentro y difusión cuando no existe un respaldo Institucional:

"Instagram sirve para tener redes, para apañarse. también genera burbujas (...) las Redes Sociales son un poquito perversas (...) pero también ayudan a difundir tu trabajo, para seguir

existiendo cuando no tienes fondos, cuando no te dan bola en instituciones... como, una cuestión que hay que transar” (Jazmín Ra, 2022).

Así también, es útil para convocar audiencias para que las acciones tengan un mayor alcance, como relata Galatea (2022): “si no hubiera Redes Sociales, vamos a “pegarnos el show” a tal lugar y llegaría la gente que está ahí no más. No se podría convocar, así que es importante mantener las Redes activas igual, hacer convocatorias” (Galatea, 2022).

Entonces, las Redes Sociales cumplen un importante papel para lograr difundir tanto las acciones, como los eventos que ocurren en relación a la performance. En ese sentido, se pueden extender las propuestas hacia las personas que puedan identificarse con estos mensajes. Tal ha sido el papel que han jugado las redes sociales para el proyecto “Reflexiones sobre un cuerpo en la cuerda floja”:

“Creo que ha ayudado a que llegue el público que queremos que llegue (...) yo quiero llegar a las lesbianas (...) tengo miles de marikas a mi alrededor y es gente hermosa, pero las lesbianas necesitamos juntarnos y gritar (...) igual somos poquitas (...) en verdad asociaciones culturales de puras lesbianas no se ve mucho, y creo que a mí me ayuda hartito en eso, en ir en búsqueda de ellas, de invitarlas a ver lo que estoy haciendo” (Colorx, 2022)

Esto ha sido crucial para lograr una mayor visibilidad de los casos que aun no han encontrado justicia, como en el caso de Anna Cook:

“Entre más seamos exigiendo justicia por Anna Cook, más ruido se va a hacer, aunque eso quizás no se esté metiendo directamente en lo legal, pero sí al tiro genera una molestia (...) Entonces siento que ayuda a que se agrande la causa (...) yo siento que está pasando con este proyecto, gracias a la productora mayormente y gracias a Colorx, que apenas abrimos el Instagram se metió a seguir a un montón de gente (...) siento que es algo que la gente se

olvida, es algo que la gente sabe que está ahí, pero que no lo quiere pensar, o que le molesta, o le pasan cosas y es bacán tener una plataforma para meterse” (Leonardo Vela, 2022)

Redes Sociales y Censura

Ya planteada la relevancia de las Redes Sociales para contribuir a la difusión de la performance artístico-política, el último aspecto de este análisis refiere a la censura que reciben estos trabajos, ya sea por los símbolos que interpela, ya sean por trastocar tecnologías que sirven para mantener el control de los cuerpos dentro de los rangos de la heteronormatividad y lo moralmente permitido.

Como consecuencia de lo anterior, varias de las cuentas de quienes llevan a cabo performances, se han visto amenazadas o eliminadas por incumplir con las normas comunitarias de estos sitios, ya sea por presentar material explícito, o por sugerir acciones que interpelan símbolos del poder. Por esta razón, en las Redes Sociales, las imágenes de la performance solo pueden echarse a circular de forma censurada. Esto se evidencia en el caso de Jazmín Ra:

“el otro día no más me llegó una notificación que se habían dado cuenta de una de mis fotos, porque a veces una igual tapa lo más obvio. Pero si el contexto es muy obvio, como que se entiende que igual estás hablando de algo que a la Red Social no le parece, igual te la sacan, aunque uno reclame como que no... y te amenazan con que te van a cerrar la cuenta y todo” (Jazmín Ra, 2022).

Una forma de lidiar con ello es albergar el material explícito en otras plataformas, como en el caso de Registro Contracultural, y mantener el material de forma censurada en las Redes Sociales del sitio:

“Al principio me censuraron un par de fotos, pero ya nunca más, ahora todo censurado no más y si quieres ver más información vas a la web. Es que esa es la gracia de tener una web, se muestra una ventanita no más y si quieres ver más anda a verlo allá.” (Andrés Valenzuela, 2022).

La censura por parte de usuarios de Instagram también ha recaído sobre el trabajo de Cheril Linett. La cuenta del proyecto Yeguada Latinoamericana, ha sido eliminada de Instagram por las denuncias que despertaron sus acciones en el Vaticano de España. En razón de lo anterior, ha debido tomar precauciones y mantener sus cuentas privadas, para evitar que su obra sea censurada por quienes ven en la transgresión a la moralidad una falta grave:

“El instagram de Yeguada que tenía muchos seguidores, y que guardaba muchas fotos del proyecto muy al inicio, lo cerraron por la performance en España. E igual hay que entender que puede que pierdas el Instagram (...) Tengo privado mi Instagram (...) cuando lo tenía abierto estaban todo el tiempo censurándome, denunciando, reportando. Pero no sé, es muy complicado como funcionan las redes. Tanta censura, represión, mentiras.” (Cheril Linett, 2022)

Por su parte, el equipo de “Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja”, también ha tenido que lidiar con comentarios violentos y censura por parte de grupos trans excluyentes. Como varias páginas ligadas a las disidencias sexuales, han tenido que lidiar con comentarios que cuestionan los trabajos y vivencias de las personas trans y no binarias:

“Aparte de la censura, es también con la violencia con lo que hay que lidiar en redes sociales. Para nosotres con las TERF ha sido igual rollo, de que te atacan porque solo las mujeres pueden ser lesbianas, y si eres un transmasculino no te puedes identificar como lesbiano según ellas... yo soy una persona no binaria, entonces me webean con que si no eres mujer no puedes ser lesbiana, y eso también es censura, como también ¿cómo nosotres censuramos

eso? ¿lo respondemos, lo eliminamos, lo dejamos ahí? es un tema complicado la censura de nuestra parte y de la plataforma.” (Colorx, 2022)

De la misma manera, para Cheril Linett estas formas de violencia responden, precisamente a todas esas figuras abyectas de las cuales la performance se apropia para levantar sus mensajes:

“La gente dice muchas cosas, pero a mí en realidad no me afectan las cosas que digan. Es que mucho que dicen, con la idea de ofenderte, finalmente no es ofensivo. Que me digan "ah, esa puta loca", "travesti", "care'pueblo" me dijeron una vez. O hablan de nuestro año y no sé qué.

Así, estos comentarios visibilizan las formas de violencia heteronormativa y patriarcal que sus acciones denuncian:

"En esos comentarios hay mucho que visibiliza problemas y violencias. Porque también hay comentarios muy violentos, como "ojalá las violen", "les metería la luma por la raja". También enfocados a una violencia sexual, que es la que una está constantemente criticando, y que con las mismas acciones terminan visibilizándose sus opiniones en Redes Sociales. Igual creo que es interesante que pase eso, porque esas personas se hacen visibles solas, y también visibilizan un problema.” (Cheril Linett, 2022)

En suma, la instancia de registro es fundamental para la acción, por lo cual la colaboración entre artistas y fotógrafes es clave para lograr la propuesta. En ese sentido, los criterios de composición audiovisuales son claves para elaborar estas obras.

A su vez, se identifica la relevancia del archivo para que pueda haber mayor circulación de los trabajos, y que se pueda construir una memoria de performance que de cuenta de los trabajos que se están generando hoy en día. Gracias a las herramientas tecnológicas, se hace posible que estos archivos se alojen en la web, por lo cual se posibilita su alcance más allá de las fronteras materiales.

En esa línea, Las Redes Sociales han sido herramientas que permiten lograr una mayor difusión, convocatoria y alcance en las performances. Así también, ha permitido

generar redes entre personas con afinidades en común. No obstante, debido a la censura tanto por parte de Instagram como de las personas que denuncian las acciones por no estar de acuerdo con estos contenidos, se hace crucial resguardar estos archivos en soportes que no les impongan censura. Siguiendo las reflexiones de Ivón Figueroa:

“Si cierran las cuentas es difícil de difundir, y ahí donde los espacios artísticos entran en vigencia y en importancia muy grande, porque son los encargados de preservar esa memoria, de cuidar ese archivo. Sean las instituciones grandes como los museos, galerías, centros culturales, o proyectos independientes como el Registro Contracultural, que en este momento no sé si hay otro archivo similar en Chile.” (Ivón Figueroa, 2022)

Conclusiones

Esta sección busca discutir y tensionar los resultados expuestos de forma previa, tomando en cuenta tanto el alcance de los resultados como propuestas futuras para la profundización de este campo de estudio.

De este modo, se vuelve pertinente volver a retomar la pregunta inicial: ¿Qué propuestas, formas de cooperación y circulación se articulan en el mundo artístico de la performance disidente sexual contemporánea en Santiago de Chile?

Como ha sido abordado en los antecedentes de este estudio, la performance emerge como respuesta a contextos represivos y de violencia, que invitan a encontrar nuevas posibilidades de crítica, acción y encuentro. Por tanto, su producción se debe entender de manera situada en cada territorio y en relación al sentido que denota.

A partir de las propuestas exploradas, se hace posible establecer una serie de demandas que se encarnan a través de este arte, y que se encuentran estrechamente enlazadas entre sí.

En primer lugar destaca la crítica hacia la violencia que viven las personas disidentes sexuales. Esto se expresa a través de distintas expresiones estéticas, creativas, enfoques y formas de ejecución. Pero se hace posible encontrar una línea clara en torno al dolor, al llevarlo a la carne, a intentar resignificarlo y buscar puntos de encuentro a partir de la resistencia.

La performance entrega conocimientos que apelan a una memoria colectiva, a dolores compartidos. Apela a generar una sensibilidad en el otro, una toma de conciencia acerca de las aristas que perpetúan esa violencia. La performance adopta los símbolos, colores y materias de la violencia: de la heteronormatividad, la cultura patriarcal, la nación, las instituciones de orden, la moral, el neoliberalismo. Todo aquello que sostiene y que oprime las vidas y los cuerpos disidentes.

En esa línea, la construcción de memoria, la conmemoración y la visibilización de quienes han resistido estas violencias en el pasado, para visibilizar a quienes lo hacen hoy. Se establecen puentes que conectan los dolores del pasado con los del presente, que invitan a cuestionar qué tanto ha cambiado entre una época y otra, qué imaginarios prevalecen y cuáles se transforman con el tiempo.

A su vez, la performance y la disidencia sexual han promovido la búsqueda por lenguajes propios y la reapropiación de sus cuerpos y las prácticas que emanan de ellos, frente a los dispositivos que intentan mantenerlos dentro de la heteronormatividad del sistema.

En un país cuyos cuerpos han sido duramente reprimidos y violentados por proponer rupturas en esta normalidad, la performance abre espacios para la reflexión, propone imágenes desde lugares abyectos e invisibilizados, dispone los cuerpos en escena para ofrecer críticas y alternativas a la forma que los sistemas de poder han determinado para vivir una vida “normal” y “productiva”.

Así, estas propuestas muestran lo político de encontrar nuevas formas de relacionarse con un cuerpo que constantemente busca ser disciplinado y reprimido. También, destacan el papel del arte en torno a la generación de nuevas posibilidades de sensibilidad, de conmover y de dar forma al deseo por estas transformaciones.

A partir de los antecedentes históricos revisados, es posible establecer continuidades entre las demandas y críticas que se levantan desde la performance, que ha sido parte de los repertorios de acción política de las disidencias sexuales y cuyo lenguaje se ha popularizado en los últimos años.

Asimismo, es posible identificar un relato que se alimenta de referentes, discursos e imágenes de la resistencia que se levantó desde las trincheras del arte en el periodo dictatorial. Cabría cuestionarse qué tanto de las realidades que se denunciaban en aquellos años siguen vigentes. Del mismo modo, se hace importante ver la manera en que estos símbolos van cambiando de significado con el pasar de las épocas.

Pasando al siguiente objetivo, por la forma en que fue llevada a cabo esta investigación en torno a cómo se fueron generando las instancias de encuentro con los artistas, se logró conocer al mundo artístico de la performance local, que se encuentra cercano a lo *underground*.

Así, estas producciones nacen principalmente desde la autogestión y colaboración de acuerdo a afinidades políticas en común, cuyos puntos de encuentro se dan en los espacios que comparten las disidencias: espacios de arte, fiestas y encuentros políticos.

En ese sentido, el mundo de la performance artístico-política disidente se ha ido configurando en los márgenes de las instituciones de arte tradicionales como museos o galerías, de a poco ha ido ingresando a estos circuitos. Por desgracia, comparte la situación de precarización de las artes que se vive en el país, sobre todo al tener una vocación principalmente política, donde las personas que la encarnan lo hacen generalmente por fuera

de los espacios artísticos tradicionales. Esto recae en que muchas veces, quienes hacen performance sin obtener una remuneración por ello. Además, esta situación se complejiza al considerar que la performance no se encuentra categorizada como una forma de arte para acceder a fondos estatales, por lo cual los proyectos deben enmarcarse en otras disciplinas artísticas para ser realizados con un financiamiento que los respalde.

En esta línea, Registro Contracultural está siendo un gran aporte para todas aquellas personas que investigan y llevan a cabo performance, y que no tienen espacio para mostrar sus propuestas en espacios de arte institucionalizados, posicionándose como un agente que logra hacer entrar en contacto las distintas propuestas individuales que levantan los artistas/performers.

La naturaleza virtual del proyecto ha logrado generar encuentros, convocatorias y una forma de articular a todas las personas que, individualmente, utilizan la performance para expresarse artísticamente, sobre todo para quienes lo hacen desde la vereda de los feminismos y las disidencias sexuales. Esto guarda relación con lo que plantea Carlón (2010), en tanto supone la creación de instancias artísticas por fuera de los medios tradicionales, que pueden articularse y circular mediante la virtualidad.

Así también se ha armado alianza con el Festival de Arte Erótico, equipo que también genera instancias donde la performance es clave, sobre todo en torno a la liberación de la sexualidad y la reapropiación del cuerpo tanto para el goce, como para la denuncia.

Asimismo, se hace posible identificar una diferenciación y profesionalización cada vez mayor de esta escena. A raíz de la articulación de agentes que propician la performance artístico-política, podría hablarse de la emergencia de procesos de artificación (Shapiro y Heinich, 2013), que, de a poco han comenzado a hacer circular las performances en instancias de mediación artística institucionalizadas y discusiones académicas.

Finalmente, el registro es prácticamente indisoluble de la acción en tanto permite la circulación de la performance en cualquier espacio (Taylor, 2011), ya sea como un insumo, registro, material adicional. La mirada de quien está detrás del registro es parte importante para mostrar las propuestas y permitir que estas puedan perdurar en el tiempo.

El estallido social fue un momento clave para que la performance y sus discursos se hicieran visibles en el espacio público, pero como fue abordado en los antecedentes, esta práctica artística ha tenido un gran recorrido que no ha sido visibilizado. A lo largo de los años han existido numerosas escenas de performance, pero debido a la falta de archivos en común, solo han quedado en la memoria de quienes les conocieron en su momento.

Por ello, en la actualidad existe una preocupación porque las acciones puedan contar con un buen registro. Esto con la finalidad de ponerlas a disposición y que puedan narrar la historia de quienes han resistido desde el arte por la convicción de generar quiebres en la realidad social, de interpelar, cuestionar, generar un impacto que pueda llevar a un cambio de estas estructuras, a despertar una resistencia en el otro.

Para la performance que nace de la autogestión, la virtualidad y las redes sociales son clave para la circulación y visibilización de sus trabajos, y de a poco esto ha logrado llevarse a la gestión de espacios para mostrarlos en vivo y en directo.

La complicación que imponen las Redes Sociales sean la primera instancia de difusión, tiene que ver con las políticas comunitarias de los sitios, donde los trabajos solo pueden circular de forma censurada. Y aun en estos casos, las propuestas que levantan los artistas pueden ser controversiales, generando reacciones de rechazo e incluso violencia por parte de las personas que creen que no debería darse el espacio para estas críticas.

En ese sentido, las cuentas de Instagram de las personas y colectividades que hacen trabajos que aborden temáticas tabú, que incomodan y que hablen sobre realidades que son

reprimidas e invisibilizadas, se ven en amenaza constante por ser considerados como alejados de la moral y las buenas costumbres.

En ese sentido, el presente estudio busca contribuir, humildemente, a la visibilización y valorización de quienes hoy en día están armando estas instancias y encuentros desde la voluntad y la convicción de mostrar estos discursos y estos cuerpos que abogan por la transformación de la realidad en un lugar menos violento, que permiten encontrar puntos de encuentro, nuevos lenguajes, nuevas posibilidades corporales

Me parece que, hoy en día, debería prestarse mayor atención a quienes generan estas instancias de cooperación, y espero que en un futuro se pueda pensar en la posibilidad de hacer un arte que no necesite volverse un objeto para adquirir valor.

Para finalizar, se hace necesario explicitar que el interés de esta investigación nació desde el interés por las prácticas artísticas disidentes. Pero sería interesante observar las maneras en que se produce la performance en otros territorios, o desde otros focos de interés. Del mismo modo, se sugiere seguir profundizando en las formas de cooperación que surgen desde la resistencia por la posibilidad de habitar el mundo de forma distinta. Tal y como reflexiona Preciado (2019), “necesitamos inventar nuevas metodologías de producción del conocimiento y una nueva imaginación política capaz de confrontar la lógica de la guerra, la razón heterocolonial y la hegemonía del mercado como lugar de producción del valor y de la verdad” (pág. 43).

Referencias

- Alcázar, J. (2008). *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*. Estudios sobre sexualidades en América Latina, 331-350.
- Antivilo, J. (2016). *Pongo el culo compañero. Izquierda, disidencia sexual y performance*. Arte y políticas.
- Ayerbe, N. (2017). *Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, 7, 551-572.
Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/2237-266069648>
- Bartra, E. (2010). *Acerca de la investigación y la metodología feminista*. Norma Blazquez; Fátima, Flores y Maribel, Ríos (Coords.), Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales, 67-77.
- Barros, M. J. (2021). *Activismos artísticos en las movilizaciones chilenas recientes: nuevas solidaridades entre el arte y la calle*. Universum (Talca), 36(2), 437-458. Recuperado a partir de: <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200437>
- Butler, J., & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Cabello, C. Díaz, J. Rivas San Martín (2016, febrero 6). “*Izquierda, feminismo y sexualidades críticas*”. The Clinic. En primera Persona Entrevistades por Nelly Richard. Recuperado de: <https://www.theclinic.cl/2016/02/06/izquierda-feminismo-ysexualidades-criticas/>
- Camilla-Araya, V. León, D. (2017, octubre 13). “*Irina La Loca, performer: "Se murió Hija de Perra y yo quedé a poto pelao"*”. Revista Bello Público #87. Recuperado de <http://www.revistabellopublico.cl/index.php/rbp-interviu/entrevistas/86-irina-la-loca-s-emurio-hija-de-perra-y-yo-quede-a-poto-pelao>.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de la investigación social*. Santiago: LOM ediciones.

- Candelaria Vazquez, J., & Vidal Yevenes, L. (2019). *Arte, Cuerpo y Denuncia: El uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva La Yeguada Latinoamericana. Índex, revista de arte contemporáneo*, (8), 152-159. Recuperado a partir de <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.274>
- Capona, D. (2014). *Mariconadas escénico-callejeras. Materializaciones estratégicas del cuerpo cola en espacios urbanos*. *Cuerpo del Drama*, (2).
- Carlón, M. (2010). *La mediatización del "mundo del arte"*. *Mediatización, Sociedad y Sentido*, 187.
- Carvajal, F. (2014). "Cuerpo de retaguardia. Arte y disidencia sexual en el Chile postdictatorial", *Culturas políticas y Políticas culturales*. Alejandro Grimson compilador. Ediciones Böll Cono sur, p. 89-106.
- Carvajal, F. De la Fuente, A. (2018). *Las Yeguas del Apocalipsis: Pedro Lemebel y Francisco Casas*. Recuperado de: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo virtual de Artes Escénicas.
- Dimarco, A. (2019). *El cuerpo como arma en tiempos de revuelta social*. Recuperado de: <https://registrocontracultural.cl/el-cuerpo-como-arma-en-tiempos-de-revuelta-social/>
- Echeverría, G. (2005). *Análisis cualitativo por categorías*. Santiago, Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Escaño, C. (2014). *Artes, autoría y cultura libre. Análisis sobre el concepto de autoría: creación, producción y recepción artísticas. Ideas para un discurso estético sobre la cultura libre*. ASRI: Arte y sociedad. *Revista de investigación*, (6), 3.

- Escudero, J. A. (2003). *Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)* *Contemporary feminist aesthetics (or how doing things with the body)*. In *Anales de historia del arte* (Vol. 13, pp. 287-305).
- Figuroa, I. (2016, agosto 21). “*Colectivo Lemebel, la performance disidente que implosiona los colegios en toma*”. Entrevistade por Matías Suarez. Recuperado de <https://tallerponteready.tumblr.com/post/149290140085/colectivo-lemebel-laperformance-disidente-que>
- Flores, V. (2013). *interrucciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gargallo, F. (2010). *Una metodología para detectar lo que de hegemónico ha recogido el feminismo académico latinoamericano y caribeño*. Norma Blazquez, Fátima Flores y Maribel Ríos (Coords.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, 155-175
- Garrido, J. C. (2015). *Diversidades en la transición: Homofobia y el movimiento LGBT en Chile, 1990-2000*. *Historias que Vienen: Revista de Estudiantes de Historia*. Universidad Diego Portales, 6, 1-14.
- Goldberg, R. (1996) *Performance Art*. Ediciones Destino.
- Gómez, R. (2019). *Archivar memorias Queer: Performances y constelaciones activistas en el fondo documental “Trabajo y estudios lésbicos/Casa de la mujer Salón de las Preciosas (1992-2004)”* del Archivo Nacional de Santiago de Chile. *Revista del Archivo Nacional*, 83(1-12), 108-128.
- Gómez-Peña, G. (2005). *En defensa del arte del performance*. *Horizontes antropológicos*, 11, 199-226.

- González, G. (2016). *Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogénica*. De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos, 3(5), 179-200
- Hernández, J. (2021). *Arte-Acción Directa, Performance y Política en Chile 1970-2013*.
- Kulawik, K. (2008). *Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena*. Alpha (Osorno)
- Lastero, L. R. (2015). *Néstor Perlongher en la prensa: Cuerpo y ciudad en los ensayos de Prosa plebeya*. In IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (Ensenada, 2015).
- Linett, C. (2020). *Proyecto Yeguada Latinoamericana: Performance y feminismo disidente*. Cuadernos De Teoría Social, 6(12), 86-106. Recuperado a partir de <http://64.76.96.64/index.php/tsocial/article/view/109>
- Llanos, B. (2021). *Revolta feminista en Chile: cultura visual y performance*. Literatura y lingüística, (44), 169-184. Recuperado a partir de <http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.44.3024>
- Menoyo, S. (2016). *Intervenciones públicas performativas: aportes de la experiencia feminista al mundo del arte*.
- Milano, L. (2016). *Deseables y deseantes. Una aproximación crítica a la pospornografía*.
- Mireles, A. I. P. (2014). *Creaciones corporales políticas. El performance artístico como visibilización de las disidencias sexuales. Dos estudios de caso en los Ángeles y Querétaro*.
- Petric, A. (2019). *Spandex, el destape cultural de la Transición: homosexualidad y performance en tiempos de SIDA: Santiago de Chile (1991-1992)*
- Preciado, B. (2004). *Género y performance*. Revista Zehar, 54, 1-14.

Preciado, B. (2005) *Multitudes queer. Nota para una política de los "anormales"*. Nombres, (19).

Preciado, P. B. (2019) *Un Apartamento en Urano: crónicas del cruce*. (Vol. 625).

Ramírez Pérez, J. (2020). *Significación política feminista en las performance de "La Yeguada Latinoamericana"* [recurso electrónico]. Memoria (psicóloga)--Universidad de Chile, 2020. Recuperado de: https://www.bibliotecadigital.uchile.cl/permalink/56UDC_INST/1uuvhmk/alma991007718068603936

Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* (Vol. 46). Ediciones/Metales Pesados.

Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Rubino, A. R. (2019). *Hacia una (in) definición de la disidencia sexual: Una propuesta para su análisis en la cultura*. Anagrama.

Rueda, L., & Staroselsky, T. (2020). *Hacia otra comprensión de lo social en el arte: Dewey y Benjamin*.

Shapiro, R., & Heinich, N. (2013). *When is there artification?*. *Sociedade e Estado*, 28(1), 14-28. Recuperado a partir de: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>

Silva, M. (2022). *Vidas (in) documentadas: apuntes para la cartografía de un archivo de un artista de performance*. *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas*, (29), 56-79.

Taylor, D. (2011). *Performance, teoría y práctica*. *Estudios avanzados de performance*, 7-30.

Tonon de Toscano, G. (2009). *La entrevista semi-estructurada como técnica de investigación*. Graciela Tonon (comp.), 46.

- Torres, D. J. (2014). Pornoterrorismo [Digital edition]. Diana J. Torres.(Original work published in 2011).
- Vélez Giraldo, F. (2019). *Estética de la irrupción. Activismo y performance en Las Yeguas del Apocalipsis (Chile 1987-1993)*
- Valero, V. (2017). Video performance: arte poderosamente expresivo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (2).
- Venegas, L., Cabello, C., & Díaz, J. (2014). *¿Cuántas hijas de perra son necesarias para hacer estallar el mundo? Escrituras transgénicas en homenaje a Hija de Perra.* *Revista Punto Género*, (4).