

Bakgrund och frågeställning

Efter min examen som teaterregissör och skådespelare började mitt liv som konstnär. Jag startade en professionell teatergrupp med några av mina före detta klasskamrater och dåvarande kollegor i *Teatro Por Chile* (TXCH). Vi turnerade Chile runt och vi nådde åtminstone nio av de tolv regioner som landet på den tiden var uppdelat i. Chiles södra del, speciellt *sur austral*, som ligger långt ifrån Santiago, som är vacker men samtidigt det är den absolut dyraste delen av landet och vi var inte den rikaste teatergruppen precis. Vårt fokus var arbetet med gymnasieskolor och studentkårerna på de olika universiteten som reformen i utbildningssystemet hade skapat. Innan diktaturen fanns det bara två privata universitet som var styrda av stiftelser, men efter diktaturen ökade de så kallade *Universidad Privada* i jämförelse med *Universidad Pública*, explosionsartat. Chile var det fjärde landet i det nya Amerika som fick universitet: *Universidad de Santo Tomás de Aquino* skapat och administrerat av *Ordo Fratrum Praedicatorum*, 1622. Innan dess fanns *Universidad Nacional Mayor San Marcos* i Lima, grundat 1553, som det första, men de hade ett tydlig gemensamt budskap båda två: "adoctrinar a los vecinos de estas tierras en la fe cristiana y el sometimiento al Rey" ¹ vilket med en enkel översättning blir: "**indoktrinera** de boende i dessa länder **i den kristna tron och underkastelse till kungen**" (min fetstilsmarkering). Universalismen som inspirerade universitetets grundare var egentligen inte så universal utan den var verklig lokal, enfaldig, totalitär och segregerad. I nutidshistorien, innan diktaturen, hade *Universidad de Chile* campus över hela landet, men efter kuppen ansåg militärerna att det fanns för många kommunister och socialister som var stadsministrar, rektorer, professorer, lärare osv. Så de bestämde sig de för att mörda flera av dem och resten skickades i exil. Alla campus stängdes och såldes vidare till nya entreprenörer, dvs. militärer och bankmän. Privatiseringen av utbildningssystemet var en av de största och mest radikala förändringar som genomfördes för att eliminera allt som kunde låta som, eller ens ha en liten doft av, den "farliga" kommunismen. Enligt Milton Friedmans recept ² "den största fienden av den mänskliga liberalismen".

¹ es.wikipedia.org/wiki/Universidad_Nacional_Mayor_de_San_Marcos

² Mer om detta av Milton Friedmans teori och praktiken i boken *Chock Doktrinen* av Noemi Campbell, Ordfront, Stockholm, 2007.

Min berättelse utspelar sig 1991, första året av återinförd "demokrati" i Chile då det fanns en slags öppenhet och glädje i luften. Där alla var överens om att de mörka tiderna var förbi och att alla drömmar om ett humanare samhälle nu var möjliga. Vår repertoar bestod av två teaterpjäser, *El Buen Doctor* av Neil Simon och *Le Chantatrice Chauvé* av Eugène Ionesco, samt teaterworkshops och experimentella *performances*. Efter varje presentation av de "formella" teaterpjäserna anordnade vi ett forum där idén var att skapa samtal mellan "publiken" och "artisterna". Efter nästan tjugo år av tystnad, kunde vi använda orden för det som de skapas för: att blir uttalade.

Turnéerna gav mig en djup upplevelse kring hur "kulturen" uppfattades och jag kunde förstå hur mycket ett aktivt socialt nätverk betyder för att utveckla konsten. Hur viktigt det är att vara med, att känna sig som en del av någonting större, och hur starkt konsten kan påverka och förändra dina åsikter kring de centrala frågorna som t.ex. mänskliga rättigheter, delaktighet och förmågan att förändra samhället. Men också hur den kan förändra drömmarna om en mer humanare social kontext, speciellt efter en så hård och kriminell diktatur. Där föddes också flera frågor: Vad håller vi egentligen på med i teater? Vad gör vi? För vem pratar vi? När vi vill satsa på föreställningar som vi tycker är viktiga, vem ska då komma och se dem? Hur kan teaterkonsten motarbeta det elitiska sättet att bjuda in folk på? Bjuda in bara dem som har pengar, dem som har förbindelser med kultur världen, eller bara dem som "förstår mig"?

I mars 1988 kom jag in på *Escuela de Arte Dramático*, DRAN, en privat teaterhögskola där jag träffade Luis Chago Aguilar och Mario Müller. De skulle bli mina bästa kamrater under flera år inom den professionella praktiken. När sommaren 1989 närmade sig bestämde vi oss för att organisera en turné till Chiloé som ligger 120 mil söder om Santiago. Jag bjöd in min klasskamrat Mario att följa och vara med oss i TAC på den planerade turnén till södra delen av Chile den sommaren.

Antología de Día Lunes y la Gira del TAC 1989

Måndagsantologi och TAC turné 1989

Vi jobbade med en ganska experimentell teater baserad på improvisatoriska tekniker där vi användade vi oss av surrealismen och dess sätt att hantera material från drömmarna. T.ex. *Automatisme Psychique Pur*, som enligt *André Bretón* handlar om att skapa direkt utan att rationalisera det som kommer upp, ingen kontroll från hjärnan, bara fantasin *flow*. Det användande vi när gällde det att sätta igång improvisationerna, och Expressionism i dans där känslorna var viktiga medel snarare än rationella analyser för att gestalta scenerna, och framförallt mycket intuition för att definiera hur berättelserna skulle genomföras. Det fanns ingen fokus på orden. Texten på gatan kan vara en komplex ingrediens därför att man behöver höras, och texten måste ha en mening. Det sista vi behövde var mer komplikationer, vi ville komma i kontakt med folket, ha mindre gränser, ha mindre krävande intellektuella förberedelser för sådana upplevelser. Bort med texten, inte ljudet, men inte pantomim, redan då utan att veta något om detta som t.ex *Mauricio Celedón* som hade jobbat i flera år med *Arianne Mnouchkine*, grundaren av *Soleil teater i Paris*, och skapat en stil som han kallade för *Teatro del Silencio*³. Vi tyckte att det var intressantare att skapa mer suggestiva allianser istället för att använda oss av de krävande språkliga medlen.

En dag när vi befann oss i Valdivia, en stad som ligger 85 mil söder om Santiago de Chile, stod vi på ett torg och förberedde oss för nya sekvenser av roliga improvisationer då en slags kultursamordnare från en medborgarorganisation kom fram till oss. Han hade sett vår föreställning dagen innan och ville bjuda in oss till ett väldigt fattigt område för att spela upp pjäsen. De skulle kunna ordna mat och transport, men de hade inga pengar.

-Jag kanske kan fixa lite *cash*, sa han,- samtidigt som han varnade oss för att förorten inte bara var fattig utan också farlig. Men vi var en gatuteatergrupp och ville gärna träffa den "bortglömda publiken".

- Vi kör på det, sa vi - och han svarade

- Ses imorgon, jag hämtar er här på torget kl 18.

- Inga problem, vi kommer att vara här imorgon. Ses då.

³ www.teatrodel silencio.net

På platsen i förorten fanns en slags gammal plog eller liknande med två lampor. Publiken, som var i alla åldrar, höll sig på avstånd medan vi började sminka oss. Våra kläder var svarta och vi använde oss av en mycket enkel rekvisita, ibland även saker som vi hade hittat på vägen. Pjäsen som vi spelade: *Antología de Día Lunes*, Måndagsantologi, var en experimentell, poetisk och surrealistisk ologisk berättelse, som provocerade fram en helt oväntad reaktion från publiken. Där en stor majoritet var ungdomar och barn. Majoriteten hade säkert aldrig sett gatuteater, och ännu mindre en så här galen pjäs. De applåderade och skrek: *Otra! Otra!*, (En gång till!). Men hur? De ville att vi skulle repetera det som vi precis hade gjort, det som vi hade upplevt tillsammans. Det betyder att den kollektiva upplevelsen hade en frigörande karaktär, publikens ansikten visade hur fascinerade de var, och medan vi bugade försökte jag förklara varför vi inte kunde göra om den:

- Det som vi har gjort var en fri improvisation med hjälp av lite

rekvisita. Vi kan ju göra den en gång till men det blir inte den samma. Och efter

trettio minuter utan paus, är vi verkligen trötta.

Medan publiken försätts applådera helt plötsligt kommer två barn springande emot oss, de rörde våra fötter och skrek sedan:

- *Mamá ellos son de verdad!* vilket betyder: "Mamma, de är verkliga!"

Finns det så många magiska krafter i den nästan äldsta konstformen? Vad händer när en fragmenterad dadaistisk scenkonst tar plats i en förort där någon aldrig har försökt göra "scenisk-gatukonst"? Resultatet kan det vara ett totalt fiasko eller en oförglömlig bra pjäs, för "publiken" och för oss "*gatuscenkonstnärer*". Det är händelsen är något som jag bär som en guldmedalj för mitt experimentella och ifrågasättande sätt att arbeta med teater inte var relaterat till bara en sorts människor med en viss intellektuell bakgrund, eller liknande intressen, utan att min konst skapade broar mellan alla oss mänskliga varelser som bor här på samma planet och det var det viktigaste för mig. Några år senare var jag verksam i *Teatro Por Chile* under flera år och med dem turnerade jag. Första året som praktikant på själva utbildningen och sen följdes den av ett helt nytt utbildningsprogram som vi på TXCH hade skapat. Vårt arbete var baserat i utbildningen, i form av öppna workshops. En experimentell verkstad där vi viasade på ny dramaturgi i form av performances, happenings och interventions.

1993 organiserade *Fundación Pablo Neruda* och *Universidad de Chile* en performance-tävling, en nationell tävling som hyllning till minnet av *Neruda* och att det hade gått sedan han dog 20 år. Jag skapade tillsammans med min kollega *Luis Chago Aguilar Cueca Loca pá Neruda*⁴. En performance som vi hade tänkt göra som en antihyllning, för det första för att *Neruda* inte var vår favoritpoet och för det andra för att han var en representant för etablissemanget. Men till vår stora förvåning så beslutade sig juryn för att ge oss första plats och samtidigt upphäva tilldelningen av andra respektive tredje plats. Året därpå fick jag mitt första kontrakt som "performer" och turnerade i flera regioner i Chile. Där föddes också en tydligt ifrågasättande relation till teatern och ett aktivt forum för djupare diskussioner med mina kollegor kring hur, vad och varför vi ville jobba med en mer experimentell scenkonst. Utifrån diskussioner, aktioner och reflektioner försökte vi sätta fingret på metoden, konceptualiseringen och inte minst visioner och praktiken av den skapande processen och allt detta var ett kollektivt arbete. Efter sju år av det behövde jag en ny input. Året 1996 utförde jag min sista "kollektiva skapande-process", med pjäsen "*El Genio de la Nada*" baserat på forskning om den då fortfarande helt okända chilenska poeten *Teresa Wilms Montt* och hennes liv. Där jobbade vi mycket med performativitet, jazz musik, poesi, drömmar, rituellt baserade övningar; ett verkligt experimentellt sätt att arbeta på golvet. Men jag sökte någonting annat och då fick jag möjligheten att presentera *a paper* och en pjäs under "*International Meeting, Actors Dramaturgy, a Critical Revision*" i Casa de la Américas i Havanna och där öppnades ett helt nytt fönster och den "nya" generationen konstnärer på Kuba hörde mina idéer. Resan dit gav mig en positiv chock, och min praktik, min reflektion och mitt sätt att jobba performativ förändrades.

Pjäsen "*El Genio de la Nada*" presenterades året därpå i *Santiago de Chile* på *Museo Nacional de Bellas Artes* och *Goethe Institut*. Då var det dags att organisera mitt farväl till mer än sju år av ett givande, berikande och framförallt professionellt samarbete. Detta farväl kallade jag "*Adiós TXCH ó TXCH Adiós, tres días, tres artistas, tres performances*" (farväl TXCH eller TXCH farväl, tre dagar, tre konstnär, tre performances.)

Mitt egna individuella arbete har sedan dess bestått i att skapa performativa aktioner inspirerade från/till/med det offentliga rummet. Mitt fokus ligger på processen och inte på resultatet. Jag menar då egentligen att själva aktionerna är ett konstnärligt universum i process.

När jag bestämde mig för att endast jobba performativt var det ett beslut som hamnade i

⁴ Ordet *Cueca* är oöversättbart. *Cueca* är en chilensk nationell sång- och dansfolkmusik och *loca* är här ett adjektiv som menar "galen". En översättning skulle kunna bli: Galen *Cueca* till *Neruda* (*Pablo*).

opposition gentemot teatern och dess traditioner, framförallt representationens roll och de maktrelationer som bekräftas i teatern.

Jag har i princip jobbat själv från 1997, men det kommer också som ett resultat av ett praktiskt estetiskt arbete i kollektiva format under flera år. Det var bra och jag kunde då tydligt definiera vad jag står för, vilka som är mina genuina intressen och vad som är mina restriktioner. 1997 skrev jag mitt första manifest kring mitt eget sätt att förstå och arbeta inom det performativa fältet. Redan då var det tydligt för mig att jag inte längre var intresserad av teaterformatet.

I Sverige

I Stockholm bodde jag i Skarpnäck, en ganska grön förort där också blandningen av folks etniciteter kändes mer naturligt än på Siriusgatan i Göteborg. I Skarpnäck 2008 träffade jag Eleonora Salomon som då pluggade *Culture Management* på Södertörns Högskola. Jag hade då en liten caféverksamhet där vi kunde träffas nästan varje dag och samtala om saker som var viktiga för oss. Vi påbörjade ganska snart en fin relation baserad på vårt gemensamma intresse. T.ex. att skapa platser för att ifrågasätta konstens roll i samhället från en förort i den otroligt trendiga och dyra Stockholm. Eller att skapa broar mellan de kontinenter som vi hade en relation till. Vi just kommer ifrån länderna där scenkonst, *performance art*, *live art*, *happenings* or *politic performance* har en så intressant utveckling, och där tänkt jag på grupo *Matracas* i början av 90´s talet i Bogotá, Colombias huvudstaden, eller filosofen *Consuelo Pabón* som visar oss hur nära Filosofin och Konsten är. Hin berättade om *the Curatorial Works* till den *Festival de Arte de Vanguardia de Cali* i 1971. Jag om *Grupo C.A.D.A. (Colectivo Acciones de Arte)* från Chile i 1979, där under en brutalt och kriminellt diktatur de genomfördes ändå aktioner (performances) som skulle ha riskerat deras liv, medan deras budskap var en rent social and politik konst, där litteratur och bildkonst vävdes i en och samma diskurs.

Jag minns att jag berättade för henne hur svårt det hade blivit att komma in i det svenska kulturfältet. Trots att jag var en välutbildad skådespelare, teaterregissör och dramaturg, från en teaterhögskola och hade en magister examen i *Culture Management* från Universitetet i Chile, var min plats endast i köket på olika restauranger. Hon som var halvsvensk och halvcolombiansk visste också att just den svenska kulturvärlden var särskild svår för ickesvenskar som dessutom ifrågasatte de ramar som definierar kulturen och konsten.

Efter flera timmar och dagar av flytande samtal vid lunch, fika, promenad, eller *canciones para hacer dormir bebés*, säger hon plötsligt:

- Det enda sättet att förändra situationen och frustrationen är att skapa sin egen plats!
- Men hur? tänkte jag.

Då började jag fundera och sökte samtidigt mer information kring hur "performance art-fältet" var organiserat i Sverige. Det tog mig inte mer än ett par dagar innan jag fick veta att Kulturrådet, bland andra, står bakom en så kallad "Perfekt Performance Festival". Då väckte själva namnet en mängd associationer, jag tänkte på perfektionismen, och senare när det var möjligt att läsa vem eller vart artisterna kommer ifrån blev bilden ännu tydligare: London, New York, Tokio, Berlín, Sydney. Är därifrån som perfekt performance kommer? Finns det inget annat land där den konstnärliga praktiken görs på ett "*cross disciplinary*" och performativt sätt? Var ligger *jag* då, med mina "performances", "*acciones*" (aktioner) och *acontecimientos* (händelser) som inte har visats i New York finns de inte? Då helt plötsligt dyker ordet Autenticitet upp i mitt huvud. Jag ringde snart jag min kompis Eleonora och berättade att jag fått idén att skapa en alternativ festival för att undersöka den "performativa konsten" som görs i det "offentliga rummet" Namnet för själva projektet ska vara *Festival Internacional de Auténticas Performances*. Hon skrattade på telefon och bestämde sig för att vara med på en gång. I början av processen bestämde mig jag för att söka de olika aktiva "aktörerna" på fältet: ilka var de? var fanns de? hur arbetade de? osv. Först ringde jag den konstnärliga ledaren för "Perfekt Performance". Enligt deras officiella webbsidor fick festivalen 1,7 miljoner svenska kronor. En ganska stor summa pengar. Deras namn var lika provocativt som vårt men siffran kanske ännu större. Då ringde jag upp den konstnärlig ledaren av festivalen. Han svarade och jag berättade vem jag var och att vi, som förening, skulle skapa en ny festival med sin bas i förorten. - Att idén är att starta ett konstnärligt samtal med varandra där vi kan möjliggöra ett intressant samarbete mellan de officiella fälten och ett nystartat projekt från en förort.

Han svarade och sa: - A, självklart jag ska spara ditt namn och telefonnummer så ringer upp dig senare.

Han gjorde aldrig det. Även om jag försökte nå honom flera gånger svarade han aldrig. Jag kan förstå också att 1,7 miljoner kronor kräver mycket arbete, men ändå, ett samtal på kanske fem minuter, kostar mindre än en kopp kaffe. Vår tänkte budget till den nya mindre festivalen var 150 000 kr, dvs. mindre än 10 % av den stora, men vi fick ingenting. Nya aktörer var inte så välkomna tänkte vi. De som ger pengarna kanske trodde att vi inte hade någon koll på kostnaderna, att det var för billigt i jämförelse med andra. Till nästa ansökningsomgång höjde vi budgeten, men fick inte heller då någon support. Efter tre misslyckade ansökningar kunde inte min kollega, höggravid, på väg att föda sitt andra barn, lägga mer arbete i projektet och efter förlossningen ville hon resa till Colombia och stanna där minst åtta månader. Jag var då själv och tvungen att bestämma mig för att antingen fortsätta med projektet trots all motvind eller lägga ner idén.

Efter ett samtal med min kärleksvän tog jag ett beslut om att kämpa vidare med min idé. Trots bristen på pengar så fanns det ett behov av en plats för nya aktörer och nya diskussioner. Min första tanke var: - Jag behöver organisera och granska informationen, vad är det jag letar efter? Hur kan jag jobba med detta? Då ringde jag en annan kompis, Alejandra Donoso, som jobbar med sin doktorsavhandling i Lingvistik på Stockholms Universitet. Hon fick mig att skriva ner mina frågor, mina reflektioner, och vad jag står för i det "performativa fältet", dvs. kontextualisera mig själv och mina idéer.

Kontextualisering

- Lägga fram det nuvarande läget i performancekonsten i Sverige: vem? var? hur länge?
- Undersöka siffrorna, relaterade till finansiering och vem finansierar? hur mycket?
- Granska publiken: vem deltar i sådana här aktiviteter?
- Granska andra studier, publikationer, festivaler, samt vilka akademiska institutioner som har tagit ett steg i utvecklingen av fältet.
- Se hur Sverige är placerat på den internationella kartan "performance art" nu och hur det har varit de senaste 40 åren.

Frågeställning

Jag har kunnat identifiera några frågor för att forma det "frågeskelett" som är det första steget i utforskande forskningen av min konstnärliga praktik.

- Vad definierar performancekonsten?
- Vilka är dess diskurser idag? Och vilka var de igår?
- Finns det stora skillnader mellan latinamerikansk performance konst och den som produceras i städerna i Västeuropa?
- Vilken plats har den performativa konsten i dagens samhällen?
- Vem definierar innehållet?
- Är det möjligt att frigöra performancekonsten från det västerländska arvet?
- Finns den performance konst som lever och produceras utanför marknadslagarna?
- Tillåter verkligen marknadskrafterna (utbud och efterfrågan) existensen av en fri konst?
- Vem skulle finansiera en forskningsplattform om performativitetsteorin, samt performancekonsten praktik i samtidskonsten här i Sverige?
- Vad är bidraget till den kollektiva (sociala terrängen) som performancekonsten, live art och interventioner kan generera?

Då jag visade mina anteckningar för min vän Alejandra Donoso sa hon:

- Du har väldigt bra frågor för att starta ditt projekt, så satsa på det! Och det gjorde jag.