

ELENA TEJADA-HERRERA

amil
proyecto



VIDEOS FROM THIS WOMAN

Performance Documentation
1997-2010

VIDEOS DE ESTA MUJER

Registros de performances
1997-2010



Imagen de cubierta y sobrecubierta:
Elena Tejada-Herrera

Softcover and dustjacket image:
Elena Tejada-Herrera

ELENA TEJADA-HERRERA

Editora / Editor
Florencia Portocarrero

VIDEOS FROM THIS WOMAN
Performance Documentation
1997-2010

VIDEOS DE ESTA MUJER
Registros de performances
1997-2010

6	INTRODUCCIÓN INTRODUCTION Joel Yoss Juan Carlos Verme	105	VIDEOS PARTE II VIDEOS PART II Elena Tejada-Herrera
8	ELENA TEJADA-HERRERA VIDEOS DE ESTA MUJER: REGISTROS DE PERFORMANCE 1997-2010 ELENA TEJADA-HERRERA VIDEOS FROM THIS WOMAN: PERFORMANCE DOCUMENTATION 1997-2010 Florencia Portocarrero	158	CUANDO ME MASTURBO SOY HERMAFRODITA LA RE-EDUCACIÓN CORPORAL SEGÚN ELENA TEJADA-HERRERA WHEN I MASTURBATE I AM HERMAPHRODITE THE RE-EDUCATION OF THE BODY ACCORDING TO ELENA TEJADA-HERRERA Miguel A. López
37	VIDEOS PARTE I VIDEOS PART I Elena Tejada-Herrera	174	GENEALOGÍAS DEL ARTE FEMINISTA EN EL PERÚ: UNA CONVERSACIÓN EN TORNO AL TRABAJO DE ELENA TEJADA-HERRERA GENEALOGIES OF FEMINIST ART IN PERU: A CONVERSATION ON THE WORK OF ELENA TEJADA-HERRERA Florencia Portocarrero (Ed.)
78	ESTRELLA SIN ORIGEN NOTAS SOBRE LAS PRIMERAS TRES PERFORMANCES DE ELENA TEJADA-HERRERA STAR WITHOUT ORIGIN NOTES ON THE FIRST THREE PERFORMANCES OF ELENA TEJADA-HERRERA Armando Andrade Tudela	189	VIDEOS PARTE III VIDEOS PART III Elena Tejada-Herrera
92	DOSSIER DE TEXTOS TEXTS DOSSIER Elena Tejada-Herrera	216	LISTADO DE OBRAS LIST OF WORKS
		220	BIOGRAFÍA BIOGRAPHY

Este catálogo representa la primera y esperada revisión crítica de la obra de Elena Tejada-Herrera –artista peruana pionera de la performance y el video feminista– y ha sido publicado como resultado de la investigación realizada para *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*, exposición individual de la artista en Proyecto AMIL en el 2016.

Curada por Florencia Portocarrero, *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*, constituyó la primera muestra comprehensiva de Tejada-Herrera en Lima, reuniendo veintinueve registros de performances realizados por la artista entre el Perú y los Estados Unidos. Aunque desde los inicios de su práctica artística Tejada-Herrera inauguró un área de indagación hasta el momento poco explorada localmente –la reivindicación del cuerpo del artista en su especificidad sexual, racial y social como vehículo para intervenir críticamente la esfera pública– su trabajo ha sido constantemente omitido de recuentos históricos. Esta es una condición que desafortunadamente comparten un número significativo de artistas mujeres que trabajan en el Perú. Tanto la exposición como esta publicación buscan contribuir a enmendar esta situación reivindicando la posición central de Elena Tejada-Herrera para el desarrollo del arte peruano reciente.

Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010, el título de la muestra, hace referencia al canal de *YouTube* de la artista –*videosdestamujer*– uno de los espacios virtuales de los que Tejada-Herrera se ha valido para circular su obra más allá de las estructuras del sistema artístico, introduciendo temas relacionados a las políticas de producción de subjetividad en el marco de las relaciones de género. Además de la exposición, desarrollamos un programa público que buscó acercar el trabajo de Tejada-Herrera a nuestra audiencia. En este contexto, organizamos una mesa redonda sobre la obra de la artista titulada *Genealogías del arte feminista en el Perú: una conversación en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera*; tuvimos el estreno en línea de la video-performance *Domestic Crimes* [Crímenes Domésticos] (2004-2005); y por último produjimos la performance más reciente de la artista en Lima, que también funcionó como el evento de cierre de la exhibición: *Animales de papel, performance interactiva participativa* (2016).

Este libro también pretende funcionar como una plataforma para hacer accesible y difundir la práctica artística de Tejada-Herrera entre un público local e internacional. La publicación compila su obra a través de un extenso y único portafolio, especialmente creado por la artista, que documenta casi una década de performances. De la misma manera, incluye un dossier de textos de Tejada-Herrera, originalmente publicados en un libro auto-editado en 1999, y ensayos inéditos de la curadora Florencia Portocarrero; el artista Armando Andrade Tudela; y el curador en jefe de TEOR/ética (San José, Costa Rica), Miguel A. López. Además, el libro presenta una conversación entre Tejada-Herrera; la antropóloga visual y curadora Karen Bernedo; la artista y directora académica de la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna, Claudia Coca; y la artista, docente y promotora cultural, Lorena Peña.

Hubo mucha gente involucrada en la materialización de este proyecto a quien debemos un inmenso agradecimiento: a Florencia Portocarrero por su precisa propuesta curatorial y por editar esta maravillosa publicación; a todos los escritores y artistas que contribuyeron con este libro y participaron del programa público de la exposición; a Ralph Bauer, Verónica Majluf y Wei Liao de *vm& estudio gráfico* por trabajar de cerca con la artista y por las muchas horas dedicadas al diseño del libro. Como siempre, queremos reconocer el trabajo incansable del equipo Proyecto AMIL: la directora de operaciones, Daniela Moscoso; el director de comunicaciones, Nathan Jenkins; nuestro practicante durante la exposición, Gerardo Chávez-Maza; y a la arquitecta Maya Ballén y su equipo por el excelente diseño de la muestra. Por último, queremos darle gracias infinitas a Elena Tejada-Herrera por confiar en nosotros, tanto para producir la exposición como el catálogo. Ha sido un honor y una experiencia de aprendizaje increíble trabajar con ella.

Nuestro anhelo es que esta publicación se convierta en una pieza crucial en la bibliografía sobre la obra de Tejada-Herrera, así como referencia para una nueva generación de artistas y curadores de todo el mundo con un interés en este valiente trabajo que es, sin duda, fundamental para el feminismo y la historia del arte contemporáneo peruano.

This catalogue represents the first critical and long-overdue revision of the work of Elena Tejada-Herrera, the pioneering Peruvian artist of feminist performance and video. It has been published as a result of the research conducted for *Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010*, the artist's solo exhibition at Proyecto AMIL in 2016.

Curated by Florencia Portocarrero, *Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010*, constituted the first comprehensive exhibition of the artist in Lima, bringing together twenty-one video performances made by Tejada-Herrera between Peru and the United States. Although since the beginning of her artistic practice, Tejada-Herrera opened a locally unexplored area of inquiry –that is, the one of the assertion of the artist's body in its sexual, racial and social specificity as a vehicle to critically intervene in the public sphere– her work has consistently been absent from historical accounts. This unfortunately is a condition shared by a significant number of female artists working in Peru. Both the exhibition and this publication aim to amend this situation by reclaiming Elena Tejada-Herrera's position, which is central in the development of recent Peruvian art.

Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010 drew its title from the artist's YouTube channel –*videosdestamujer*– which for years has been one of the virtual spaces that she has used to circulate her work outside the structures of the art system, tackling the politics of subjectivity and its production, particularly within gender relations. In addition to the exhibition, a public program was developed in order to bring Tejada-Herrera's work closer to our audience. In this context, we organized a round table on the artist's work titled *Genealogies of Feminist Art in Peru: a Conversation on the Work of Elena Tejada-Herrera*; we had the on-line premiere of the video-performance *Domestic Crimes* (2004- 2005), and last but not least, we produced the artist's most recent performance in Lima: *Animales de papel, performance interactiva participativa* [Paper Animals, interactive participative performance] (2016), which was also the closing event for the exhibition.

This book also aims to be a platform, making accessible and disseminating Tejada-Herrera's artistic practice among a local and international public. The publication compiles her work through an extensive and unique portfolio, specially created by the artist, which documents nearly a decade of performance. It also includes a dossier of texts by Tejada-Herrera originally published in an auto-edited book in 1999, as well as newly commissioned essays by the curator Florencia Portocarrero; the artist Armando Andrade Tudela; and TEOR/ética's (San Jose, Costa Rica) chief curator, Miguel A. López. In addition, the book features a conversation between Tejada-Herrera; the visual anthropologist and curator Karen Bernedo; the artist and academic director of the Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna, Claudia Coca; and the artist, teacher, and cultural promoter Lorena Peña.

There were many people involved in the materialization of this project to whom we owe an immense amount of gratitude: Florencia Portocarrero for her precise curatorial proposal and for editing this wonderful publication; all the participating writers and artists who contributed to this book and to the public program of the exhibition; Ralph Bauer, Verónica Majluf and Wei Liao, from *vm& estudio gráfico*, for working so closely with the artist and laboring many hours on the book design. As always, we want to acknowledge the tireless work of the Proyecto AMIL team: the director of operations, Daniela Moscoso; the director of communications, Nathan Jenkins; our intern during the exhibition, Gerardo Chávez-Maza; and the architect Maya Ballén and her team for the excellent design of the show. Finally, we want to offer our infinite thanks to the artist, Elena Tejada-Herrera, for trusting us to produce both the exhibition and the catalogue. It has been an incredible learning experience and an honor working with her.

Our hope is that this publication will become a crucial part of the bibliography on Tejada-Herrera's practice, as well as a reference for a new generation of artists and curators worldwide who have an interest in this brave body of work that is –without a doubt– fundamental for Peruvian feminism and contemporary art history.

Mis performances y videos están hechos desde una perspectiva feminista; reflexionando sobre la posición social de la mujer, su acceso a los medios de representación y su presencia en la historia del arte. En mis videos las personas pueden estar desnudas y los cuerpos son territorios políticos, espacios en los que se juegan relaciones de poder y construimos nuestras identidades. Pero las mujeres no son objetos pasivos como históricamente se les ha representado. En mi obra es la mujer la que sostiene la cámara y configura la mirada. No es contra los hombres, es en nombre del amor y la libertad.

Elena Tejada-Herrera¹

Salvo escasas representaciones en exhibiciones y algunas menciones en libros especializados², la obra de Elena Tejada-Herrera ha sido generalmente omitida de los relatos que en los últimos años se han construido en torno al arte contemporáneo peruano. Dicha omisión no sólo responde a que la artista vive hace más de 15 años fuera del país, sino al desarrollo de una obra –cuyas innovaciones formales y conceptuales– implicaron un radical cuestionamiento de las narrativas modernistas-oficiales del arte para inscribirse en una tradición feminista que visibiliza preocupaciones sociales y sensibilidades estéticas previamente inexploradas en el campo artístico local.

Es así que, el trabajo de Elena Tejada-Herrera introdujo en el ámbito público una reflexión sobre la experiencia femenina, que subraya la efectividad de la implicación de lo personal con lo social, como una manera de intervenir política y afectivamente en una esfera cultural históricamente masculina. En términos formales dicho proyecto se vio reflejado en su insistencia en elaborar un lenguaje plástico sincrético –que enunciado desde el cuerpo sexuado y haciendo un uso experimental de los nuevos medios– le permitiera revelar cómo las relaciones de género y otras categorías identitarias intervienen en los procesos de formación de subjetividades y moldean el vínculo social. Con este fin, además, Tejada-Herrera tuvo que poner en marcha un modelo alternativo para la difusión de su obra. Modelo que, basado en intervenciones de corte “guerrilla” en el espacio público urbano y virtual, puso en evidencia los puntos ciegos del circuito legitimado por la oficialidad artística limeña y, más tarde, por la economía formal del arte contemporáneo internacional.

Este impulso –llamémosle anti-formalista e indisciplinado– que atraviesa su trabajo, la ha convertido en una artista difícil de clasificar y, a pesar de su centralidad a la historia del arte contemporáneo peruano, también fácil de marginar. No es de extrañar, entonces, que *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*³ haya sido la primera exhibición comprensiva de Tejada-Herrera en Lima. El título de la exposición, resultado de largas conversaciones con la artista, no sólo hace alusión directa a su canal de *YouTube* –*videostestamujer*⁴– sino que buscó reivindicar un sujeto del arte femenino que toma el control de los medios de representación para reafirmar su deseo y proponer un discurso post-patriarcal del cuerpo.

1 Fragmento del *artist statement* de Elena Tejada-Herrera para su aplicación al Master en Bellas Artes en la Virginia Commonwealth University en el año 2000. Traducción de la autora, 12-06-2017.

2 Ver más en: Publicación *Bisagra001* (2016) con textos de Susana Torres, Diana Daf Collazos y Max Lira, sobre *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999); Sharon Lerner Rizo-Patrón y Jorge Villacorta Chávez, “Fragmented Corpus: Actions in Lima, 1966-2000”, en: Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, (Nueva York: El Museo del Barrio, 2008), 152-161; y Emilio Tarazona, *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros para una primera cronología*, (Lima: ICPNA, 2006).

3 *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*, es el título de la exposición de Elena Tejada-Herrera que curé en Proyecto AMIL. La muestra estuvo abierta al público entre el 11 de agosto y el 1º de octubre del 2016.

4 En el 2008 Elena Tejada-Herrera inauguró su canal de *YouTube* –*videostestamujer*– para hacer su obra en video accesible a públicos que cediera los circuitos del arte erudito. Además, la artista cuenta con una página en *Tumblr* (<http://elenasocialpractice.tumblr.com>) y otra en *WordPress* (<https://tejadaherrera.wordpress.com>).

My performances and videos are made from a feminist perspective; reflecting on the social position of women, their access to the means of representation and their presence in art history. In my videos people can be naked and bodies are political territories, spaces in which power relationships are played out and our identities are built. But women are not passive objects as they have historically been represented. In my work, the woman holds the camera and shapes the gaze. It is not against men, it is in the name of love and freedom.

Elena Tejada-Herrera¹

Except for scant inclusions in group shows and a handful of mentions in specialized publications,² Elena Tejada-Herrera's work has been regularly left out of recent accounts of contemporary Peruvian art. The omission has not only to do with the fact that the artist has lived outside Peru for fifteen years, but also concerns her development of a work which formal and conceptual innovations entailed a radical questioning of the official modernist narratives of art, to be inscribed in a feminist tradition that reveals social concerns and aesthetic sensibilities previously unexplored in the local artistic field.

Elena Tejada-Herrera's work thus introduced in the public sphere a reflection on the female experience that underlines the effectiveness of the involvement of the personal in the social, as a way to intervene politically and affectively in a historically masculine cultural sphere. In formal terms, this project was reflected in its insistence on the development of a syncretic visual language –uttered from the sexed body and making an experimental use of new media– that would allow her to reveal how gender relations and other identity categories intervene in the processes of formation of subjectivities, and shape the social bond. To this end, in addition, Tejada-Herrera had to implement an alternative model for the circulation of her work. A model based on *guerrilla* interventions in urban and virtual public spaces that revealed the blind spots of the art circuit validated by Lima's artistic apparatus and, later, by the formal economy of contemporary international art.

This anti-formalist and undisciplined impulse that runs through her work, has made her an artist difficult to classify and, despite her key role in the history of contemporary Peruvian art, also easy to marginalize. No wonder, then, that *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010* [Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010]³ was the first comprehensive exhibition of Tejada-Herrera in Lima. The title of the exhibition, the result of long conversations with the artist, not only refers directly to her YouTube channel –*videostestamujer*⁴– but also sought to claim a female art subject that takes control of the means of representation to reaffirm her desire and propose a post-patriarchal discourse on the body.

1 Fragment of Elena Tejada-Herrera's artist statement for her application to the Master's Degree in Fine Arts at Virginia Commonwealth University in 2000.

2 See more in: *Bisagra001* (2016) with texts by Susana Torres, Diana Daf Collazos and Max Lira, on *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999); Sharon Lerner Rizo-Patrón and Jorge Villacorta Chávez, “Fragmented Corpus: Actions in Lima, 1966-2000”, in: Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000* (New York: El Museo del Barrio, 2008), 152-161; and Emilio Tarazona, *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros para una primera cronología* (Lima: ICPNA, 2006).

3 *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010* [Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010]³ is the title of the exhibition of Elena Tejada-Herrera that I curated at Proyecto AMIL. The exhibition was open to the public between August 11 and October 1, 2016.

4 In 2008, Elena Tejada-Herrera inaugurated her YouTube channel –*videostestamujer*– to make her video work accessible to audiences beyond the circuits of high art. In addition, the artist has a Tumblr (<http://elenasocialpractice.tumblr.com>) and a blog in WordPress (<https://tejadaherrera.wordpress.com>).

Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010 se centró en la faceta quizás más reconocida de la artista: la interfaz bien afinada entre performance y vídeo que viene trabajando desde finales de los noventa. Así, la exposición reunió veintitrés⁵ registros de performances creados a lo largo de más de una década de prolífica producción artística entre el Perú y los Estados Unidos. Esta presentación panorámica permitió al espectador reconocer cómo, desde el inicio de su práctica, Tejada-Herrera inauguró un área de acción hasta el momento poco explorada en la historia de la performance y el videoarte peruanos: la reivindicación de la persona/cuerpo del artista –en su especificidad sexual, racial y social– como vehículo para intervenir en la esfera pública. Impulso inicial a partir del cual la artista ha ido construyendo una obra híbrida en la que, sin embargo, el cuerpo se ha mantenido como un territorio privilegiado para la activación poética y política. De esta manera, ya sea en su incesante exploración del deseo femenino, o en su denuncia de los actos de violencia estatal y crítica a la representación de la mujer en los medios de comunicación en el Perú, o incluso en la posterior reafirmación de su condición de artista-inmigrante en los Estados Unidos, el cuerpo femenino de Elena Tejada-Herrera emerge siempre como un espacio de agencia y contestación.

Revisar la obra de Tejada-Herrera nos obliga a leer la historia reciente del arte contemporáneo peruano a la luz de una pregunta hasta el día de hoy reprimida: ¿cómo la diferencia sexual ha condicionado la producción de lo simbólico y el consumo de la cultura en nuestro contexto? Pero su trabajo no sólo fractura el lugar privilegiado que la subjetividad masculina ha detentado en la construcción de la historia del arte, sino que nos hace una invitación más radical. Se trata, de cultivar una nueva forma de imaginación política orientada a movilizar procesos disidentes de subjetivación a través de la desnaturalización y parodia de las categorías identitarias que organizan jerárquicamente el valor social de nuestros cuerpos –como el género, la etnicidad, la edad, la nacionalidad, entre otras–. Los experimentos video-performáticos de Tejada-Herrera se constituyen, así, como dispositivos que hacen posible pensar en formas de transformación personal y social que transgreden los estilos de vida normativos impuestos en el marco del capitalismo global.

Desde su partida a los Estados Unidos la práctica de Tejada-Herrera ha seguido derroteros cada vez más complejos. No obstante, aún no se han hecho esfuerzos de lectura sistemática de su trabajo, dejando un vacío que sólo ahora está siendo llenado por un renovado interés en su obra. El presente texto pretende contribuir a subsanar dicha falta brindando un análisis minucioso de un grupo de video-performances que formaron parte de la exposición. He optado por un ordenamiento cronológico que le permita al lector entender el desarrollo concatenado de las diferentes facetas del trabajo de la artista. Para ello, he seleccionado piezas que no sólo dan cuenta de puntos de inflexión al interior de su obra, sino que al mismo tiempo suponen una revisión crítica de la historia reciente de los contextos en los que la misma se inscribe. El texto está dividido en cuatro apartados. Los dos primeros narran cómo, a través de performances irruptivas en el espacio público y la apropiación crítica de los nuevos medios, Tejada-Herrera buscó quebrar el silencio y el miedo impuestos por el régimen dictatorial en el Perú de finales de los noventa. Los dos últimos, por otra parte, exponen cómo el proceso de inmigración a los Estados Unidos llevó a la artista a emplear la performance como una afirmación artística y ciudadana solitaria, para posteriormente, centrar su atención en el trabajo colaborativo e involucramiento creativo del público.

Los generosos testimonios y las reflexiones de Elena Tejada-Herrera han sido elementos fundamentales para la construcción de este texto. Espero que éste –así como los otros ensayos reunidos en el libro– sirvan como puntos de partida para profundizar en la investigación de una práctica feminista, que enunciada desde los márgenes de la institucionalidad artística, nunca hizo compromisos y que ha sabido desdibujar los límites entre lo personal y lo político para interpelar afectivamente a su audiencia. Sin duda una obra pionera de la performance y el vídeo local, que merece ocupar un lugar central en la historia del arte contemporáneo peruano.

⁵ Si bien la exposición reunió veintiún video-performances, como parte del programa público de la muestra se organizó el estreno en línea de *Domestic Crimes* [Crímenes domésticos] (2005) y se produjo, como evento de cierre, *Animales de papel, performance interactiva participativa* (2016). Es decir, un total de veintitrés piezas.

Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010 focused on what is probably the artist’s most recognized facet: the well tuned interface between performance and video that she has been working on since the late 90s. Thus, the exhibition gathered twenty-three⁵ records of performances created over more than a decade of prolific artistic production between Peru and the United States. This overview allowed the spectator to recognize how, from the beginning of her practice, Tejada-Herrera inaugurated a previously unexplored area of action in the history of Peruvian performance and video art: the vindication of the person/body of the artist –in its sexual, racial and social specificity– as a vehicle for intervening in the public sphere. From this initial impulse the artist built a hybrid work in which, however, the body has remained a privileged territory for poetic and political activation. In this way, whether in her incessant exploration of women’s desire, or in her denunciation of acts of State violence and her criticism of the representation of women in Peruvian media, or even in the subsequent reaffirmation of her artist-immigrant status in the United States, the female body of Elena Tejada-Herrera always emerges as a space of agency and contestation.

Reviewing Tejada-Herrera’s work compels us to read the recent history of contemporary Peruvian art in the light of a question still repressed today: how has sexual difference conditioned symbolic production and cultural consumption in our context? But her work not only fractures the privileged place of male subjectivity in the construction of art history, it also makes us a more radical invitation. It is about cultivating a new form of political imagination oriented to mobilize dissident processes of subjectivation through the denaturalization and parody of the identity categories that hierarchically organize the social value of our bodies –such as gender, ethnicity, age, and nationality, among others. Thus, Tejada-Herrera’s video-performative experiments constitute devices that make it possible to think of forms of personal and social transformation that transgress the normative lifestyles imposed within the framework of global capitalism.

Since her departure to the United States, Tejada-Herrera’s practice has followed more and more complex paths. However, no efforts have been made to systematically interpret her work, leaving a void that is only now being filled by a renewed interest in her practice. This text aims to contribute to correct this lack by providing a detailed analysis of a group of video-performances that were part of the exhibition. I have opted for a chronological order that allows the reader to understand the concatenated development of the different facets of the artist’s work. For this, I selected pieces that not only account for turning points within her work, but also represent a critical review of the recent history of the contexts in which the work itself is inscribed. This essay is divided into four sections. The first two tell how, through irruptive performances in public spaces and the critical appropriation of new media, Tejada-Herrera sought to break the silence and fear imposed by the dictatorial regime in Peru in the late 90s. The last two, on the other hand, show how the process of immigration to the United States led the artist to use performance as a solitary form of artistic and citizen affirmation, to later focus on collaborative work and the creative involvement of the public.

The generous testimonies and reflections of Elena Tejada-Herrera have been fundamental elements for the construction of this essay. I hope that this text, as well as the other essays included in the book, serve as starting points to deepen the investigation of a feminist practice uttered from the margins of artistic institutionality, which never made compromises and that has blurred the limits between the personal and the political to affectively challenge its audience. Undoubtedly a pioneering work of local performance and video that deserves to occupy a central place in the history of contemporary Peruvian art.

⁵ Although the exhibition brought together twenty-one video-performances, the online premiere of *Domestic Crimes* (2005) was organized as part of the exhibition’s public program, and, as a closing event, *Animales de papel, performance interactiva participativa* [Paper Animals, interactive participative performance] (2016) was produced. A total of twenty-three pieces.

Elena Tejada-Herrera inició su formación artística en la especialidad de pintura en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad del Perú a principios de los noventa en el contexto de la dictadura fujimontesinista⁶. Aunque durante sus primeros años de estudio la artista se dedicaría exclusivamente a la pintura, sus cuadros tenían un fuerte componente narrativo que buscaba reflejar la coyuntura política por la que atravesaba el país desde una perspectiva de género. Este interés por tomarle el pulso a la vida política nacional distinguía su producción de los valores de excelencia técnica y el desarrollo de un lenguaje subjetivo y a-politizado promovidos desde el programa pedagógico de la universidad. Y coincidió, por otro lado, con el despertar de la conciencia ciudadana entre diversos movimientos estudiantiles que desde 1996 empezaron a recuperar el espacio público después de años de silencio generalizado como consecuencia del conflicto armado interno⁷.

No obstante, una invitación a hacer una performance en la Feria Internacional del Libro de Lima (FIL- Lima) de 1997 cambiaría radicalmente el rumbo de su práctica. Dicha invitación permitió que la artista hiciera el ejercicio de trasladar las preocupaciones discursivas presentes en su trabajo pictórico a un medio que a diferencia de la pintura no estaba ligado a la tradición modernista⁸, no había sido explorado a profundidad por artistas hombres y no se enseñaba en escuelas de arte. La performance era, pues, un formato nuevo, abierto y ajeno al medio local. Esto le permitió intervenir en el espacio público en tiempo real, tener una audiencia a la cual interpelar directamente, operar fuera de los circuitos del arte erudito; y por último, crear discurso con el cuerpo en un contexto donde el uso de la represión y tortura física por parte del gobierno autoritario de Fujimori y el grupo subversivo Sendero Luminoso habían convertido el cuerpo humano en un espacio de lucha y resistencia política.

Elena Tejada-Herrera estaba consciente de las nuevas líneas de acción que la performance habilitó para su práctica artística. En efecto, la artista afirma que lo que impulsó su trabajo en esta etapa inicial fue el saber que se encontraba en una situación de privilegio mientras que la mayoría de la población vivía sumida en el silencio, incapaz de manifestarse ante la violencia y el terror cotidiano: “...Si yo no hubiese sido mestiza, de clase media y educada, probablemente me desaparecerían. Entonces decidí usar ese privilegio para denunciar el miedo colectivo que otra gente ni siquiera podía soñar con comunicar... Si tú tienes una serie de privilegios y no los usas para tomar posición frente a situaciones que son intolerables e injustas, entonces ¿cuál es tu responsabilidad social?...”⁹. Como consecuencia, las tres primeras performances de Tejada-Herrera –*Señorita de buena presencia buscando empleo (1997)*, *Recuerdo (1998)* y *Bomba y la bataclana en la danza del vientre (1999)*– tuvieron un carácter de urgencia y una impronta activista que impactaría profundamente al mundo del arte local¹⁰.

⁶ Dictadura fujimontesinista es la manera en como se ha denominado al periodo comprendido entre los años 1990 y 2001, en el que el ex presidente Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos instalaron una forma de hacer política que combinó caudillismo, populismo, clientelismo y abuso de poder.

⁷ El conflicto armado interno fue consecuencia del enfrentamiento entre grupos subversivos levantados en armas y el estado peruano. Ocurrido entre 1980 y el 2000, ha sido el de mayor duración, el del impacto más extenso en el territorio nacional y el de más elevados costos de toda nuestra historia republicana. Se calcula que alrededor de 70,000 peruanos perdieron la vida en dicho periodo. Ver más en: Comisión de la Verdad y Reconciliación. CVR- Lima: 2003, Informe final, Capítulo I: Los periodos de la violencia, 2-3. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

⁸ Aunque el proyecto modernista reivindicó ser vanguardista –en el sentido de ser tanto estético como políticamente radical– siempre marginó a las mujeres y bloqueó cualquier dimensión feminista posible. Por lo mismo, el surgimiento de la contemporaneidad, cuya agenda crítica permitió la inclusión de sujetos y problemáticas que exceden los territorios modernistas tradicionales, ha sido un periodo de enorme productividad experimental para las prácticas de las artistas mujeres. Ver más en: Janeth Wolf, “Teoría posmoderna y práctica artística feminista” en *Crítica Feminista de la Historia del Arte*, ed. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (México: Fondo Nacional de Cultura, 2001), 95-110.

⁹ Conversación personal con la artista. Miami, Junio 2016.

¹⁰ La artista reivindica que estas primeras performances no fueron “actuaciones”, sino intervenciones reales que respondieron a las urgencias del contexto. “Esculturas sociales que buscaron liberar el miedo y terror colectivo implantado por la dictadura”. Conversación personal con la artista. Miami, Junio 2016.

Elena Tejada-Herrera began her artistic training, majoring in painting, at the School of Art and Design of the Pontificia Universidad Católica del Perú in the early 1990s in the context of the *fujimontesinista* dictatorship.⁶ Although during her first college years the artist was exclusively devoted to painting, her work had a strong narrative component that sought to reflect the political situation undergone by the country from a gender perspective. This interest in gauging national political life distinguished her production from the values of technical excellence and the development of a subjective and apolitical language promoted by the university’s pedagogical program. And, on the other hand, coincided with the awakening of citizen awareness among various student movements that since 1996 began to recover public space after years of widespread silence as a result of the internal armed conflict.⁷

However, an invitation to do a performance at the Lima International Book Fair (FIL-Lima) in 1997 would radically change the course of her practice. This invitation allowed the artist to translate the discursive concerns of her pictorial work into a medium that unlike painting was not linked to the modernist tradition,⁸ had not been explored in depth by male artists, and was not taught in art schools. Performance was, therefore, a new open format, alien to the local milieu. This allowed her to intervene in public space in real time, to have an audience to address directly, to operate outside the circuits of high art; and finally, to create discourse with the body in a context where the use of repression and physical torture by the authoritarian government of Fujimori and the terrorist group Shining Path had turned the human body into a space of struggle and political resistance.

Elena Tejada-Herrera was aware of the new lines of action that performance enabled for her artistic practice. In fact, the artist affirms that what drove her work in this initial stage was knowing that she was in a situation of privilege while the majority of the population lived in silence, unable to speak in the face of violence and daily terror: “...If I had not been *mestiza*, middle-class and educated, they probably would have “disappeared” me. So I decided to use that privilege to denounce the collective fear that other people could not even dream of expressing... If you have a series of privileges and do not use them to take a stand against situations that are intolerable and unfair, then what is your social responsibility?”⁹ As a result, the first three performances of Tejada-Herrera –*Señorita de buena presencia buscando empleo* [Good Looking Woman Looking for Employment] (1997), *Recuerdo* [Memory] (1998), and *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* [Bomba and the Bataclana in the Belly Dance] (1999) – had an urgent character and an activist stamp that would profoundly impact the local art world.¹⁰

⁶ The period between 1990 and 2001, in which the ex-president Alberto Fujimori and his adviser Vladimiro Montesinos installed a form of politics that combined autocracy, populism, clientelism and abuse of power has been called the *fujimontesinista* dictatorship.

⁷ The internal armed conflict was a consequence of the confrontation between subversive groups raised in arms and the Peruvian state. The period between 1980 and 2000 has been the longest, with the most extensive impact in the national territory and the highest costs of our entire republican history. It is estimated that about 70,000 Peruvians lost their lives during these years. See more in: Commission of Truth and Reconciliation. CVR- (Lima: 2003, Final report, Chapter I: the periods of violence, 2-3). <Http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

⁸ Although the modernist project claimed to be avant-garde –in the sense of being both aesthetic and politically radical– it always marginalized women and blocked any possible feminist dimension. Thus, the emergence of contemporaneity, whose critical agenda allowed the inclusion of subjects and problems that exceed traditional modernist territories, has been a period of enormous experimental productivity for the practices of female artists. See more in: Janeth Wolf, “Teoría posmoderna y práctica artística feminista”, in *Crítica Feminista de la Historia del Arte*, Karen Cordero Reiman and Inda Sáenz editors, (Mexico: Fondo Nacional de Cultura, 2001), 95-110.

⁹ Personal conversation with the artist. Miami, June 2016.

¹⁰ The artist claims that these first performances were not “theatrical acts”, but real interventions that responded to the urgencies of the context. “Social sculptures that sought to release the collective fear and terror implanted by the dictatorship”. Personal conversation with the artist. Miami, June 2016.

En *Señorita de buena presencia buscando empleo*, por ejemplo, la artista irrumpió en un conversatorio organizado en el Museo de Arte de Lima-MALI en el marco de la Primera Bienal Iberoamericana de Lima, con un traje hecho de retazos de la sección de empleos de un periódico local, que sólo dejaba al descubierto el área del pubis. Mientras se acercaba al estrado, donde se encontraban discutiendo importantes curadores internacionales¹¹, la artista gritaba “¡Ellos traen dólares!”. Finalmente, mientras era retirada por los guardias de seguridad, la artista miccionó en el suelo. En una sola acción, Tejada-Herrera logró poner en perspectiva la relación entre el autoritarismo sexual imperante en el mercado laboral, el orden basado en la discriminación étnica que se encuentra en el origen del conflicto histórico-social peruano y los efectos de la reestructuración neoliberal de la economía.

Tan sólo un año más tarde, Tejada-Herrera volvería a descolocar a su audiencia con la performance *Recuerdo*, que llevó a cabo durante la celebración del aniversario de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, mientras la casa de estudios se encontraba bajo ocupación militar¹². Emulando un cadáver envuelto en una bolsa plástica negra, la artista se arrastró por el patio de la facultad mientras exclamaba los nombres y algunos datos personales (características físicas, ropa con la que iban vestidos, etc.) de los estudiantes que en 1992 fueron asesinados por un comando paramilitar en un acto de Terrorismo de Estado conocido como el caso La Cantuta¹³. El cuerpo de Tejada-Herrera tomaba, así, el lugar del ciudadano torturado y desaparecido. La repetición de los nombres, por otra parte, funcionó tanto como un intento de elaboración del trauma, como un llamado a la conciencia ciudadana, a la empatía y a la solidaridad en un contexto en el que las víctimas del conflicto se encontraban en proceso de ocultamiento.

Sin embargo, de las performances iniciales, fue *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, la que más ha quedado grabada en la memoria colectiva. A diferencia de las otras dos piezas, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* fue un trabajo procesual y colaborativo que en su presentación en la galería del Centro Cultural de la Universidad Católica –como parte de la muestra de los artistas pre-seleccionados para Pasaporte para un Artista¹⁴– incluyó una video-performance, una grabación de sonido, un texto compuesto por la transcripción de entrevistas y una performance en vivo.

Esta obra multidisciplinaria dejó claro el interés de Tejada-Herrera por friccionar la alta cultura y la cultura popular recuperando, de la calle, una estética urbana y un sentido del humor políticamente incorrecto que por momentos se acercaba a lo grotesco. De hecho, la video-performance¹⁵ registra una acción llevada a cabo en el Centro Cultural El Averno¹⁶ en la que Tejada-Herrera –personificando a la bataclana y armada de prótesis exageradamente largas en los senos– performó un remedo de baile exótico junto a Bomba; un cómico ambulante y travestido. Como si esto fuera poco, al final de la performance la artista se cercena los senos postizos y reparte los restos, en platos de *tecnopor*, entre un público perplejo. La reunión de estos dos personajes en una sola escena fue pensada por Tejada-Herrera como un comentario crítico a la sociedad del espectáculo instalada por la dictadura –donde las *vedettes* y los cómicos ambulantes habían emergido como personajes centrales de la vida pública– con el fin de mantener a la población desinformada y cualquier iniciativa de acción política colectiva anestesiada.

11 El conversatorio intervenido por Tejada-Herrera era uno de los más esperados de la bienal, pues contaba entre sus invitados a figuras de renombre internacional como: la curadora cubana y directora de la Bienal de la Habana Lillian Llanes; la curadora mexicana Raquel Tibol; el crítico y curador brasileño Paulo Herkenhoff; el curador paraguayo Ticio Escobar; la historiadora del arte y curadora venezolana Bélgica Rodríguez; la filósofa y crítica de arte española Menene Gras Balaguer; y la fundadora de la Galería Fórum Claudia Polar.

12 Tejada-Herrera fue invitada a realizar la performance por la curadora Mihaela Rudelescu. Dado que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se encontraba bajo ocupación militar, la artista prefirió mantener la acción en secreto hasta el día de su ejecución. Conversación personal con la artista. Miami, Junio 2016.

13 La masacre de La Cantuta tuvo lugar el 18 de julio de 1992. Un profesor universitario y nueve estudiantes de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle –también

conocida como La Cantuta– fueron secuestrados y desaparecidos por el Grupo Colina, un destacamento del Ejército Peruano.

14 Pasaporte para un Artista es un concurso nacional fundado en 1998, con el apoyo de la Embajada de Francia, para fomentar la creación artística contemporánea y el intercambio entre el Perú y Europa en el campo de las artes visuales. Desde su fundación se ha instalado como el certamen más importante de las artes visuales en el país.

15 La video performance *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) sería posteriormente donada por la artista a la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima- MALI.

16 Fundado en 1998 y operativo hasta el 2016, el Centro Cultural El Averno acogió iniciativas ciudadanas que desde diferentes expresiones artísticas apoyaron la diversidad cultural, el restablecimiento de la institucionalidad democrática y el desarrollo sostenible.



Señorita de buena presencia buscando empleo [Good Looking Woman Looking for Employment] (1997)



Recuerdo [Memory] (1998)



Bomba y la bataclana en la danza del vientre [Bomba and the Bataclana in the Belly Dance] (1999)

La noche de premiación de Pasaporte para un Artista, Tejada-Herrera ingresó al Centro Cultural de la Universidad Católica acompañada por Bomba y su tumba mientras se escuchaba la canción *El macho*¹⁷ de Lisandro Meza. Posteriormente replicaron ante el jurado el baile del vientre que realizaron en el Centro Cultural El Averno. Al colapsar el espacio entre el centro cultural de San Isidro y el centro cultural del Centro Histórico de Lima –al mismo tiempo que desmarcarse de su condición de mujer mestiza y de clase media para acercarse al mundo popular– la artista retomaba la utopía política de las experiencias artísticas experimentales de finales de los setenta (como el grupo Paréntesis y E.P.S Huayco) y de los ochentas (Los Bestias, Grupo Chaclacayo, Taller NN); pero conectándola poderosamente con la condición encarnada femenina¹⁸.

Es precisamente en la línea de lo anterior que me gustaría plantear que estas tres primeras performances de Tejada-Herrera constituyeron un espacio de revelación política-feminista en un doble sentido. Primero como ciudadana, en la medida que presentaron una corporalidad femenina que “desafió los límites de la censura impuestos por la dictadura”¹⁹ y que, consciente de su privilegio de clase y raza, reivindicó la deliberación pública en una sociedad donde el debate no está al alcance real de todos los ciudadanos. Y por otro lado, como artista mujer: tanto al enfrentar el canon modernista patriarcal a través de un cuestionamiento de las disciplinas artísticas tradicionales asentadas localmente, como encarnando –literalmente– la promesa de la inscripción del arte en la vida a través del encuentro con lo popular y la negación de la institución artística que daría origen al relato fundacional del arte contemporáneo peruano.

Entonces, en consonancia con lo que plantea la teórica estadounidense Amelia Jones²⁰ al referirse a ciertas prácticas de *Body Art* de la década de los setenta en Estados Unidos, es posible afirmar que estas tres performances inaugurales de Tejada-Herrera activaron, por primera vez en el Perú, un modo de producción artística “dramáticamente intersubjetiva”²¹. Empleando la performance como una intervención pública, la artista establecería una relación “apasionada y convulsiva”²² con su audiencia, haciendo visible cómo las identidades están articuladas dialécticamente las unas a las otras, a través de un continuo intercambio de deseos e identificaciones; incluso en una sociedad como la peruana, cuyo marco institucional fundamental genera grupos sociales en relaciones estructurales de dominación y subordinación.

III

Bomba y la bataclana en la danza del vientre le dio a Tejada-Herrera el primer lugar en el concurso Pasaporte para una Artista. Como resultado fue premiada con una residencia de tres meses en la Cité Internationale des Arts en París²³. Durante ese período Tejada-Herrera aprovecharía para conocer diferentes ciudades Europeas; incluso viajó a Barcelona para asistir a una sesión de un curso de arte interactivo en el Centro para la Investigación y Producción Artística *Hangar*²⁴. En ese contexto, la artista produjo *Man in Paris* [Hombre en París] (1999), un video que acompaña el ritmo exaltado de una masturbación masculina hasta el momento de la eyaculación.

¹⁷ Lisandro Meza Márquez (1937) también conocido como “El macho de América” es un cantante, compositor y músico de cumbia colombiano. Su canción *El macho*, es un elogio a la sexualidad irrefrenable del hombre machista. El coro de la canción repite: “Bendita sea mi mamá, por haberme parido macho”.

¹⁸ Para críticos como Mirko Lauer y Gustavo Buntinx la búsqueda de una modernidad propia, a través de la negación de la institución artística y el acercamiento a lo popular, fue el gesto que inauguraría la historia del arte contemporáneo local. Para una problematización reciente en torno a la idea de lo popular y el arte contemporáneo peruano ver: Mijail Mitrovic, “El ‘desborde popular’ del arte en el Perú” en *Ecuador Debate* 99 (2016): 59-78.

¹⁹ Esta frase es una cita textual de Andrea Giunta en el seminario *Performance, feminismos y el trastorno político de los cuerpos en el arte de América Latina*, que la curadora e investigadora impartió en TEORÉTICA el 15 de Febrero del 2016 en San José de Costa Rica.

²⁰ Ver más en: Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 1998).

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Abierta al público desde 1975, la Cité Internationale des Arts es una residencia artística ubicada en París y dirigida a artistas profesionales de todo el mundo que buscan desarrollar un proceso de investigación.

²⁴ Fue la filósofa y crítica de arte española Menene Gras Balaguer –que formó parte del panel de discusión en el Museo de Arte de Lima-MALI que Elena Tejada-Herrera irrumpió con su performance *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997)– quien la recomendó para el taller en *Hangar*.

In *Señorita de buena presencia buscando empleo*, for example, the artist broke into a panel discussion organized at the Museo de Arte de Lima-MALI in the context of the First Ibero-American Biennial in Lima with a suit made of pages from the employment section of a local newspaper, revealing only her pubic area. As she approached the stage, where important international curators were debating,¹¹ the artist shouted: “They bring dollars!” Finally, while being removed by the security guards, the artist urinated on the floor. In a single action, Tejada-Herrera managed to put into perspective the relationship between the sexual authoritarianism that prevailed in the labor market, the status quo based on ethnic discrimination that is at the origin of the Peruvian historical-social conflict and the effects of the neoliberal restructuring of the economy.

Only a year later, Tejada-Herrera would again disrupt her audience with the performance *Recuerdo*, which took place during the celebration of the anniversary of the Department of Humanities at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos, while the university was under military occupation.¹² Emulating a corpse wrapped in a black plastic bag, the artist crawled through the school’s courtyard as she pronounced the names and some personal information of the students murdered in 1992 (physical characteristics, clothes with which they were dressed, etc.) by a paramilitary command in an act of state terrorism known as La Cantuta case.¹³ Tejada-Herrera’s body thus stood for the tortured and “disappeared” citizen. The repetition of names, on the other hand, functioned as an attempt to process the trauma, and as a call to citizen awareness, empathy and solidarity in a context in which the victims of the conflict were being concealed.

Nevertheless, of her first performances, it was *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* that became engraved in our collective memory. Unlike the other two pieces, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* was a processual and collaborative work that in its presentation at the gallery of the Cultural Center of the Pontificia Universidad Católica –as part of the exhibition of shortlisted artists for the Pasaporte para un Artista award¹⁴– included a video-performance, a sound recording, a text composed of transcriptions of interviews, and a live performance.

This multidisciplinary work made clear Tejada-Herrera’s interest in confronting high culture and popular culture, recovering an urban aesthetic and a politically incorrect sense of humor from the streets that at times approached the grotesque. In fact, the video-performance¹⁵ documents an action carried out at El Averno Cultural Center¹⁶ in which Tejada-Herrera –personifying the exotic dancer (“bataclana”) and armed with extra-long prostheses in her breasts– performed the mimicry of an exotic dance with Bomba, a cross-dressed street-comedian. As if this were not enough, at the end of the performance, the artist cuts off her fake breasts and distributes the remains on styrofoam plates among a disconcerted public. The meeting of these two characters in a single scene was conceived by Tejada-Herrera as a critical commentary on the society of the spectacle installed by the dictatorship –where *vedettes* and street comedians had emerged as central characters of public life– to keep the population uninformed, and to anesthetize any initiative of collective political action.

¹¹ The lecture intervened by Tejada-Herrera was one of the most anticipated of the biennial, for among the guest speakers there were internationally renowned figures such as: Cuban curator and director of the Havana Biennial Lilian Llanes; Mexican curator Raquel Tibol; Brazilian critic and curator Paulo Herkenhoff; Paraguayan curator Ticio Escobar; art historian and Venezuelan curator BÉlgica Rodríguez; Spanish philosopher and art critic Menene Gras Balaguer; and the founder of Galería Forum in Lima, Claudia Polar.

¹² Tejada-Herrera was invited by the curator Mihaela Raudelescu. Since the Universidad Nacional Mayor de San Marcos was under military occupation, the artist preferred to keep the action secret until the day of the performance. Personal conversation with the artist. Miami, June 2016.

¹³ La Cantuta massacre took place on July 18, 1992. A university professor and nine students from the Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle –also known as La Cantuta– were kidnapped and “disappeared” by the Colina Group, a paramilitary command linked to the Peruvian Army.

¹⁴ Passport for an Artist is a national competition founded in 1998, with the support of the French Embassy, to promote contemporary artistic creation and exchange between Peru and Europe in the field of visual arts. It is the most important contest of visual arts in the country since its foundation.

¹⁵ The video performance *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) would later be donated by the artist to the contemporary art collection of the Museo de Arte de Lima-MALI.

¹⁶ Founded in 1998 and operational until 2016, the El Averno Cultural Center hosted citizen initiatives that supported cultural diversity, the restoration of democratic institutions and sustainable development, through different artistic expressions.

Man in París implicó un “salto cualitativo” en el trabajo de Tejada-Herrera, inaugurando varios tópicos en su práctica. De hecho, a partir de este momento la artista comenzaría a replantear-se las relaciones entre la performance y el video; para finalmente definir su trabajo como un producto híbrido. Es decir, como video alimentado por la práctica performática. No obstante, lo más significativo de esta pieza es que no sólo constituyó la primera vez que la artista toma-ba la cámara en sus manos, sino que lo hacía, además, para explorar el deseo femenino proyectado sobre el cuerpo masculino. Este cambio de roles en quien sostiene la cámara, confi-gura la mirada y hace público su deseo, es en realidad un gesto radical que ha sido explorado por una larga tradición de cineastas feministas, remeciendo el centro mismo del discurso en el que se funda la sexualidad heteropatriarcal. Esto es, la idea de que las mujeres carecen de sexualidad y deseo propio.

Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”²⁵: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuerte-mente visual y erótico...”²⁶ Mulvey sostiene que dentro de este esquema el hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer quien, por otro lado, es definida por su lugar como portadora más no como productora de significado. En la cultura visual patriarcal, entonces, la espectadora femenina tiene sólo dos opciones: o se aliena para identificarse con el sujeto activo masculino o se identifica maso-quistamente con el sujeto femenino cosificado.

A su regreso a Lima, Tejada-Herrera desarrolló una serie de experimentos audiovisuales y per-formáticos de auto-representación –que a través del uso de la parodia y sentido del humor–funcionaron justamente como una crítica estética frente a la hegemonía del deseo visual mas-culino en la esfera pública y la representación patriarcal del cuerpo femenino. *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes* (2000) es un claro ejemplo de esta apuesta. En el registro de la performance Tejada-Herrera aparece desnuda pero, al mismo tiempo, protegida por una suerte de armadura hecha a base de aros de plástico de colores fosforescentes. La artista re-cita en voz alta *Los heraldos negros*, el famoso poema de Cesar Vallejo. Una vez ha terminado de leer, la artista salta y mueve su cuerpo convulsivamente. A continuación, como si de una interpretación literal del poema de Vallejo se tratase, Tejada-Herrera se golpea y estrella contra las paredes y el suelo hasta el fin de la escena. En *Giriboy* [Chicachico] (2000), por otro lado, la artista cuestiona la relación de identidad entre el Dios judeo-cristiano y el género masculino establecida en el imaginario colectivo. En el video vemos como la artista va recreando en su propio cuerpo un Cristo *intersex*; que tiene pene y pelos en el pecho pero también tiene senos; y que al final de la performance toca las maracas en una referencia sarcástica a una identidad latina. Finalmente en *La cámara saltarina* (2000), proyecto que formó parte de la Segunda Bie-nal Nacional de Lima, la artista salta desnuda con la cámara en la mano durante alrededor de 10 minutos, llevando a su cuerpo a un estado de tensión y agotamiento. La cámara, que se convierte en una extensión prostética de su cuerpo, nos devuelve las miradas aturdidas de la audiencia, entre las que se encuentran curadores y artistas representativos de la escena local, que se debaten entre la indiferencia y la complicidad frente al esfuerzo físico desplegado por la artista. Se trata, pues, de una performance que reivindica la potencia expresiva del cuerpo en contraposición a los ideales de obediencia y docilidad femenina.

Tejada-Herrera ensaya, así, representaciones de un cuerpo ágil, potente, extravagante, diver-tido y humorístico; habilitando un espacio de identificación, empatía y reconocimiento para la subjetividad femenina y afirmando una cultura visual post-patriarcal del cuerpo. Ahora bien, este ejercicio de libertad experimental en el uso de los nuevos medios, que abre vías de grati-ficación espectralior empoderadoras, contrastaba con el control mediático instaurado por la dictadura en su intento de eliminar cualquier posible espacio de oposición y disentimiento. En efecto, con el fin de ocultar la corrupción generalizada y naturalizar el caos ético, el gobier-no de Fujimori invirtió millones de dólares en la compra y manipulación de los medios de comunicación, implantando una sociedad del espectáculo alimentada por el voyerismo de la audiencia. Como afirma Rocío Silva Santisteban²⁷, el correlato de los discursos autoritarios de la dictadura fue la creación de una “tele-pobre”, que a través de la denigración de la cultura

^[1] Tejada-Herrera ensaya, así, representaciones de un cuerpo ágil, potente, extravagante, divertido y humorístico; habilitando un espacio de identificación, empatía y reconocimiento para la subjetividad femenina y afirmando una cultura visual post-patriarcal del cuerpo

^[2] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[3] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[4] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[5] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[6] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[7] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[8] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[9] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[10] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

^[11] Como afirma la teórica feminista Laura Mulvey en su ya clásico ensayo “Placer visual y cine narrativo”25: “En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino

The night of the Pasaporte para un Artista award ceremony, Tejada-Herrera entered the Cultural Center of the Pontificia Universidad Católica accompanied by Bomba while listening to Lisandro Meza’s song *El macho*.¹⁷ Later, they recreated to the jury the belly dance performed at El Averno Cultural Center. By collapsing the space between the cultural center in the borough of San Isidro and the cultural center in Lima’s Historic Center –while simultaneously detaching herself from her status as *mestiza* and middle class woman in order to approach the popular world– the artist took up the political utopia of the experimental artistic experiences of the late 70s (like the Paréntesis and EPS Huayco collectives) and the 80s (Los Bestias, Chaclacayo Group, Taller NN); but powerfully relating it to the embodied feminine condition.¹⁸

Tejada-Herrera performing in 2000

It is precisely along those lines that I would like to state that these first three performances of Tejada-Herrera constituted a space of political-feminist revelation in a double sense. First as a woman-citizen, insofar as these performances presented a female corporality that “defied the limits of censorship imposed by the dictatorship”,¹⁹ and that, aware of her class and race privilege, vindicated public discussion in a society where parity within the debate is not within every citizen’s realm of possibilities. And second, as a woman artist: confronting the patriarchal modernist canon by questioning the locally ingrained traditional artistic disciplines, and also literally embodying the promise of the integration of art into life through the encounter with the popular and the negation of the artistic institution that would give rise to the foundational narrative of contemporary Peruvian art.

Tejada-Herrera performing in 2000

Thus, in line with what the American theorist Amelia Jones²⁰ posits in relation to certain forms of Body Art from the 70s, we could say Tejada-Herrera’s three inaugural performances activa-ted a “dramatically intersubjective”²¹ mode of artistic production for the first time in Peru. Using performance as a public intervention, the artist established a “passionate and convul-sive”²² relationship with her audience, making visible how identities are dialectically articulated to each other, through a continuous exchange of desires and identifications –even in Peruvian society, whose fundamental institutional framework generates social groups in structural rela-tions of domination and subordination.

III. THE BODY AS A POLITICAL AND CULTURAL SPACE

Bomba y la bataclana en la danza del vientre granted Tejada-Herrera the first place in the *Pasaporte para un artista* contest. As a result, she was awarded a three-month residency at the Cité Internationale des Arts in Paris.²³ Tejada-Herrera took advantage of that period to visit different European cities; she even traveled to Barcelona to attend a session of an inter-active art course at the Hangar Center for Research and Artistic Production.²⁴ In that context, the artist produced *Man in París* (1999), a video that accompanies the exalted rhythm of a male masturbation until the moment of ejaculation.

Man in París involved a “qualitative leap” in the work of Tejada-Herrera, inaugurating several themes in her practice. In fact, since then the artist began to rethink the relations between performance and video, to finally define her work as a hybrid product. That is, as video driven by performance practice. However, the most significant aspect of this piece is that it was the first time the artist took the camera in her hands, but, moreover, she did it to explore female desire projected onto the male body. This change of roles in who holds the camera, shapes the gaze and makes its desire public, is in fact a radical gesture that has been explored by a long tradition of feminist filmmakers, rocking the very center of the discourse on which hetero-patriarchal sexuality is founded. That is, the idea that women lack their own sexuality and desire.

IV. THE BODY AS A POLITICAL AND CULTURAL SPACE

^[12] Lisandro Meza Márquez (1937) also known as “America’s macho” is a Colombian cumbia singer, composer and musician. His song *El macho* is a praise to the irrepressible sexuality of a male chauvinist man. The chorus of the song repeats: “Blessed be my mother, for giving birth to me as male”.

^[13] View more in: Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 1998).

^[14] For critics like Mirko Lauer and Gustavo Buntinx, the search for a modernity of our own, through the negation of the artistic institution and an approach to the popular, was the inaugu-ral gesture of the history of contemporary local art. For a recent problematization around the idea of popular and contemporary Peruvian art see: Mijail Mitrovic, “El ‘desborde popular’ del arte en el Perú”, in *Ecuador Debate* 99 (2016): 59-78.

^[15] Open to the public since 1975, Cité Interna-tionale des Arts is an artistic residence located in Paris and aimed at professional artists from all over the world seeking to develop a research process.

^[16] The Spanish philosopher and art critic Menene Gras Balaguer –who was part of the panel discussion in the Museo de Arte de Lima-MALI that Elena Tejada-Herrera disrupted with her performance *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997)– recom-mended her for the workshop in Hangar.

^[17] This sentence is a textual quotation of An-drea Giunta during the seminar *Performance, feminismo y el trastorno político de los cuerpos en el arte de América Latina* that the curator and

^[18] researcher gave in TEOR/ética on February 15, 2016 in San José de Costa Rica.

popular, la explotación de la vida real de los ciudadanos más humildes, la humillación del sujeto femenino –entre otras estrategias basadas en la “basurización simbólica del otro”²⁸– representó a las grandes mayorías del país como sujetos “asquerosos”; legitimando medidas políticas antidemocráticas, racistas, machistas y excluyentes.

En medio de una de las crisis morales más importantes de la historia republicana del país y *ad portas* de la fraudulenta segunda reelección de Alberto Fujimori en abril del año 2000, el discurso crítico encontró lugar en una escena artística heterogénea, que junto a la ciudadanía, cumplió un rol vital en lo que el crítico y curador de arte Gustavo Buntinx ha llamado “el derrocamiento cultural de la dictadura”²⁹. Frente a la falta de espacios formales para el disentiemto, la estrategia más importante de esta re-politizada escena artística consistió en recuperar la calle para el accionar político a través de actos simbólicos de desprestigio a la dictadura³⁰. No obstante, fue la aparición del primer “vladivideo”³¹ el 14 de septiembre de ese mismo año, lo que marcaría el punto de inflexión más importante. Como si de un *reality show* se tratara, desde el mes de setiembre todo el Perú pudo ver –en la privacidad de sus casas y desde las pantallas de sus televisores– como los principales personajes de la vida pública nacional³² eran sobornados por el asesor presidencial Vladimiro Montesinos en las instalaciones del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN); revelando la escala del sistema de corrupción instalado por el régimen y provocando finalmente su caída.

Tan sólo un mes después, Elena Tejada-Herrera fue invitada a participar del proyecto *Terreno de Experiencia 1* (2000)³³, organizado por Cécile Zoonens, David Mutal y Jorge Villacorta en la Sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores. Con la consigna “por la alteración del uso del espacio” en el subtítulo, la exhibición funcionó como un programa público continuo, que promovía situaciones experimentales entre los artistas invitados y el público. En este marco, Tejada-Herrera presentó *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), un comentario solitario frente a la coyuntura política. El día de la performance la artista esperó a los visitantes desnuda dentro de un espacio pequeño en sala de exposición, sosteniendo una cámara conectada, en circuito cerrado³⁴, a una pantalla de televisor en la misma sala y simultáneamente a un proyector que emitía la imagen filmada en la fachada de la galería a gran formato. De esta forma, la artista puso en marcha dos operaciones simultáneas. Por un lado, promovía contemplación *voyerística* de su desnudez, haciendo referencia a la cosificación del cuerpo femenino en la historia del arte y los medios de comunicación. Y por otro, al ser ella quien sostenía la cámara, invertía dicha relación de poder. Es decir, el público que la observaba era descubierto *infraganti* en el acto de escudriñar su cuerpo desnudo. Así, Tejada-Herrera recurría nuevamente al cuerpo femenino como una metáfora del cuerpo social.

Tejada-Herrera en la performance La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda (2000)

28 Con la “basurización simbólica del otro” Santisteban se refiere a la operación que la dictadura puso en marcha para organizar al “otro” como elemento sobrante del sistema simbólico, y por tanto, justificar sus actos de lesa humanidad.

29 Ver más en: Gustavo Buntinx, “El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, *Quehacer N° 158* (Lima: DESCO, 2006).

30 El Colectivo Sociedad Civil fue uno de los más activos durante este período y sus acciones simbólicas de desprestigio de la dictadura –tales como, el velorio y entierro simbólico de la ONPE, el lavado de la bandera, etc.- son las que más calaron en el imaginario colectivo. Ver más en: Gustavo Buntinx, “El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, *Quehacer N° 158* (Lima: DESCO, 2006).

31 Los “vladivideos” son registros en video grabados secretamente por el asesor de inteligencia del presidente Alberto Fujimori (1990-2000) -Vladimiro Montesinos- que registran los casos de corrupción y el tráfico de influencias de la clase política peruana.

32 Por las instalaciones del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) desfilaron empresarios, políticos, jueces, militares, periodistas, actores, cantantes de rock entre otros personajes que formaron parte de la red de corrupción más grande de nuestra historia republicana.

33 El proyecto tuvo lugar entre el 18 y 28 de octubre, todos los días de manera continua entre las 11 am hasta la medianoche.

34 “…El concepto de circuito cerrado implica, en términos artísticos, una señal grabada por una cámara de vídeo que se transmite a un monitor en tiempo real. Las instalaciones de circuito cerrado involucraron a la audiencia con la obra de arte [...]. Tomando esto en consideración, se podría argumentar que las transmisiones de circuito cerrado y remoto fueron los primeros experimentos en el uso de lo que ahora llamamos instalaciones interactivas o “arte interactivo”...” Ver más en: José-Carlos Mariátegui, “The Camera as an Interface: Closed-Circuit Video Projects in Peru”. *Leonardo Electronic Almanac*, vol 10, no. 3 (2002) http://leoalmanac.org/journal/Vol_10/lea_v10_n03.txt (Consultado el 17 de Mayo del 2017). Traducción de la autora.

As feminist theorist Laura Mulvey states in her classic essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema”²⁵: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact...”²⁶ Mulvey argues that within this structure men can experience their fantasies and obsessions by imposing them on the silent image of women, who on the other hand, are defined by their place as a bearer, but not producer of meaning. In patriarchal visual culture, then, the female spectator has only two options: either she becomes alienated to identify herself with the male active subject, or masochistically identifies with the reified female subject.

On her return to Lima, Tejada-Herrera developed a series of audiovisual and performance experiments of self-representation that, through the use of parody and humor, functioned as an aesthetic critique against the hegemony of male visual desire in the public sphere, and the patriarchal representation of the female body. *La mujer yo-yo con traje amortiguador anti-golpes* [Yo-Yo Woman with the Anti-Blows Cushion Dress] (2000) is a clear example of this wager. In the performance’s record Tejada-Herrera appears naked but, at the same time, protected by a kind of armor made of plastic Slinkys of fluorescent colors. The artist recites aloud *The Black Heralds*, César Vallejo’s famous poem. Once she has finished reading, the artist jumps and moves her body convulsively. Then, as if literally interpreting Vallejo’s poem, Tejada-Herrera hits and crashes against the walls and the floor until the scene ends. In *Girlboy* (2000), on the other hand, the artist questions the identity relationship between the Judeo-Christian God and the male gender established in the collective imagination. In the video we see how the artist is recreating in her own body an intersex Christ, with a penis and chest hairs but also breasts, who at the end of the performance plays the *maracas* in a sarcastic reference to Latin identity. Finally in *La cámara saltarina* [Jumping Camera] (2000), a project that was part of the Second National Biennial of Lima, the artist jumps naked with the camera in her hand for about 10 minutes, leading her body to a state of tension and exhaustion. The camera, that becomes a prosthetic extension of her body, gives back the stunned gaze of the audience, among which are local curators and artists, who are torn between indifference and complicity in the face of the physical effort made by the artist. It is, therefore, a performance that vindicates the expressive power of the body as opposed to the ideals of female obedience and docility.

Tejada-Herrera en la performance La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda (2000)

In this way, Tejada-Herrera tried out representations of an agile, powerful, extravagant, funny and humorous body, enabling a space of identification, empathy and recognition for feminine subjectivity, and affirming a post-patriarchal visual culture of the body. However, this exercise of experimental freedom in the use of new media, which opens up channels of empowering spectatorial gratification, was at odds with the media control established by the dictatorship in its attempt to eliminate any possible space of opposition and dissent. In effect, in order to conceal widespread corruption and naturalize ethical chaos, Fujimori’s government spent millions of dollars in the purchase and manipulation of the media, implanting a society of the spectacle fueled by the voyeurism of the audience. As Rocio Silva Santisteban affirms,²⁷ the correlate of the authoritarian discourses of the dictatorship was the creation of a “poor-TV” that through the denigration of popular culture, the exploitation of the real life of the most humble citizens, the humiliation of the female subject –among other strategies based on the “symbolic trashing of the other”²⁸– represented the great majority of the country as “disgusting” subjects; legitimizing antidemocratic, racist, sexist and exclusionary policies.

Tejada-Herrera en la performance La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda (2000)

In the midst of one of the most important moral crises in the republican history of the country, and in the wake of Alberto Fujimori’s fraudulent second re-election in April 2000, the critical discourse found its place in a heterogeneous art scene that, together with the citizens, played a vital role in what art critic and curator Gustavo Buntinx has called “the cultural overthrow of the dictatorship”^{.29} Faced with the lack of formal spaces for dissent, the most important strategy of this re-politicized art scene was to recover the street for political action through symbolic

Tejada-Herrera en la performance La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda (2000)

25 Laura Mulvey, “El placer visual y el cine narrativo” [Visual Pleasure and Narrative Cinema] in *Crítica Feminista de la Historia del Arte*, Karen Cordero Reiman and Inda Sáenz, editors (Mexico: Fondo Nacional de Cultura, 2001), 81-94.

26 *Ibid.*

27 Rocio Silva Santisteban, *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*, (Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008).

28 With the “symbolic trashing of the other” Santisteban refers to the operation that the dictatorship launched to organize the “other” as a surplus element of a symbolic system, and therefore, to justify its crimes against humanity.

29 See more in: Gustavo Buntinx, “El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, *Quehacer N° 158* (Lima: DESCO, 2006).



La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes [Yo-Yo Woman with the Anti-Blows Cushion Dress] (2000)



Girlboy [Chicachico] (2000)



La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda [The Way in Which Tens of People Look at a Naked Woman] (2000)



Fronteras [Boundaries] (2000)

acts that discredited the dictatorship.³⁰ However, the most important turning point was the appearance of the first “vladivideo”,³¹ on September 14 of that same year. As if it were a reality show, since September, all Peru was able to see –in the privacy of their homes and on their TV screens– how the main characters of national public life were bribed by presidential adviser Vladimiro Montesinos at the offices of the National Intelligence Service (SIN),³² revealing the scale of the system of corruption installed by the regime and finally causing its fall.

Only a month later, Elena Tejada-Herrera was invited to participate in the Project *Terreno de Experiencia 1* [Ground of Experience 1] (2000),³³ organized by Cécile Zoonens, David Mutal and Jorge Villacorta at the Luis Miró Quesada Garland Gallery. With the subtitle “for altering the use of space”, the exhibition functioned as a continuous public program that promoted experimental situations between invited artists and the public. In this context, Tejada-Herrera presented *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* [The Way in which Tens of People Look at a Naked Woman] (2000), a solitary commentary in the face of the political situation. On the day of the performance the artist waited for the visitors naked inside a small space in the gallery, holding a camera connected, in closed circuit³⁴, to a television screen in the same gallery, and simultaneously to a projector that beamed the footage on the facade of gallery. In this way, the artist launched two simultaneous operations. On the one hand, she promoted the voyeuristic observation of her nakedness, making reference to the reification of the female body in the history of art and the media. And on the other hand, because she was the one holding the camera, she reversed this relationship of power –i.e., the public staring at her was discovered *in fraganti* in the act of scrutinizing her naked body. Thus, Tejada-Herrera returned –once again– to the female body as metaphor of the social body.

In *Terreno de Experiencia 1*, Elena Tejada-Herrera also presented *Fronteras* [Boundaries] (2000). The performance shows the artist in an almost erotic relationship with a book –*Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (1998), a compilation of the work of the group of British artists who were part of a generation catapulted to media and market success thanks to the support of the collector Charles Saatchi. The artist smells the book, licks it, and rubs it somewhat roughly over her face. Then, standing on one of the long tables that had been placed in the gallery space to welcome the audience, she recites excerpts from different art books. She reads in English, German and French. However, she pronounces the words as if speaking in Spanish. Finally, in one sort of anthropophagic act (or of critical swallowing of the other), the artist begins to swallow the pages of one of the books. An action that sought to rethink cultural dependence from metropolitan art centers, but at the same time, embodied the artist’s need to establish dialogues and exchanges inaccessible to her in Lima. Only a year later, this very need led her to migrate to the United States to continue her studies.

IV

The incompatibility of Elena Tejada-Herrera’s work with the hegemonic models of traditional artistic disciplines, along with a politically incorrect humor that feeds on popular culture, and the development of a feminist practice based on expressive forms of forbidden sexuality, placed her work on the borderline of artistic production, but also left the artist with few spaces for dialogue and professional growth. It was precisely because of this lack of peers that in 2001 she migrated to the United States with a grant from Virginia Commonwealth University. Since then the artist has returned sporadically to Peru, to carry out specific projects. However, she works mainly in the United States, where she teaches, and to this day maintains a distant relationship with the art market.

30 The Sociedad Civil Collective [Civil Society] was one of the most active groups during this period and its symbolic actions of discrediting the dictatorship –such as the symbolic funeral of the electoral commission, the washing of the flag, etc.– are the ones that impacted the most in the collective imagination. See more in: Gustavo Buntinx, “El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, *Quehacer N° 158* (Lima: DESCO, 2006).

31 The “vladivideos” are videotapes secretly recorded by the intelligence advisor of President Alberto Fujimori (1990-2000), Vladimiro Montesinos, which document cases of corruption and influence peddling of the Peruvian political class.

32 Businessmen, politicians, judges, military officials, journalists, actors, rock singers, among others, visited the offices of the National Intelligence Service (SIN), as part of the largest network of corruption in our republican history.

33 The project took place between October 18 and 28, continuously every day from 11am until midnight.

34 “...The concept of closed circuit implies, in artistic terms, a signal recorded by a video camera that is transmitted to a monitor, usually in real-time. The closed-circuit installations are the interfaces that involve the audience with the work of art [...] Taking this into consideration, one could argue that closed-circuit and remote transmission projects were the first experiments in the use of what we now call interactive installations or interactive art...” See more in: José-Carlos Mariátegui, “The Camera as an Interface: Closed-Circuit Video Projects in Peru”. *Leonardo Electronic Almanac*, Vol 10, No. 3 (2002) http://leomanac.org/journal/Vol_10/lea_v10_n03.txt (Visited on May 17, 2017).

También en *Terreno de Experiencia 1*, Elena Tejada-Herrera presentó *Fronteras* (2000). La performance muestra a la artista en una relación casi erótica con un libro. Se trata de *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (1998), una compilación del trabajo del grupo de artistas británicos que formaron parte de una generación catapultada al éxito mediático y de mercado gracias al apoyo del coleccionista Charles Saatchi. La artista huele el libro, lo lame, lo pasa con cierta rudeza por su cara. Acto seguido, parada en una de las largas mesas que se habían dispuesto en el espacio de la galería con el fin de acoger a la audiencia, recita extractos de diferentes libros de arte. Lee en inglés, alemán y francés. Sin embargo, pronuncia las palabras como si estuviese hablando en español. Finalmente, en una suerte de acto antropofágico, o de deglución crítica del otro, la artista comienza a tragarse las páginas de uno de los libros. Una acción que buscó repensar la dependencia cultural frente a los centros metropolitanos del arte, pero que al mismo tiempo, emblematicaba la necesidad de la artista por establecer diálogos e intercambios que en Lima le resultaban inaccesibles. Necesidad que sólo un año más tarde la llevaría a migrar a los Estados Unidos para continuar sus estudios.

IV

Ciertamente, la inadecuación de la práctica de Elena Tejada-Herrera frente a los modelos hegemónicos de la disciplinas artísticas tradicionales, un humor políticamente incorrecto que se alimenta de la cultura popular y el desarrollo de una práctica feminista basada en formas expresivas de sexualidad prohibida, no sólo la ubicaron en las áreas limítrofes de la producción artística, sino que hicieron que la artista encontrara pocos espacios para el diálogo y el crecimiento profesional. Fue justamente por esta falta de interlocutores, que en el 2001 migró a los Estados Unidos, becada por la Virginia Commonwealth University. Desde entonces la artista ha vuelto esporádicamente al Perú, para realizar proyectos puntuales. Sin embargo, trabaja principalmente en Estados Unidos, donde ejerce la docencia y hasta el día de hoy, mantiene una relación distante con el mercado del arte.

El Master en Bellas Artes que Elena Tejada-Herrera cursó entre los años 2001 y 2003 en la Virginia Commonwealth University promovía una práctica de estudio con foco en las áreas de pintura, dibujo y grabado. Se trataba, pues, de un programa en el que la interdisciplinariedad no era deseada, por lo que una vez más la artista encontró trabas para desarrollar proyectos que excedieran estas disciplinas. Sin embargo, el contexto universitario más amplio sí le permitió explorar otras problemáticas y lenguajes plásticos. De hecho, fue en este marco en el que la artista tuvo acceso, por primera vez, a la edición digital, el uso de filtros y del color. Su tesis de maestría, por otro lado, titulada *The Image, the Media and the Body: Between the Fictional and the Real Through the Construction of Identities*. [La imagen, los medios y el cuerpo: entre lo ficcional y lo real a través de la construcción de identidades] (2003) consistió en una investigación acerca de la importancia del *mass media* en la formación de identidades. Buscando superar las fronteras entre el arte y la cultura del entretenimiento, Tejada-Herrera trabajó una serie de instalaciones con reminiscencias psicodélicas que incluyeron jardines conformados por ensamblajes de objetos domésticos y/o de limpieza, esculturas kinéticas de animales de peluche que simulaban actos sexuales y proyecciones de video en las que cuerpos humanos desnudos interactuaban con animales de juguete.

Ahora bien, esta etapa de libertad experimental llegó a su fin cuando Tejada-Herrera culminó sus estudios y tomó la decisión de permanecer en Estados Unidos. Con ese fin se mudó Williamsburg (Virginia) –una pequeña ciudad que funciona como un museo vivo de la identidad colonial estadounidense– desde donde consiguió trabajos estables que le permitiría reunir los papeles necesarios para obtener la residencia temporal. El cambio de status legal de “estudiante internacional” a “inmigrante” tendría repercusiones inmediatas e importantes tanto en sus condiciones reales de vida como sobre su producción artística. En efecto, a diferencia de Lima –ciudad híbrida y mestiza donde Tejada-Herrera gozaba de un lugar de enunciación privilegiado³⁵– en la conservadora Williamsburg se abrió ante ella una posición minoritaria y doblemente marginal en la jerarquía social: la de ser mujer e inmigrante latinoamericana.

35 Por una serie de características identitarias –a saber, ser mestiza, de clase media educada y artista– en Lima Tejada-Herrera ocupaba una posición privilegiada.



Accents of Color [Acentos de color] (2003-2006)



One Day Around the Neighborhood Choreographing Me [Un día en el vecindario coreografiándome] (2006)



Nouveau Bourgeois Latin American Immigrant That Learned Shopping and Has Good Taste [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto] (2004-2006)

Entre los años 2003 y 2006 Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el *milieu* del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante. En este contexto precario y solitario, la práctica de la performance se convirtió en la única vía para continuar creando y, por tanto, en una reafirmación de su identidad como artista. Entonces, sin los medios ni los recursos –pero replicando la lógica “guerrilla” y “hágalo usted mismo” de tomar las calles, que caracterizaron sus primeras intervenciones en Lima– la artista decidió vivir su trabajo en lugar de mostrarlo. Disolviendo las diferencias entre su práctica profesional y su vida, las performances de esos años se convirtieron en acciones que llegaron a formar parte de su rutina cotidiana.

Cuando Tejada-Herrera da cuenta de esta etapa insiste en que estas performances también tenían el fin de aprehender e integrarse a su nuevo contexto: “La performance que yo hacía era, por un lado, un intento de acercamiento a la gente, y por otro, un esfuerzo de comprender cómo estaban produciendo cultura”³⁶. A pesar del extrañamiento inicial que le causó la ausencia de instituciones dedicadas al arte contemporáneo en la ciudad, Tejada-Herrera pronto se percató de que los espacios de consumo confluían con los espacios de producción cultural. Es así que, en muchas comunidades norteamericanas de clase trabajadora “el mercado” no solamente es el lugar donde se consume el salario, sino que es también un espacio de encuentro, de sociabilidad e intercambio. Con una relación de irreverencia frente a estas dinámicas sociales y una experimentación formal que subraya los elementos que definen dicho contexto, las performances de Tejada-Herrera funcionaron como una máquina de lectura e interpretación excéntrica de sus circunstancias. Este uso cuasi hermenéutico de la performance –basado en la decodificación de los símbolos de masas– le permitió a la artista encontrar un lugar como productora cultural a pesar de su condición de sujeto minoritario/inmigrante.

Accents of Color [Acentos de color] (2003-2006) resume bastante bien la situación vital descrita líneas arriba. Al constatar que en Estados Unidos comprar ropa era infinitamente más económico que comprar materiales para pintar; Tejada-Herrera decidió adquirir prendas de colores muy encendidos y vestirse enteramente de un color para luego salir a las calles imaginando que pintaba con su cuerpo. El registro de la acción muestra a la artista como un acento de color en espacios amplios y a veces abandonados (carreteras, parques, centros comerciales) de Williamsburg, pero también da cuenta de sus primeras incursiones a otros centros urbanos más poblados y cosmopolitas (como Newport News, Hampton y Nueva York). En Williamsburg, la artista aparece ensimismada, parada en las mismas locaciones por varias horas. Sin embargo, en las áreas más pobladas la interacción con el público convierten *Accents of color* en una pieza participativa. Para Tejada-Herrera esta acción implicó transformar la performance en una extensión de su práctica pictórica en el taller. No obstante, también puede ser leída como un intento de “aparición” dentro de un entramado social que tiende a desaparecer o invisibilizar a sujetos que, como ella, no encarnan una forma de ciudadanía prototípica. Su cuerpo se convierte, así, en un acento de color también frente la supremacía blanca y la misoginia que subyacen al estado nación norteamericano.

One Day Around the Neighborhood Choreographing Me [Un día en el vecindario coreografeándome] (2006), es un video multicanal, muy colorido y lleno de superposiciones de imágenes y sonidos. Al inicio del video se escucha la voz en *off* de la artista, quien con un inglés de marcado acento latino, hace un contrapunto entre su vida en Lima y Estados Unidos: “Yo solía vivir en una gran ciudad, era la capital de Perú. Estaba sobrepoblada, había personas por todas partes... Acá salgo a trabajar muy temprano y vuelvo muy tarde, así que no paso mucho tiempo aquí. No me gusta el vecindario de noche. ¡Es tan oscuro! No hay alumbrado público. Luego está la carretera, que siempre está oscura y parece que nunca terminara. Lo que me fascina es cuando los mapaches y los venados se acercan a las casas, sobre todo de noche. Viniendo de una ciudad tan grande y tan lejos de la naturaleza es fascinante ver a los venados acercarse a la casas”. El video documenta una performance realizada por Elena Tejada-Herrera en su vecindario en la ciudad de Williamsburg en el 2006. La artista toca puerta por puerta hasta lograr introducirse en las casas de sus vecinos. El intercambio propuesto tiene un tono *naïf* que apela o refuerza las fantasías de un otro migrante ingenuo e infantilizado. La conversación inicial gira en torno a la ropa y otros hábitos de consumo. Luego cuando se ha establecido cierta confianza, la artista le pide a sus vecinos que le enseñen un baile. Sorprendentemente, los bailes hacen evidente cómo incluso en Williamsburg –bastión de la identidad nacional estadounidense– los orígenes étnicos de los ciudadanos son muy diversos.

Tejada Herrera en un momento de su performance en Williamsburg, Virginia, 2006.

^[1] Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el milieu del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante

^[2] Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el milieu del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante

^[3] Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el milieu del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante

Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el *milieu* del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante. En este contexto precario y solitario, la práctica de la performance se convirtió en la única vía para continuar creando y, por tanto, en una reafirmación de su identidad como artista. Entonces, sin los medios ni los recursos –pero replicando la lógica “guerrilla” y “hágalo usted mismo” de tomar las calles, que caracterizaron sus primeras intervenciones en Lima– la artista decidió vivir su trabajo en lugar de mostrarlo. Disolviendo las diferencias entre su práctica profesional y su vida, las performances de esos años se convirtieron en acciones que llegaron a formar parte de su rutina cotidiana.

Cuando Tejada-Herrera da cuenta de esta etapa insiste en que estas performances también tenían el fin de aprehender e integrarse a su nuevo contexto: “La performance que yo hacía era, por un lado, un intento de acercamiento a la gente, y por otro, un esfuerzo de comprender cómo estaban produciendo cultura”³⁶. A pesar del extrañamiento inicial que le causó la ausencia de instituciones dedicadas al arte contemporáneo en la ciudad, Tejada-Herrera pronto se percató de que los espacios de consumo confluían con los espacios de producción cultural. Es así que, en muchas comunidades norteamericanas de clase trabajadora “el mercado” no solamente es el lugar donde se consume el salario, sino que es también un espacio de encuentro, de sociabilidad e intercambio. Con una relación de irreverencia frente a estas dinámicas sociales y una experimentación formal que subraya los elementos que definen dicho contexto, las performances de Tejada-Herrera funcionaron como una máquina de lectura e interpretación excéntrica de sus circunstancias. Este uso cuasi hermenéutico de la performance –basado en la decodificación de los símbolos de masas– le permitió a la artista encontrar un lugar como productora cultural a pesar de su condición de sujeto minoritario/inmigrante.

Entre los años 2003 y 2006 Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el *milieu* del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante. En este contexto precario y solitario, la práctica de la performance se convirtió en la única vía para continuar creando y, por tanto, en una reafirmación de su identidad como artista. Entonces, sin los medios ni los recursos –pero replicando la lógica “guerrilla” y “hágalo usted mismo” de tomar las calles, que caracterizaron sus primeras intervenciones en Lima– la artista decidió vivir su trabajo en lugar de mostrarlo. Disolviendo las diferencias entre su práctica profesional y su vida, las performances de esos años se convirtieron en acciones que llegaron a formar parte de su rutina cotidiana.

Cuando Tejada-Herrera da cuenta de esta etapa insiste en que estas performances también tenían el fin de aprehender e integrarse a su nuevo contexto: “La performance que yo hacía era, por un lado, un intento de acercamiento a la gente, y por otro, un esfuerzo de comprender cómo estaban produciendo cultura”³⁶. A pesar del extrañamiento inicial que le causó la ausencia de instituciones dedicadas al arte contemporáneo en la ciudad, Tejada-Herrera pronto se percató de que los espacios de consumo confluían con los espacios de producción cultural. Es así que, en muchas comunidades norteamericanas de clase trabajadora “el mercado” no solamente es el lugar donde se consume el salario, sino que es también un espacio de encuentro, de sociabilidad e intercambio. Con una relación de irreverencia frente a estas dinámicas sociales y una experimentación formal que subraya los elementos que definen dicho contexto, las performances de Tejada-Herrera funcionaron como una máquina de lectura e interpretación excéntrica de sus circunstancias. Este uso cuasi hermenéutico de la performance –basado en la decodificación de los símbolos de masas– le permitió a la artista encontrar un lugar como productora cultural a pesar de su condición de sujeto minoritario/inmigrante.

Entre los años 2003 y 2006 Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el *milieu* del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante. En este contexto precario y solitario, la práctica de la performance se convirtió en la única vía para continuar creando y, por tanto, en una reafirmación de su identidad como artista. Entonces, sin los medios ni los recursos –pero replicando la lógica “guerrilla” y “hágalo usted mismo” de tomar las calles, que caracterizaron sus primeras intervenciones en Lima– la artista decidió vivir su trabajo en lugar de mostrarlo. Disolviendo las diferencias entre su práctica profesional y su vida, las performances de esos años se convirtieron en acciones que llegaron a formar parte de su rutina cotidiana.

Entre los años 2003 y 2006 Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el *milieu* del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante. En este contexto precario y solitario, la práctica de la performance se convirtió en la única vía para continuar creando y, por tanto, en una reafirmación de su identidad como artista. Entonces, sin los medios ni los recursos –pero replicando la lógica “guerrilla” y “hágalo usted mismo” de tomar las calles, que caracterizaron sus primeras intervenciones en Lima– la artista decidió vivir su trabajo en lugar de mostrarlo. Disolviendo las diferencias entre su práctica profesional y su vida, las performances de esos años se convirtieron en acciones que llegaron a formar parte de su rutina cotidiana.

^[1] Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el milieu del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante

^[2] Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el milieu del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante

^[3] Tejada Herrera no sólo no tuvo un estudio o taller que le permitiera producir y almacenar su trabajo, sino que el milieu del cual formaba parte en la universidad, fue desapareciendo poco a poco, hasta encontrarse inmersa en una dinámica social que le era ajena y alienante

Finalmente, *Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste* [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto] (2004-2006) es una acción que la artista llevó a cabo durante varios años y a través de varias ciudades del estado de Virginia y Nueva York. El registro de la performance comienza con una proyección en cuatro canales. Elena Tejada-Herrera aparece parada con gesto afirmativo en la entrada de un centro comercial en Williamsburg sosteniendo un pequeño cartel que dice: “Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste”. La artista va vestida con prendas que evocan una feminidad modélica y *vintage*: collar de perlas, faldas y/o vestidos coloridos y tacones. La codificación de su ropa como estereotípadamente burguesa, contrasta con el origen evidentemente popular de los transeúntes, que para el efecto de esta acción constituyen su audiencia. Acto seguido la artista aparece en Newport News y en diferentes instituciones culturales de la ciudad universitaria de Norfolk, también en Virginia: conciertos, galerías de arte y bares son visitados por la artista en “personaje”. Finalmente, el video nos traslada a *Unión Square* en Nueva York. Frente a la cámara y los transeúntes, Tejada-Herrera se cambia varias veces de atuendos, como experimentado con las diferentes identidades que puede asumir a través de la ropa. En líneas generales, el video tiene un tono irónico, y a diferencia de la performance anterior, muestra a la artista consciente de sí misma, reivindicando un origen burgués, capacidad adquisitiva y buen gusto; todas características que no corresponden a la imagen prototípica del migrante de origen latino en la esfera pública estadounidense.

En síntesis, más allá de los elementos formales que atraviesan las performances arriba descritas, lo que me interesa pensar es cómo funcionan –al mismo tiempo– como un índice y una subversión de la experiencia de los sujetos inmigrantes en Norteamérica. En su libro *Desidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*³⁷, el académico cubano-americano José Esteban Muñoz sostiene que afirmar un sentido del “yo” con agencia política es una tarea ardua para los sujetos en los que confluyen más de una posición minoritaria en la jerarquía social. Y es que dichos sujetos se ven obligados a negociar su identidad en diálogo con una esfera pública mayoritaria generalmente fóbica que los invisibiliza, o incluso castiga, por no encarnar una ciudadanía prototípica. Es decir, por no cumplir con las lógicas de la heteronormatividad, supremacía blanca y misoginia que subyacen a la formación del Estado Nación Norteamericano.

Este grupo de performances de Elena Tejada-Herrera devuelven al “ojo público” una subjetividad que normalmente no tiene voz para producir su propia interpretación del mundo y que ha sido sometida, simultáneamente, a procesos de racialización y racismo. Con sentido del humor y una actitud irreverente, Tejada-Herrera generó corto-circuitos en los procesos de identificación, problematizando las representaciones caricaturescas de los inmigrantes en la esfera pública en Estados Unidos. En más de una ocasión la artista se ha referido al sentido del humor como una de sus herramientas de trabajo más importante para minimizar tensiones y permitir que “el otro” pueda identificarse o acercarse a su experiencia de vida sin reaccionar de manera defensiva o agresiva. Pero el humor no sólo juega una función comunicativa en su obra. Como afirmaba Freud en “El Humor”³⁸, la apelación a la actitud humorística en lugar de otros procesos de actividad intelectual, habla de un “yo” que se rehúsa a reconocer las afrentas que le ocasiona la realidad y que se empecina en que los traumas del mundo exterior no sólo no pueden tocarlo, sino que son una fuente de placer. Entonces, si bien estas performances de Tejada-Herrera dan cuenta de un deseo de integración al nuevo contexto social que la acogía, el uso de la parodia habla también de una relación de insubordinación frente al mismo. Se trata, pues, de un “yo” que lucha por desidentificarse con la imagen tóxica del migrante de origen latino y reconstruir su identidad desde lugares más amables o incluso seductores. José Esteban Muñoz³⁹ define la desidentificación como una estrategia de supervivencia empleada por sujetos minoritarios para resistir los modelos de identificación prescritos socialmente, que por lo general, constituyen estereotipos dañados. El objeto fóbico es, gracias a las diferentes versiones del “yo inmigrante” de Tejada-Herrera –ya sea poéticas, sutiles, infantilizadas o afirmativas– reconfigurado y reparado. Visto desde esta perspectiva, podríamos afirmar que en el trabajo de la artista, crecientemente el humor funciona como un proyecto político y pedagógico.

Tejada-Herrera en su performance "Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste" (2004-2006) en Williamsburg, Virginia.

^[1] Finalmente, Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto] (2004-2006) es una acción que la artista llevó a cabo durante varios años y a través de varias ciudades del estado de Virginia y Nueva York

^[2] Finalmente, Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto] (2004-2006) es una acción que la artista llevó a cabo durante varios años y a través de varias ciudades del estado de Virginia y Nueva York

^[3] Finalmente, Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto] (2004-2006) es una acción que la artista llevó a cabo durante varios años y a través de varias ciudades del estado de Virginia y Nueva York

extension of her in-studio painting practice. Yet it can also be read as an attempt at “visibility” within a social framework that tends to “disappear” subjects that, like her, do not embody a prototypical form of citizenship. Her body thus becomes an accent of color before white supremacy and misogyny underlying the American nation state.

One Day Around the Neighborhood Choreographing Me (2006) is a colorful multi-channel video full of overlaid images and sounds. At the beginning of the video, the voice of the artist can be heard, contrasting her life in Lima and the Unites States, in a thick Latin accent: “I used to live in a big city, it was the capital of Peru. It was overpopulated; there were people everywhere... Here I go to work very early and return home very late, so I do not spend much time here. I do not like the neighborhood at night. It’s so dark! There is no street lighting. Then there is the highway, which is always dark and seems neverending. What fascinates me is when raccoons and deer approach homes, especially at night. Coming from a city so large and so far from nature, it is fascinating to see the deer approach the houses”. The video documents a performance by Elena Tejada-Herrera in her neighborhood in the city of Williamsburg in 2006. The artist knocks door to door until entering the houses of her neighbors. The proposed exchange has a naive tone that appeals to or reinforces the fantasies of a an innocent and childlike migrant other. The initial conversation revolves around clothing and other consumption habits. Then when some trust has been established, the artist asks her neighbors to teach her a dance. Surprisingly, the dances make it evident that even in Williamsburg –a bastion of American national identity– the ethnic origins of citizens are very diverse.

Finally, *Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste* (2004-2006) is an action the artist performed for a number of years in various cities in the states of Virginia and New York. The performance’s record begins with a four-channel projection. Elena Tejada-Herrera appears, standing with an affirmative demeanor at the entrance to a Williamsburg shopping mall, holding a small sign that reads “Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste”. The artist is dressed in garments that recall a vintage model of femininity: pearl necklace, colorful skirts and/or dresses and high-heeled shoes. Her stereotypically bourgeois apparel contrasts with the evidently more popular origins of passers-by, who for the purpose of this action, constitute her audience. Immediately thereafter, the artist appears “in character” at different cultural institutions in the college town of Norfolk, also in Virginia, visiting concerts, art galleries and cocktail bars. Finally the video takes us to New York’s Union Square. On camera and in front of passers-by, Tejada-Herrera changes outfits several times, as if experimenting with the various identities she can take on through clothing. In general, the video has an ironic tone and, unlike the previous performance, shows the artist as self-conscious, reclaiming bourgeois origins, spending power and good taste, characteristics that do not correspond to the typical image of the Latino immigrant in the Unites States public sphere.

Beyond the formal elements that run through the performances described above, what interests me is to think how they work simultaneously as an index and a subversion of the experience of immigrant subjects in North America. In his book *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*,³⁷ Cuban-American scholar José Esteban Muñoz argues that affirming a sense of self with political agency is an arduous task for the subjects in which more than a minority position in the social hierarchy converges. These subjects find themselves obliged to negotiate identity in dialogue with a generally adverse, or even phobic, majoritarian public sphere that makes them invisible or even punishes them for not embodying an ideal citizenship. That is, for not conforming to the logics of hetero-normativity, white supremacy and misogyny that underlie the formation of the Unites States nation state.

This group of Tejada-Herrera’s performances return to the “public eye” a subjectivity that normally lacks a voice with which to produce its own interpretation of the world, and which has been simultaneously subjected to a dual process of racialization and racism. With humor and an irreverent attitude, the artist generates short-circuits within identification processes, problematizing the grotesque representations of immigrants in the United States public sphere. On more than one occasion, Tejada-Herrera has referred to her sense of humor as one of her most important professional tools for minimizing tensions and allowing “the other” to identify or to

Tejada-Herrera en su performance "Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste" (2004-2006) en Williamsburg, Virginia.

^[4] Finalmente, Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto] (2004-2006) es una acción que la artista llevó a cabo durante varios años y a través de varias ciudades del estado de Virginia y Nueva York



Holding the House Together [Juntos con la casa a cuestas] (2005)



About You [Acerca de ti] (2008)



relate to her life experiences without reacting defensively or aggressively. But humor doesn't only exercise a communicative function in her work. As Freud stated in "Humor",³⁸ appeals to a humorous attitude—as opposed to other intellectual activity processes—speak of a self that refuses to recognize the affronts reality affords it and insists that trauma from the outside world can not only not touch it, but is in fact a source of pleasure. Therefore, while the artist's performances testify to a desire for integration into the new social context that takes her in, her use of parody also speaks of a relationship of insubordination toward that context. Hence, this is a "self" that struggles to disidentify itself from the toxic stereotypical image of the Latino immigrant, and reconstruct its identity from a more amenable or even seductive place. José Esteban Muñoz³⁹ defines de-identification as a survival strategy minority subjects employ to resist socially prescribed models of identification that generally constitute damaged stereotypes. Thanks to different versions of Tejada-Herrera's "immigrant self"—whether these be poetic, subtle, infantilized or affirmative—the phobic object is reconfigured and repaired. Seen from this perspective, we can affirm that humor in the artist's work functions as both a political and pedagogic project.

V

In parallel to the solitary performances that Elena Tejada-Herrera set in motion both to affirm her artistic identity and her new migratory status, the artist would begin to be interested in working collaboratively with the public. This growing interest in the involvement of the public as a creative entity and even as co-creator of the work, responds to her vast experience dealing with socially and culturally diverse audiences.

Indeed, once the artist was more rooted in Virginia, she was invited to teach at the Art Department at Hampton University, a private institution historically run by the African-American community in the United States. Since the Art Department was small, the artist was hired as lecturer in multiple disciplines (drawing, painting, sculpture, video, etc.). This interdisciplinarity gave her the freedom to work very freely and flexibly in her classes. In fact, some of her first participatory pieces involved her students. In *Holding the House Together* (2005-2006), for example, the artist built a small tent made out of used clothes and invited some students strolling around the university campus to move around with it. The video recording shows how the house "changes hands" while Tejada-Herrera follows it with the camera. On the other hand, *Paper Animals* (2002-2006) is a performance that the artist started in the context of her master's thesis but later took to the classroom at Hampton University. Thus, for several years and with the complicity of her students and some friends, Tejada-Herrera generated performances from the incursions of these animals into commercial and urban spaces, promoting situations in which they assume human characteristics and engage in complex social relations.

Tejada-Herrera's vocation for involving the public in aesthetic experiences, as a means of prompting creative responses and interactions, would thus be affirmed. More than once the artist has described this type of practice as "cultural exchanges",⁴⁰ where conversations and interactions are what fuel the artwork and determine its formal aspects. Under this model, the artist provides the structure through the management of different artistic techniques (drawing, sculpture, video, performance, etc.), while the public provides its own knowledge, generating situations of mutual learning. The series of performances grouped under the title *About You* (2008), is perhaps one of the most representative of this type of work. The project took place in the context of *Cringe*, an exhibition curated by Cecilia Jurado at the Dean Project Gallery in New York. The exhibition consisted of hosting, during the course of two and a half months, five solo shows of performance artists whose practices were difficult to assimilate by the market: Larry Litt, Brina Thurston, Noritoshi Hirakawa, Nicolás Dumit Estévez and Elena Tejada-Herrera.

³⁸ Sigmund Freud, "El Humor", in *Obras Completas de Sigmund Freud*, (Madrid: Amorrortu Editores, 1998).

³⁹ José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 1999).

⁴⁰ Personal conversation with the artist. Miami, June 2016.

Ahora bien, de manera simultánea a las performances solitarias que Tejada-Herrera puso en marcha tanto para afirmar su identidad artística como su nuevo status migratorio, la artista comenzaría a interesarse por trabajar de forma colaborativa con el público. Este creciente interés en el involucramiento de la audiencia, como entidad creativa e incluso como co-creadora de la obra, responde a su vasta experiencia tratando con públicos social y culturalmente muy diversos.

Así, una vez la artista estuvo más arraigada en Virginia fue invitada a dictar en el departamento de arte de la Universidad de Hampton; institución privada e históricamente dirigida por la comunidad afro-americana en los Estados Unidos. Dado que el departamento de arte era pequeño, la artista fue contratada como profesora de múltiples disciplinas (dibujo, pintura, escultura, video, etc.). Esta interdisciplinariedad le dio la libertad de trabajar de manera muy libre y flexible con sus estudiantes. De hecho, algunas de sus primeras piezas participativas involucraron a sus alumnos. En *Holding the House Together* [Juntos con la casa auestas] (2005-2006), por ejemplo, la artista construyó una pequeña carpa hecha de ropa usada e invitó a algunos estudiantes que paseaban por el campus universitario a desplazarse con ella. Durante el video registro vemos como la casa va “cambiando de manos”, mientras Tejada-Herrera la sigue con la cámara. Por otro lado, *Paper Animals* [Animales de papel] (2002-2006), es una performance que la artista inició en el contexto de su tesis de maestría pero que más adelante llevó al salón de clases en la universidad de Hampton. Así, durante varios años y con la complicidad de sus alumnos y algunos amigos, Tejada-Herrera generó performances a partir de las incursiones de los animales a espacios comerciales y urbanos, promoviendo situaciones en las que los mismos asumen características humanas y se involucran en relaciones sociales complejas.

Se iría afirmando, así, la vocación de Tejada-Herrera por involucrar al público en experiencias estéticas como forma de promover respuestas e interacciones creativas. Más de una vez la artista a descrito este tipo de práctica como “intercambios culturales”⁴⁰, donde las conversaciones y las interacciones son las que alimentan la obra de arte y también determinan su formalización. Dentro de este esquema, la artista aporta la estructura a través del manejo de diferentes técnicas artísticas (el dibujo, la escultura, el video y la performance, entre otras), mientras la audiencia proporciona sus propios conocimientos, generando situaciones de aprendizaje mutuo en las que la artista se convierte, finalmente, en un miembro más de un público transformado en un colectivo creativo. El conjunto de performances agrupadas bajo el título *About You* [Acerca de ti] (2008), dan cuenta de esta forma de trabajo. El proyecto ocurrió en el contexto de *Cringe* [Erizarse], muestra curada por Cecilia Jurado en la galería Dean Project en Nueva York. La exposición consistía en acoger, a lo largo de dos meses y medio, cinco exhibiciones individuales de artistas de performance cuyas prácticas eran difícilmente asimilables por el mercado: Larry Litt, Brina Thurston, Noritoshi Hirakawa, Nicolás Dumit Estévez y Elena Tejada-Herrera.

Cringe resultó la plataforma ideal para que Tejada-Herrera explorara lo que implicaba trabajar con el público en una ciudad cosmopolita y en un marco institucional. Con el fin de reunir la mayor cantidad de performances, la dinámica propuesta por la artista consistió en ir llenando el espacio de la galería en la medida que salía a las calles para “coleccionar” interacciones con transeúntes que se iba topando en su camino. *About You* constituye, por tanto, el registro de un grupo de acciones sencillas en las que la artista interpela a transeúntes, convirtiéndolos en cómplices o colaboradores. Los intercambios propuestos por la artista son de ordenes muy diversos, pero todos conllevan situaciones de relativa intimidad o proximidad física e implican transferir la atención del cuerpo del artista-performer al del espectador: retratos audiovisuales de 360 grados alrededor de peatones, besos con un extraño, esculturas corporales, intercambios de mensajes en las manos, etc. En la escena final, la artista aparece apoyada en un poste en una transitada esquina de la ciudad de Nueva York. Mientras la gente pasa ensimismada, la artista repite: “Cuando me masturbo soy hermafrodita, cuando me miro en el espejo me quiero hacer el amor a mí misma”.

40 Conversación personal con la artista. Miami, Junio 2016.



Animales de papel, performance interactiva participativa [Paper Animals, Interactive Participative Performance] (2016)

Desde entonces, las performances y videos de Tejada-Herrera han seguido derroteros complejos incorporando cada vez más el uso de la tecnología. Su especialización en artes interdisciplinarias con énfasis en nuevos medios durante su segunda maestría en The School of the Art Institute of Chicago ha sido clave para ello. Así, actualmente la artista está experimentando con proyectos multimediáticos y su potencial para el desarrollo de diversas formas de “práctica social”. Usando libremente diferentes herramientas de diseño, como *hardware* y *software*, Tejada-Herrera genera ambientes e imágenes con las que la audiencia interactúa con el fin de hacer público sus deseos. Estos trabajos son una invitación a que el público tome un rol activo dentro de estas narrativas y las altere. Es también una incitación a cuestionar el discurso heteropatriarcal que circula en los medios de comunicación masiva, silenciando cuerpos y deseos disidentes.

Por ejemplo, en la performance colectiva *Turn On* [Enciéndete] (2009) la artista invitó al público a crear su propia fantasía sexual como forma de explorar lenguajes post-pornográficos desde una perspectiva *queer* y feminista. De esta manera, voluntarios de la audiencia grabaron películas eróticas que funcionaron como escenas de amor alternativas a las que circulan en los medios de comunicación masiva, la internet y otras fuentes de pornografía. El proyecto incluía, además, una página web en la que era posible encontrar imágenes, textos y videos registro enviados por los participantes. En la misma línea, aunque no directamente relacionada al deseo erótico, está la performance más reciente de la artista en Lima: *Animales de papel, performance interactiva participativa* (2016). Para esta performance, que además funcionó como el evento de cierre de *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010* en Proyecto AMIL, se invitó al público de todas las edades a desarrollar animales de papel personalizados para luego intervenir, en tiempo real, una película de su elección. Trabajando con sistemas de retroalimentación y edición de video, se hizo posible mezclar las imágenes y las acciones del público dentro de video proyecciones de gran formato. El resultado fue una serie de video-*collages* hechos a la medida de los deseos y las fantasías de los participantes. En definitiva, una manera de usar los medios para experimentar con las múltiples identidades que podemos asumir en la realidad virtual.

VI

Elena Tejada-Herrera nunca se ha pensado como una “productora de objetos”, por el contrario ha entendido el arte como una provocación al pensamiento por medio de la materialidad del cuerpo, el humor y el involucramiento afectivo del público. A lo largo de las décadas de su quehacer, Tejada-Herrera no sólo ha logrado que su práctica refleje e interpele los contextos en los que ha operado como artista, sino que además ha sostenido un sistema independiente de producción y difusión de su obra, que propone relaciones laborales basadas en una ética feminista. Revisar su trabajo implica, entonces, transitar por la historia reciente del Perú y los Estados Unidos, pero también del arte contemporáneo y el feminismo.

Desde sus inicios, la obra de Tejada-Herrera buscó desnaturalizar los límites entre lo íntimo y lo público, revelando cómo lo político se extiende al ámbito privado. Esto es, a las maneras en que expresamos amor, construimos nuestros géneros, nos relacionamos con el envejecimiento, con el sexo y con el otro. La artista ha ido construyendo, de esta manera, una práctica en la que el cuerpo –inicialmente el propio y más tarde el del público– emerge como articulador de un discurso visual crítico e interseccional. Ello, le ha permitido cuestionar los presupuestos patriarcales que regulan la vida social, sin dejar de lado un análisis de otras categorías identitarias como ejes de opresión y resistencia simultáneos.

Me interesa entender las video-performances de Tejada-Herrera como episodios anarquistas en un mundo donde la celebración del patriarcado, la misoginia, la xenofobia y el racismo están reemplazando rápidamente el sentido común liberal que se desarrolló gracias a las olas emancipatorias y las luchas históricas por los derechos civiles alrededor del mundo. Se trata, sin duda, de contra-representaciones que habilitan nuevos sentidos del yo y formas de vínculo social, posibilitando al espectador imaginar un mundo más inclusivo donde a través del humor, el afecto y el libre intercambio de ideas, se hace posible resistir el embate de una nueva atmósfera política basada en la intolerancia a la diferencia.

Cringe was the ideal platform for Tejada-Herrera to explore what it meant to work with the public in a cosmopolitan city and in an institutional setting. In order to gather the maximum number of performances, the dynamic proposed by the artist consisted of filling the space of the gallery as she went out to the streets to “collect” interactions with passers-by who crossed her path. *About You* constitutes, therefore, the registry of a group of simple actions in which the artist addresses passers-by, turning them into accomplices or collaborators. The exchanges proposed by the artist are of very different orders, but all imply situations of relative intimacy or physical proximity and involve transferring attention from the body of the artist-performer to that of the spectator: 360-degree audiovisual portraits around pedestrians, kisses with strangers, body sculptures, note passing, etc. In the final scene, the artist appears leaning on a lamppost in a busy corner of New York City. As the people walk by, the artist repeats: “When I masturbate I am hermaphrodite, when I look in the mirror I want to make love to myself”.

Since then, Tejada-Herrera’s performances and videos have followed complex paths incorporating more and more the use of technology. Her specialization in interdisciplinary arts with an emphasis on new media during her second master’s degree at The School of the Art Institute of Chicago has been key to this. The artist is currently experimenting with multimedia projects and their potential for the development of various forms of “social practice”. Freely using different design tools, such as hardware and software, Tejada-Herrera generates environments and images with which the audience interacts in order to make their desires public. These works are an invitation to the public to take an active role within these narratives and alter them. It is also an incitement to question the hetero-patriarchal discourse that circulates in the mass media, silencing dissident bodies and desires.

For example, in the collective performance *Turn On* (2009) the artist invited the public to create their own sexual fantasy as a way to explore post-pornographic languages from a queer and feminist perspective. In this way, volunteers from the audience recorded erotic movies that served as alternative love scenes to those circulating in the mass media, the Internet, and other sources of pornography. The project also included a webpage in which it was possible to find images, texts and video recordings sent by participants. In the same vein, although not directly related to erotic desire, we find the artist’s most recent performance in Lima: *Animales de papel, performance interactiva participativa* [Paper Animals, interactive participative performance] (2016). For this performance, which also functioned as the closing event of *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010* at Proyecto AMIL, public of all ages was invited to develop personalized paper animals and then intervene, in real time, a film of their election. Working with feedback and video editing systems, it became possible to blend the images and the actions of the audience into large-format video projections. The result was a series of video-collages tailored to the desires and fantasies of the participants. In short, a way to use media to experiment with the multiple identities that we can assume in virtual reality.

VI

Elena Tejada-Herrera has never thought of herself as an “object producer”; on the contrary, she has understood art as a provocation to thought through the materiality of the body, humor and the affective involvement of the public. Throughout decades of work, Tejada-Herrera has not only succeeded in having her practice reflect and challenge the contexts in which she has operated as an artist, but also has supported an independent system of production and diffusion of her work, which proposes labor relations based on a feminist ethic. Reviewing her work implies, then, going through the recent history of Peru and the United States, but also of contemporary art and feminism.

From its beginnings, Tejada-Herrera’s work sought to denaturalize the boundaries between the intimate and the public, revealing how the political extends to the private sphere. That is, to the ways we express love, build our genders, relate to aging, to sex and to the other. The artist has thus been building a practice in which the body –initially hers and later that of the public– emerges as the link of a critical and intersectional visual discourse. This has allowed her to question the patriarchal assumptions that regulate social life, without neglecting an analysis of other identity categories as simultaneous axes of oppression and resistance.

I am interested in conceiving Tejada-Herrera’s video-performances as anarchist episodes in a world where the celebration of patriarchy, misogyny, xenophobia and racism are rapidly replacing the liberal common sense that developed through emancipatory waves and historical struggles for civil rights around the world. These are, undoubtedly, counter-representations that enable new meanings of the self and new forms of social bond, enabling the viewer to imagine a more inclusive world where humor, affect and the free exchange of ideas make possible to resist the onslaught of a new political atmosphere based on the intolerance towards difference.

VIDEOS PARTE I

- 38 *Señorita de buena presencia buscando empleo*
[Good Looking Woman Looking for Employment]
1997
- 40 *Recuerdo* [Memory]
1998
- 42 *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*
[Bomba and the Bataclana in the Belly Dance]
1999
- 46 *Man in Paris* [Hombre en Paris]
1999
- 50 *La manera en que decenas de personas miran a una
mujer desnuda* [The Way in Which Tens of People
Look at a Naked Woman]
2000

- 54 *Fronteras* [Boundaries]
2000
- 60 *La cámara saltarina* [Jumping Camera]
2000
- 64 *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes*
[Yo-Yo Woman with the Anti-Blows Cushion Dress]
2000
- 72 *Girlboy* [Chicachico]
2000



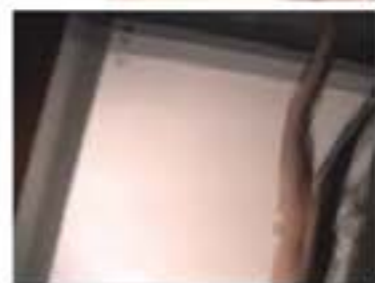






Asking a man to perform
 the action
 for my camera
ELENA TEJADA-HERRERA
 Performance in Paris
 France, 1999

















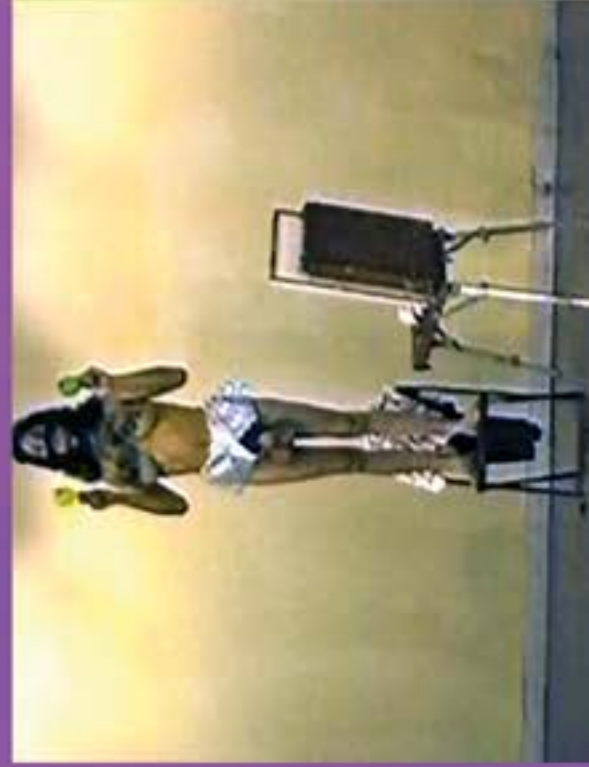
















TEXTOS

TEXTS

I

Hay una historia escrita de la performance y hay una historia escrita sobre el video-arte, y hay eso *otro* que Elena Tejada-Herrera comenzó a hacer a finales de los noventa. Este texto pretende examinar los orígenes de eso *otro*, los videos y performances de Elena Tejada-Herrera en el contexto en el que sucedieron: la ciudad de Lima *ad portas* del siglo XXI. A lo largo del texto busco entender como su obra aparece y se constituye dentro lo que podría entenderse como un espacio sin genealogía aparente, construido a partir de la necesidad fundamental de encontrar nuevas formas de relacionarse con su contexto y su actualidad.

Este ejercicio de mediación de parte de la artista le permitió encontrar un lugar desde donde poder devolverle a la ciudad y a su entorno un modelo de recuperación. Con esto me refiero a un espacio desde donde Elena Tejada-Herrera buscó hacer contrapeso a una serie de dinámicas sociales que ejercían una influencia normativa y determinante en relación a su condición de mujer y artista. Las performances iniciales de Tejada-Herrera buscaban precisamente desarticular estas dinámicas a la vez que hacerlas visibles. A cambio, su trabajo se vio obligado a pasar por un profundo proceso de degeneración, donde artista y audiencia estuvieron expuestos a un conjunto de códigos desfigurados al límite de su resistencia. En ese sentido, podríamos decir que las primeras performances de la artista fueron ensayos de nivelación, es decir de poner en equilibrio un conjunto de dinámicas colectivas desiguales en busca de una nueva –una *otra*– manera de horizontalidad.

A nivel privado, esto significó la voluntad de presentarle a la audiencia versiones burlescas de ella misma; caricaturas de Tejada-Herrera como artista, como bailarina exótica, como personaje de televisión, pero también versiones más opacas donde la artista se presenta como un fardo o un cadáver. Es decir, una serie de representaciones extremas que pusieron en crisis y desestabilizaron el poder regulador y hegemónico de la mirada del otro hacia uno. A nivel artístico, esto implicó el desarrollo de un lenguaje formal precario y sincrético, creado alrededor de la imagen de la ciudad como teatro o salón de espejos. Es en la combinación de estos dos niveles de reflexión donde Tejada-Herrera sienta las bases de aquello que produjo hacia finales de los años noventa.

II

La obra de Elena Tejada-Herrera surge sin referencias formales aparentes y plantea desde el inicio una serie de interrogantes discursivas que hasta entonces habían sido reprimidas o marginalizadas en el espacio de las artes plásticas locales. Al mismo tiempo, es un trabajo que se basa en la enorme capacidad de la artista para asimilar, interpretar y comentar su actualidad; es decir, todo aquello que está presente y circulando en tiempo real. Para abrirse a la actualidad y a aquello que mejor cristaliza la red de relaciones que la componen, la ciudad fue fundamental para la artista en tanto le permitió establecer un estado de acción/reacción frente al presente y una integración total dentro del entramado social.

La ciudad de Lima le permitió construir un imaginario que sirvió para llenar los espacios vacíos en la confección de sus primeras performances, tanto a nivel formal como a nivel discursivo. La ciudad fue su agencia, su materia y, sobre todo, el contexto desde donde pensar y actuar su trabajo. Sin embargo, Lima era y es una ciudad abyecta, tejida a partir de una sucesión de vínculos marcados por la violencia de género y de clase, por una ambigüedad endémica frente a la ley y por un caos urbano que liquida los límites entre lo privado y lo público. Por lo mismo, pensar y actuar una obra desde Lima necesita venir acompañado de una responsabilidad ética y, por qué no, cívica, desde donde darle sentido a aquello que entendemos por actualidad.

En el caso de Elena Tejada-Herrera esta responsabilidad se manifestó en la necesidad de repensar radicalmente nuestras relaciones sociales, desde lo privado hasta lo público, desde lo íntimo hasta lo burocrático. Pensar de qué están compuestas y cómo se materializan “en realidad”. De ahí la importancia de poner al descubierto que uno mira y es mirado desde posiciones determinadas por género, clase, poder, deseo, etc. Por eso, al proponer que Tejada-Herrera desarrolla una responsabilidad ético-cívica al momento de interpretar y comentar su actualidad, me refiero justamente al acto de des-cubrir con su obra aquellas fuerzas hegemónicas y normativas presentes en nuestras relaciones sociales más básicas. En ese sentido, su obra es fundamental y extrañamente política. Fundamentalmente porque parte de la idea de que la liberación individual y colectiva es sólo posible a partir de una reestructuración, si no total, al menos profunda de la forma como nos relacionamos y generamos influencia. No sólo se trata de tomar conciencia del lugar desde donde miramos y somos mirados, sino también de cómo esas posiciones pueden (y deben) ser desafiadas. Y extrañamente por el tipo de vehículos que ella propone para tal objetivo. Lo carnavalesco, lo precario, lo cómico y lo hipersexualizado fueron algunos de los semblantes bajo los cuales las performances de Tejada-Herrera pudieron liberar los impulsos libidinales y primarios contenidos dentro del fuselaje normalizador de lo social.

I

There is a written history of performance and there is a written history about video art, and then there is that *something else* that Elena Tejada-Herrera started doing in the late 90s. This text tries to examine the origins of that *something else*, the videos and performances by Elena Tejada-Herrera in the context in which they appeared: Lima on the verge of the 21st century. Throughout the text I seek to understand how her work emerges and is constituted within what could be considered a space without an apparent genealogy, built out of the fundamental need to find new ways of relating to her context and her present.

This mediation exercise allowed the artist to find a place from which to give back a model of restoration to the city and her surroundings. By this I mean a space from where Elena Tejada-Herrera tried to counterbalance a series of social dynamics that exerted a normative and determining influence with regards to her status as a woman and artist. Tejada-Herrera’s initial performances sought precisely to undo these dynamics whilst making them visible. In return, her work was forced to go through a profound process of degeneration, where artist and audience were exposed to a set of disfigured codes up to their resistance limit. In that sense, we could say that the artist’s first performances were leveling attempts, i.e. attempts to balance a set of unequal collective dynamics in search of a new –*another*– mode of horizontality.

On a private level, this meant the willingness to present audiences with burlesque versions of herself: caricatures of Tejada-Herrera as an artist, as an exotic dancer, as a television character, but also more opaque versions where the artist appears as a funerary bundle and a corpse. That is, a series of extreme representations that would put in crisis and destabilize the regulatory and hegemonic power of the gaze of the other upon oneself. At an artistic level, this involved the development of a precarious and syncretic formal language, created around the image of the city as a theater or hall of mirrors. In the combining of these two levels of reflection, Tejada-Herrera set the foundations of what she produced towards the end of the 90s.

II

The work of Elena Tejada-Herrera arises without apparent formal references, and, from the beginning, raises a series of discursive questions that up until that point had been repressed or marginalized in the space of the local visual arts. At the same time, it is a work that is based on the artist’s enormous capacity to assimilate, interpret, and comment on her present; that is, everything that exists and circulates in real time. Insofar it allowed her to establish a state of action / reaction against the present and a total integration within the social fabric, the city was fundamental for the artist to open up to the contemporary and the network of relationships that compose it.

It is not surprising then that, when making her first performances, Elena Tejada-Herrera used the city of Lima to fill the empty spaces, both on a formal and discursive level. The city was her agency, her material, and above all the context from which to think and act out her work. However, Lima was and is an abject city, weaved from a succession of bonds marked by gender and class violence, by an endemic ambiguity before the law, and by urban chaos, which breaks the boundaries between private and public. Therefore, to think and to act out a work from Lima needs to be accompanied by an ethical and even civic responsibility, from where to give meaning to what we mean by the present.

In the case of Elena Tejada-Herrera, this responsibility became manifest in the need to radically rethink our social relations, from the private to the public, from the intimate to the bureaucratic. To think about what they are made of, and how they *actually* materialize. Hence the importance of revealing that one looks and is looked at from positions determined by gender, class, power, desire, etc. That is why, when proposing that Tejada-Herrera develops an ethical-civic responsibility when she interprets and comments on her present, I am referring precisely to the act of uncovering with her work those hegemonic and normative forces present in our most basic social relations. In this sense, her work is fundamentally and strangely political. Fundamentally because it starts from the idea that individual and collective liberation is only possible after a total or at least profound restructuring of the way we relate and generate influence. It is not just a question of becoming aware of the place from where we look and are looked at, but also how these positions can (and should) be challenged. And strangely, given the type of vehicles she suggests for such a purpose. The ritual, the carnivalesque, the precarious, the comical, and the hypersexualized were some of the aspects under which Tejada-Herrera’s performances released those libidinal and primary impulses contained within the normalizing framework of the social.

Señorita de buena presencia buscando empleo (1997), *Recuerdo* (1998) y *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) son las primeras tres performances realizadas por Elena Tejada-Herrera. En las siguientes secciones me voy a concentrar en cada una de ellas por separado. Sin embargo, mi análisis de estas performances parte de una tesis central: la obra de Tejada-Herrera es esencialmente incompatible con las coyunturas en las que surgió, y como tal, el trabajo de la artista es sólo interpretable a partir de una postura discursiva negativa; es decir, *en contra de* a diferencia de *a favor de*. Mi objetivo es analizar tanto las performances como la coyuntura en la que se producen y, por lo tanto, revelar cómo su práctica pone en crisis una serie de estructuras hegemónicas asociadas a nuestro proyecto modernista y que han estado (y continúan estando) en la base de la práctica artística local.

III

Señorita de buena presencia buscando empleo se presentó por primera vez en el marco de una exhibición colectiva en la Casa Yuyachkani en 1997. La segunda versión fue la que quedó registrada en video y se dio en el curso de un conversatorio organizado alrededor de la Primera Bienal Iberoamericana de Lima el mismo año. En medio de una ponencia que incluyó a teóricos y comisarios internacionales como Paulo Herkenhoff, Lillian Llanes y Ticio Escobar, entre otros; Elena Tejada-Herrera aparece en escena cubierta enteramente de periódicos excepto por el bajo vientre. El cuerpo se identifica como femenino sólo gracias a que el pubis y las nalgas están desnudos mientras el resto está empapelado por anuncios de empleo donde era común encontrar la expresión “Se busca señorita de buena presencia”.

La alusión a esta frase le permite a Tejada-Herrera moverse simultáneamente dentro de dos esferas. En primer lugar, la racial; donde la artista evidencia el carácter excluyente de la frase que esconde una brutal división entre la “mujer blanca” vs “todas las demás”. “Buena presencia” era efectivamente una forma codificada de apelar a la mujer de raza blanca sobre todas las otras –la mujer andina, mestiza u afro-peruana, por ejemplo. Rápidamente Tejada-Herrera instala en el núcleo de su obra un fuerte interés por cómo el género femenino es representado en la esfera pública, donde los códigos hegemónicos transitan incluso en los pliegues más reducidos de nuestra cotidianidad. Para Tejada-Herrera, es justamente en tales espacios reducidos que el poder ideológico patriarcal se manifiesta de manera más fuerte e innegociable y es precisamente dentro de dichos espacios donde debemos poner en movimiento una serie de sistemas de resistencia y transformación. Y en segundo lugar, la esfera corporal, como correlato de la performance. Aquí el cuerpo de la artista se presenta desprovisto de rasgos faciales y prácticamente cubierto de pies a cabeza. Es un cuerpo mecanizado gracias a que el traje hecho de periódicos distorsiona su anatomía y dificulta sus movimientos. Un cuerpo que es sólo reconocible como femenino gracias a la apertura del traje que expone sus partes privadas. Durante la performance la artista reparte a los miembros del panel textos de su autoría junto a fragmentos del libro *La geopolítica del hambre* del sociólogo brasileño Josué de Castro, pide una colaboración monetaria (que la mayoría no da), y grita: “¡Ellos traen dólares!” Para posteriormente terminar esbozando una serie de círculos y garabatos sobre su atuendo, similares a los que alguien haría si efectivamente estuviese buscando empleo. Pero los trazos de Tejada-Herrera son desproporcionadamente grandes y no corresponden a las dimensiones diminutas de los anuncios publicados; pero sí a los de un cuerpo humano que se ha convertido literalmente en un único anuncio.

Desde su título, la performance busca hacer evidente no sólo lo arraigados que están los códigos discriminatorios, sino cuán cerca estamos de ellos. Si bien la performance no llega a tener un tono acusatorio, su raíz confrontacional deja en claro que todos estamos, de alguna forma u otra, sosteniendo un ecosistema disfuncional y desigual. Cuando la performance ha terminado, audiencia, panelistas y público en general han verificado la dimensión real de un cuerpo anulado y reconvertido en otro cuerpo, uno que vive su propia exclusión. En *Señorita de buena presencia buscando empleo* lo privado se vuelve genérico, lo específico se esconde y la identidad del cuerpo se mecaniza al punto que la realidad de ese *otro* cuerpo presente se vuelve insoportable, vergonzoso, violento. Tejada-Herrera ha pasado de ser una persona a un personaje y en el proceso ha desarticulado todos los rasgos que la sostienen como una entidad autónoma: artista, mujer, joven, mestiza, etc.

Señorita de buena presencia buscando empleo [Good Looking Woman Looking for Employment] (1997), *Recuerdo* [Memory] (1998), and *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* [Bomba and the Bataclana in the Belly Dance] (1999), are the first three performances executed by Elena Tejada-Herrera. In the following chapters I will focus on each of them separately. However, my analysis of these performances starts from a central thesis: that Tejada-Herrera’s work is essentially incompatible with the circumstances in which it appeared, and as such, the artist’s work is only interpretable from a negative discursive viewpoint; that is, work that is built *against* instead of *in favor of*. My aim is to analyze both the performances and the circumstances in which they emerge and, therefore, reveal how her practice puts in crisis a series of hegemonic structures associated with our modernist project, which has been (and continues to be) in the basis of the local artistic education and practice.

III

Señorita de buena presencia buscando empleo was presented for the first time in the context of a group exhibition at Casa Yuyachkani in 1997. The second version was the one that was recorded in video and took place during a lecture organized around the First Ibero-American Biennial in Lima that same year. During a panel that included international critics and curators like Paulo Herkenhoff, Lillian Llanes, Ticio Escobar, among others; Elena Tejada-Herrera appears on stage covered entirely by newspapers, except for her crotch. The body is identified as female only because the pubis and buttocks are naked while the rest is wrapped by job advertisements where it was common to find the expression “Good looking woman wanted”.

The allusion to this phrase allows Tejada-Herrera to move simultaneously within two spheres. In the first place, the racial one, where the artist evinces the exclusionary character of the phrase that hides a brutal division between “white women” and “all others”. “Good appearance” was indeed a coded way of appealing to white women over all others –Andean, mestizo, and Afro-Peruvian women, for example. Tejada-Herrera quickly introduced in the core of her work a strong interest in how female gender is represented in the public sphere, where the dominant codes operate even in the smallest folds of our daily lives. For Tejada-Herrera, it is precisely in such small spaces that patriarchal ideological power manifests itself in a stronger and non-negotiable way, and it is precisely within these spaces that we must set in motion a series of systems of transformation. Secondly, the sphere of the body as a correlate of the performance. Here the body of the artist appears devoid of facial features and almost covered from head to toe. It is a mechanized body because the newspaper suit distorts its anatomy and hinders its movements. A body that is only recognizable as feminine thanks to the opening of the suit that exposes its private parts. During the performance, the artist distributes to the panelists texts of her authorship and fragments of the book *The Geopolitics of Hunger* by the Brazilian sociologist Josué de Castro, asks for a monetary contribution (which the majority does not give) and shouts: “They bring in dollars!” Then, she ends up sketching a series of circles and scribbles on her suit, similar to what anyone would do if they were actually looking for a job. But Tejada-Herrera’s strokes are disproportionately large and do not match the tiny dimensions of the published ads; but they match those of a human body that has literally become a single advertisement.

From its title, the performance seeks to make evident not only how ingrained the discriminatory codes are, but how close we are to them. While the performance does not have an accusatory tone, its confrontational core makes it clear that we are all, one way or another, supporting a dysfunctional and uneven ecosystem. When the performance is over, audience, panelists, and the general public have verified the real dimension of an annulled body, reconverted into another body, one that experiences its own exclusion. In *Señorita de buena presencia buscando empleo* the private becomes generic, the specific is hidden, and the identity of the body is mechanized to the point where Tejada-Herrera has gone from being a person to being a character, and in the process has dismantled all the features that support her as an autonomous entity: artist, woman, young, *mestiza*, etc.

Señorita de buena presencia buscando empleo es en principio una performance de ruptura. Hasta entonces la obra pública de Tejada-Herrera era mayoritariamente pictórica, una continuación de lo que la artista había empezado a desarrollar aún como estudiante de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El interés por incluir imágenes provenientes de los medios de comunicación, concretamente periódicos y semanarios de actualidad, era central a su obra plástica. Había ya una voluntad por interpelar lo cotidiano e integrarlo como eje organizador de su trabajo. Lo que sorprende es la radicalidad con la que Tejada-Herrera atenta contra su propio orden y, en el proceso, reconfigura la amplitud de su proyecto. Específicamente en el momento en que la realidad deja de estar contenida en el ámbito de la representación formal –digamos lo pictórico– y se moviliza al espacio de la acción –la performance–. Esta operación le permite a Tejada-Herrera crear una suerte de efecto dominó al interior de su obra. Al anclar un cuerpo activo (o de actividad) en el espacio, su obra inmediatamente es absorbida por la experiencia de la realidad. Por extensión, esto le permite generar momentos de interactividad donde la subjetividad femenina es determinante como agente mediador –hay un empoderamiento de lo femenino como lo político y vice versa– y, finalmente, diferenciarse del modelo de artista-mujer que, en ese entonces, estaba sujeto a la normativa de las instituciones de arte, entre ellas la Universidad Católica. Es decir, la puesta en valor de la artista-mujer a partir de su capacidad de evocar valores formales comúnmente asociados a lo masculino/moderno, como la fortaleza expresiva, la capacidad de manipular e intervenir material pesado o de gran formato, la reivindicación de la intuición y del poder gestual; o en su defecto, de construir un universo de intimidad sostenido por una factura “intrínsecamente femenina”, confesional y tendiente a lo infantil. Estas dos corrientes fueron determinantes en la normalización de las prácticas artísticas femeninas y en la construcción de modelos de funcionamiento que subyugan todo impulso sexual-libidinal: ya sea porque estos impulsos han sido recuperados por una narrativa predominantemente masculina (y jerárquica) que ha implantado sus propias condiciones de acción, deseo y poder; o porque han encontrado un lugar de reposo en el mundo de la súper-intimidad (y por lo tanto un mundo esencialmente incorruptible por lo masculino).

Si bien este esquema dialéctico es extremadamente sintético (hay artistas mujeres que escapan estas generalizaciones), permite contrastar este ámbito general con el modelo de funcionamiento discursivo y formal que Elena Tejada-Herrera implementa desde su primera performance. Ciertamente *Señorita de buena presencia buscando empleo* es un llamado de atención a los procesos que objetualizan y discriminan lo femenino. Tejada-Herrera nos presenta una versión de la mujer que ha desaparecido como persona pero se ha sostenido como sexo dentro de un territorio hiper-regulado por lo masculino. Este nivel de confrontación desvirtúa el poder de la mirada masculina en tanto que le presenta un cuerpo ya desconfigurado y desprovisto de intimidad. A partir de esta performance, la artista va a recurrir a la sexualidad como elemento de ruptura frente a lo hegemónico –la artista no tiene intimidad por lo tanto su obra no da lugar a la sujeción, por ejemplo, de la mirada paternalista– así como a un elemento liberador, ritualista y casi siempre burlesco.

V

Al comenzar el video-registro de *Recuerdo*, la segunda performance de Elena Tejada-Herrera, leemos: *Performance Recuerdo* y abajo *Accionismo de Elena Tejada*. Si bien la utilización de la palabra accionismo es consistente con el hecho de que una performance es literalmente una acción llevada a cabo –del mismo modo que el término minimalista puede utilizarse para describir el ingreso “sin ornamentos” de un edificio corporativo– la palabra también parecería hacer un guiño al movimiento Accionista (posiblemente el vienés, aunque el accionismo se convirtió pronto en un lengua franca). Según esta lógica, esta referencia le da una dimensión arte-histórica, creando efectivamente vasos comunicantes y una serie de afiliaciones genealógicas. El resultado, sin embargo, es ambiguo; no porque la performance de Tejada-Herrera no sea una acción y no merezca ser decodificada dentro de las líneas más reconocibles de las narrativas artísticas contemporáneas, sino porque la referencia fija la obra a una serie de valores fundamentales del movimiento accionista y, por consiguiente, a su vocabulario. Por ende, cabe preguntar si es que dichos valores están activos dentro de *Recuerdo* y, sobretodo, cuál es el rol de la palabra accionismo más allá de su función meramente descriptiva.

Algunas ideas sueltas. Primero, considero que la referencia literal al Accionismo –incluso si la misma está o no presente en la gramática “activa” de la acción– permite enmarcar la obra dentro de una genealogía internacionalista. En retrospectiva, creo que esto nos habla tanto de la urgencia de la artista por encontrar modelos de identificación como también del increíble vacío referencial desde donde puso en marcha su trabajo. Sin embargo, este vacío es fundamentalmente arte-histórico y específicamente ligado a las narraciones canónicas que sostenían entonces la práctica artística local. Estas narraciones se construyen, en su gran mayoría, bajo un tutelaje masculino-paternalista y se unifican alrededor de una interpretación

Señorita de buena presencia buscando empleo is in principle a performance of rupture. Until then, Tejada-Herrera’s public work was mostly pictorial, a continuation of what the artist had begun to develop when still a student at the School of Art and Design at the Pontificia Universidad Católica del Perú. The interest in including images from the media, specifically newspapers and news magazines, was central to her work. There was already a willingness to question the everyday and to integrate it as the organizing axis of her work. What is surprising is the radicalism with which Tejada-Herrera attacks her own order and, in the process, reconfigures the breadth of her project. Specifically, at the moment when reality ceases to be contained in the realm of formal representation –let’s say the pictorial– and mobilizes to the space of action –performance–. This operation allows Tejada-Herrera to create a sort of domino effect within her work. By anchoring an active body (or body of activity) in space, her work is immediately absorbed by the experience of reality. By extension, this allows her to generate moments of interactivity where feminine subjectivity is determinant as a mediating agent –there is an empowerment of the feminine as the political and vice versa– and, finally, to differentiate herself from the female-artist model that, at that time, was subject to the regulations of art institutions, including the Universidad Católica. In other words, the valorization of the female-artist based on her capacity to evoke formal values commonly associated with the masculine/modern –expressive fortitude, ability to manipulate and intervene in heavy or large scale materials, the vindication of intuition and of the power of the gestural– or, failing that, to construct a universe of intimacy sustained by an “intrinsically feminine”, confessional, and infantilizing approach. These two currents were decisive in the normalization of feminine artistic practices, and in the construction of operation models that subjugate any sexual-libidinal impulse: either because these impulses have been recouped by a predominantly masculine narrative, which has established its own conditions of action, desire and power, or because they have found a resting place in the world of super-intimacy (and therefore a world essentially incorruptible by the masculine).

Although this dialectical structure is extremely synthetic (there are women artists who escaped these generalizations), it allows comparing this general field with the model of discursive and formal functioning that Elena Tejada-Herrera implements since her first performance. Certainly, *Señorita de buena presencia buscando empleo* draws attention to the processes that objectify and discriminate the feminine. Tejada-Herrera presents a version of the woman who has disappeared as a person but has remained as sex within a territory hyper-regulated by the masculine. This level of confrontation destitutes the power of the male gaze by offering a body already misconfigured and devoid of intimacy. From this performance on, the artist will resort to sexuality as an element of rupture in the face of the hegemonic –the artist has no intimacy, therefore her work does not lead to subjection by the paternalistic gaze, for example– as well as to a liberating and ritualistic element.

V

At the beginning of the video-documentation of *Recuerdo*, Elena Tejada-Herrera’s second performance, we read: *Performance Recuerdo* [Performance Memory] and below *Accionismo de Elena Tejada* [Actionism by Elena Tejada]. While the use of the word actionism is consistent with the fact that a performance is literally an action that is performed –just like the term minimalist can be used to describe the “unadorned” entrance of a corporate building– the word also seems to convey a reference to the Actionism movement (possibly the Viennese, although actionism soon became a *lingua franca*). Following this logic, this reference generates an art-historical dimension, creating communicating vessels and genealogical affiliations. The result, however, is ambiguous; not because Tejada-Herrera’s performance isn’t an action or does not deserve to be decoded along the lines of contemporary art’s most recognizable narrative axis, but because the reference fixes the work to a series of fundamental values of the Actionism movement and, consequently, to its vocabulary. Therefore, it is worth asking if these values are active within *Recuerdo* and, above all, what is the role of the word actionism beyond its merely descriptive function.

Some loose ideas. First, I want to propose that the reference to Actionism –even if the reference is present or not in the “active” grammar of the action– allows framing the work within an international genealogy. In retrospect, I believe that this tells us as much about the artist’s urgency to find models of identification as of the incredible referential vacuum from where she launched her work. However, this void is fundamentally art-historical and specifically linked to the canonical narratives that supported local artistic practice back then. These narratives are mostly constructed under a male-patronizing tutelage, and are unified around an interpretation of modernity based on autonomy, the hierarchy of mediums, and the image of the artist

de la modernidad apoyada fundamentalmente en la autonomía, la jerarquización de los medios y en la imagen del artista como *deus ex machina*; es decir, como organizador de un mundo total y auto-suficiente. Tejada-Herrera, asidua a galerías y exhibiciones, puso en marcha su trabajo deliberadamente en contra de este modelo procesual y sus horizontes discursivos, que estaban profundamente desligados de la actualidad. Por lo tanto, el vacío desde donde la artista proyecta su obra no es tanto un espacio falto de contenidos sino un espacio emancipado de contenidos. De ahí que la performance *Recuerdo* pueda efectivamente ser entendida desde el prisma del Accionismo, al mismo tiempo que deja en evidencia los límites del término y su función –en tanto alusión histórica– estrictamente pedagógica.

La forma en que Tejada-Herrera se apropia y se deshace de referencias ligadas a la dialéctica entre narrativas arte-históricas y aquellas que provienen del mundo de la cultura popular puede tener su raíz en esto. En su obra, la artista es capaz de generar profundos desajustes referenciales que funcionan dentro de lo que Bataille llamó *heterología*. En una de sus acepciones, *heterología* es el llamamiento y/o la apropiación de aquello que existe como *completamente otro*, como lo no-asimilado por los sistemas cognitivos imperantes, en este caso asociados a los discursos estabilizadores de la escena de arte limeña a finales de los años noventa. Bataille incluye dentro de los procesos de apropiación –basados en el equilibrio entre el autor y aquello que es apropiado– la variable de la excreción para desestabilizar la dirección de lo apropiado. Por ejemplo, al inicio del video-registro de *Recuerdo* vemos a Elena Tejada-Herrera pintar en el piso de un patio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos una serie de escarapelas en rojo y blanco, uno de los símbolos cívicos más comunes en el Perú. Debido a la urgencia con la que fueron producidas (o acaso debido a un interés particular por hacerlas “mal”), las escarapelas están más cerca de parecer dianas o blancos de tiro o incluso marcas rupestres que símbolos patrios. Lo cierto es que lo que plantea Tejada-Herrera como simbología cívica se deshace o, para seguir en la línea de George Bataille, se “hace mierda” ni bien se inscribe en el espacio performativo. Por lo tanto, Tejada-Herrera pone en cuestión esa relación intrínseca y trillada que dice que cuando hay elementos patrióticos, hay arte “político”.

En efecto, desde el inicio de *Recuerdo* la artista consigue sembrar un elemento de ambigüedad en el manejo de lo simbólico-referencial que es incompatible con el proyecto de fijación modernista y, por lo tanto, anómalo a él. Pero hay más. Cuando Elena Tejada-Herrera termina de pintar los círculos rojos y blancos, hay un corte e inmediatamente después vemos a un hombre dejar sobre el piso lo que asumimos es un cuerpo humano empacado en una bolsa de basura negra y atado con cinta adhesiva. Se trata de un fardo que se arrastra por el patio como una larva perdida. En cierto momento, el fardo comienza a pronunciar en voz alta los nombres de los profesores y alumnos desaparecidos y asesinados en la masacre de La Cantuta llevada a cabo por el grupo paramilitar Colina en 1992. Después, el fardo calla pero continúa arrastrándose a través del patio. El registro de la performance termina cuando el fardo es removido del lugar por la misma persona que lo puso ahí inicialmente.

La performance se basa en la puesta en escena de una “cosa” traumática (fardo) en tanto símbolo de la violencia irreprimible de nuestra cultura e historia, y recurre a nuestra memoria colectiva a partir del llamamiento de una serie de personas desaparecidas durante los años de conflicto armado interno. *Recuerdo* se construye a partir de un bucle de símbolos que convierten la acción en una alegoría política y, como tal, se inscribe dentro del canon discursivo del arte-político local. Sin embargo, de parte de Tejada-Herrera siempre hubo una desconfianza hacia este género por considerarlo –con justicia– pedagógico, maniqueo y normativo. Esta diferencia de posiciones crea un conflicto al centro de la performance. Por un lado, *Recuerdo* se sostiene gracias a que la artista yergue un andamiaje fundamentalmente simbólico-referencial similar, si no equivalente a lo que nos permite identificar arte político como tal. Esto es: el hábito de elaborar esquemas alegóricos basados en la manipulación de símbolos patrios y referencias históricas para generar conciencia sobre nuestra condición de peruanos de cara al pasado y presente. Y por otro lado está la dimensión fenomenológica de la performance, es decir, lo que se hace manifiesto durante la experiencia de “ver lo que está pasando”. Es en esta dimensión donde la performance se vuelve difícil de transitar, eminentemente antipedagógica y ambigua. Un ejemplo similar al de las escarapelas: al inicio de *Recuerdo* vemos un cuerpo dentro de una bolsa negra (que tiene voz), pero hacia al final de la performance hemos pasado a ver una bolsa negra que evoca una forma humanoide (que se mueve en silencio). Este tránsito hacia el espacio “animista”, nos permite transferirle características subjetivas y/o afectivas –incluso si profundamente abyectas– a aquello que pasó de ser inicialmente un símbolo indiscutible de nuestra violencia histórica, a esto que tiene cualidades antropomorfas y que habita en nuestro mundo como algo *otro*. Esta transición no es poca cosa pues nos fuerza a re-direccionar nuestra mirada hacia cómo y dónde construimos un espacio político y no solamente politizado (a través de la concatenación esquemática de símbolos reconocibles como políticos).

as *deus ex machina*; that is, as organizer of a total and self-sufficient world. Tejada-Herrera, frequent visitor of galleries and exhibitions, deliberately launched her work against this processual model and its discursive horizons, which were deeply disconnected from the present. Therefore, the emptiness from where the artist projects her work is not so much a space lacking in content but a space freed from content. That is why the performance *Recuerdo* can effectively be understood through the prism of Actionism, while at the same time it reveals the limits of the term and its strictly pedagogical function –as historical allusion.

The way in which Tejada-Herrera appropriates and disposes of references linked to the dialectic between art-historical narratives and those that come from the world of popular culture may have its root in this. In her work, the artist is able to generate deep referential maladjustments that work within what Bataille called *heterology*. In one of its meanings, *heterology* is the appeal to and/or appropriation of what exists as *completely other*, as the not-assimilated by the prevailing cognitive systems, in this case associated with the stabilizing discourses of the art scene in Lima in the late 90s. Bataille includes within the processes of appropriation –based on the balance between the author and that which is appropriated– the variable of excretion to destabilize the direction of what has been appropriated. For example, at the beginning of the video-documentation of *Recuerdo*, we see Elena Tejada-Herrera painting on the floor of a courtyard at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos a series of red and white cockades, one of the most common civic symbols in Peru. Due to the urgency with which they were produced (or perhaps because of a particular interest in making them “badly”), the cockades resemble targets and even prehistoric paintings rather than patriotic symbols. The truth is that what Tejada-Herrera poses as a civic symbolism is undone or, to follow George Bataille, “turns to shit” as soon as it is inscribed in the performative space. Therefore, Tejada-Herrera questions that intrinsic and trite relationship that says that when there are patriotic elements, there is “political” art.

Indeed, from the beginning of *Recuerdo*, the artist manages to introduce an element of ambiguity in the handling of the symbolic-referential that is incompatible with the project of modernist fixation and, therefore, anomalous to it. But there is more. When Elena Tejada-Herrera finishes painting the red and white circles, there is a cut in the shot and immediately after we see a man placing on the floor what we assume is a human body packed in a black garbage bag, and tied up with tape. It is a bundle creeping up the yard like a lost larva. At one point the bundle begins to utter out loud the names of the professors and students who disappeared in the La Cantuta massacre carried out by the Colina paramilitary group in 1992. Then the bundle becomes silent but continues to crawl aimlessly through the courtyard. The documentation of the performance ends when the bundle is picked up by the same person who put it there in the first place.

The performance is based on the staging of a traumatic “thing” (bundle) as a symbol of the irrepressible violence of our culture and history, and resorts to our collective memory by calling out a series of people killed during the years of the internal armed conflict. *Recuerdo* is built from a loop of symbols that convert the action into political allegory and, as such, falls within the discursive canon of local political art. However, on Tejada-Herrera’s part there was always distrust towards this genre for considering it –fairly so– pedagogical, manichaeian, and normative. This divergence of perspectives creates a conflict at the core of the performance. On the one hand, *Recuerdo* is supported by the fact that the artist establishes a symbolic-referential scaffolding that is similar –if not equivalent– to the one that allows us to identify political art as such. That is: the habit of elaborating allegorical schemes based on the manipulation of patriotic symbols and historical references to raise awareness about our condition as Peruvians facing the past and present. And, on the other hand, there is the phenomenological dimension of performance, that is, what becomes manifest during the experience of “seeing what is happening”. It is in this dimension that performance becomes difficult to follow, eminently antipedagogical and ambiguous. A similar example to that of the cockades: at the beginning of *Recuerdo* we see a body inside a black bag (which has a voice) but towards the end of the performance we have come to see a black bag that evokes a humanoid form (that moves in silence). This transmutation into the space of “animism” allows us to transfer subjective and/or affective features –even if profoundly abject– from that which initially was an indisputable symbol of our historical violence, to this which has anthropomorphic qualities and that inhabits our world as something *other*. This transition is no small thing, for it forces us to redirect our gaze towards how and where we construct a political space, and not only a politicized one (thanks to the simple concatenation of recognizable symbols as political).

En *Recuerdo*, y posteriormente a lo largo de su obra, Elena Tejada-Herrera logra poner en funcionamiento una serie de dispositivos que van a resquebrajar la relación entre lo simbólico y lo real. Esto se va a llevar a cabo gracias a una extraña forma de juegos de roles, donde el cuerpo –finalmente el único elemento fijo en toda su obra– aparece y desaparece modificado o sin modificar, cubierto o desnudo, etc. Retomando el argumento de Bataille, su cuerpo es esencialmente heterogéneo y como tal, capaz de generar una multiplicidad de relaciones sean estas simbólicas, referenciales o afectivas.

En ese sentido, la artista pone el cuerpo al centro de una serie de transformaciones que desafían no sólo el equilibrio consensual de nuestro orden simbólico, sino también el límite de nuestras identidades. Una razón para esto es la capacidad de Tejada-Herrera de apelar a una diversidad de categorías afectivas que desarticulan el espacio de la representación y que nos regresan permanentemente al espacio inter-relacional del presente. Esta es una de las cualidades más abstractas de su obra y, sin duda de las más importantes, pues incluso en los momentos de mayor “perversión”, la artista consigue crear puentes afectivos que nos obligan a identificarnos con ella. Ese circuito de reflejos que van y vienen entre la artista y el público es utilizado por Tejada-Herrera como un agente político, como una herramienta para calar al interior de la experiencia colectiva y afectarla.

VI

Recuerdo es una isla dentro de la cronología performativa de Elena Tejada-Herrera. En el futuro la artista va a ser menos idiosincrática en su elección de símbolos (menos arraigados a la iconografía patriótica, menos explícitos en tanto alusión política) a la vez que más amplia en su rango referencial (a partir de la incorporación de elementos provenientes de la cultura popular o de la calle, por ejemplo). Pero sobre todo, su cuerpo no volverá a aparecer completamente oculto y tan desconectado como lo hizo en esta performance. Tal vez esto fue el resultado de una revisión crítica de *Recuerdo* y/o la necesidad de encontrar otros modos de funcionamiento político-performativo; es difícil saberlo. Pero lo cierto es que después de esta performance, la artista va a iniciar un proceso donde, a través de lo burlesco y lo orgiástico, buscará la liberación del cuerpo en tanto reflejo de lo otro y no sólo portador de lo otro (su siguiente performance, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* en 1999, es un ejemplo claro de este viaje hacia la extroversión). Sin embargo, hay algo extrañamente fundacional en *Recuerdo*, algo que tiene que ver con todo lo que Tejada-Herrera deja de lado después de haberla producido. Su cuerpo en particular nunca más ocupará un lugar tan carente y desprovisto, ni un lugar tan cargado de trauma pero con tan poco espacio para la erotización. En adelante, Tejada-Herrera va a reforzar la naturaleza dialéctica de su obra, específicamente la necesidad de contar con otro agente con quien generar situaciones de reflejo, deseo y proyección, y jugará con su sexualidad para trastocar la división entre lo público y lo privado. Estos son elementos constitutivos dentro de la totalidad de su obra pero sólo se terminarán de cristalizar a partir de la experiencia performativa de *Recuerdo*. De ahí el valor retroactivo de una performance que, en su momento, puso a la artista en condiciones límite.

VII

De las tres primeras performances de Elena Tejada-Herrera, sólo *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) fue concebida como una obra interdisciplinaria y con una voluntad investigativa. Esta incluyó, además de una serie de performances registradas en video, una recopilación de documentos sonoros y textos sobre manifestaciones ambulantes presentes en aquel entonces en la ciudad de Lima (la instalación completa la hizo ganadora del importante premio Pasaporte para un Artista en 1999). Mi análisis, sin embargo, se va a concentrar específicamente en el video de esta instalación con el fin de crear paralelos y distinciones entre el registro de ésta performance y aquellas que ya he analizado a lo largo del texto. Una diferencia fundamental por ejemplo, es que tanto *Señorita de buena presencia buscando empleo* como *Recuerdo* fueron videos que se editaron años después, cuando la artista ya vivía en el extranjero. Esta distinción es importante pues si bien todos estos videos existen hoy bajo el mismo estatuto de “documentación”, *Señorita de buena presencia buscando empleo* y *Recuerdo* son prácticamente transcripciones directas de una acción, con la cámara concentrada en los hechos y el montaje siguiendo la cronología lógica de los eventos. Si bien *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* es también una transcripción, ésta incluye dos variables esenciales: por un lado una serie de secuencias iniciales que permiten poner en contexto el lugar y el espacio en donde se produjo la performance (el Centro Histórico de Lima y el Centro Cultural El Averno respectivamente) y, por otro lado, un montaje bastante más experimental y deliberado. El resultado es un documento tanto sobre la acción como sobre el lugar donde esta se llevó a cabo.

In *Recuerdo* and later throughout her work, Elena Tejada-Herrera manages to put into operation a series of devices that fracture the relationship between the symbolic and the real. This takes place thanks to a strange form of role play, where the body –the only recurring element in all of her work– appears and disappears, modified and unmodified, covered and naked, etc. To return to Bataille’s argument, her body is essentially heterogeneous, and as such is a multiplicity of relations, be they symbolic, referential, or affective.

In that sense, the artist puts the body at the center of a series of transformations that challenge not only the consensual equilibrium of our symbolic order, but also the limits of our identities. One reason for this is Tejada-Herrera’s ability to appeal to a wide range of affective categories that dismantle the space of representation, and that permanently return us to the interrelational space of the present. This is one of the most abstract qualities of her work and undoubtedly among the most important ones, because even in the most “perverse” moments the artist is able to create affective bridges that force us to identify with her. This circuit of reflections that come and go between the artist and the public is used by Tejada-Herrera as a political agent, as a material to permeate into the collective experience, and affect it.

VI

Recuerdo is an island within Elena Tejada-Herrera’s performative chronology. Later the artist is less idiosyncratic in her choice of symbols (less rooted in patriotic iconography, less explicit in political allusion) as well as broader in her referential range (since the incorporation of elements from popular and street culture, for example). But most of all, her body will not appear again completely hidden or as disconnected as it did in this performance. Perhaps this was the result of a critical revision of *Recuerdo* and/or the need to find other modes of political-performative functioning; it is hard to know. But the truth is that after this performance, the artist begins a process where, through the burlesque and orgiastic, she seeks the liberation of the body as a reflection of otherness, not just the bearer of otherness (her next performance, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* [Bomba and the Bataclana in the Belly Dance] (1999), is a clear example of this journey towards extroversion). However, there is something strangely foundational in *Recuerdo*, something that has to do with everything that Tejada-Herrera leaves behind after having produced it. Her body in particular will never again occupy a place so devoid and destitute, or a place so charged with trauma but with so little space for eroticization. From now on, Tejada-Herrera reinforces the dialectical nature of her work, specifically the need to have another agent with whom to generate situations of reflection, desire and projection, and plays with her sexuality to overturn the separation between public and private. These are constitutive elements within the totality of her work but they become fully crystallized only after the performative experience of *Recuerdo*. Hence the retroactive value of a performance that, at the time, put the artist in an extreme situation.

VII

Of Elena Tejada-Herrera’s first three performances, only *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) was conceived as an interdisciplinary work with an investigative will. This piece included a series of performances registered on video, a compilation of sound documents and texts about street dynamics present at the time in the city of Lima (the complete installation made her the winner of the contest Pasaporte para un Artista in 1999). However, for the purpose of this essay, I will concentrate only on the analysis of the video of this installation to create parallels and distinctions between this piece and those that I have already analyzed throughout the text. A fundamental difference, for example, is that both *Señorita de buena presencia buscando empleo* and *Recuerdo* were edited only years later, when the artist already lived abroad. This distinction is important because although all these performances exist today under the same statute of “documentation”, *Señorita de buena presencia buscando empleo* and *Recuerdo* are practically direct transcriptions of an action, with the camera focused on the facts, and the editing following the logical chronology of the events. Although *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* is also a transcription, it includes two essential variables: on the one hand a series of initial sequences that allow to contextualize the site and the venue where the performance took place (the Historic Center of Lima and the El Averno Cultural Center respectively) and, on the other hand, a much more experimental and deliberate form of editing. The result is a document both about the action and about the place where it took place.

Sabiendo que *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* iba a ser presentado en una galería y dentro de un marco institucional, la artista quiso poner en evidencia los grados de separación y discontinuidad existentes entre el espacio donde la performance sucedió y el lugar y el contexto donde el video iba a circular. Desde el inicio del video, Tejada-Herrera buscó presentar un mundo en total discrepancia con el de las galerías e instituciones de arte. En retrospectiva, el valor de este gesto no está solamente circunscrito a su carácter antagónico sino también a la voluntad de presentar un lugar ajeno, sin un origen definido y con un aire de clandestinidad. La forma en la que esto se pone de manifiesto en el video amplifica estas diferencias. La edición es voluntariamente confusa y con imágenes de muy baja calidad, lo que le da al video un aura de documento desarraigado y perdido en el tiempo. De ahí que *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* tenga algo de cinema etnográfico en tanto su voluntad de ser la documentación de otra forma de producción cultural, una que no está en consonancia directa con el mundo del arte local. Y algo de video de vigilancia, entendido esto como el registro de algo que ha sucedido de manera clandestina en algún punto de la ciudad. El resultado de estas confluencias es profundamente efectivo: a lo largo del video somos partícipes de una experiencia de profunda dislocación territorial. Esta ruptura es orquestada expresamente por Tejada-Herrera con el fin de presentar en esta obra su visión y experiencia de la ciudad de Lima e introducir un espacio de ruptura con las plataformas oficiales de consumo y distribución del arte.

VIII

Bomba y la bataclana en la danza del vientre existe en gran medida gracias a los recorridos cotidianos de Elena Tejada-Herrera por Lima. Para ella, la ciudad es un banco de contenidos y estímulos, pero también de recursos formales. Así, cuando se le pregunta, por ejemplo, por la edición de *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, la artista se refiere a la experiencia de mirar la ciudad desde las ventanas de un microbús. Son las analogías de este tipo las que ayudan a entender el ámbito formal de su trabajo y cómo la experiencia de la ciudad “hibridiza” su obra, al mismo tiempo que la aleja del proyecto jerárquico modernista. Una clave fue la importancia de incorporar dentro de su vocabulario aquello que venía de la calle y que, por lo general, asociamos con “lo popular”. Si bien este proceso de absorción puede verse como el advenimiento de un tipo de lenguaje posmoderno, la obra de Tejada-Herrera tampoco acoge del todo la transversalidad histórica o la seducción por el pastiche, rasgos bajo los cuales se asentó formalmente lo posmoderno en nuestra escena local. Esto se debe a que para la artista, la ciudad era un lugar donde confrontar y situar su rol de mujer y, por ende, muchas de sus referencias están ligadas a la inscripción de lo específicamente femenino en el espacio de lo urbano y no necesariamente a la imagen de la ciudad como almacén de “lo popular”.

Sin una teoría feminista aplicada a la crítica del arte local que respaldara su desarrollo artístico (es sólo recientemente que su obra se revisa en profundidad desde esta óptica y bajo estas posiciones), Tejada-Herrera, encontró en la confrontación con la calle un espacio donde contrastar roles y comportamientos de y hacia lo femenino. Un ejemplo de esto es la invitación a participar en *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* al cómico ambulante Bomba, un comediante conocido en los circuitos callejeros por su rol de mujer-*vedette*. Bomba representa lo femenino desde la desproporción, concretamente a partir de la desfiguración de sus partes objetualizadas (los senos y nalgas de Bomba son inflados *in extremis* por globos ocultos bajo el vestido). Esta representación grotesca de la mujer hace de Bomba un personaje público que bien podría ser visto como una suerte de imagen-ruina de lo femenino o, en su defecto, como eso *otro* que queda cuando ya no hay representación sino sólo degradación de lo representado (el residuo de lo femenino o lo femenino destituido). Bomba, en tanto personaje femenino encarnado por un hombre, es el producto residual de una voluntad por no adaptar espacios para la autonomía femenina –ni de otros géneros– a tiempo que sostiene, aún si de manera absolutamente enrarecida, la hegemonía masculina en el territorio y en el orden colectivo. Bomba (re)presenta en la arena pública un cuerpo de mujer modificado y afectado *in extremis* pero en última instancia retiene su voz masculina, es decir, se reconstituye como “varón” al confrontar a la audiencia con (su verdadera) voz de hombre.

Knowing that *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* was to be presented at a gallery and within an institutional framework, the artist wanted to highlight the degrees of separation and discontinuity between the space where the performance happened and the context where the video was going to circulate. From the beginning of the video, Tejada-Herrera sought to present a world in total discrepancy with the Lima of the galleries and art institutions. In retrospect, the value of this gesture is not only circumscribed to its antagonistic character but also to the will to present an alien space without a definite origin. The way this manifests itself in the video amplifies these differences. The editing is deliberately confusing and with very low quality images, which gives the video an aura of a document lost in the time. Hence, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* has the feel of ethnographic cinema in its desire to be the documentation of another form of cultural production, one that is not in direct accord with the local art world. It also has the feel of surveillance video, the evidence of something that has happened clandestinely somewhere in the city. The result of these confluences is deeply effective: throughout the video we are participants of an experience of profound territorial dislocation. This rupture is orchestrated expressly by Tejada-Herrera in order to present in this work her vision and experience of the city of Lima, and introduce a space in dissonance with the official platforms of art consumption and distribution.

VIII

Bomba y la bataclana en la danza del vientre exists in great measure thanks to Elena Tejada-Herrera’s daily trips around Lima. For her, the city is a reservoir of contents and stimuli but also of formal resources. Thus, when asked about the editing of this piece, the artist refers to the experience of looking at the city from the windows of a bus. Analogies of this kind help to understand the formal scope of her work and how the experience of the city “hybridizes” her work, while simultaneously distancing it from the modernist hierarchical project. One key was the importance of incorporating street elements into her vocabulary, which we usually associate with “the popular”. Although this process of absorption can be seen as the advent of a type of postmodern language, the work of Tejada-Herrera does not entirely embrace historical transversality or the fascination with pastiche; traits under which the postmodern formally settled in our local scene. This is because, for the artist, the city was a place to confront and situate her role as a woman, and therefore many of her references are linked to the inscription of the specifically feminine in urban space, and not necessarily to the image of the city as a warehouse for “the popular”.

Without the development of a feminist theory in the local art circuit that would critically endorse her practice (it is only today that her work is reviewed in depth from this perspective), Tejada-Herrera found in the confrontation with the street, a space to compare roles and behaviors of and towards the feminine. An example of this is her invitation to the street comedian Bomba, known in the street circuits for his role of a female *vedette*, to participate in *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. Bomba represents the feminine through disproportion, concretely through the disfigurement of objectualized parts (the breasts and buttocks of Bomba appear puffed up to the extreme by balloons hidden under his dress). This grotesque representation of women turns Bomba into a public character that could well be seen like a sort of ruinous image of the feminine or, in its defect, as that *something else* that is left when there is no representation but only degradation of that which is represented (the residue of the feminine or the destitute feminine). Hence, the inclusion of Bomba in the narrative of *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* is consistent with the artist’s willingness to build an image of the city as an alienating space. Bomba, as a female character incarnated by a man, is the residual product of the unwillingness to adapt spaces for female autonomy –or, in that case, for other genders– while sustaining, even if in an absolutely rarefied way, male hegemony both in the territory and the collective order. Bomba (re)presents in the public sphere the extremely modified and affected body of a woman but ultimately retains his male voice, that is, he reasserts himself as “male” when confronting the audience with his (true) virile voice.

En ese sentido, pienso que Bomba –como personaje– es significativo por dos razones: primero, como evidencia de la absoluta desfiguración de lo femenino en el espacio público (habría que notar que en Bomba no hay –a priori– señas de placer libidinal o deseo travesti; por el contrario, se presenta y se acepta socialmente como fruto de la crisis económica). Segundo, como modelo de funcionamiento en tanto referencia artística: Bomba es un “performer” que apela a su audiencia a partir de una identidad transmutable –que habita entre representaciones de géneros– e indisciplinada ya que desordena el tránsito entre lo simbólico y lo factual. Por lo mismo, no es de extrañar que en *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, Tejada-Herrera aparezca junto a Bomba vestida de aquello que bien podría significar otra forma de exuberancia erótica-femenina (a la vez que un símbolo de lo ajeno al mundo del arte): la bailarina exótica.

IX

Ver por primera vez *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* es una experiencia, al día de hoy, desconcertante. Esto se debe en gran parte a que el video aún evoca esa aura de documento desarraigado (tiempo) y/o sin origen definido (lugar). Si bien estos niveles de dislocación fueron pensados por Tejada-Herrera para poner en evidencia la enorme desactualización de la Lima de galerías e instituciones del arte en relación a lo que ella veía como la verdadera actualidad de la ciudad; el resultado genera una ruptura más profunda y duradera. *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, probablemente la obra más compleja que la artista hizo en Lima, hace palpable los confines del modelo patriarcal-modernista y su incapacidad de incorporar lo que existe fuera de sus límites operativos. Tejada-Herrera logra esto gracias a que sus obras se piensan desde una voluntad de integración hacia lo *otro* –de ahí su dimensión ética y política– y por lo tanto sus obras expanden sus funciones dentro del terreno de la práctica artística.

En otras palabras, la obra de Tejada-Herrera se sostiene a partir de una serie de funcionamientos que se diferencian estructuralmente de lo que se había enmarcado dentro de la normativa modernista local –con sus raíces cimentadas dentro de los espacios educativos– y también de lo que denominamos localmente como arte político, arte posmoderno, video arte y/o cualquier otro espacio de fijación discursiva. Lo que promueve esta diferencia es el simple hecho de que la artista piensa desde el inicio a partir de su rol de mujer dentro de la comunidad, a lo que luego se le incorpora una serie de especificaciones que ella va sumando como parte constitutiva de su reflexión: ser mestiza, de clase media educada, artista, etc. Esta sucesión de características le permitieron formular un modelo de funcionamiento que, desde su especificidad y singularidad, consigue eliminar gran parte de las restricciones discursivas y prácticas presentes en la producción artística limeña (muchas de las cuales siguen vigentes hoy en día). De ahí la necesidad de hacer hincapié dentro de un marco institucional que la performance original de *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* sucede literalmente en otro lugar; es decir, en otro espacio donde la actividad artística se puede ejercer y sostener bajo otras condiciones y otros rituales. Al fin y al cabo, ¿qué es *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* sino un ritual de ruptura?

X

La referencia al concepto de heterología de George Bataille la he tomado del libro *Beyond the Dream Syndicate, Tony Conrad and the Arts after Cage* de Branden W. Joseph (New York: Zone Books, 2008) 50-51. Para una comprensión más profunda del desarrollo de la modernidad plástica en el Perú he revisado (aunque no he citado) *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (Lima: Mosca Azul, 1976) de Mirko Lauer. El resto de información la he tomado de dos extensas conversaciones con Elena Tejada-Herrera entre julio y agosto del 2016. Quisiera agradecer a la artista y a Florencia Portocarrero por sus revisiones y opiniones acerca de este texto.

In this sense, Bomba –as a character– is significant for Tejada-Herrera for two reasons: firstly, as evidence of the absolute disfigurement of the feminine in public space (it should be noted that –a priori– there are no signs of libidinal pleasure or transvestite desire in Bomba; on the contrary, he is presented and socially accepted as the result of the economic crisis). Secondly, as an operating model, being an artistic reference: Bomba is a “performer” who appeals to his audience by means of a transmutable and undisciplined identity –dwelling between gender representations– as it disrupts, at least for a few moments, the transit between symbolic and factual. For the same reason, it is not surprising that for *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, Tejada-Herrera decides to appear next to Bomba dressed in what could well mean another form of erotic-feminine exuberance (as well as a symbol of the alien to the art world): the exotic dancer.

IX

Watching *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* for the first time is, even today, a disconcerting experience. This is due in large part to the fact that the video still evokes that aura of uprooted document (time) and/or without a definite origin (place). Although these levels of dislocation were designed by Tejada-Herrera to expose the enormous outdatedness of the galleries and art institutions in Lima in relation to what she saw as the true currency of the city, the result generates a more profound and lasting rupture. *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, probably the most complex work that the artist made in Lima, makes palpable the boundaries of the patriarchal-modernist model and its inability to incorporate what exists outside its operational limits. Tejada-Herrera achieves this because her works are made from a willingness to integrate the *other* –hence their ethical and political dimension– and therefore her works expand their functions within the field of artistic practice.

In other words, the work of Tejada-Herrera is based on a series of operations that differ structurally from what had been framed within the local modernist norm (with its roots cemented within educational spaces), and also from what we locally call political art, postmodern art, video art and/or any other space of discursive fixation. What promotes this difference is the simple fact that, from the beginning, the artist thinks from the standpoint of her role as a woman within the community, to which she adds a series of specifications as a constituent part of her reflection: being *mestiza*, educated, middle class, artist, etc. This succession of characteristics allowed her to formulate a model of operation that, from its specificity and singularity, managed to eliminate much of the discursive, practical, and formal restrictions that were present in Lima’s art production (many of which are still in force today). Hence the need to emphasize within an institutional framework that the original performance of *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* happens literally elsewhere, that is, in another space where artistic activity can be exercised and sustained under other conditions and other rituals. After all, what is *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* but a ritual of rupture?

X

The reference to the concept of heterology by George Bataille is taken from *Beyond the Dream Syndicate, Tony Conrad and the Arts after Cage* by Branden W. Joseph (New York: Zone Books, 2008) 50-51. For a more profound understanding of the development of artistic modernity in Peru, I have reviewed (although I have not quoted) Mirko Lauer’s *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (Lima: Mosca Azul, 1976). The rest of the information has been gathered from two extensive talks with Elena Tejada-Herrera between July and August 2016. I would like to thank the artist and Florencia Portocarrero for their reviews and opinions about this text.

Todos los textos incluidos en este apartado son de autoría de Elena Tejada-Herrera y fueron originalmente publicados en *Elena Tejada-Herrera. Performances. 1999*; libro auto-editado por la artista.

Performance: *Señorita de buena presencia buscando empleo*
Se realizó en el Museo de Arte de Lima el 30 de octubre de 1997, en el marco del último conversatorio de la Primera Bienal Iberoamericana de Arte de Lima.

I

Ingresé al espacio del patio del Museo de Arte de Lima-MALI, donde se iniciaba el último de los conversatorios de la Bienal, y comencé a repartir volantes con un texto que describía los comportamientos de personas afectadas por el hambre que tomé del libro *Geopolítica del hambre* del antropólogo brasileño Josué de Castro. El volante también incluía algunos textos míos.

Luego me senté junto al resto del público en el gran patio acondicionado para este evento e iba tomando agua de una botella. Mientras tanto, el conversatorio y las exposiciones de los diferentes panelistas transcurrían con normalidad.

Cuando el conversatorio terminó, para dar paso a la ronda de preguntas, me levanté y me despojé de la ropa que llevaba encima, que cubría los papeles de periódico con los que me había forrado todo el cuerpo, dejando al descubierto solamente la zona del pubis. Además llevaba un letrero que decía “Empleos en general”, haciendo alusión a la prostitución.

Las páginas de los periódicos pertenecían a la sección de anuncios de empleo del diario *El Comercio*, uno de los periódicos de mayor circulación en nuestro país y, por lo tanto, fácilmente identificable por el público. En ese momento también me forré la cabeza con papel periódico.

Sobre la espalda me había colocado un letrero con letras grandes que decía “Señorita de buena presencia buscando empleo”, en alusión a los requerimientos que constantemente aparecen en las ofertas de trabajo que los empleadores publican en las secciones de “Empleos en general” de los diarios. En el Perú se sobreentiende que cuando en un aviso aparece la expresión “de buena presencia” significa gente blanca. Es la manera codificada con la que se encubre la discriminación racial.

En seguida, me desplazé y me acerqué a las personas sentadas. Con una bolsa de tela verde que llevaba inscrito el símbolo del dólar, les preguntaba: “¿Traen dólares?” Esta bolsa se asemejaba a aquellas que se emplean en la iglesia para solicitar el óbolo.

Un agente de seguridad intentó sacarme pero pude evadirlo rápidamente desplazándome hacia el extremo opuesto. Se había producido ya la interacción con éste intento de represión de la acción, pero también con expresiones de apoyo de parte del público que entraba en un proceso de identificación conmigo; sobre todo los más jóvenes, pues son ellos quienes mayormente se enfrentan a las distintas formas de discriminación a las que aludía con este trabajo.

Acto seguido me acerqué a la mesa de los panelistas y volví a preguntar: “¿Traen dólares?” para luego gritar: “¡Ellos traen dólares!” Uno de los panelistas interactuó conmigo arrojando un billete dentro de la bolsa. Luego me desplazé en dirección al público y, con un rotulador fosforescente, hice una marca sobre los anuncios de empleos que llevaba encima; como cuando marcamos el anuncio del empleo al que aspiramos. Inmediatamente se acercaron los guardias de seguridad y me retiraron de ahí. Uno de los guardias me arrancó violentamente el periódico que me cubría el rostro, mientras que en respuesta yo miccioné sobre el piso.

All the texts included in this section are of the authorship of Elena Tejada-Herrera and were originally published in *Elena Tejada-Herrera. Performances. 1999*; a self-edited book by the artist.

Performance: *Señorita de buena presencia buscando empleo*
[*Good Looking Woman Looking for Employment*]
Performed on October 30, 1997, at the Museo de Arte de Lima-MALI during the last panel discussion at the First Ibero-American Biennial of Art of Lima.

I

I entered the museum’s patio. The Biennial’s last panel discussion was just starting. I began to give away flyers with a text that described the behavior of people suffering from starvation. I obtained this information from the book *Geopolitics of Famine* by the Brazilian anthropologist Josue de Castro. The flyers included also my own writings on behavior and famine.

Afterwards I sat with the rest of the public in the space set for the event. I started to drink water from a bottle. In the meantime, the panel discussions and lectures continued normally.

When the panel discussion was over and the round of Q&A started, I stood up and took off my clothes to uncover the newspapers that covered my whole body. Only my pubic area was completely bare with a sign on top that said, “Jobs in general,” alluding to prostitution.

The newspaper pages belonged to the employment ads section from *El Comercio* newspaper, one of the most widely distributed papers in the country, thus, easily identifiable by the public. At that moment, I also wrapped my head with newspapers.

On my back I had a glued sign with big letters that read “Good looking woman looking for employment,” in reference to the requirements that constantly appear in the ads that employers publish in the “Jobs in general” sections of these newspapers. In Peru, it is widely known that the expression “Good looking”, in the context of these ads, means “of white race.” This is the codified way in which racial discrimination is concealed.

Immediately I moved and approached the people seated while carrying a green bag with the dollar sign written on it. I asked them: “Do they bring dollars?” This bag resembled the Church’s offerings bag, used to ask for charity contributions.

A security guard tried to remove me from the place. I was able to avoid him by moving quickly towards the opposite end of the patio. An interaction had already taken place, with this attempt to repress my action, but also with expressions of support from the public that entered into a process of identification with me, especially the younger ones, because they are the ones that usually face the different forms of discrimination to which I was referring to with this work.

After that, I approached the panelists’ table. I asked again “Do they bring dollars?” and then I shouted: “They bring dollars!” One of the panelists interacted with me throwing a bill inside my bag. Then I moved towards the audience and with a fluorescent marker drew marks on top of the jobs ads pages that covered my body, much like when we highlight the ad of the job we aspire to. Immediately afterwards the security guards approached me and removed me from the stage. One of the guards ripped the newspaper that covered my face violently, while in response I urinated on the floor.

En este momento, la interacción fue total puesto que un grupo de jóvenes artistas corrieron a protegerme e impidieron una reacción violenta por parte de estos agentes. La Bienal se realizaba bajo el lema: “vuelve al Centro”. Cabía preguntarse: ¿Quiénes? Se había desalojado del mismo Centro Histórico de la ciudad a los vendedores informales, peruanos migrantes de la sierra a la capital que, frente al desempleo, habían encontrado en el comercio ambulatório un mecanismo de subsistencia. La ciudad quedaba limpia de estas personas para atraer a un grupo social-racial antagónico a ellos.

Este fue el contexto elegido para realizar esta performance y las respuestas de identificación y/o rechazo por parte de los distintos grupos evidenciaron todas estas contradicciones. Si bien en este trabajo no negocié el espacio intervenido, sí avisé a algunas personas que realizaría una acción. El motivo que me llevó a hacerlo fue ponerlos al tanto sobre mi identidad, ya que el lugar estaba fuertemente resguardado por la policía. En esos días también se había hecho público el asesinato de una agente del servicio de inteligencia y la tortura de otra por parte de los mismos miembros del servicio de inteligencia, como represalia por filtrar información a la prensa. Estos casos ampliamente conocidos, habían sumido a la población en un estado de miedo colectivo. Realizar la performance fue también una manera de sobreponerme al mismo y enfrentarlo en una acción simbólica.

<p>Performance: <i>Recuerdo</i> Se realizó el 28 de agosto de 1998, en el contexto del aniversario de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por invitación de Mihaela Radulescu.</p>
--

I

Antes de la performance pinté unos círculos en el piso a manera de grandes escarapelas del Perú, demarcando el recorrido que seguiría al realizar la acción.

Luego me introduje en una bolsa de plástico negra, como aquellas utilizadas para envolver cadáveres en la morgue. Una persona me llevó cargada desde un lugar poco visible hacia un corredor de la universidad. Me colocó en el piso sobre una de las escarapelas pintadas y se retiró. Luego de un momento de silencio, comencé a cantar la siguiente estrofa de un muy conocido vals peruano:

*Ódiame por piedad yo te lo pido,
ódiame sin medida ni clemencia.
Tu odio quiero más que indiferencia,
porque el rencor hiere menos que el olvido.*

En seguida dije el nombre de uno de los desaparecidos de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, también conocida como La Cantuta¹, algunos detalles sobre la ropa que llevaba cuando desapareció, así como algunas señas físicas y su edad. Todo esto sin especificar que se trataba de uno de ellos.

¹ En 1992 un grupo paramilitar secuestró a estudiantes y profesores de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, que se mostraron contrarios al régimen. Sus restos carbonizados aparecieron en cajas de leche en un campo de entrenamiento del ejército. La llave que se encontró en una de estas cajas permitió la identificación de estas personas, pues correspondía a una de las habitaciones de la residencia universitaria.

At this moment the interaction was complete as a group of young artists rushed to protect me and prevented a violent reaction from the security guards. The Biennial took place under the slogan: “Return to the Center of Lima.” One could ask who was to return? The Mayor of Lima had removed from the same historic center the informal street sellers. These were Peruvian immigrants from the Andes to the capital who, in the face of unemployment, had found in ambulatory commerce a subsistence mechanism. The city went through a cleansing of these people to attract a racial and social group antagonistic to them.

This was the chosen context to realize this performance, and the responses of identification and/or rejection by the different groups highlighted all these contradictions. Even when I did not negotiate the space that I intervened with this work, I warned several people about realizing the action. The reason that led me to do it was to inform them about my identity, since the place was heavily guarded by the police. During those days, the murder of a female intelligence agent and the torture of another female agent by members of the intelligence service had been made public. This was in retaliation for leaking information to the press. These widely known cases had plunged the population into a state of collective fear. To carry out this performance was a way of resisting and confronting this fear in a symbolic action.

<p>Performance: <i>Recuerdo</i> [<i>Memory</i>] Performed on August 28, 1998, during the Anniversary of the Department of Humanities at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos, by invitation of Mihaela Radulescu.</p>
--

I

Beforehand, I had painted red and white concentric circles on the floor, in allusion to the Peruvian rosette, one of our national symbols. These circles marked a path for me to follow during the performance.

I introduced myself inside a huge black plastic bag, similar to the body bags used to contain corpses at the morgue. A man carried me from a hidden place towards a hallway within the university. He placed me on the floor, over one of the rosettes I had previously painted, and then walked away. After a moment of silence, I started singing the following lyrics from a very well-known Peruvian waltz:

*Hate me have pity I beg you,
Hate me without limits and without mercy.
Your hatred I want more than your indifference,
Because hatred hurts less than oblivion.*

Immediately after, I pronounced the name of one of the “disappeared” persons at the Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, also known as La Cantuta,¹ and a few details about the clothes he was wearing when he went missing. I also mentioned a few physical details and his age. All this without explaining who this person was.

¹ In 1992 a military group kidnapped students and professors from la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, because they opposed the country’s regime. Their burnt remains appeared inside cardboard boxes used to carry milk cans in a military training site. The key that was found inside one of these boxes allowed establishing the identity of the people murdered, for it belonged to one of the university’s dormitories.

Permanecí en silencio por un tiempo para después avanzar arrastrándome por el piso. Luego de otro momento de silencio encendí una radio muy pequeña que llevaba conmigo dentro de la bolsa. La radio pasaba música de una estación A.M². Luego di el nombre de otro de los desaparecidos y más señas personales. Nuevamente hubo silencio y volví a arrastrarme. Me detuve y canté otra estrofa del vals antes mencionado. Di el nombre de otro de los desaparecidos y más señas personales.

Avancé en silencio. Me detuve. Encendí esta vez el toca-cassette y se escuchó música de la procesión del Señor de los Milagros³. Grité otro nombre, di más señas y dije que él tenía las llaves. Me arrastré, me detuve y permanecí en silencio un momento. Después canté una estrofa del himno nacional y la misma persona que me trajo me recogió y retiró del lugar.

II

La información que proporcioné cada vez que me detuve durante el recorrido que realicé dentro de la bolsa de plástico negra me fue proporcionada por APRODEH⁴, a donde acudí para investigar estos datos. Durante la performance mencioné todos los nombres de los desaparecidos de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, sin decir que se trataba de ellos. El número de paradas durante las que canté o encendí la radio correspondió al número de desaparecidos en esa oportunidad. La intención era traer a la memoria de los presentes el recuerdo de estas personas como individuos con una historia afectiva y cercana a todos nosotros.

² Las estaciones de música de la frecuencia A.M. son preferidas en los sectores populares. Esto se debe a que la música chicha se difunde principalmente por esta frecuencia, así como la música andina y la música salsa, identificadas con la cultura migrante en Lima.	³ La procesión del Señor de los Milagros (Cristo crucificado) es el rito religioso más importante de Lima.
⁴ APRODEH: La Asociación Pro-Derechos Humanos.	

Performance: *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*
Se realizó en 1999 para el segundo concurso nacional de artes visuales Pasaporte para un Artista, organizado por la embajada de Francia en el Perú y la Alianza Francesa de Lima con el eje temático *Lo real como desilusión*.

I

Lo real como desilusión

Me dicen que soy machista porque yo hago estos cantos (bis)
Machistas son las mujeres porque les gustan los machos (bis)
¡Ay, Bendita sea mi mama!... por haberme parido macho (bis)
¡Upa! ¡Ay, mama!
Canción *El Macho* de Lisandro Meza.

Lo individual-subjetivo tiende a colectivizarse al ser confrontado con el otro: público interactuante. El cuerpo como objeto simbólico y la acción transgresora como real acontecimiento, generando procesos de identificación y/o rechazo. Lo popular, la calle en la galería. Nuevos espacios de significación confrontados. Lo real como desilusión, el objeto del deseo es al mismo tiempo espacio de frustración y negación de lo que se ofrece o anhela. Los tiempos se mezclan a partir de las imágenes y acciones que definen ritmos repetitivos en secuencias no lineales. La paradoja de lo representado y el individuo-objeto real y objeto de la representación, en sucesivas alternancias virtual-físico-espacio-temporales. Lo representado y lo real intentando alcanzarse vanamente. La performance se realiza durante diferentes días. El punto de partida es la calle. Las imágenes son las que nos provee la televisión y lo cotidiano buscando su lugar ideal-real. El cuerpo ofrece su repartición en colorida-parafernalia-bataclana-cabaretera. Interacción. Lo real o la desilusión. La artista anhela un premio-adquisición para la performance. O un viaje a París.

I remained silent for a while and then crawled along the floor. After another moment of silence, I turned on a small radio that I had with me inside the plastic bag. The radio was playing music from an A.M. station.² After that I gave the name of another “disappeared” person and more personal features. I became silent and crawled again. I stopped and sang another part of the lyrics of the song mentioned above. I named another missing person and that person’s personal features.

I crawled in silence. I stopped. I turned on a music tape recorder and played music from the religious procession Señor de los Milagros.³ I shouted another name, I gave more personal features and added that he had the keys. I crawled, I stopped and remained silent for a moment. Afterwards I sang a stanza from the Peruvian national anthem. The same person that brought me there picked me up and took me away.

II

The information I gave each time I stopped while crawling inside the black plastic bag was provided to me by APRODEH,⁴ where I researched this information. During the performance, I mentioned all the names of the “disappeared” at the Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, without stating I was referring to them. The number of stops during which I sang and/or turned on the radio corresponded to the number of “disappeared” people. The intention was to remind the people present during the performance of the memory of those persons as individuals with an affective history, close to everyone.

² A.M. radio stations are preferred in populous sectors. This is due to the fact that the music genre known as Chicha is mainly broadcast in this frequency, as well as Andean music and salsa, genres identified with the immigrant population in Lima.	³ The procession of the Señor de los Milagros is the most important religious rite in the Peruvian capital.
⁴ APRODEH: Pro-Human Rights Association.	

Performance: *Bomba y la bataclana en la danza del vientre [Bomba and the Bataclana in the Belly Dance]*
Performed on July 13, 1999, as part of the Second Pasaporte para un Artista National Visual Arts Contest; organized by the French Embassy in Peru and the Alliance Française of Lima, based on the theme *The Real as Disillusionment*.

I

The Real as Disillusionment

They tell me I'm macho because I sing these songs (repeat)
It's the women who are macho because they like macho men (repeat)
Oh, blessed be my mother!... for giving birth to me as a macho man (repeat)
Hey! Oh, mama!
From the song *El Macho* by Lisandro Meza

The individual/subjective tends to become collectivized when confronted with the other: the interacting public. The body as symbolic object and the transgressive action as real occurrence, generating processes of identification and/or rejection. The popular, the street in the gallery. New, contrasting spaces of signification. The real as disillusionment: the object of desire is at once a space of frustration and a denial of that which is offered or longed for. Time periods are mixed together based on images and actions that define repetitive rhythms in nonlinear sequences. The paradox of the represented and the real individual-object and the object of representation, in successive virtual-physical-spatial-temporal alternations. The represented and the real, trying in vain to unite. The performance is done on different days. The starting point is the street. The images are those provided to us by television and the everyday, seeking out their ideal-real place. The body is offered up in colorful striptease-cabaret-like-paraphernalia. Interaction. The real or disillusionment. The artist longs for a prize/acquisition for the performance. Or a trip to Paris.

El presente trabajo estuvo planteado como un proceso de acciones sucesivas que se iniciaron con un rastreo de los orígenes de las imágenes que utilicé en la performance y que recojí de las calles y de los diferentes medios de comunicación masiva.

La performance se inició con una serie de entrevistas a los vendedores ambulantes e informales que deambulan por las distintas calles de la ciudad de Lima, vestidos con globos como “potonas-tetonas” ofreciendo caramelos. Después de investigar, llegué al actor Fernando Ramos, quien ha trabajado durante más de 10 años con actores callejeros sin formación profesional. Él me informó sobre cómo se originaron las imágenes (que escogí para la performance) de los personajes creados de manera espontánea por ciertos vendedores informales que pululan por las calles, generando parte de una estética urbana, que además ya había irrumpido en la televisión (aunque esto último no haya partido precisamente de iniciativas espontáneas). Registré éstas entrevistas y las edité en un video, pues estuvieron presentes en la galería del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

La siguiente acción consistió en una serie de visitas a locales nocturnos en el Centro Histórico de Lima y en el Boulevard de Retablo, en la Avenida Túpac Amaru en Comas, populoso distrito de la capital. Buscando llegar a un público no considerado dentro del circuito de arte erudito, entablé un juego de negociaciones con dueños y administradores de estos locales con el fin de presentar parte del proceso de esta performance. Recibí reiteradas negativas a mi solicitud. En el único local donde me dieron la posibilidad de presentar este trabajo (el local nocturno La Calle 8 en el Centro de Lima) me negaron el permiso cuando quise filmar. En general, la propuesta les pareció bastante extraña y no les resultó interesante. Por otro lado, muchos de estos locales funcionaban de manera informal y no deseaban correr riesgos llamando la atención con espectáculos a los que su público no está acostumbrado. En tales circunstancias recurrí a un local, que si bien es frecuentado por algunos artistas y sobre todo por un público que disfruta del arte subterráneo, me permitía por su ubicación atraer la atención de mi público objetivo. Es decir, el público no acostumbrado a las sofisticaciones del arte erudito, que transitaba por ahí cotidianamente, ya sea porque trabaja por la zona o porque frecuenta los establecimientos comerciales aledaños. El lugar seleccionado fue el Centro Cultural El Averno, en el Jr. Quilca en el Centro de Lima. Dado que los otros días de la semana ya estaban tomados por conciertos de rock subterráneo, recitales de poesía y obras de teatro, la fecha escogida fue un martes.

Aquel día se convocó a los transeúntes de las calles del Centro de Lima a un espectáculo de *vedettes*. Para ello, yo misma salí a la calle llamando al público y además entregué volantes. Quería compartir mi trabajo con quienes producen las imágenes que utilizo en la performance (vendedores ambulantes vestidos como “potonas-tetonas”); con quienes han dibujado el nuevo rostro de Lima. Utilicé la imagen de la mujer presentada en los medios de comunicación masiva, pero con un programa que tuvo un desenlace muy diferente al que nos tienen acostumbrados estos medios; buscando generar múltiples connotaciones, a partir de una perspectiva de género (tema que me ha ocupado en trabajos anteriores).

Los globos me interesaron por la posibilidad de generar múltiples asociaciones a través de ellos, pero también porque los utilizan ciertos vendedores ambulantes de golosinas para ofrecer sus productos. Ésta imagen popular, como me lo explicó el actor Fernando Ramos, surgió como una parodia de los migrantes del ande frente a los “humiteros” (vendedores de humitas; una especie de pastel de maíz), como respuesta a las burlas de las que eran objeto cuando llegaron a la ciudad. Desde el inicio busqué trabajar con estas personas, e incluso contraté a una de estas “potonas-tetonas” ambulantes, quien junto a su tumba me acompañó bailando en Centro Cultural El Averno en un espectáculo que llamé: *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. Esta danza consiste en contraer y soltar los músculos del abdomen como cuando se hacen ejercicios para conseguir un perfecto 90-60-90. Bomba es el apodo que utilizaba el actor ambulante informal que contraté.

This work was proposed as a process of successive actions, which began by tracing the origins of the images that I used in the performance, taken from the street and different mass media.

The performance started with a series of interviews with wandering informal vendors who walk around the streets of Lima, men in dresses with balloons under their clothes to give the appearance of “big-breasted/big-butted” women, selling hard candies. After doing some research, I came across the actor Fernando Ramos, who has worked for more than ten years with “street actors” who have no professional training. He told me about the origins of the images (which I had chosen for the performance) of the characters created spontaneously by some of these informal vendors who abound in the streets, creating part of an urban aesthetic that has also begun to make an appearance on television (although this development has not exactly been a spontaneous initiative). I recored and edited these interviews in a video, to be presented at the gallery of the Pontificia Universidad Católica del Perú’s Cultural Center.

The next action consisted of a series of visits to nightclubs in Lima’s historic downtown area, as well as along the Retablo Boulevard on Túpac Amaru Avenue in Comas, a working-class district in Peru’s capital. In an attempt to reach an audience that is not included in the high art circuit, I tried to make a deal with the owners and managers of these establishments to present part of the process of this performance. However, my attempts were repeatedly rebuffed. At the only place where they offered me the chance to present this work (at La Calle 8 nightclub in downtown Lima), they refused to give me permission to film. Generally speaking, they found the idea quite strange and showed little interest in it. It should be noted that many of these places operate in a semi-legal manner, and they were hesitant to run the risk of attracting too much attention with shows to which their public was not accustomed. Faced with these circumstances, I resorted to a locale that was frequented by artists –and more particularly, by a public with a taste for underground art– but which was located in a place that would allow me, all the same, to attract the attention of my target audience. That is, a public unaccustomed to the sophistications of high art, consisting of people who passed through the area every day, whether because they work nearby or because they shop at the neighboring commercial establishments. The site selected was El Averno Cultural Center on Jr. Quilca in downtown Lima. Since the schedule for the rest of the week was already booked with underground rock concerts, poetry recitals, and plays, the day I chose was a Tuesday.

That day, the passersby on the streets of downtown Lima were invited to a showgirls’ performance. I took to the streets myself, inviting the public in and handing out flyers. I wanted to share my work with the very same people who produce the images I use in the performance (wandering street vendors dressed as “big-breasted/big-butted” women), the same people who have drawn the new face of Lima. I used the image of women as presented in the mass media, but here as part of a program that had a very different outcome from that to which the media has accustomed the public, in an attempt to create multiple connotations based on a gender perspective (a theme that has played a major part in much of my prior work).

I was interested in balloons due to the possibility of using them to evoke multiple associations, but also because they are used by certain wandering candy vendors to offer their products. This popular image, as the actor Fernando Ramos explained to me, emerged as a sort of parody among immigrants from the Andes –who were imitating the *humiteros*, or *humita* vendors (*humitas* are a kind of corncake, similar to tamales)– in response to the scorn and mockery to which they were subjected upon their arrival in the city. From the very start, I tried to work with these individuals. In fact, I even hired one of these wandering “big-breasted/big-butted” women, who –together with his own band– joined me in my dance at El Averno Cultural Center, in a performance that I dubbed *Bomba and the Bataclana in the Belly Dance*. Belly dancing involves contracting and releasing the abdominal muscles, as if doing crunches or sit-ups, in order to achieve perfect 36-24-36 measurements. “Bomba” is the nickname used by the informal wandering actor I hired.

La interacción con el público determinó los alcances de lo real como desilusión en el espectáculo, como experimento conductual o de *behavior art*. Una mujer exhibió un falso cuerpo en un espectáculo que es una farsa. Utilicé la cotidiana imagen de manipulación del cuerpo de la mujer como objeto del deseo, la bataclana develó y destruyó las prótesis de su maravillosa anatomía (las *vedettes*, pero también las “potonas-tetonas” en informal comercio ambulatorio que ya llegaron a la televisión nacional). Una escultura interactuante con tetas y globos, que explota o se revienta.

Otra acción que registré, se realiza en un baño: inflé globos, los cuales manipulé y luego reventé. Jugué con sus formas y las connotaciones orgánicas que las mismas generaron. Eran perfectos: redondos y suaves como el cuerpo de la mujer; pero hechos de látex y se reventaron y desaparecieron como puede suceder con algunas de nuestras ilusiones. Las distintas asociaciones que pudieron generar estas imágenes dependieron de como el público las relacionó con sus propias experiencias. Los niños las pudieron asociar a la alegría del juego, de las fiestas, del carnaval, etc. La acción de lanzar un avión de papel sólo se vió en el video y aludía entre otras cosas al viaje a Francia. El registro de esta acción también formó parte de la exposición en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica.

Intervenir este espacio implicó considerar sus características, usos y significado como plataforma legitimadora de expresiones de arte erudito. Entonces intervenirlo significó transgredirlo y jugar con las distintas connotaciones que se pudieran suscitar al momento de la interacción con el público. Ingresé con Bomba y su tumba cuando se escuchaba la canción *El Macho*, de Lisandro Meza, en un volumen extremadamente alto. Me interesaba la música como elemento transformador del espacio, pues buscaba marcar el encuentro entre dos universos socialmente opuestos. La letra de la canción me interesó por sus connotaciones de género y porque es muy escuchada en sectores populares. Me acompañaron Bomba y su tumba. La danza del vientre se presentó ante el jurado, con todo respeto.

Llevé un timbre que activé produciendo un sonido muy estridente; el mismo que se repitió en el video que encendí en ese momento. El video proyectó durante tres minutos las imágenes de la entrevista al actor Fernando Ramos, así como las de las performances en la calle, en el Centro Cultural El Averno y en el baño; pero de forma que no se pudiese establecer una secuencia temporal o narrativa en la lectura de las mismas a partir de alternarlas sucesivamente en la edición. Un registro de ocho minutos de la performance en el Centro Cultural El Averno, con Bomba y su tumba, cerró la edición. Mientras sonaba el timbre, en el video realicé diferentes acciones simbólicas repetitivas con el fin de expresar el estado anímico que genera la confrontación de lo soñado con lo real. Desmenucé dunlopillo con una actitud autista, en una acción constante y repetitiva.

IV

Me interesaba la acción como real acontecimiento. El video registraba hechos que realmente sucedieron, pero como se dieron en un tiempo pasado, las imágenes funcionaban como un recuerdo sólo para quienes participaron de ellos. La naturaleza no objetual de estas imágenes las colocaba en el universo de lo virtual. Estaban ahí, pero funcionaban como una farsa o una ficción. Las imágenes y sonidos del video pudieron generar una experiencia afectiva e intelectual en el público sólo a partir de sus propias asociaciones. Sin embargo, era imposible que fueran percibidos como hechos reales por el desfase temporal y espacial entre los acontecimientos registrados y lo que realmente sucedió en ese momento. Los medios escogidos para esta interacción estuvieron directamente relacionados con el tema propuesto: lo real como desilusión.

El video es una realidad en sí misma y las imágenes que transporta ofrecieron un espectáculo que devino en fantástico por la distancia espacio-temporal, pero también por las prótesis que usé creando atributos de ficción que luego destruí. El dunlopillo fue el material de dicha ficción. En una acción paralela al video destruí dunlopillo, desmenuzándolo. La realidad y la ficción estuvieron separadas. La danza del vientre sugirió cierta voluptuosidad que sólo se percibió en el video como una parodia. La realidad de la galería fue el escenario de una acción simbólica muy diferente. Los alcances de lo real como desilusión en la performance se pudieron percibir en la relación que establecí con el público.

The interaction with the audience determined the scope of the real as disillusionment in the performance, as a kind of experiment in conduct, or “behavior art.” A woman exhibited a false body in a spectacle that was a farce. I used the everyday image of the manipulation of women’s body as an object of desire. The *Bataclana* (this character takes her name from the Spanish word for “showgirl”) revealed and destroyed the prostheses of her incredible anatomy (as found in showgirls, but also the “big-breasted/big-buttred” women who work as informal, wandering vendors, and have now been popularized as characters on Peruvian television). An interactive sculpture with boobs and balloons, one that explodes or bursts.

Another of the actions I recorded takes place in a bathroom: I inflated balloons, which I manipulated and then burst. I played with their shapes and the organic connotations they created. They were perfect: round and soft, like a woman’s body. But they are made from latex and they burst and disappeared, just like what might happen with some of our illusions. The different associations that were created with these images depended on how the audience related them to their own experiences. Children associated them with the joy of play, with parties or carnivals, etc. The action of throwing a paper plane was only seen in the video, and alluded, among other things, to the trip to France. The recording of this action also formed part of the exhibition at the Pontificia Universidad Católica’s Cultural Center.

Intervening this space required a consideration of its characteristics, uses, and significance as a legitimizing platform for expressions of high art. As such, to intervene it meant to transgress it and to play with the different connotations that may be evoked when interacting with the audience. I entered with Bomba and his band while the song *El Macho*, by Lisandro Meza, played at extremely high volume. I was interested in music as an element capable of transforming the space, as part of my efforts to highlight the encounter between two socially opposite universes. I was interested in the lyrics of this song because of their gender connotations, as well as the song’s popularity among working-class audiences. I was accompanied by Bomba and his band. The belly dance was performed in front of the jury, with the greatest of respect.

With me, I carried a bell that I rang, making a high-pitched sound, a sound that repeated in the video that I turned on at that moment. For three minutes, the video projected the images of the interview with the actor Fernando Ramos, as well as those of the performances in the street, at El Averno Cultural Center, and in the bathroom, but in such a way that it was impossible to establish a temporal or narrative sequence in the reading of these performances, due to the alternations in the editing process. An eight-minute recording of the performance at El Averno Cultural Center, with Bomba and his band, ended the video. While the bell continued ringing, I carried out different repetitive, symbolic actions in the video in an effort to express the mood caused by the contrast between dreams and reality. I picked apart a piece of foam in a behavior reminiscent of autism, with constant, repetitive motions.

IV

I was interested in action as real occurrence. The video recorded events that really happened, but which took place in the past. Images act as a memory only for those who participated in them. The non-object-based nature of these images situates them in the universe of the virtual. They are there, but they function as a farce or a fiction. The images and sounds in the video were capable of creating an affective and intellectual experience in the public based only on their own associations. However, it was impossible for them to be perceived as real events due to the gap in time and space between the recorded occurrences and what really happened at that moment. The means chosen for this interaction are directly tied to the proposed theme: the real as disillusionment.

The video is a reality in itself, and the images it bears offered a spectacle that is rendered fanciful due to the space/time difference, but also due to the prostheses that I use, creating attributes of fiction that I later destroy. The foam was the material from which this fiction was made. In an action carried out simultaneously with the video, I destroyed the foam, picking it apart. Reality and fiction were separated. The belly dance suggested a certain voluptuousness that was only perceived in the video as a parody. The reality of the gallery was the setting of a very different symbolic action. The scope of the real as disillusionment in the performance was perceived in the relationship I established with the public.

En este trabajo me interesaba, además, confrontar los diferentes espacios en que se realizaron estas acciones. La galería del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica, y el universo socio-económico que representa, frente a las calles del Centro de Lima y el Centro Cultural El Averno, que dan cuenta de un universo social distinto y hasta opuesto. Sin embargo, este encuentro no hubiese sido realmente efectivo sin la presencia real de Bomba y su tumba. El impacto del encuentro fue experimentado tanto por ellos como por el público asistente a la galería. Este hecho hubiese resultado cruel y no se justificaría, si no se hubiera producido un acuerdo previo y pagado con Bomba y su tumba. Finalmente, luego de acompañarme unos minutos, Bomba y su tumba fueron libres de hacer lo que desearon. Tuvieron licencia para continuar su espectáculo o para retirarse. Quedó claro que eran mis invitados, y que si no deseaban participar pese al previo acuerdo, también sería legítimo, convirtiéndose en parte de la performance (el hecho de que no acudieran el día y la hora acordados, considerando que desempeñaban actividades como vendedores informales). No quise contratar actores profesionales. Mis dos invitados llegaron a la galería un par de horas antes acompañados por un amigo que los trajo, su participación dependía de que se adapten a trabajar en un espacio que normalmente les es ajeno.

V

Después de realizar la danza del vientre frente al jurado encendí el televisor con el video. Luego de desmenuzar y botar un poco de dunlopillo me retiré entre el público. Al regresar realicé otra vez la acción; después me coloqué varios globos en la boca que traté de inflar al mismo tiempo, siendo imposible físicamente completar esta tarea. Esta imposibilidad buscó reforzar la tensión psicológica del tema. Luego me retiré y regresé con el mismo timbre que daba el sonido inicial al video para terminar de vaciar la bolsa con dunlopillo. Esta contenía también globos y la ropa que usé en la performance.

El video registro con el que interactué tuvo una duración corta. Posteriormente encendí una pequeña grabadora que emitió el sonido de la voz del actor Fernando Ramos. Así se escucharon algunas anécdotas sobre su trabajo y sobre las experiencias de actores informales; pero sólo fragmentariamente, pues la entrevista completa la presenté en un texto anillado que coloqué sobre la mesa para que la leyeran los interesados. Este testimonio hablaba de la manera en que estas personas generaron particulares relaciones económicas, conquistando espacios de acción y creando la estética de una ciudad mestiza; incluyendo referencias a su contexto social e histórico. La alternancia de sonidos, ruidos, silencios e imágenes en el trabajo que presenté, buscó crear distintos ritmos y tensiones para transmitir y generar el estado anímico que relacioné con el tema planteado. Por tratarse de una intervención espacial, tuve que negociar el espacio que utilicé.

En el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica, donde se realizó la performance final aquí descrita, negocié con el agregado cultural de la embajada de Francia, para que Bomba y su tumba fueran atendidos y tratados como invitados de honor. Ellos se divirtieron conversando con el público, y disfrutaron de los cocteles y el buffet.

In this work, I was also interested in contrasting the different spaces in which these actions were performed. The gallery of the Pontificia Universidad Católica's Cultural Center and the socio-economic universe it represents, versus the streets of downtown Lima and El Averno Cultural Center, which reveal a different, perhaps even opposite social universe. However, this encounter would not be truly effective without the real presence of Bomba and his band. The impact of the encounter was experienced not only by them, but also by the public present at the gallery. This act would be cruel and unjustifiable if I had not reached a prior agreement and paid Bomba and his band. Finally, after accompanying me for a few minutes, Bomba and his band were free to do as they wished. They were free to continue with their show or to leave. I made it clear to them that they were my guests, and that if they didn't want to take part, despite the agreement, then that was fair, too, and would become part of the performance (the fact that they failed to show up on the date and at the time agreed to, given that they work as informal vendors). I didn't want to hire professional actors. My two guests arrived at the gallery a few hours beforehand, together with a friend who brought them. Their participation would depend on whether they were able to adapt to working in a space that would normally be foreign to them.

V

After performing the belly dance in front of the jury, I turned on the television with the video. After tearing off a bit of foam and throwing it on the ground, I left among the public. After returning, I once again engaged in the action; then I put several balloons in my mouth and tried to blow them up at the same time, a task that was physically impossible to complete. This impossibility was intended to reinforce the psychological tension of the theme. Then I left and returned with the same bell that was rung to mark the beginning of the video, so I could finish emptying the bag with the foam in it. The bag also contained balloons and the clothing I wore in the performance.

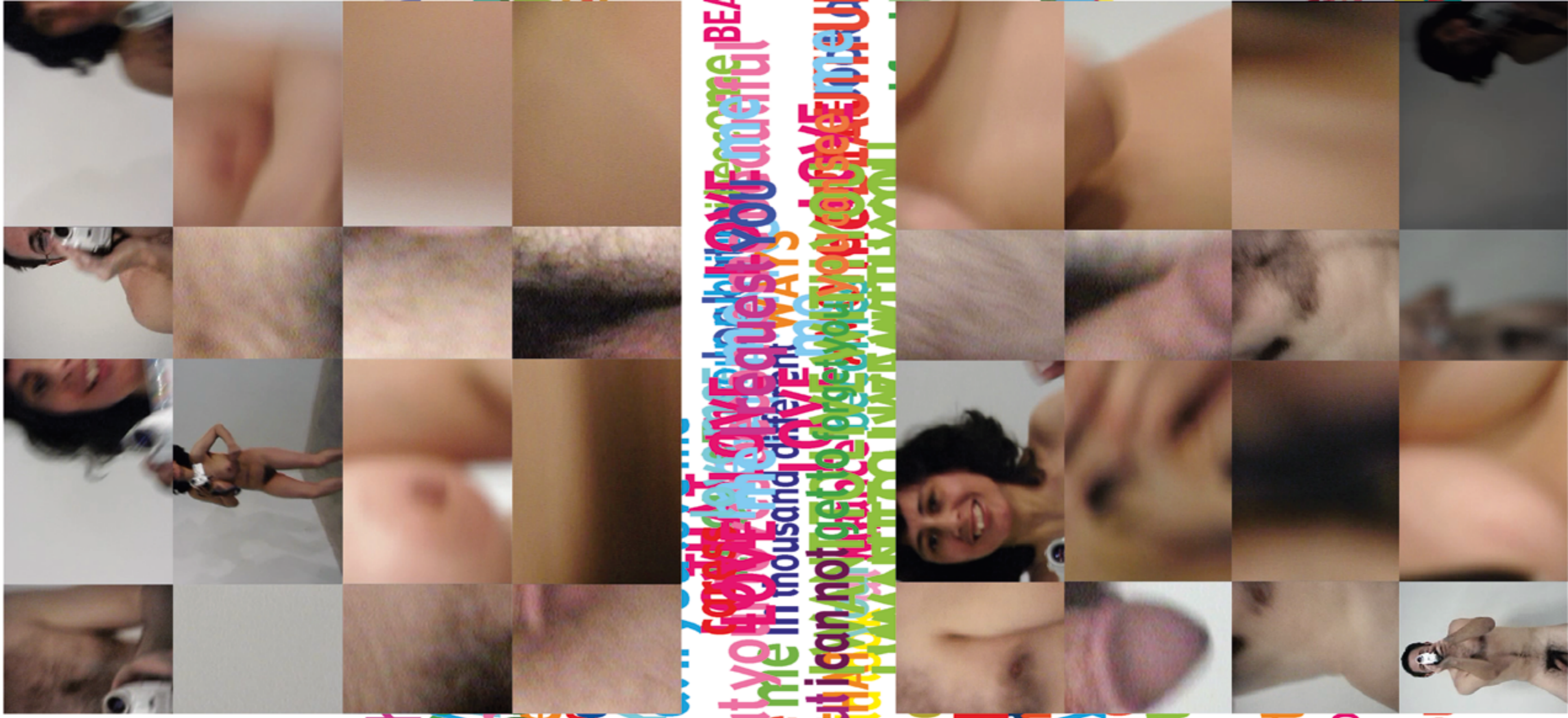
The video recording with which I interacted was short. After it ended, I turned on a small tape recorder, from which there came the voice of the actor Fernando Ramos. He told a few anecdotes about his work and the experiences of informal actors, but in a fragmented manner; the complete interview is presented in a bound text that I left on the table, to be read by anyone interested in doing so. This testimony told us about the way in which these people forge particular economic relationships, conquering spaces of action and creating the aesthetic of a *mestiza* city, including references to their social and historical context. The alternation between sounds, noises, silences, and images in the work that I presented sought to create different rhythms and tensions, in an effort to transmit and create the mood that I associated with the proposed theme. Because it was a spatial intervention, I had to negotiate regarding the space I used.

At the Pontificia Universidad Católica's Cultural Center, where I put on the final performance described here, I negotiated with the cultural attaché from the French embassy to make sure Bomba and his band were taken care of and treated like guests of honor. They had a great time talking to the public and enjoyed the cocktails and buffet.

VIDEOS PARTE II

- 106
The Dancing Cameras [Las cámaras danzarinas]
2001
- 108
Paper Animals [Animales de papel]
2002-2006
- 116
My Homeless Experience
[Mi experiencia como una sin casa]
2004
- 118
Domestic Crimes [Crímenes domésticos]
2004
- 120
Accents of Color [Acentos de color]
2003-2006
- 124
*Nouveau Bourgeois Latin American Immigrant
That Learned Shopping and Has Good Taste*
[Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió
a ir de compras y tiene buen gusto]
2004-2006

- 130
Holding the House Together
[Juntos con la casa a cuestas]
2005-2006
- 136
One Day Around the Neighborhood
Choreographing Me [Un día en el vecindario
coreografiándose]
2006
- 142
Burping Wonder Woman
[La mujer maravilla eructando]
2006
- 148
Translator [Traductora]
2007
- 150
About You [Acerca de ti]
2008



i want th
and when
LOOK AT
omen to
freen like
some b
th

itnesses
lightly
to me
and mac

that you love me
but i can not get to
F YOU could
TOUCH MELIC
LOOK
d after a
hey
A GLANCE
like my
k at me
you can lo
k at me
to

BEAUTIFUL
like GODES
rubby
e happening with
LOOK C
BEAUTIFUL
BRIEFLY rub r
thly
me

that you love me
but i can not get to
F YOU could
TOUCH MELIC
LOOK
d after a
hey
A GLANCE
like my
k at me
you can lo
k at me
to

BEAUTIFUL
like GODES
rubby
e happening with
LOOK C
BEAUTIFUL
BRIEFLY rub r
thly
me

Paper Elephant. The Guinea Pig and the Chicken.

Elefante de papel. El cuy y el pollito.



Bird Sucking Brain. Bird in parking lot, at the book store, eating flowers. Bird and Cow.









Prof. Alejandra's performance: N



Homeless person. I ended the performance taking a bath.



Homeless person taking a bath.



Homeless person taking a bath.



Vivi como sin casa durante la performance. Termine



performance. Termine la performance tomando un baño con



performance. Termine la performance tomando un baño con



performance realizando un baño con balde en frente del público



in frente del público



performance







In the concert, at the gallery, visiting friends

En la galería, en el concierto, de visita a los amigos







In the concert, at the gallery, visiting friends



En la galería, en el concierto, de visita a los amigos













Holding the House. Photo by Elena TEJADA-HERBERA

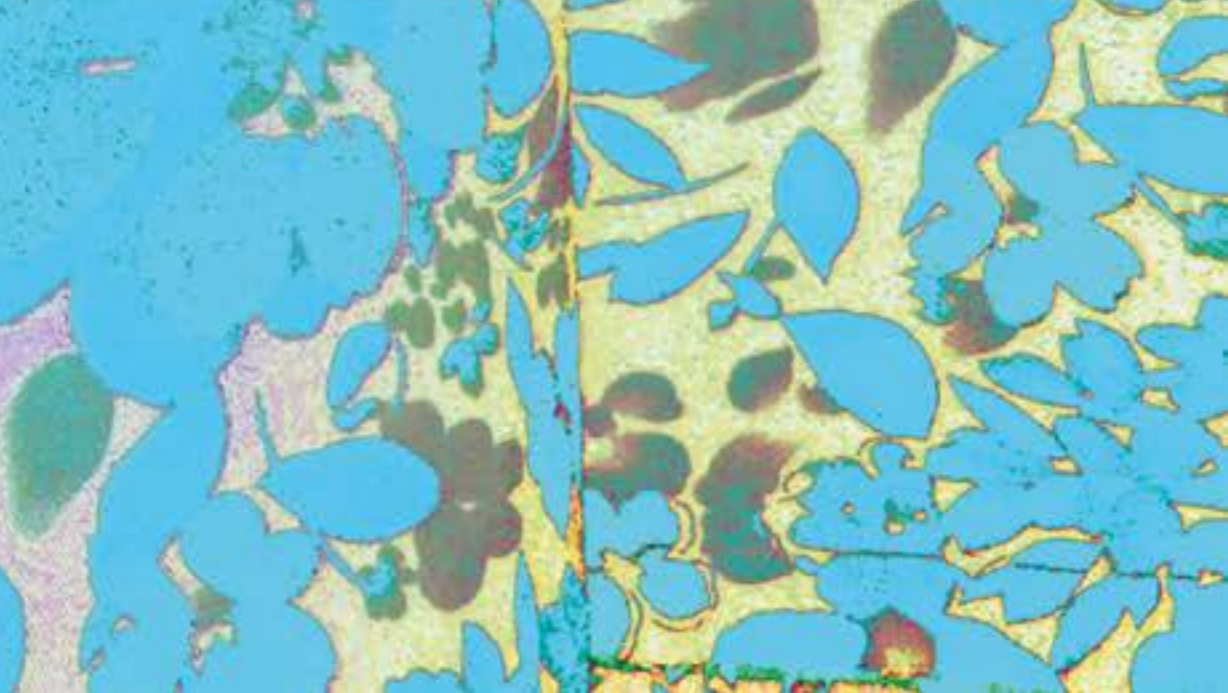
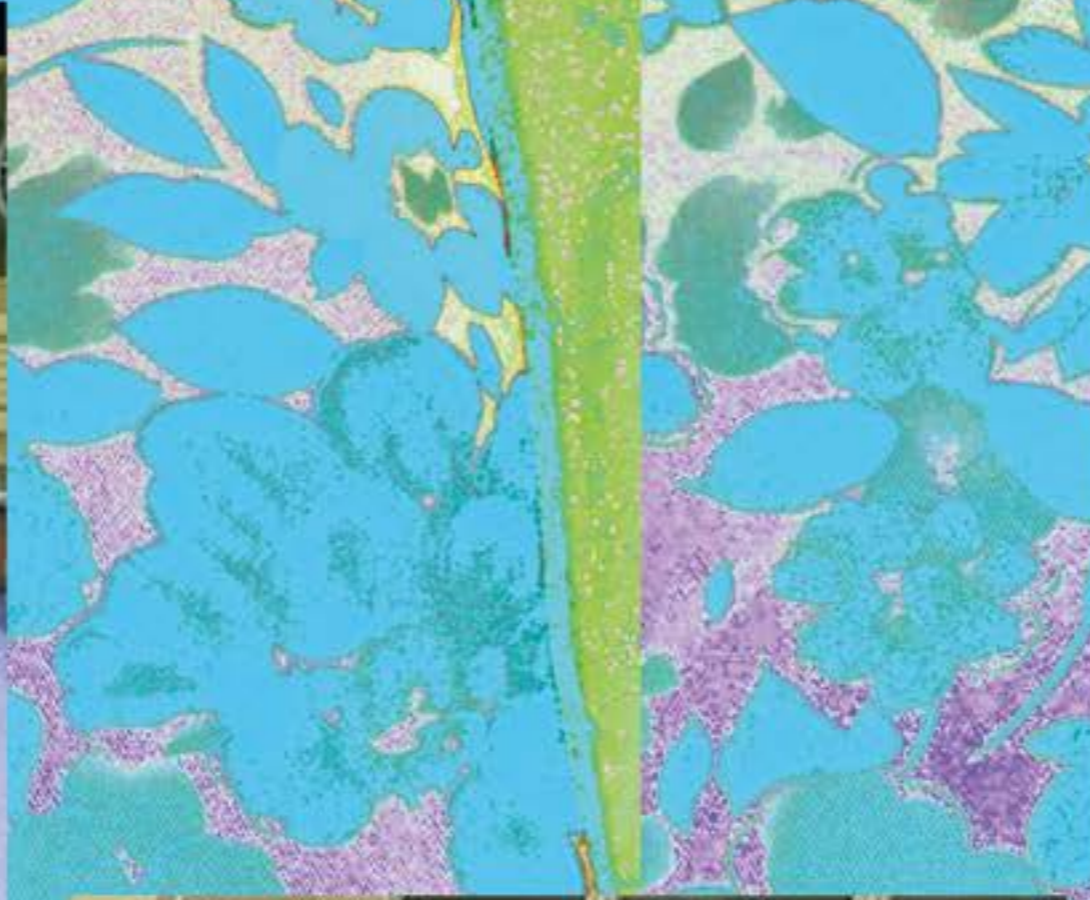




solo tenemos 220,000 ha

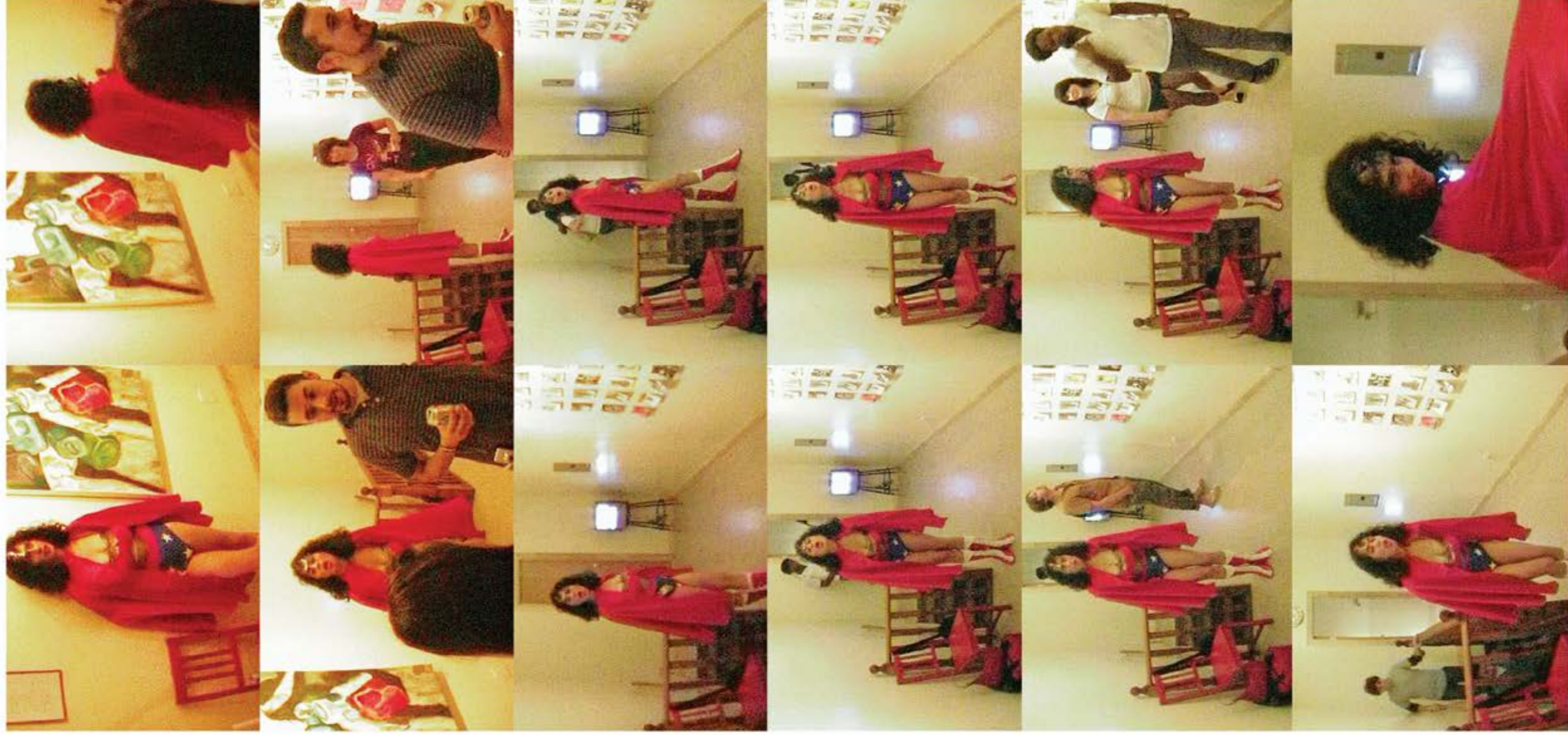


Los zapatos son diseñados para la cocina



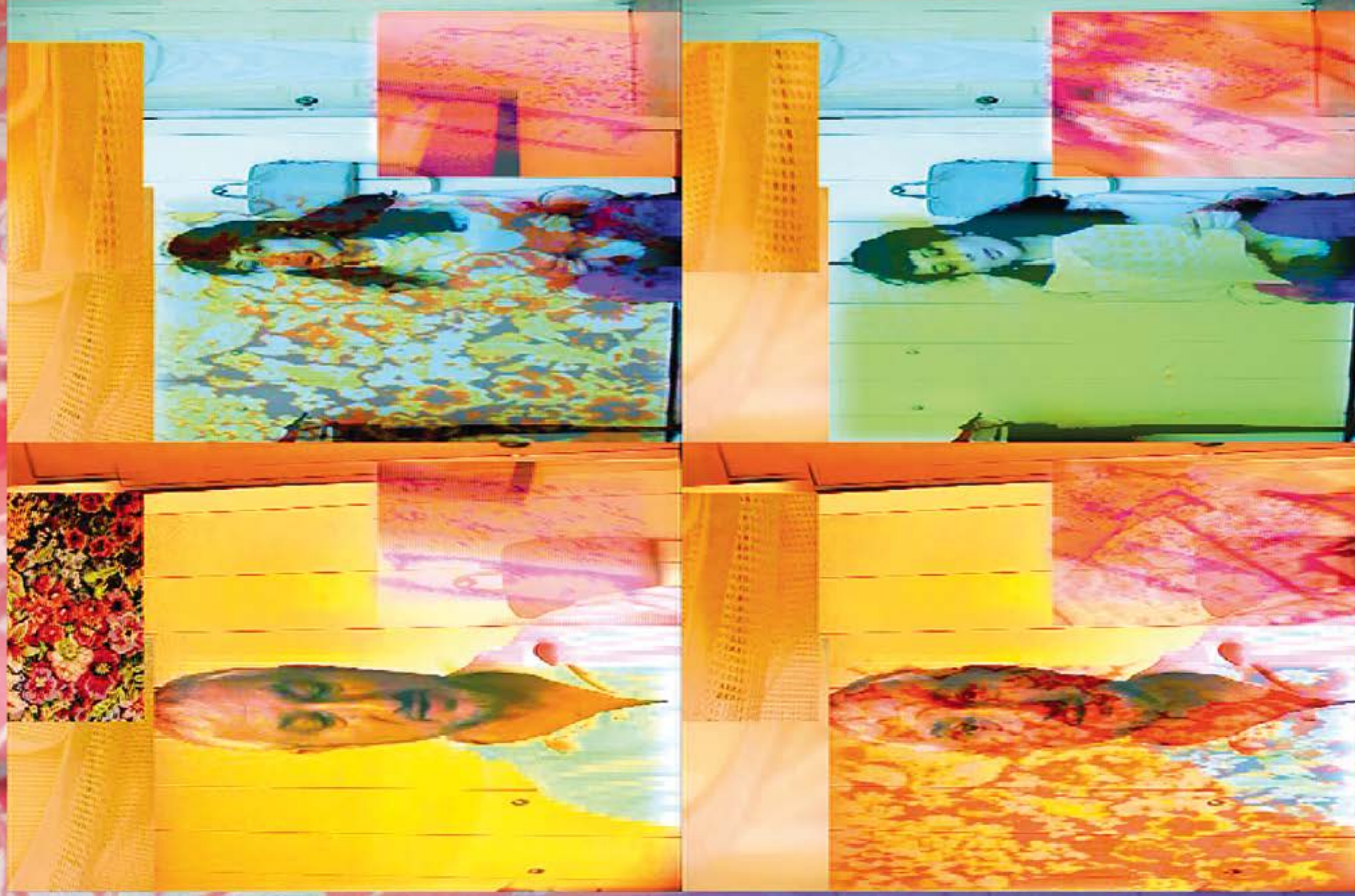
solo educa sobre









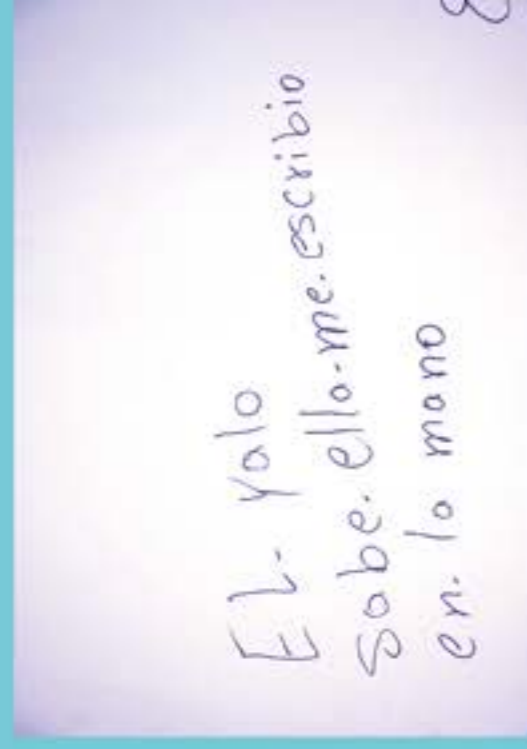


Writings on walls by passers by. Collective painting by passers by. Installation with video- performances. Hand messages. New York.

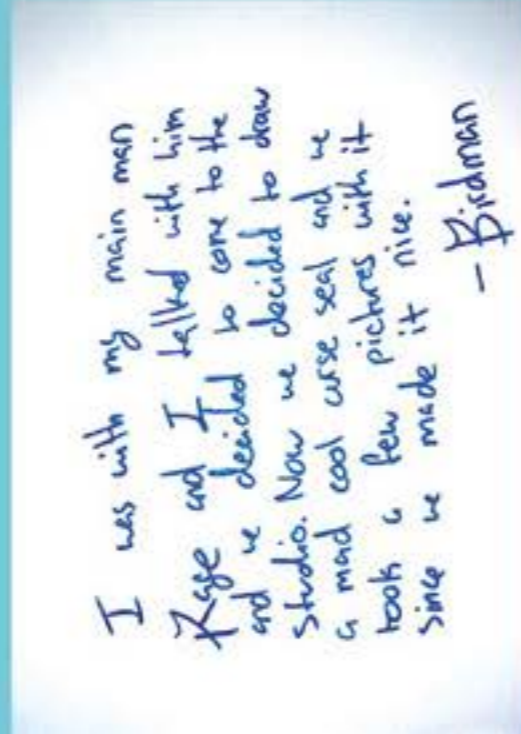


TEXTS WRITTEN BY THOSE WHO INTERACTED WITH ELENA TALKING ABOUT THEIR ENCOUNTER

Transeúntes escribieron en las paredes. Un domingo de pintura colectiva. Instalación con video de las Performances con transeúntes. Escrituras y pinturas en las paredes. Mensajes en las manos. Nueva York.



El. yalo
sabe. ello-me. escribio
en. lo mano



I was with my main man
Rage and I talked with him
and we decided to come to the
studio. Now we decided to draw
a mad cool curse seal and we
took a few pictures with it
since we made it nice.
- Birdman



COMMUNAL PAINTING IN THE INSTALLATION



COMMUNAL PAINTING IN THE INSTALLATION



INSTALLATION WITH TEXTS WRITTEN BY PASSERS BY



INSTALLATION WITH TEXTS WRITTEN BY PASSERS BY



TEJADA-HERRERA'S 360 DEGREES PORTRAITS OF PASSERS BY IN INSTALLATION

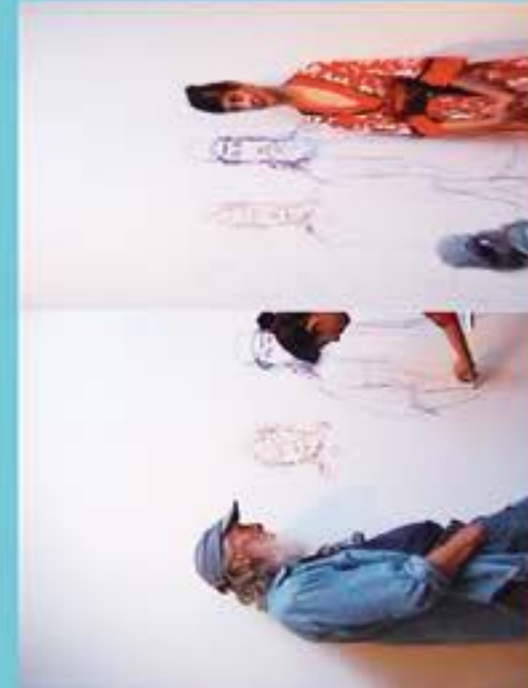
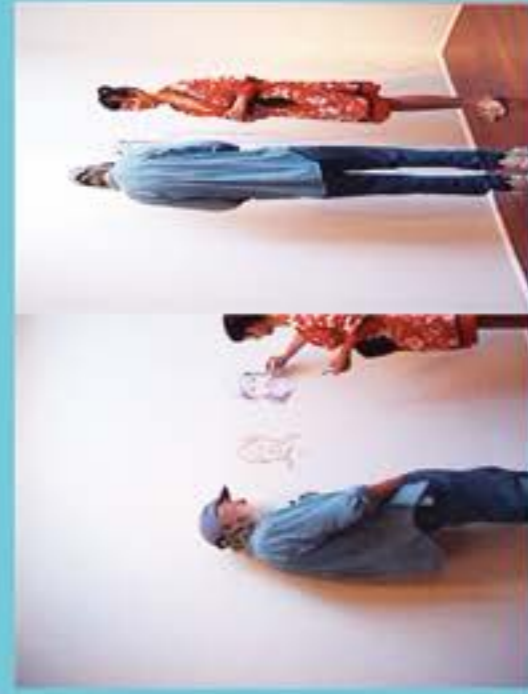
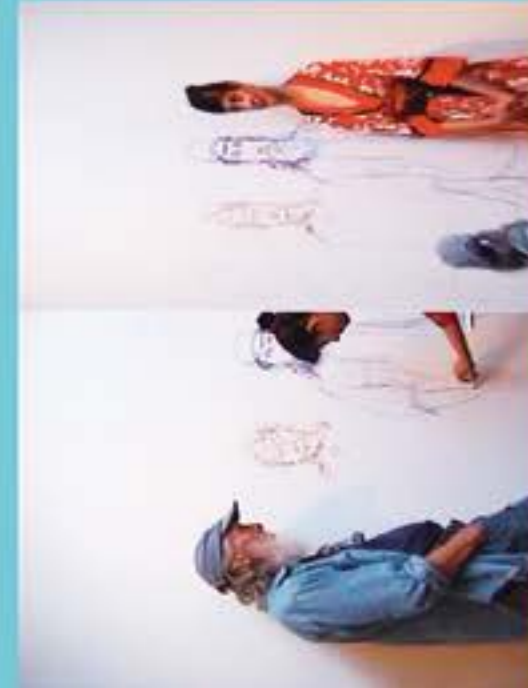
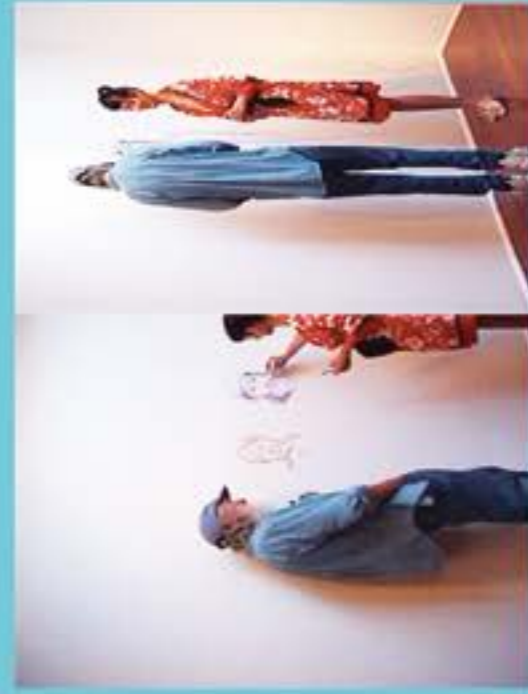
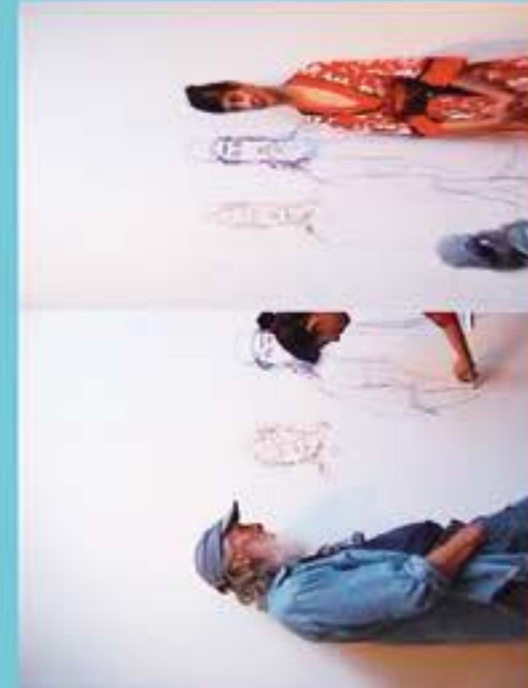
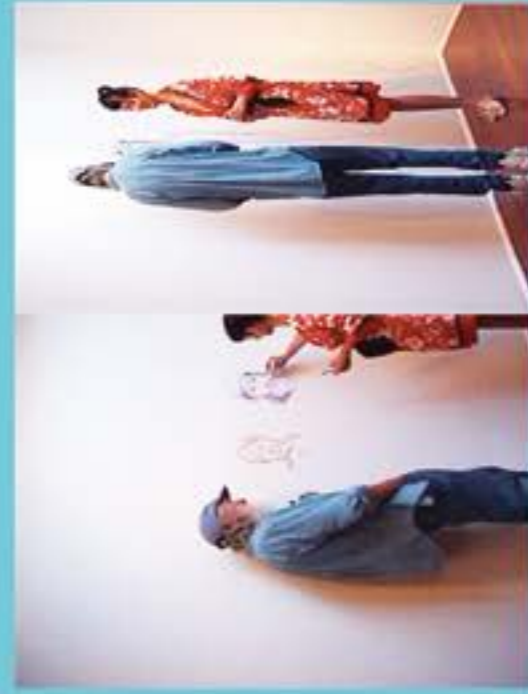


We know
you will stay
awake late
tonights

Video portraits in 360 degrees. Leave me a hickey. Help me to cross the street. Love scene with passer by. Sculptures with passers by. Upsidedown. Sculptures with passers by on the street and in the gallery. Hermaphrodite.

Video-retratos en 360 grados. Marquita de amor en el cuello. Ayúdame a cruzar la calle. Escena de amor con transeúnte. Esculturas con transeúntes. De cabeza. Esculturas con las pinturas de los transeúntes. Esculturas con transeúntes en la calle y en la galería. Hermafrodita.







TEXTOS

TEXTS

I am interested in developing a body of work that is attainable and does not rely on skill, but on an attitude
Elena Tejada-Herrera²

I

Aparece un hombre desnudo con una media en la cabeza, masturbándose. El video en dos canales muestra en ambas pantallas al mismo sujeto siempre desde distintos ángulos. Un fondo musical sosegado acompaña una serie de *close-up* sobre el palpar de sus testículos. Luego del primer minuto la velocidad se acelera y hacen su ingreso percusiones rápidas y *scratches* de música electrónica, tomando la estética de un videoclip. En una de las pantallas aparece el hombre con los ojos cerrados frente a una pared vacía, intentando concentrarse. La cámara emula el movimiento masturbatorio, sacudiéndose de manera vertical, mostrando una imagen borrosa. Se ve el rostro del hombre, luego el pene erecto, y la cámara cambia sus movimientos hacia una oscilación horizontal, de derecha a izquierda. La pantalla derecha muestra al hombre caminando lentamente hacia la pared. Mira hacia abajo, mide la distancia de sus pasos. El encuadre muestra al hombre temblar, inclinar ligeramente su cuerpo y eyacular. Por unos segundos se observa el semen chorreando y su cuerpo relajado. En la pantalla izquierda, sin embargo, el personaje de pie aparece aún masturbándose, moviendo su mano frenéticamente con gestos de impotencia. El video termina.

Esta pieza titulada *Man in Paris* [Hombre en París] (1999) fue realizada como parte de una residencia de tres meses en París, a la cual la artista viaja becada luego de ganar un premio en Lima³. Si bien se trata de una acción realizada para la cámara, la obra no es presentada como un mero registro documental: Tejada-Herrera incluye efectos de sonido y ediciones digitales para desafiar las convenciones del realismo documentalista en la construcción visual de la eyaculación masculina. Como es común en su trabajo, los proyectos parten de un proceso de investigación y son complementados por una labor de post-producción de las imágenes. *Man in Paris* continuaba sus exploraciones sobre los comportamientos del cuerpo, los lenguajes de la intimidad y las posibilidades estéticas y políticas de aquello considerado vulgar: las excreciones, la sexualidad explícita, la basura, entre otros.

Al año siguiente, luego de volver a Lima, presenta proyectos como *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), *Fronteras* (2000), *La cámara saltarina* (2000), *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes* (2000) y *Girlboy* [Chicachico] (2000). En estos proyectos y acciones, la artista usaba su cuerpo y las nuevas tecnologías para reclamar el control de sus deseos y de su sexualidad, haciendo eco de las largas luchas por autonomía y agencia política de las mujeres. Si bien para fines de los noventa habían ya en Lima artistas mujeres operando en afinidad con las posiciones del feminismo (como Natalia Iguíñiz, Susana Torres, entre otras), la intersección de performatividad, nuevos medios y espacio público que desarrolla Tejada-Herrera desde 1997 impacta como un coctel extraño y desconcertante, el cual contribuye a repensar las políticas de representación del cuerpo de la mujer y las gramáticas del feminismo⁴.

Al año siguiente, en el 2001, es becada para cursar una maestría en Virginia Commonwealth University en Estados Unidos, por lo cual abandona el Perú sin volver a residir en el país desde entonces. De acuerdo a su testimonio, uno de los principales motivos de su partida fue la sensación de soledad y la dificultad de encontrar interlocutores para trabajar inquietudes comunes⁵.

¹ Esta es una versión editada de un ensayo más extenso sobre el trabajo de Elena Tejada-Herrera.

² Elena Tejada-Herrera, “Art Statement”, sin fecha.

³ En 1999 Tejada-Herrera gana el primer premio del concurso Pasaporte para un Artista, con la obra *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), cuya presentación generó polémicas y opiniones divididas sobre su mérito o pertinencia. Además de la estancia en París, la artista viajó a Barcelona y asistió a una sesión de un curso de “Arte electrónico interactivo” en el Centro de producción e investigación de artes visuales Hangar.

⁴ La proximidad entre las artes visuales y el activismo y militancia feminista no ha sido necesariamente armónica. El proyecto *Perrahabl@* (1999) de Natalia Iguíñiz en colaboración con Sandro Venturo, que consistió en empapelar la ciudad con afiches que exponen los sentidos comunes machistas sobre la sexualidad de la mujer en el Perú, generó un fuerte impacto mediático y la ira de un sector de los grupos feministas oficiales que interpretaron aquellas acciones como una extensión de la ideología patriarcal. Ellos entablaron incluso una denuncia judicial contra los artistas. Ver Alonso Almenara, “El arte de repensar lo femenino” (Entrevista a Natalia Iguíñiz), *La Mula*, 7 de junio de 2014, <https://redaccion.lamula.pe/2014/06/07/el-arte-de-repensar-lo-femenino/alonsoalmenara/> (último acceso: 3 de octubre de 2016).

⁵ Conversación telefónica con la artista, 17 de julio de 2016.

I am interested in developing a body of work that is attainable and does not rely on skill, but on an attitude.
Elena Tejada-Herrera²

I

A naked man appears with a stocking on his head, masturbating. The two-channel video shows the same person on both screens, yet always from different angles. A quiet musical soundtrack accompanies a series of close-ups on his throbbing testicles. The speed increases after the first minute, while rapid percussions and scratches of electronic music make their entrance, adopting the aesthetics of a music video. In one of the screens appears the man with his eyes closed in front of an empty wall, trying to concentrate. The camera shakes vertically, emulating the masturbatory movement, and showing a blurred image. The man’s face and then his erect penis are shown, and the camera shifts its movement in horizontal oscillation, from right to left. The right screen shows the man walking slowly towards the wall. He looks down, measuring the distance of his steps. The frame shows the man shaking, tilting his body slightly and ejaculating. For a few seconds you can see semen dripping and his relaxed body. On the left screen, however, the standing character appears still masturbating, waving his hand frantically with gestures of impotence. The video ends.

This piece, titled *Man in Paris* (1999), was performed as part of a three-month residence in Paris, in which the artist participated with a grant awarded at a contest in Lima.³ Although it is an action performed for the camera, the work is not presented as a mere documentary record: Tejada-Herrera includes digital and sound effects to challenge the conventions of documentary realism in the construction of male ejaculation. As is common in her work, the project starts from a research process and is complemented by post-production work. *Man in Paris* continued her explorations of bodily behavior, the languages of intimacy, and the aesthetic and political possibilities of what is considered vulgar: excretions, explicit sexuality, garbage, etc.

The following year, after returning to Lima, she presented projects such as *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* [The Way in which Tens of People Look at a Naked Woman] (2000), *Fronteras* [Boundaries] (2000), *La cámara saltarina* [Jumping Camera] (2000), *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes* [Yo-Yo Woman with the Anti-Blows Cushion Dress] (2000), and *Girlboy* (2000). In these projects and actions, the artist used her body and new technologies to claim control of her desire and sexuality, echoing the long struggles for autonomy and political agency of women. Although by the end of the 1990s women artists in Lima were already working in affinity with feminist positions (Natalia Iguíñiz and Susana Torres, among others), the intersection between performativity, new media, and public space explored by Tejada-Herrera since 1997 is received as a bizarre and disconcerting cocktail, which contributes to rethinking the politics of representation of women’s bodies and the grammar of feminism.⁴

The following year, in 2001, she received a scholarship for a master’s degree at Virginia Commonwealth University in the United States, at which point leaving Peru, yet to repatriate herself to this day. According to her testimony, one of the main reasons for her departure was the feeling of loneliness and the difficulty in finding interlocutors to work on common concerns.⁵

¹ This is a edited version of a longer essay on the work by Elena Tejada-Herrera.

² Elena Tejada-Herrera, “Art Statement”, undated.

³ In 1999 Tejada-Herrera won the first prize in the contest Pasaporte para un Artista with the work *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* [Bomba and the Bataclana in the Belly Dance] (1999), which generated controversy on its merit and pertinence. In addition to her stay in Paris, the artist traveled to Barcelona and attended for one day the “Interactive Electronic Art” workshop at the Center for Art Research and Production Hangar,.

⁴ The proximity between visual arts and feminist activism and militancy has not necessarily been harmonious. The project *Perrahabl@* (1999) by Natalia Iguíñiz in collaboration with Sandro Venturo, which consisted of pasting the city with posters exposing the sexist “common sense” on women’s sexuality in Peru, generated strong media impact and the wrath of a sector of established feminist groups that interpreted those actions as an extension of patriarchal ideology. They even filed a judicial complaint against the artists. See Alonso Almenara, “El arte de repensar lo femenino” (Interview with Natalia Iguíñiz), *La Mula*, June 7, 2014, <https://redaccion.lamula.pe/2014/06/07/el-arte-de-repensar-lo-femenino/alonsoalmenara/> (last accessed: October 3, 2016).

⁵ Telephone conversation with the artist, July 17, 2016.

Los años de su formación, tanto en el colegio como en la Pontificia Universidad Católica del Perú —donde se graduó en la carrera de Pintura— estuvieron marcados por los episodios de genocidio y muerte asociados a un largo conflicto armado interno. Primero, producto de la guerra declarada por el grupo subversivo maoísta Sendero Luminoso contra el Estado peruano en 1980. Y luego, como efecto de una política de corrupción y violaciones a los derechos humanos implementada por la dictadura de Alberto Fujimori durante los años noventa. El resultado de aquellas dos décadas de violencia extrema (1980-2000) sería 70 mil muertos, de los cuales la gran mayoría serían personas de origen indígena y quechuahablante. Si bien la dictadura de Fujimori se había encargado de mantenerse en el poder vendiendo falsamente, por un lado, la idea de que había derrotado a Sendero Luminoso a través de la captura de su líder en 1992, y por otro, la pretendidamente exitosa recomposición de la economía nacional (de la mano de políticas asistencialistas y la implantación de un régimen neoliberal), sus efectos reales fueron una guerra de baja intensidad que asesinó de forma impune a estudiantes, dirigentes sindicales y miembros de asociaciones civiles, de la mano de un proceso de privatización de casi todos los ámbitos de la vida pública, pulverizando el movimiento social y dejando un saldo de 200 mil trabajadores despedidos, 23 mil empresas quebradas y 7 mil millones de dólares robados por una corrupción extendida a todos los poderes del Estado⁶. Aquel contexto permite entender mejor los movimientos de una obra que va desde la pintura hacia un uso híbrido de los medios y tecnologías disponibles, movilizándolo su cuerpo y sexualidad como espacios de perturbación y desobediencia ante el autoritarismo instalado.

En tal sentido, este ensayo no busca construir una narrativa erudita y arte histórica sobre el trabajo de Tejada-Herrera, sino pensar qué preguntas incómodas le hacen estas prácticas creativas a esa construcción en marcha de la historia del arte. ¿De qué manera sus proyectos proponen redefiniciones de concepciones patriarcales en relación a conceptos como conocimiento experto, buen gusto y valor artístico? ¿Cuál es su importancia para los procesos actuales de lucha social y sexual?

Partamos de reconocer que gran parte de su trabajo —al igual que otras experiencias politizadas de artistas mujeres— ha operado en la búsqueda de, y en diálogo con, diversos *afueras* del mundo del arte. Ella rechazó desde sus inicios un modelo conservador de “especialización” artística, disolviendo las diferencias entre práctica profesional y amateur, entre arte y vida, privilegiando una estética *povera* (o pobre) que no se apoya en la cantidad de dinero o en lo caro de los materiales sino en el rigor conceptual y la fuerza de las ideas devenidas acción u objeto⁷. Para la artista se trata de un posicionamiento político en relación al ejercicio creativo: “bajar el arte del pedestal de lo inalcanzable” a fin de establecer formas de comunicación a través de dinámicas procesuales y colaborativas⁸. Así, su obra se posiciona desde un inicio como un elemento crítico y antagonista.

La radicalización de su práctica —su desplazamiento de la pintura hacia formas efímeras o tecnológicas de creación— ha ocurrido en simultáneo a la emergencia de nuevas formas de disenso y ocupación de las calles como las marchas estudiantiles que desde 1996 empezaron a recuperar el espacio público secuestrado por la dictadura. Esas movilizaciones politizan una escena artística que durante la primera mitad de los noventa había permanecido parcialmente refugiada en modelos estéticos introspectivos⁹. En 1997, su áspera irrupción en el simposio internacional de la I Bienal Iberoamericana de Lima, en la sede del Museo de Arte de Lima-MALI, perfiló mejor su cualidad de aguafiestas de los ritos del sistema del arte burgués y de élite.

⁶ Ver los reportes y balances emitidos por Sociedad Nacional de Industrias (SIN), la Superintendencia de Banca, Seguros y AFP (SBS) y del Banco Central de Reserva (BCR) durante aquellos años. Richard Manrique, “El gobierno fujimorista fue un fracaso económico”, *La República*, 15 de mayo de 2011. Sobre la historia de la captura de Abimael Guzmán, cabecilla de Sendero Luminoso, ver Gustavo Gorriti, “El día que cayó Sendero Luminoso”, *Selecciones del Reader’s Digest*, (diciembre de 1996): 117-142.

⁷ Para una reflexión mayor sobre experiencias politizadas de artistas mujeres y los desafíos que colocan a la historia del arte local ver Miguel A. López, “Los feminismos contra la historia (del arte). Notas sobre cultura visual y políticas de representación”, *Bisagra* 3, (2017):16-30.

⁸ Correspondencia electrónica con el autor, 28 de octubre de 2016.

⁹ Sobre las estéticas introspectivas en el arte peruano de los años noventa, ver Augusto del Valle y Jorge Villacorta, “Las artes visuales de los ’90: zapping y deslizamientos”, *Cuestión de Estado*, no. 24, (agosto de 1999): 65-70.

Her student years, both at grade school and at the Pontificia Universidad Católica del Perú —where she graduated in painting— were marked by episodes of genocide and death associated with a long internal armed conflict. First, as a result of the war declared by the subversive Maoist group Shining Path against the Peruvian State in 1980, and second, as an effect of the policy of corruption and human rights violations implemented by Alberto Fujimori’s dictatorship during the 1990s. The outcome of those two decades of extreme violence (1980–2000) was 70,000 deaths, of which the vast majority were people of indigenous origin and native Quechua speakers. Although Fujimori’s dictatorship remained in power by falsely claiming, on the one hand, that it had defeated the Shining Path through the capture of its leader in 1992, and on the other, that the national economy had been successfully restored (together with social assistance policies and the implementation of a neoliberal regime), its real effects were a low intensity war that murdered students, union leaders, and members of civil associations with impunity, alongside a process of privatization of almost all areas of public life, pulverizing social movements, and leaving a balance of 200,000 laid off workers, 23,000 broke companies and 6 billion dollars stolen by an extended corruption network reaching all branches of government.⁶ This context allows for a better understanding of the changes in an oeuvre that ranges from painting to a hybrid use of available media and technologies, mobilizing her body and sexuality as spaces of disruption and disobedience in the face of the authoritarianism in force.

In this sense, this essay does not seek to construct an erudite and art-historical narrative on the work of Tejada-Herrera, but to think of what uncomfortable questions do these creative practices posit to that work-in-progress which is art history. How do her projects propose redefinitions of patriarchal beliefs regarding concepts such as expert knowledge, good taste and artistic value? What importance do they have for the current processes of social and sexual struggle?

We must start by recognizing that much of her work —like other politicized experiences of female artists— has operated in the search for, and in dialogue with, various “outsides” of the art world. She rejected from the outset a conservative model of artistic “specialization”, dissolving the differences between professional and amateur practice, between art and life, privileging a *povera* (or “poor”) aesthetic that is not based on the amount of money or the cost of materials but in the conceptual rigor and the force of the ideas that become action or object.⁷ For the artist, it is a question of a political stance in relation to creative practice: “lowering art from the pedestal of the unreachable” in order to establish forms of communication through process-based and collaborative dynamics.⁸ Thus, her work is positioned from the beginning as a critical and antagonistic element.

The radicalization of her practice —her shift from painting towards ephemeral or technological forms of creation— has happened simultaneously with the emergence of new forms of dissent and occupation of the streets, like the student marches that since 1996 began to recover public space, which the dictatorship had sequestered. These mobilizations politicize an artistic scene that during the first half of the 1990s had remained partially sheltered in introspective aesthetic models.⁹ In 1997, her harsh irruption at the international symposium of the First Ibero-American Biennial of Lima, at the Museo de Arte de Lima-MALI, clearly highlighted her talent as killjoy of the rites of the bourgeois and elitist art system.

⁶ See the reports and balance sheets of the time issued by the National Society of Industries (SIN), the Superintendency of Banking, Insurance and Pensions (SBS) and the Central Reserve Bank (BCR). Richard Manrique, “El gobierno fujimorista fue un fracaso económico”, *La República*, (May 15, 2011). On the history of the capture of Abimael Guzmán, leader of the Shining Path, see Gustavo Gorriti, “El día que cayó Sendero Luminoso”, *Selecciones del Reader’s Digest*, (December 1996): 117-142.

⁷ For a larger reflection on the politicized experiences of women artists and the challenges they present to local art history see Miguel A. López, “Los feminismos contra la historia (del arte). Notas sobre cultura visual y políticas de representación”, *Bisagra* No. 3, (2017): 16-30

⁸ Electronic correspondence with the author, October 28, 2016.

⁹ On the introspective aesthetics in Peruvian art of the 1990s, see Augusto del Valle and Jorge Villacorta “Las artes visuales de los ’90: zapping y deslizamientos”, *Cuestión de Estado*, no. 24, (August 1999): 65-70.

La artista apareció semidesnuda, cubierta de páginas de anuncios clasificados y con el pubis expuesto, subió al estrado y se acercó a los conferencistas para pedirles dinero con una bolsa emulando el pedido de donaciones en la iglesia. Luego con un resaltador empieza a destacar anuncios de empleo de su traje de papel periódico, y gritar señalándolos con el dedo: “¡Ellos traen dólares!” Antes de bajar de la tarima, micciona. Tejada-Herrera no ponía límites a la rabia de sus gestos ni iba en busca de aprobaciones y complacencias por parte de la oficialidad institucional¹⁰.

La renuncia a esos códigos de buen comportamiento estético y el privilegiar dinámicas efímeras señala una apuesta por una creatividad crítica frente a las condiciones institucionales y al “funcionamiento de la economía formal de la industria artística”, lo cual se refleja en su presencia tímida en colecciones de museos y otros espacios institucionales¹¹. La escasez de investigación local sumada a la distancia geográfica ha generado un largo silencio sobre su obra luego de su partida. Si bien ha sido incluida en exposiciones o en libros recientes, estas inscripciones han estado habitualmente limitadas a tres obras tempranas bastante conocidas, las cuales generaron un fuerte impacto: *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997), *Recuerdo* (1998), y *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999). A pesar de su importancia, la recurrencia de estos tres episodios ha eclipsado la posibilidad de mirar desde perspectivas más amplias otros aspectos de una producción híbrida y desafiante, que mezcla dinámicas participativas, fotografías e instalaciones, pero también formatos experimentales como las llamadas telefónicas, la traducción, conversaciones por *skype*, el *vlogging*, entre otros.

Esas tres obras mencionadas nos señalan también los tres marcos de inteligibilidad a través de los cuales su trabajo se ha hecho visible localmente. El primero, como parte de la historia de la performance o el accionismo, enfatizando cómo sus acciones revelaron las posibilidades del cuerpo de convertirse en un vehículo peligroso¹². El segundo, desde las intersecciones entre arte y derechos humanos, al ser ella una de las pocas artistas que respondió de manera frontal a los secuestros y asesinatos cometidos durante la dictadura fujimorista en los años noventa¹³. Y el tercero, desde la historia del video arte y los nuevos medios, en la cual ocupa todavía una posición incómoda, considerando que en las narrativas históricas sobre este medio su obra ha sido siempre omitida¹⁴. Esta omisión no es producto de una exclusión deliberada sino de un inadecuado reconocimiento de las estrategias que ella estaba desplegando. Su trabajo ha sido una crítica aguda al dominio masculino de las estructuras de producción artística, aún cuando no haya sido siempre reconocido como tal. Hagamos pues un pequeño ajuste para re-enmarcar algunos de sus ejercicios creativos desde la curiosidad de un observador feminista para ver qué más son capaces de decirnos.

III

A diferencia de la escena surgida a fines de los noventa en torno al Festival de Video/arte/electrónica (creado en 1998), el cual construyó una comunidad de debate sobre la especificidad del video-arte en Lima, Tejada-Herrera transita por senda independiente y casi marginal que entiende el video como herramienta performativa o extensión (intelectual y/o sexualizada) de su propio cuerpo. Este uso orgánico del medio audiovisual le permite incorporar sistemas de grabación en vivo o circuitos cerrados y privilegiar un registro con cámara en mano, que captura los sobresaltos e inestabilidades del propio cuerpo. Sus imágenes revelan una cámara inquisidora de las distintas formas de poder que afectaban su experiencia vital. Frente al

Tejada-Herrera en un momento de la performance Señorita de Buena Presencia Buscando Empleo (1997)

¹⁰ La acción se tituló *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997). En la mesa de conferencias se encontraban la curadora cubana y directora de la Bienal de la Habana, Lillian Llanes, la curadora mexicana Raquel Tibol, el crítico y curador brasileño Paulo Herkenhoff y el curador colombiano Miguel González, entre otros.

Tejada-Herrera en un momento de la performance Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre (1999)

¹¹ Gregory Scholette, “Dark Matter. Activist Art and the Counter-Public Sphere”, en J. Keri Cronin y K. Robertson (eds.) *Imagining Resistance. Visual Culture and Activism in Canada*, (Ontario: Wilfrid Laurier University Press , 2011). Hasta hace poco no existían ensayos en publicaciones impresas dedicados a analizar específicamente su trabajo. En la revista *Bisagra* No 1 (Lima, 2016) se incluyó un dossier sobre la obra *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) de Tejada-Herrera, con textos de la artista Susana Torres, la *performer* Diana Daf Collazos, y el escritor y activista *queer* Max Lira.

Tejada-Herrera en un momento de la performance Señorita de Buena Presencia Buscando Empleo (1997)

¹² Ver: Emilio Tarazona, *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros para una primera cronología* (Lima: ICPNA, 2006); y Sharon Lerner Rizo-Patrón and Jorge Villacorta Chávez, “Fragmented Corpus: Actions in Lima, 1966-2000”, en: Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000* (Nueva York: El Museo del Barrio, 2008), 152-161.

¹³ Ver Gustavo Buntinx, *Emergencia artística: arte crítico, 1998-1999* (Lima: Micromuseo, 1999); y también Gustavo Buntinx, *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo* (“al fondo hay sitio”), (Lima: Micromuseo, 2007).

¹⁴ Ver los principales ensayos sobre el tema: José-Carlos Mariátegui, “Video-Arte-Electrónico-en-Perú 2.0”, en: *PERU/VIDEO/ARTE/ELECTRONICO: Memorias del Festival Internacional de video/arte/electrónica*, (Lima: ATA, 2003), 10-25; y José-Carlos Mariátegui, “Días de videoarte. Una intensa década de videoarte en el Perú”, en: Laura Baigorri (ed.), *Brumaria - Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, No. 10, (Madrid: Brumaria y AECID, 2008), 201-209.

The artist appears half-naked, covered with pages of classified ads but with her crotch exposed, goes up on the stage, and approaches the speakers to ask for money with a bag emulating the Church’s offerings bag. Then with a highlighter she begins to underline job ads in her newspaper suit, and shouts pointing her finger at the speakers: “They bring in dollars!” Before getting off the stage, she urinates. Tejada-Herrera did not put limits to the rage of her gestures nor went looking for the approval and complacency of the official institution.¹⁰

Tejada-Herrera in a moment of the performance Bomba and the Bataclana in the Belly Dance (1999)

Renouncing these codes of good aesthetic behavior, and privileging ephemeral dynamics, suggests a commitment to critical creativity vis-à-vis the institutional conditions of the “functioning of the formal economy of the artistic industry,” which is reflected in her scant presence in museum and institutional collections.¹¹ The shortage of local research added to the geographic distance has generated a long silence on her work after her departure. Although it has been included in exhibitions and in recent books, these inclusions have usually been limited to three well known and potent early works: *Señorita de buena presencia buscando empleo* [Good Looking Woman Looking for Employment] (1997), *Recuerdo* [Memory] (1998), and *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* [Bomba and the Bataclana in the Belly Dance] (1999). Despite their importance, the recurrence of these three episodes has eclipsed the possibility of looking more broadly at other aspects of a hybrid and challenging production that mixes participatory dynamics, photographs, and installations, but also experimental formats such as telephone calls, translation, Skype conversations, vlogging, among others.

Tejada-Herrera in a moment of the performance Señorita de Buena Presencia Buscando Empleo (1997)

These three works also point to the three frames of intelligibility through which her work has become locally visible. First, as part of the history of performance and actionism, emphasizing how her actions revealed the body’s potential to become a dangerous conduit.¹² Second, from the intersections between art and human rights, being one of the few artists who responded in a frontal way to the kidnappings and murders committed during the Fujimori dictatorship in the 1990s.¹³ And third, from the history of video art and new media, in which she still occupies an awkward position, considering that her work has been omitted from the historical narratives on the medium.¹⁴ Such omission is not caused by deliberate exclusion but rather a misrecognition of the strategies that she was deploying. Hers has been a sharp criticism of the male-dominated structures of artistic production, but not always recognized as such. Let us then make a small adjustment to reframe some of her creative exercises as seen through the eyes of a feminist observer’s curiosity to see what else can they tell us.

III

Tejada-Herrera in a moment of the performance Bomba and the Bataclana in the Belly Dance (1999)

Unlike the scene that emerged in the late 1990s around the International Video/Electronic/Art Festival (created in 1998), which built a debate community on the specificity of video art in Lima, Tejada-Herrera travels an independent and almost marginal path that understands video as a performative tool and as an (intellectual and/or sexualized) extension of her own body. This organic use of the audiovisual medium allows her to incorporate live recording systems and closed circuits, privileging a camera-in-hand record that captures the jolts and instabilities of the body itself. Her images reveal a camera that questions the different forms of power that affected her life experience. Faced with the local process of the “institutionalization of video

Tejada-Herrera in a moment of the performance Señorita de Buena Presencia Buscando Empleo (1997)

Tejada-Herrera in a moment of the performance Bomba and the Bataclana in the Belly Dance (1999)

¹⁰ The action was titled *Señorita de buena presencia buscando empleo* [Good Looking Woman Looking for Employment] (1997). The speakers at the conference were Cuban curator and director of the Havana Biennial, Lillian Llanes, Mexican curator Raquel Tibol, Brazilian curator and critic Paulo Herkenhoff, and Colombian curator Miguel González, among others.

Tejada-Herrera in a moment of the performance Bomba and the Bataclana in the Belly Dance (1999)

¹¹ Gregory Sholette, “Dark Matter. Activist Art and the Counter-Public Sphere,” in: J. Keri Cronin and K. Robertson (eds.) *Imagining Resistance. Visual Culture and Activism in Canada*, (Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2011). Until recently there were no essays in print publications devoted specifically to analyzing her work. *Bisagra* No.1 (2016) included a dossier with texts about her work *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* by the artist Susana Torres, the performer Diana Daf Collazos, and the writer and queer activist Max Lira.

Tejada-Herrera in a moment of the performance Señorita de Buena Presencia Buscando Empleo (1997)

¹² See: Emilio Tarazona, *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros para una primera cronología*, (Lima: ICPNA, 2006); and Sharon Lerner Rizo-Patrón and Jorge Villacorta Chávez, “Fragmented Corpus: Actions in Lima, 1966-2000,” in: Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, (New York: El Museo del Barrio, 2008): 152-161.

Tejada-Herrera in a moment of the performance Bomba and the Bataclana in the Belly Dance (1999)

¹³ See Gustavo Buntinx, *Emergencia artística: arte crítico, 1998-1999*, (Lima: Micromuseo, 1999); and also Gustavo Buntinx, *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo* (“al fondo hay sitio”), (Lima: Micromuseo, 2007).

Tejada-Herrera in a moment of the performance Señorita de Buena Presencia Buscando Empleo (1997)

¹⁴ See the main essays on the subject: José-Carlos Mariátegui, “Video-Arte-Electrónico-en-Perú 2.0,” in: *PERU/VIDEO/ARTE/ELECTRONICO: Memorias del Festival Internacional de video/arte/electrónica*, (Lima: ATA, 2003); 10-25; and José-Carlos Mariátegui, “Días de videoarte. Una intensa década de videoarte en el Perú,” in: Laura Baigorri (ed.), *Brumaria - Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, No. 10, (Madrid: Brumaria and AECID, 2008): 201-209.

proceso local de “institucionalización de la creación en video” de fines de los años noventa¹⁵, la artista emplea el aparato fílmico como una técnica de representación más próxima a la *video guerrilla* desarrollada por colectivas feministas francesas como *Vidéo Out*, *Vidéa* o *Les Insoumuses* en los años setenta¹⁶. Es decir: el video como una herramienta de agitación y contra-información, como un despliegue activista de los medios tecnológicos que ocupa lugares y se apropia de los lenguajes de los *mass media* para poner en evidencia sus lógicas patriarcales e imaginar otros modelos de esfera pública.

En *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* se coloca de pie en el espacio de la sala sosteniendo una cámara conectada a un circuito cerrado¹⁷. Durante la acción su cuerpo se convierte en un *tecno-ojo* que filma a una audiencia que la observa, y cuya imagen es simultáneamente proyectada y amplificada en una pantalla. La obra pone en escena, por un lado, los formatos de control y vigilancia cotidiana sobre el cuerpo de la mujer, y por otro, la manera en que el video y otras tecnologías visuales (dispositivos técnicos de registro, aparatos bio-médicos, etc.) intervienen en los procesos que modelan el comportamiento, las relaciones sociales y la formación de identidades. En *La cámara saltarina*, la artista despliega nuevamente un experimento performativo audiovisual¹⁸. Ella aparece leyendo citas bíblicas sobre el sexo de los animales, mientras su madre, sentada en una silla, espulgaba a su perra, y a su vez una mujer contratada espulgaba a otra mujer. La artista escribe en la panza del animal la frase “perro estético”, para luego colocarse una corona de espinas de la cual chorrea un líquido azul. Acto seguido, se desnuda, toma la cámara en sus manos y empieza a saltar frenéticamente, grabando a la audiencia que la rodea, mientras otras personas se unen a la acción. En varios momentos es posible ver los rostros borrosos de los observadores –entre ellos, conocidos artistas y curadores– mirando atónitos el acto, con gestos que parecen transmitir aburrimiento, fastidio o desconcierto. Son pocos los guiños de complicidad, entre ellos la mirada sonriente de la artista Susana Torres que aparece por algunos segundos.

Las técnicas de grabación en vivo o de circuito cerrado empleadas por la artista respondían al protagonismo de la video documentación en los esquemas de corrupción y manipulación de la dictadura¹⁹. El crítico Rodrigo Quijano llama acertadamente aquella situación de control y vigilancia que atravesaba el Perú en esos años como la “condición mediática” de la vida ciudadana, la cual señalaba la expansión de la propaganda corporativa y el simulacro del funcionamiento del estado democrático en el país²⁰. Sin embargo, aquella condición tenía un trasfondo habitualmente invisible: la manera en que este imaginario visual reafirmaba lógicas feminicidas que perpetuaban el control de una esfera pública masculina y heterosexual. Ese escenario de violencia sexista se construía así a través de la espectacularización de cuerpos femeninos semidesnudos magnificados en diarios sensacionalistas –eso que la investigadora Robin Kirk señala acertadamente al describir al Perú como “el país de las nalgas”– en simultáneo a la difusión televisiva de actos de coerción y castigo público contra mujeres ejercidos con impunidad desde las altas esferas del poder, como las torturas contra la entonces esposa del presidente Fujimori²¹.

¹⁵ José Carlos Mariátegui, “Cronología del Video en el Perú”, 2012. Versión online: http://www.tupacamauta.com/cronologia-del-video-en-el-peru/ (Último acceso: 13 de agosto de 2016)

¹⁶ Ver Stéphanie Jeanjean, “Disobedient Video in France in the 1970s: Video Production by Women’s Collectives”, *Afterall* 27, Verano, 2011. Otra de las artistas mujeres en Perú que utilizó el video desde una posición políticamente comprometida, desde fines de los años noventa, fue Angie Bonino. Una de sus piezas más emblemáticas, titulada *La imagen* (2000-2001), fue realizada con imágenes de la Marcha de los Cuatro Suyos organizada contra la dictadura fujimorista.

¹⁷ La obra fue presentada originalmente como parte del proyecto “Terreno de experiencia 1” (2001), un proyecto diseñado por Cécile Zoonens con la colaboración de David Mutal y Jorge Villacorta para la Sala Luis Miró Quesada Garland en Lima. Una segunda versión fue presentada luego en el Museo de Arte de San Marcos.

¹⁸ La obra fue uno de los proyectos seleccionados para la II Bienal Nacional de Lima en el año 2000.

¹⁹ La artista ha descrito de esa manera el impacto que tendría para ella la emisión de los “vladivideos” (videos caseros del soborno de autoridades políticas y empresarios grabados por el asesor presidencial Vladimiro Montesinos): “En esos días estaban proyectándose los vladvideos 24 horas al día sin parar. Puedo decir que ellos marcaron mi relación con los medios como la cámara y han sido la influencia más grande en mi relación con el video arte.” Correspondencia electrónica con el autor, 16 de agosto de 2016.

²⁰ Sobre el concepto de “condición mediática” ver Rodrigo Quijano, “La imagen y el poder: entre la alegoría y la condición mediática”, *Quehacer*, no. 142 (Lima: Desco, 2003), 38-43.

²¹ Robin Kirk, *Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993), 28. En 1992, la entonces primera dama, Susana Higuchi, denunció haber sido secuestrada, encerrada y torturada en las instalaciones del Servicio de Inteligencia del Ejército en represalia por haber denunciado actos de corrupción asociado al gobierno de su esposo. Sobre ello ver: Lupe Muñoz, “Alberto Fujimori no fue absuelto por caso de torturas a Susana Higuchi”, *La República*, 27 de enero de 2016.

creation” in the late 1990s,¹⁵ the artist uses the filmic apparatus as a representation technique closer to the *guerrilla video* developed by French feminist groups such as *Vidéo Out*, *Vidéa* and *Les Insoumuses* in the 1970s.¹⁶ That is, video as an agitation and counter-information tool, as an activist deployment of technological mediums that occupies places and appropriates the languages of mass media to highlight their patriarchal logic, and to imagine other models of public sphere.

In *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda*, she stands in the gallery space holding a camera connected to a closed circuit.¹⁷ During the action her body becomes a *techno-eye* that films an audience that observes her, and whose image is simultaneously projected and amplified on a screen. On one hand, the work displays the forms of quotidian control and surveillance over women’s bodies, and on the other hand, the way in which video and other visual technologies (technical recording devices, bio-medical devices, etc.) intervene in the processes that shape behavior, social relations, and identity formation. In *La cámara saltarina*, the artist develops once more an audiovisual performative experiment.¹⁸ She appears reading biblical quotations about the sex of animals, while her mother, sitting on a chair, removes fleas from her dog, and in turn a hired woman removed fleas from another woman. The artist writes on the belly of the animal the phrase “aesthetic dog”, and then puts on a crown of thorns from which a blue liquid drips. Then, she undresses, takes the camera in her hands and begins to jump frantically, recording the audience that surrounds her, while other people join the action. At various times it is possible to see the blurred faces of the observers –among them, well-known artists and curators– watching the act in astonishment, with gestures that suggest boredom, annoyance and bewilderment. There are few nods of complicity, among them the smiling expression of the artist Susana Torres, who appears for a few seconds.

The live and closed-circuit recording techniques used by the artist responded to the presence of video documentation in the corruption and manipulation schemes of the dictatorship.¹⁹ Art critic Rodrigo Quijano aptly called the situation of control and surveillance that Peru was going through in those years the “media condition” of citizen life, which signaled the expansion of corporate propaganda, and the simulacrum of the democratic state’s functioning in the country.²⁰ However, this condition had a usually invisible background: the way in which this visual imaginary reaffirmed femicidal logics that perpetuated control over a male and heterosexual public sphere. That scenario of sexist violence was thus constructed through the spectacularization of semi-nude female bodies magnified in the tabloids –rightly pointed out by researcher Robin Kirk when describing Peru as “the country of the buttocks”– in parallel with the television broadcasting of acts of coercion and public punishment against women, carried out with impunity from the highest spheres of power, like the torture of the then wife of President Fujimori.²¹

¹⁵ José-Carlos Mariátegui “Cronología del Video en el Perú,” 2012. Online version: http://www.tupacamauta.com/cronologia-del-video-en-el-peru/ (Last accessed: August 13, 2016).

¹⁶ See Stéphanie Jeanjean, “Disobedient Video in France in the 1970s: Video Production by Women’s Collectives”, *Afterall* 27, (Summer, 2011). Another female artist in Peru who since the late 1990s used video from a politically committed position was Angie Bonino. *La imagen* (2000-2001), one of her most iconic pieces, is made of images of the Marcha de los Cuatro Suyos organized against the Fujimori dictatorship.

¹⁷ The work was originally presented as part of the project *Terreno de experiencia 1* [Terrain of Experience 1] (2001), a project designed by Cécile Zoonens in collaboration with David Mutal and Jorge Villacorta, at the Sala Luis Miró Quesada Garland in Lima. A second version was later presented at the Museo de Arte de San Marcos, also in Lima.

¹⁸ The work was one of the projects selected for the II National Biennial of Lima in the year 2000.

¹⁹ This is how the artist described the impact of the broadcast of the “vladvideos” (home videos of bribery of political authorities and businessmen recorded by presidential adviser Vladimiro Montesinos) had on her: “In those days the vladvideos were aired 24 hours a day non-stop. I can say that they marked my relationship with mediums like the camera and have been the biggest influence in my relationship with video art”. Electronic correspondence with the author, August 16, 2016.

²⁰ On the concept of “media condition” see Rodrigo Quijano, “La imagen y el poder: entre la alegoría y la condición mediática”, *Quehacer*, no. 142, (Lima: Desco, 2003): 38-43.

²¹ Robin Kirk, *Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso*, (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993): 28. In 1992, the then First Lady, Susana Higuchi, reported that she had been kidnapped, locked up and tortured at the premises of the Army Intelligence Service in retaliation for having reported acts of corruption associated with her husband’s government. On this, see: Lupe Muñoz, “Alberto Fujimori no fue absuelto por caso de torturas a Susana Higuchi”, *La República*, January 27, 2016.

Para ella, responder a esa cultura visual sexista y patriarcal significó ensayar múltiples e incansables formas de auto-representación de su propio placer sexual, cuestionando los modelos normativos del género y la sexualidad. No se trataba de un ejercicio de reflexividad sobre el propio medio sino una interpelación abierta en torno a qué cuerpos tenían el poder de representar. Así, su atención se fijó en dos dispositivos históricamente importantes para la producción de saber sobre el cuerpo: la historia del arte y la pornografía. La artista explora dos genealogías visuales donde el cuerpo de la mujer había sido representado como portador de una subjetividad dócil, servil y sin agencia. Sus obras se posicionan frente a la preservación de los privilegios masculinos y la colocación de dificultades a las mujeres para acceder a representar públicamente su propio deseo. Como afirma la teórica Linda Williams, “para las mujeres, una constante en la historia de la sexualidad ha sido el fracaso para imaginar sus placeres por fuera de la economía masculina”²².

Su exploración sobre la eyaculación como elemento que fija los significados de la masculinidad, como aparece en *Man in Paris*, se convierte en una pregunta más amplia sobre cuáles son aquellos cuerpos que tienen el acceso y la hegemonía de la representación orgásmica²³. Al año siguiente, la artista realiza *Girlboy*, un video editado digitalmente en base a una acción realizada para la cámara (sin audiencia). Aquí se muestra otro *cum shot* pero desde su propio cuerpo prostéticamente modificado. La pieza comienza con la aparición de tres estampas religiosas del Señor de los Milagros recortadas al medio para dejarlas como tres ventanas a través de las cuales transcurren las acciones, sugiriendo una correspondencia entre el personaje (ella misma) y la representación de Cristo. Aparece la artista caminando con una silla y una pequeña mesa, se sienta y se comienza a arreglar. Ella usa el largo de su pelo para fabricarse un bigote y una barba, y se corta varios mechones para pegarlos torpemente sobre sus senos, simulando un prominente vello en el pecho. Poco después, en la ventana central, aparece el personaje de pie masturbando una prótesis fálica que lleva en la ingle hasta que varios chorros de un líquido azul salen disparados por los aires. Luego de la eyaculación, el personaje aparece bailando sobre una silla, agitando unas maracas. La dimensión celebratoria de ese pequeño baile ubica la reflexión de la artista en un lugar opuesto a la culpa: como si se tratara de señalar un instante emancipador en relación a una pesada y violenta tradición religiosa. Finalmente, los tres marcos de la estampita desaparecen y muestran a la artista en un único encuadre, poniéndose sus pantalones, recogiendo sus cosas y dejando la escena.

El uso impropio del *cum shot* y otros códigos pornográficos en esta teatralización paródica de un Cristo travesti o hermafrodita, la mirada detallada de transformación corporal y del ritual eyaculatorio, da cuenta de cómo estos registros visuales eran también entendidos como formas de contra-educación²⁴. Para la artista, la administración masculina de las narrativas pornográficas hizo que estas funcionen como técnicas de adiestramiento corporal y de control de la mirada, es decir, sistemas de representación que trazan el límite de lo visible y de lo público, cuyo rol era mantener “el cuerpo excitado o excitable bajo control en el espacio público”²⁵. Las dificultades de Tejada-Herrera para acceder a material pornográfico durante su etapa universitaria, en los años noventa, son elocuentes sobre cuáles cuerpos tenían la autoridad y el privilegio de hablar sobre y representar el sexo²⁶. Hasta hace menos de tres décadas, la esfera de recepción de la pornografía estaba restringida a la comunidad masculina, quienes poseían el dominio de su producción y consumo, a diferencia de la sexualidad de las mujeres que era continuamente forzada a estar confinada al ámbito privado.

^[1] Linda Williams, Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible (Berkeley y Los Angeles: Universidad de California, 1989), 4.

^[2] Sobre la función narrativa de la eyaculación en la construcción del deseo masculino ver Richard Dyer, “Male Gay Porn: Coming to Terms”, Jump Cut, No. 30, (Marzo 1985): 27-29.

^[3] La artista dice: “La manera en que estas construcciones sociales [de género normativas] son enseñadas tiene el efecto de una vacunación, ellas son inoculadas poco después que nacemos. Consecuentemente, la reacción, si nos atrevemos a ir en contra de la norma, es un sentimiento de culpa, de condena social y de exclusión.” Elena Tejada-Herrera The Image, the Media and the Body: Between the Fictional and the Real Through the Construction of Identities (Borrador inédito para su tesis de master para Virginia Commonwealth University. ca. 2004, 80 página).

^[4] [Paul] B. Preciado, “Museum, basura urbana y pornografía”, Zehar, No. 64, (2008): 38-47.

^[5] Tejada-Herrera lo narra así: “En la época en que estudiaba en la Universidad Católica para las mujeres no había acceso a la pornografía. Internet ingresa al mercado a fines de los años noventa y por su elevado costo solo podías usarlo por pocos minutos, y como mujer no podías ingresar a las cabinas a ver sexo porque implicaba exponerte a una agresión. Recuerdo que en la universidad, los chicos mencionaban que ellos iban a algunos cines de Lima a ver porno. Yo les pedía que me llevaran pero nunca lo hicieron, no me dejaban que me una al grupo”. Conversación telefónica con la artista, 17 de julio de 2016.

For her, responding to this sexist and patriarchal visual culture meant rehearsing multiple and relentless forms of self-representation of her own sexual pleasure, questioning normative models of gender and sexuality. It was not an exercise of reflexivity about the medium itself, but an open enquiry about which bodies had the power to represent. Thus, her attention was focused on two historically important devices for the production of knowledge about the body: the history of art and pornography. The artist explores two visual genealogies where the body of women had been represented as bearer of a docile, servile and agency-less subjectivity. Her works confront the preservation of masculine privileges and the barriers faced by women to publicly represent their own desire. As theorist Linda Williams puts it, “for women, one constant of the history of sexuality has been a failure to imagine their pleasures outside a dominant male economy.”²²

Her exploration of ejaculation as an element that fixes the meanings of masculinity, as it appears in *Man in Paris*, becomes a broader question as to which bodies have access to orgasmic representation, and hegemony over it.²³ The following year, the artist performed *Girlboy*, a digitally edited video based on an action performed for the camera (without audience). Here is another cum shot but from her own prosthetically modified body. The piece begins with the appearance of three religious prints of the “Lord of Miracles” cut out in the middle to leave them as three windows through which the actions take place, suggesting a correspondence between the character (herself) and the representation of Christ. The artist walks with a chair and a small table, sits down and begins to preen herself. She uses the length of her hair to make a mustache and a beard, and cuts several strands to glue them awkwardly over her breasts, simulating prominent chest hair. Shortly afterwards, in the central window, the character appears standing masturbating a phallic prosthesis carried in the groin until several jets of blue liquid are shot through the air. After ejaculating, the character appears dancing on a chair, shaking *maracas*. The celebratory dimension of this small dance situates the artist’s reflection opposite to guilt: as if it were a matter of pointing to an emancipatory moment in relation to a heavy and violent religious tradition. Finally, the three frames disappear and show the artist in a single frame, putting on her pants, picking up her things and leaving the scene.

The improper use of the cum shot and other pornographic codes in this theatrical parody of a transvestite or hermaphrodite Christ, and the detailed view of both bodily transformation and ejaculatory ritual accounts for how these visual records were also understood as forms of counter-education.²⁴ For the artist, male-dominated pornographic narratives were used as a technique of body training and gaze control, i.e., representational systems that trace the limits of the visible and the public, whose role was keeping “the excited or excitable body under control in public space.”²⁵ Tejada-Herrera’s difficulties in accessing pornographic material during her college years, in the 1990s, are eloquent about which bodies had the authority and privilege of talking about and representing sex.²⁶ Until less than three decades ago, pornography’s sphere of reception was restricted to the male community, which owned the domain of its production and consumption, unlike the sexuality of women, which was continually confined to the private sphere.

^[1] Linda Williams, Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible, (Berkeley and Los Angeles: University of California, 1989): 4.

^[2] [Paul] B. Preciado, “Museum, Urban Detritus, and Pornography”, Zehar, No. 64, (2008): 29-37.

^[3] On the narrative function of ejaculation in the construction of male desire see Richard Dyer, “Male Gay Porn: Coming to Terms”, Jump Cut, No. 30, (March 1985): 27-29.

^[4] The artist says: “The way in which these [normative gender] social constructs are taught has the effect of a vaccine, they are inoculated shortly after we are born. Consequently, the reaction, if we dare to go against the norm, is a feeling of guilt, social condemnation and exclusion.” Elena Tejada-Herrera, The Image, the Media and the Body: Between the Fictional and the Real: Through the Construction of Identities, (Unpublished draft of MA thesis for Virginia Commonwealth University, ca. 2004, unpaginated).

^[5] Tejada-Herrera recounts it like this: “At the time I was studying at the Universidad Católica, there was no access to pornography for women. Internet entered the market in the late 1990s and because of its high cost you could only use it for a few minutes, and as a woman you could not enter the cyber-cafés to see sex because it involved exposing yourself to aggression. I remember that at university, the guys mentioned going to some movie theaters in Lima to watch porn. I asked them to take me but they never did, they would not let me join the group”. Telephone conversation with the artist, July 17, 2016.

Frente a la hegemonía orgásmica del cuerpo masculino y su condición de espectáculo público, Tejada-Herrera opone prácticas de excitación disidente y re-educación del deseo sexual. Sus videos funcionan como un triple ejercicio de autoconocimiento, de obtención de placer y de pedagogía política, los cuales usan nuevamente métodos caseros de producción, similares a las formas en que un segmento numeroso de la pornografía *amateur* se crea y consume, en la intimidad de la casa y de forma clandestina. La artista interrumpe y obstruye los ciclos de excitación convencionales, mezclando las gramáticas del porno con el humor, la teoría crítica, el trabajo doméstico, la economía y la historia del arte. En *My Body Felt so Happy* [Mi cuerpo se sintió tan feliz] (2007), Tejada-Herrera produce un video con fotografías que se toma desnuda luego de haber tenido “buen sexo”. En *Reading Masturbating* [Leyendo masturbando] (2007), la artista aparece masturbándose mientras lee en voz alta un libro del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg. Como parte de las acciones de su proyecto *About You* [Acerca de ti] (2008), la artista se queda parada en medio de una calle diciendo en voz alta cada vez que se acerca un grupo de personas: “When I masturbate I am hermaphrodite, when I look at the mirror I want to fuck myself” [“Cuando me masturbo soy hermafrodita / Cuando veo al espejo quiero cogerte a mí misma”].

En sus videos, el cuerpo sexual aparece a través de una operación de reprogramación política, en el cual se convierte en metáfora crítica de los flujos de la economía capitalista, como perforación deseante de la teoría del arte o como respuesta a los repertorios públicos del deseo masculino. Sus imágenes reivindican la masturbación, las conversaciones eróticas, las frotaciones, los fetiches, el exhibicionismo, el *cum shot* y los juguetes sexuales como formas de terapia de los aparatos sociales visuales y discursivos, y por ende de la propia historia del arte y sus narraciones dominantes.

V

Su condición de inmigrante en Estados Unidos refuerza sus inquietudes sobre cómo los territorios que habitamos afectan las maneras de construir relaciones afectivas, expresar amor, generar espacios de colectividad y resistencia. Si bien en el Perú, en los años noventa, ella entabló amistad con integrantes de colectivos feministas como Manuela Ramos o Flora Tristán, es en Estados Unidos donde fortalece su relación con colectividades de producción feminista y grupos de género y sexualidades disidentes. Paulatinamente, Tejada-Herrera fue involucrándose en los espacios de las comunidades *queer* y plataformas de video experimental “hágalo usted mismo”, participando activamente en festivales como CHICAGQ o en colectivas de debate y proyección de estéticas subversivas y bizarras como *Sinema Obscura*. Sus imágenes también han establecido contacto y afinidad con las numerosas redes de creación pos-pornográfica, un movimiento del cual ella misma se considera parte y que en las últimas dos décadas ha impulsado formas de empoderamiento y apropiación de los lenguajes de la pornografía, permitiendo que aquellos cuerpos marcados como desviados, enfermos o abyectos tomen el control de la representación filmica²⁷.

Es elocuente el uso que ha hecho de plataformas virtuales como *YouTube* (a través de su canal *videodestamujer*, creado el 2 de enero de 2008) para circular sus videos, cuyas estéticas vulgares, baratas y anti-consumistas los hacen inadmisibles para los criterios conservadores del llamado “buen arte”, en donde éste es entendido como un elemento de prestigio o distinción social. La plataforma virtual del internet, así como la proximidad de círculos feministas y maricas, han significado para ella espacios de complicidad y reconocimiento afectivo que le han permitido eludir los filtros de censura aplicados en los circuitos artísticos y las sanciones contra las mujeres que se atreven a representar sus deseos sin restricciones.

²⁷ Dos miradas sobre escenas de producción pos-pornográfica pueden verse en los documentales *Mutantes. Féminisme-Porno-Punk* (2009) de la escritora y directora de cine francesa Virginie Despentes y *Mi sexualidad es una creación artística* (2011) de la artista y activista chilena Lucía Egaña Rojas.

Faced with the orgasmic hegemony of the male body and its status as public spectacle, Tejada-Herrera opposes practices of dissident excitement and re-education of sexual desire. Her videos act as a triple exercise of self-knowledge, of pleasure attainment, and of political pedagogy, which again use homemade methods of production, similar to the ways in which much amateur pornography is created and consumed, in the privacy of home and clandestinely. The artist interrupts and obstructs conventional excitement cycles, mixing the grammars of porn with humor, critical theory, domestic work, economics, and art history. In *My Body Felt so Happy* (2007), Tejada-Herrera produces a video with photographs that she takes naked after having “good sex.” In *Reading Masturbating* (2007), the artist appears masturbating while reading aloud a book by American art critic Clement Greenberg. As part of the actions of her project *About You* (2008), the artist stands in the middle of a street saying out loud whenever a group of people approaches: “When I masturbate I am hermaphrodite / When I look in the mirror I want to fuck myself”.

In her videos, the sexual body appears through an operation of political reprogramming, in which it becomes a critical metaphor for the flows of capitalist economy, as a desiring perforation of art theory, and as a response to the public repertoires of male desire. Her images vindicate masturbation, erotic conversations, petting, fetishes, exhibitionism, cum shots, and sex toys as forms of therapy of the visual and discursive social devices, and therefore of art history and its dominant narratives.

V

Her status as an immigrant in the United States reinforces her concerns about how the territories we inhabit affect the ways we build relationships, express love, generate spaces of community and resistance. Although in Peru in the 1990s she befriended members of feminist organizations such as Manuela Ramos and Flora Tristán, in the United States she strengthened her relationship with feminist collectives and gender non-conforming groups. Tejada-Herrera gradually became involved in queer communities and “do-it-yourself” experimental video platforms, participating actively in festivals such as CHICAGQ and in debate and projection events of subversive and bizarre aesthetics such as *Sinema Obscura*. Her images have also established contact and affinity with the numerous networks of post-pornographic creation, a movement she considers herself part of, which in the last two decades has put forth forms of empowerment and appropriation of the languages of pornography, allowing those bodies marked as deviant, sick, and abject to take control of filmic representation.²⁷

The use she has made of virtual platforms such as YouTube (through her channel *videodestamujer*, created on January 2, 2008) to distribute her videos –whose vulgar, cheap and anti-consumerist aesthetic makes them unacceptable for the conservative criteria of the so-called *good art*, understood as an element of prestige or social distinction– is quite telling. The online platform, as well as the proximity of feminist and queer circles have provided her with spaces of complicity and affective recognition that have allowed her to bypass the censorship filters used by art circuits, and the sanctions against women who dare to represent their desires without restraint.

²⁷ Two perspectives on post-pornographic production can be seen in the documentaries *Mutantes. Féminisme-Porno-Punk* (2009) by French writer and filmmaker Virginie Despentes and *Mi sexualidad es una creación artística* [My Sexuality is a Work of Art] (2011) by the Chilean artist and activist Lucía Egaña Rojas.

Sus ficciones sexuales han explorado también lugares que borran la separación de lo humano y lo animal, localizando el placer erótico más allá de lo corporal o del erotismo antropocéntrico. Desde los años noventa, su trabajo había ensayado ficciones sobre una relación afectiva con la naturaleza o en diálogo con elementos inertes o no-humanos, como en la serie de dibujos *Oso* (1999), donde proyecta su vagina como una gran plataforma de despegue de osos de peluche como si fueran cohetes espaciales. En *Conejo* (2001), dibuja representaciones de estos animales con grandes penes erectos. En los videos y animaciones digitales titulados *This Woman's Sexual Fantasies* [Fantasías sexuales de esta mujer] (2013), aparece envuelta en mariposas como un comentario sobre las posibilidades de contacto entre un mundo virtual y uno real. “¿Puedo en verdad tener sexo con mariposas? ¿O con una ballena o un elefante?” se pregunta, hurgando poéticamente en los tabúes sexuales desde la fantasía²⁸. Los animales aparecen en sus obras como una oportunidad para poner en crisis la matriz heterosexual del afecto y un horizonte antropocéntrico del deseo.

Esos rastros de sexualidad no-humana interrogan la autoridad y seguridad ontológica de lo humano pero también las maneras en que la confluencia de los discursos científicos, los museos y las políticas de representación, durante el siglo XIX y XX, lograron fijar la superioridad del ser humano en relación a otras especies vivas²⁹. Para la narración evolutiva occidental colonial-científica, fueron precisamente los museos modernos (de ciencias naturales, coloniales o artísticos) los escenarios perfectos para instalar divisiones categóricas de especie, raza y género³⁰. Estos conceptos sirvieron para marcar límites entre lo civilizado y lo primitivo, lo sano y lo enfermo, lo decente y lo obsceno, los cuales han sido traspuestos a las jerarquías que aún hoy persisten entre el cuerpo del hombre blanco y otros cuerpos señalados como periféricos (los cuerpos racializados, feminizados, patologizados, animalizados).

Esa animalidad se precipita de varias otras maneras en su obra. El exceso del pelo en varias de sus performances e instalaciones aparece como una inversión de los códigos de belleza hegemónicos asociados a la mujer. La artista perfora los sistemas sociales de verificación de lo que debe ser un cuerpo sano, deseable, femenino y heterosexual. En la serie *Hairy War* [Peluda guerra] (2004), Tejada-Herrera utiliza numerosas muñecas de juguete a las cuales cubre con pelo falso y las traviste con trajes militares. Cada una de ellas es luego colocada en diversos espacios en Vermont, Estados Unidos, para el encuentro fortuito con los transeúntes. Las muñecas emulan gorilas militarizados que devuelven una imagen tierna y grotesca en donde colapsan las figuras del verdugo y la víctima, del colonizador y el colonizado, y nuevamente lo humano y lo animal. Esa analogía entre el cuerpo femenino y el primate aparece también en *The Teasing Monkey* [La mona calentadora] (2007) en donde la artista se disfraza de un gran mono, con los pechos y el pubis descubierto, que carga un racimo de bananas que distribuye entre las personas presentes. Ese proceso de “gorilización” de la sexualidad femenina, la re-conversión anatómica de la mujer hacia la figura King Kong, ha sido una estrategia presente en diversas luchas de activismo feminista (desde Guerrilla Girls y muchos otros grupos) que busca desactivar los procesos de subjetivación burguesa a través de los cuales la identidad femenina ha sido culturalmente marcada.

²⁸ Correspondencia electrónica con el autor, 28 de octubre de 2016.

²⁹ Ver Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (Londres: Routledge, 1989).

³⁰ Para una reflexión más amplia sobre estas ideas, ver Paul B. Preciado, “¿Qué significa ser visible? Retrato y fisionomía disidente en Elly Strik” en: *Elly Strik. Fantasma, novias y otros compañeros* (Madrid: MNCARS, 2014).

Her sexual fictions have also explored places that erase the separation of the human and the animal, locating erotic pleasure beyond the corporeal and anthropocentric eroticism. Since the 1990s, her work had created fictions about an affective relationship with nature and in dialogue with inert and nonhuman elements, as in the series of drawings *Oso* [Bear] (1999), where she projects her vagina like a great takeoff platform for Teddy bears, as if they were space rockets. In *Conejo* [Rabbit] (2001), she draws representations of these animals with large erect penises. In the videos and digital animations titled *This Woman Sexual Fantasy* (2013), she appears wrapped in butterflies as a commentary on the possibilities of contact between a virtual and a real world. “Can I really have sex with butterflies? Or with a whale or an elephant?” she asks, poetically exploring sexual taboos through fantasy.²⁸ Animals appear in her works as an opportunity to put in crisis the heterosexual matrix of affection and an anthropocentric horizon of desire.

These traces of non-human sexuality interrogate the ontological authority and security of the human, but also the ways in which the confluence of scientific discourses, museums, and the politics of representation during the 19th and 20th centuries managed to establish the superiority of humans in relation to other living species.²⁹ For the Western colonial-scientific evolutionary narrative, modern museums (of natural, colonial, and art history) were the perfect setting for categorical divisions of species, race, and gender.³⁰ These concepts served to mark the boundaries between the civilized and the primitive, the healthy and the sick, the decent and the obscene, which have been transposed into the hierarchies that still persist today between the body of the white man and other bodies designated as peripheral (racialized, feminized, pathologized, animalized bodies).

That animality is prompted in several other ways in her work. The excess of hair in several of her performances and installations appears as an inversion of the hegemonic beauty codes associated with women. The artist performs the social systems of verification of what a healthy, desirable, feminine, and heterosexual body should be like. In the series *Hairy War* (2004), Tejada-Herrera uses numerous toy dolls, which she covers with fake hair, and cross-dresses with military attire. Each of them is then placed in various spaces in Vermont, for chance encounters with passers-by. The dolls emulate militarized gorillas that offer a tender and grotesque image where the figures of executioner and victim, of colonizer and colonized, and of human and animal collapse. This analogy between the female body and the primate also appears in *The Teasing Monkey* (2007) in which the artist disguises herself as a great monkey, with breasts and pubis exposed, carrying a bunch of bananas that she distributes among the public. This process of “gorilization” of female sexuality, the anatomical reconversion of women to the figure of King Kong, has been a strategy present in various struggles of feminist activism (like the Guerrilla Girls and many other groups) that seek to defuse the processes of bourgeois subjectivation through which feminine identity has been culturally marked.

²⁸ Electronic correspondence with the author, October 28, 2016.

²⁹ See Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (London: Routledge, 1989).

³⁰ For a broader reflection on these ideas, see Paul B. Preciado, “¿Qué significa ser visible? Retrato y fisionomía disidente in: Elly Strik, *Fantasma, novias y otros compañeros* (Madrid: MNCARS, 2014).

Lejos de imaginarse como una mera “productora de objetos”, su práctica se ha caracterizado por responder a las preocupaciones de su contexto a través de un uso de la tecnología que apunta a su accesibilidad material. Se trata de un compromiso de largo aliento por construir situaciones en donde el arte y sus formas creativas sean dispersados y recibidos, en ida y vuelta constante. Incluso cuando la artista crea elementos físicos concretos (esculturas, objetos, instalaciones), estos habitualmente suelen ser el resultado de, o servir para, la interacción, el uso, el encuentro o la conversación. Hay en esa búsqueda un intento de aceptar lo vulnerable de nuestras vidas como un lugar desde donde imaginar un pacto ético distinto. Si sus obras se han caracterizado por deshacer categorías normativas y patriarcales que operan sobre nuestros cuerpos, esas inquietudes se desplazan también hacia la lucha por el reconocimiento de una existencia compartida, de una vida implicada siempre con otros.

Hacia 2002, la artista definía sus primeras performances, de fines de los años noventa, como *hechos reales*: “Yo no estaba jugando a ser actriz, yo hice acciones reales en tiempo real en un espacio real, y las personas presentes (...) no estaban advertidas sobre qué es lo que iba a pasar. Esos eran hechos reales y una especie de escultura social”³¹. Veinte años después, sus iniciativas continúan apostando por intervenir en el tiempo real de la vida, buscando formas de entremezclar las voces y los cuerpos. Y esa es quizás una de sus contribuciones más importantes: haber hecho disponible modelos de resistencia y transformabilidad para aquellos cuerpos ávidos de camuflarse y subvertir las marcas normativas de identidad impuestas³². La suya ha sido una respuesta a la insoportable intimidación, opresión y crueldad ejercida por parte de las estructuras patriarcales. Frente a esa sensación imperante de asfixia, Tejada-Herrera ha desplegado un incansable laboratorio portátil de re-educación política de nuestros cuerpos.

Sus numerosos objetos baratos, materiales reciclados, registros audiovisuales caseros y acciones efímeras pondrán siempre en problemas a las lógicas de exhibición fetichista del mundo del arte y las dinámicas de lucro de su esfera comercial. En una escena artística global cada vez más marcada por la ostentación técnica y la espectacularidad, las estéticas feministas “hágalo usted mismo” de Tejada-Herrera nos recuerdan que existen formas creativas sutiles, opacas, domésticas, hostiles a las dinámicas de la industria artística y a los reflectores del mundo de arte de élite. Su trabajo combina el potencial subversivo de la fantasía y la necesidad de resistir junto con otros cuerpos, bien de cerca.

31 Elena Tejada-Herrera, manuscrito inédito, ca. 2002.

32 A fines de los noventa, el artista y docente Miguel García intentó pensar las entonces luchas de los feminismos y la disidencia sexual en relación con prácticas artísticas locales destacando la obra de Tejada-Herrera, junto a la de Jaime Higa y Sergio Zevallos, como imaginarios simbólicos que embisten la hegemonía de la subjetividad masculina y heterosexual. Ver: Miguel García, “Auténticos, destructores, forajidos y amorosos: políticas corporales y nuevas esté-

ticas en una ciudad interminable”, en: Jorge Bracamonte Allain (ed.) *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía* (Lima: Centro de la mujer peruana Flora Tristán, 2001), p. 245. Sobre Higa y Zevallos ver Miguel A. López, *El dedo en la llaga. Jaime Higa, 1982-2015* (Lima: ICPNA, 2016); Miguel A. López (ed.), *Sergio Zevallos. La Muerte Obscena. Dibujos 1982-1987* (Lima: AMIL, 2015); y Miguel A. López (ed.), *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo, 1982-1994* (Lima: Museo de Arte de Lima-MALI, 2014).

Far from imagining herself as a mere “object producer”, her practice has characteristically responded to contextual concerns using technology in a way that points to its material accessibility. This is a long-term commitment to build situations where art and its creative forms are dispersed and received, in a constant cycle. Even when the artist creates concrete physical elements (sculptures, objects, installations), they are usually the result of, or serve, interaction, use, encounter and conversation. In that quest, there is an attempt to accept the vulnerability of our lives as a place from which to imagine a different ethical agreement. If her works have been characterized by undoing normative and patriarchal categories acting on our bodies, those concerns also move towards the struggle for recognition of a shared existence, of a life always involved with others.

By 2002, the artist defined her first performances of the late 1990s as real facts: “I was not playing to be an actress, I did real actions in real time and in real space, and the people present (...) were unaware of what was going to happen. These were real facts and a kind of social sculpture”.³¹ Twenty years later, her endeavors continue to wager on intervening in the real time of life, looking for ways to blend voices and bodies. And that is perhaps one of her most important contributions: making available models of resistance and transformability for those eager to conceal themselves and subvert the imposed normative marks of identity.³² Hers has been a response to the unbearable intimidation, oppression, and cruelty exercised by patriarchal structures. Faced with this prevailing sensation of suffocation, Tejada-Herrera has deployed a tireless portable laboratory of political re-education of our bodies.

Her many inexpensive objects, recycled materials, audio-visual home recordings and ephemeral actions will always call into question the logic of fetishist display of the art world, and the profit dynamics of its commercial sphere. In a current global art scene increasingly marked by technical ostentation and spectacularity, Tejada-Herrera’s “do-it-yourself” feminist aesthetic reminds us that there are subtle, opaque, domestic forms of creativity that are hostile to the dynamics of the art industry and the limelight of the elite art world. Her work combines the subversive potential of fantasy and the need to resist together with other bodies, very closely.

31 Elena Tejada-Herrera, unpublished manuscript, ca. 2002.

32 In the late 90s, the artist and educator Miguel García reflected on the struggles of feminism and sexual dissent in relation to local artistic practices of the time, highlighting the work of Tejada-Herrera, along with that of Jaime Higa and Sergio Zevallos, as symbolic imaginaries that collide with the hegemony of masculine and heterosexual subjectivity. See: Miguel García, “Auténticos, destructores, forajidos y amorosos: políticas corporales y nuevas estéticas en una

ciudad interminable”, in: Jorge Bracamonte Allain (ed.) *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*, Lima, Centro de la mujer peruana Flora Tristán, 2001, p. 245. On Higa and Zevallos see Miguel A. Lopez, *El dedo en la llaga. Jaime Higa, 1982-2015*, Lima, ICPNA, 2016; Miguel A. López (ed.), *Sergio Zevallos. La Muerte Obscena. Dibujos 1982-1987*, Lima, AMIL, 2015; and Miguel A. López (ed.), *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo, 1982-1994*, Lima, Museo de Arte de Lima-MALI, 2014.

Esta es la versión editada de un conversatorio que tuvo lugar el 15 de septiembre del 2016 como parte del programa público de *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*, la exposición individual de Elena Tejada-Herrera en Proyecto AMIL¹.

En la conversación participaron la antropóloga visual y curadora Karen Bernedo; la artista y directora académica de la Escuela de Artes Visuales *Corriente Alterna* Claudia Coca; la artista, docente y productora cultural Lorena Peña; y la artista Elena Tejada-Herrera. La curadora Florencia Portocarrero actuó como moderadora y conductora del diálogo. El texto mantiene el tono coloquial con el que el encuentro se llevó a cabo.

FLORENCIA PORTOCARRERO

Gracias por acompañarnos esta noche en *Genealogías del arte feminista en el Perú: una conversación en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera*. Este es el segundo evento del programa público alrededor de *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*, la exposición de Elena Tejada-Herrera en Proyecto AMIL.

En su famoso artículo “Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?”², la teórica inglesa Griselda Pollock plantea que el arte feminista ha significado una intervención política en el campo de la historia del arte que ha sido capaz de revelar el sexismo estructural de dicha disciplina; así como la manera en que las relaciones de género y poder condicionan la producción de lo simbólico y el consumo de la cultura.

Y es que a diferencia de muchos movimientos del arte moderno –desde el impresionismo al expresionismo abstracto– el arte feminista no puede ser definido por un soporte, un enfoque o un estilo en específico. Por el contrario, lo verdaderamente novedoso acerca del arte feminista ha sido la introducción de una serie de problemáticas socio-políticas –y con ellas sensibilidades estéticas previamente excluidas del mundo del arte– que han llevado a una reconfiguración de nuestro entendimiento de la práctica artística en sí misma. En efecto, el feminismo ha sido fuerza revolucionaria. Casi en completa oposición al compromiso con los valores formales del modernismo y en contraste con el modelo de vanguardia masculino –en el que el aislamiento y la individualidad del artista son altamente valorados– el feminismo ha dado prioridad a la experiencia, al trabajo colaborativo y a la noción del arte como herramienta para la transformación social.

Utilizando la performance y el video arte como una intervención pública, Elena Tejada-Herrera fue una de las primeras artistas peruanas en incorporar en su trabajo reivindicaciones que son reflejo directo de las luchas del movimiento por la liberación de las mujeres. Hoy hemos invitado a Karen Bernedo (antropóloga visual y curadora), Claudia Coca (artista y directora académica de la Escuela de Artes Visuales *Corriente Alterna*) y Lorena Peña (artista-performer, docente y productora cultural) a discutir en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera y a reflexionar acerca de sus propias implicaciones con el feminismo. Además, vía *skype* y desde Miami, nos acompaña Elena Tejada-Herrera.

La conversación no tiene como objetivo establecer una genealogía oficial del arte feminista en el Perú, lo cual exigiría una labor de investigación histórica bastante más ardua. En cambio, la idea es señalar la existencia de un vacío en relación a la historia de la práctica artística feminista en nuestro país, y a partir del reconocimiento de esta falta y desde el trabajo de Elena, pensar juntas cómo se han tejido las influencias y se ha transferido el conocimiento entre las artistas feministas en nuestro contexto.

CLAUDIA COCA

Me gustaría comenzar contándoles acerca de mi primer encuentro con Elena. Encuentro que considero importante narrar porque coincide con su primera acción pública, que es además la más antigua de las performances que se muestran en esta exposición: *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997).

¹ *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*, la exposición de Elena Tejada-Herrera en Proyecto AMIL fue curada por Florencia Portocarrero y estuvo abierta al público entre el 11 de Agosto y el 1º de Octubre del 2016. La exhibición contó con un programa público compuesto de tres eventos del cual *Genealogías del arte feminista en el Perú: una conversación en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera* formó parte junto al lanzamiento on-line de *Domestic Crimes* [Crímenes domésticos] (2004) y la performance interactiva participativa *Animales de papel* (2016).

² Publicado originalmente en *Feminisme, art et histoire de l’art. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts*, (París: Espaces de l’art, Yves Michaud (ed), 1995)

This is an edited version of the discussion panel held on September 15, 2016, as part of the public program of *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010* [Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010], Elena Tejada-Herrera’s solo exhibition at Proyecto AMIL.¹

The conversation included the participation of visual anthropologist and curator Karen Bernedo; the artist and academic director of the Escuela de Artes Visuales *Corriente Alterna*, Claudia Coca; artist, teacher, and cultural promoter Lorena Peña; and the artist Elena Tejada-Herrera. Curator Florencia Portocarrero moderated and guided the dialogue. This text maintains the colloquial tone of the conversation.

FLORENCIA PORTOCARRERO

Thank you for being here this evening at *Genealogías del arte feminista en el Perú: una conversación en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera*. This is the second event in the public program organized around *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*, Elena Tejada-Herrera’s exhibition at Proyecto AMIL.

In her famous article “History and Politics: Can Art History Survive Feminism?”² the English theorist Griselda Pollock suggests that feminist art has signified a political intervention in the field of art history that has succeeded in revealing the structural sexism found in this discipline, as well as the way in which gender and power relations condition the production of the symbolic and the consumption of culture.

The fact is that, unlike many of the movements in modern art –from Impressionism to Abstract Expressionism– feminist art cannot be defined based on a specific medium, approach, or style. On the contrary, what is truly new about feminist art is its introduction of a series of socio-political problems –and with them, aesthetic sensibilities that had been previously excluded from the art world– consequently reshaping our understanding of artistic practice itself. In fact, feminism has been a revolutionary force. Almost in complete opposition to Modernism’s commitment to formal values, and in contrast to the masculine avant-garde model –in which the artist’s isolation and individuality are highly prized– feminism has prioritized the experience, collective work, and the notion of art as a tool for social transformation.

Using performance and video art as a public intervention, Elena Tejada-Herrera was one of the first Peruvian artists whose work incorporated vindications that serve as a direct reflection of the struggles of the women’s liberation movement. Today, we have invited Karen Bernedo (visual anthropologist and curator), Claudia Coca (artist and the academic director of the Escuela de Artes Visuales *Corriente Alterna*), and Lorena Peña (artist-performer, teacher, and cultural promoter) to discuss the work of Elena Tejada-Herrera and reflect on their own involvement with feminism. We are also pleased to be joined, via Skype from Miami, by Elena Tejada-Herrera herself.

The purpose behind this conversation is not to establish an official genealogy of feminist art in Peru, which would require a much more exhaustive historical investigation. The idea here is to point out the existence of a vacuum regarding the history of feminist artistic practice in our country, and based on the recognition of this void, to use Elena’s work as a starting point for thinking about how different influences have intermingled and how knowledge has been transferred among feminist artists in our local art scene.

CLAUDIA COCA

I’d like to start by telling you the story of my first encounter with Elena. I think it’s important to talk about this encounter because it happened to be at her first public action, which is also the oldest of the performances on display in this exhibition: *Señorita de buena presencia buscando empleo* [Good Looking Woman Looking for Employment] (1997).

¹ *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*, Elena Tejada-Herrera’s individual exhibition at Proyecto AMIL, was curated by Florencia Portocarrero and was open to the public from August 11 through October 1, 2016. The exhibition included a public program consisting of three events, of which *Genealogías del arte feminista en el Perú: una conversación en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera* [Genealogies of Feminist Art in Peru: A Conversation on the Work of Elena Tejada-Herrera] was one, along with the online launch of *Domestic Crimes* [Crímenes domésticos] (2004) and the collective creation performance workshop *Animales de papel* [Paper Animals] (2016).

² Originally published in *Feminisme, art et histoire de l’art*. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l’art, Yves Michaud (ed).

La acción ocurrió en el marco de la Primera Bienal Iberoamericana de Lima, en octubre de 1997. El contexto era muy distinto al que vivimos ahora. Lima recién se conectaba a la escena internacional del arte contemporáneo, pero lo hacía torpemente; copiando las recetas visuales de lo que era hacer arte en tiempos posmodernos más que desde un real entendimiento de aquello que hoy entendemos como contemporáneo.

Se pensaba que el arte contemporáneo era una cuestión básicamente formal y estética. La gente se preguntaba cómo hacer una instalación o cómo se realizaba una performance, pero en realidad no se exploraban ni comprendían los cambios que habían producido la transición de lo moderno a lo contemporáneo. Como resultado, muchos artistas invitados a la bienal reaccionaron tratando de ser lo más “experimentales” posible, haciendo instalaciones sin haber tenido experiencias anteriores con este medio.

Al mismo tiempo, la Bienal Iberoamericana de Lima nadaba a contracorriente de las bienales de la época que eran pensadas temáticamente y en las que el criterio de representación nacional ya había dejado de ser importante. Si no me equivoco, habían 129 artistas peruanos y sólo 33 extranjeros. Entonces era una bienal pensada, sobre todo, para mostrar al Perú. Una suerte de “Mistura”³ de las artes visuales. De hecho, esta fue una de las críticas más severas que recibió el evento. Recuerdo que fue Raquel Tíbol, la crítica mexicana nacida en Argentina, quien primero planteó esta “observación” a la selección de los artistas en la bienal. Luego llegaría Néstor García Canclini quien con cierto tono paternalista abogaría, más bien, por “la pluralidad de estilos” de la exposición. Personalmente creo que la representación excesiva de artistas peruanos en relación a los extranjeros se debió a que la bienal no contaba con un equipo curatorial como tal. Es más, en esa época la palabra curador era ajena al medio local. Entonces, fueron los críticos de arte y galeristas que desde sus propias experiencias en el campo tomaron este tipo de decisiones.

Sea como fuere, hay que reconocer que la bienal fue algo muy bueno para Lima. Un alianza entre la gestión municipal y la gestión privada nunca antes vista; que partió de la iniciativa de Luis Lama pero que finalmente involucró el esfuerzo de muchos actores. Para los artistas de los noventas, la bienal era un acontecimiento importantísimo. ¡Por fin Lima entraría al circuito de las bienales internacionales!

En este contexto cargado de expectativas, pero sin duda un tanto confuso, no recuerdo ninguna pieza que me impresionara más que la de Elena. La performance ocurrió durante el conversatorio más esperado de la bienal organizado en el Museo de Arte de Lima-MALI. En la mesa había siete panelistas: Bélgica Rodríguez, Raquel Tíbol, Lillian Llanes, Claudia Polar, Menene Gras Balaguer, Paulo Herkenhoff y Ticio Escobar. Es decir, los críticos y curadores más importantes de la escena de arte latinoamericano de los noventa. Ver siete profesionales de ese calibre en una mesa es algo bastante inusual hasta el día de hoy, pero en ese momento era aún más especial. Nosotros, los “artistas jóvenes”, no podíamos creer que estos personajes estuviesen en Lima e incluso habíamos coordinado para llegar temprano y reservar un buen sitio.

Escuchaba atentamente a los ponentes cuando, sin previo aviso, irrumpió una mujer envuelta casi totalmente en papel periódico. Lo único que delataba que era una mujer eran las formas y el pubis, pues su cara también estaba envuelta en periódico. Los guardias trataron de impedir su entrada pero el artista Herbert Rodríguez los detuvo y la acción pudo continuar. Recuerdo el ingreso de “esta mujer” en cámara lenta. Cada paso ocupaba un lugar excesivo en el tiempo. La mujer caminó entre el público hasta subir al estrado donde se encontraban los ponentes. Llevaba una bolsita en la mano (esas bolsitas de tela que pasan para recaudar dinero en las iglesias). De pronto, entre la audiencia escuché: “¡Es Elena! ¡Elena Tejada! ¿Qué está haciendo? ¡Es una performance!” Acto seguido recuerdo a Elena diciendo: “¡Ellos traen dólares!”

Elena estaba completamente absorta en sí misma. Uno de los panelistas le dio un billete para su bolsita. Sorprendentemente la ponencia seguía. Lillian Llanes, quien hablaba en ese momento, parecía no inmutarse por su presencia. Luego Elena se paró a un lado del estrado y empezó a hacer garabatos con resaltador en su traje hecho de periódicos. Hubo un primer intento de bajarla al que ella se resistió. Finalmente, los organizadores del evento la bajaron del brazo.

³ *Mistura*, también conocida como la Feria gastronómica internacional de Lima, es un festival de comida organizado por la Sociedad Peruana de Gastronomía (Apega) una vez al año.

The action took place as part of the First Ibero-American Biennial of Lima, in October 1997. The situation then was much different from what it is today. Lima was just barely starting to connect to the international contemporary art scene, but it was going about it very clumsily, by copying the visual clichés of what it meant to make art in postmodern times, rather than out of a true grasp of what we understand today as contemporary.

Contemporary art was basically thought of as a formal and aesthetic matter. People were asking themselves how they could make an installation or create a performance, but in reality, there was a failure to explore or to understand the changes that had led to the transition from the modern to the contemporary. As a result, many of the artists invited to the biennial reacted by trying to be as “experimental” as possible, making installations without any prior experience in the medium.

At the same time, the Ibero-American Biennial of Lima was swimming against the current of the biennials of that time, which were conceived of thematically, whereby the criterion of national representation had ceased to be of importance. If I’m not mistaken, there were 129 Peruvian artists and only 33 foreigners. So it was a biennial designed, above all, to highlight Peru. A kind of “Mistura”³ of the visual arts. In fact, that was one of the harshest criticisms leveled at the event. I remember it was Raquel Tíbol, the Argentina-born Mexican critic, who first raised this “objection” to the selection of the artists in the biennial. Then there would come Néstor García Canclini, who –in a kind of paternalistic tone– would advocate instead for a “plurality of styles” in the exhibition. Personally, I think the overabundance of Peruvian artists compared to foreigners was due to the fact that the biennial didn’t really have a curatorial team. Moreover, at that time, the word “curator” wasn’t even used in the local art scene. So it was the art critics and the gallery owners who made those kinds of decisions, based on their own experiences in the field.

Whatever the case, it should be admitted that the biennial was a very positive thing for Lima: an alliance between the municipal administration and private organizers that had never been seen before. It started at the initiative of Luis Lama, but it ultimately ended up involving the efforts of many actors. For the artists of the 90’s, the biennial was a truly important event. Finally, Lima was about to join the international biennials circuit!

So there were lots of high expectations going into the event, although things were definitely a bit overwhelming. And out of all the pieces, I don’t think anything impressed me more than Elena’s. The performance took place during the most highly anticipated panel of the biennial, organized at the Museo de Arte de Lima-MALI. At the table, there were seven panelists: Bélgica Rodríguez, Raquel Tíbol, Lillian Llanes, Claudia Polar, Menene Gras Balaguer, Paulo Herkenhoff, and Ticio Escobar. In other words, the most important critics and curators in the Latin American art scene of the ‘90’s. Seeing seven professionals of that caliber sitting at one table is unusual even today, but at that time, it was more special still. We, the “young artists”, couldn’t believe that these people were in Lima. We even made plans to get there early so we could get good seats.

I was listening intently to the speakers when, suddenly, a woman wrapped almost entirely in newspaper erupted into the room. The only way you could tell it was a woman was by the shape of her body and her exposed pubis, because her face was covered in newspaper, too. The security guards tried to keep her from entering, but the artist Herbert Rodríguez stopped them, and the action continued. My recollection of “this woman’s” entry is in slow motion. Every step occupied an immense lapse of time. The woman walked through the audience and then got up on the stage with the speakers. She was carrying a little bag in her hands (one of those cloth bags that they pass around in church to collect tithes). Suddenly, from the audience, I heard, “That’s Elena! Elena Tejada! What’s she doing? It’s a performance!” Immediately after that, I remember Elena saying, “They bring in dollars!”

Elena was completely absorbed in herself. One of the panelists gave her a bill for her bag. Surprisingly, the conversation went on. Lillian Llanes, who was speaking at that moment, seemed unfazed by Elena being there. Then Elena went over to one side of the stage and started to scribble with a highlighter on her newspaper outfit. Someone tried to get her off the stage, but she resisted. Finally, the event’s organizers grabbed her arm and pulled her off the stage.

³ *Mistura*, also known as the Lima International Culinary Fair, is a food festival organized each year by the Peruvian Culinary Association (Apega).

Mi sensación fue que la acción duró todo el tiempo que se sostuvo el conversatorio. Al día siguiente, no recordaba nada de lo que los ponentes habían dicho. Elena se fue entre aplausos y un público perplejo. Recuerdo a Carlos León protegiéndola al salir. Quedé aturdida, impactada, preguntándome qué había hecho Elena y por qué me había hecho sentir tan incómoda. Dos años más tarde, expusimos juntas en una muestra colectiva titulada *Emergencia artística* (1999). Ahí vi por primera vez el registro de *Recuerdo* (1998), la acción en San Marcos que da cuenta de la desaparición de estudiantes en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, también conocida como La Cantuta. Creo que esa fue una de las primeras y pocas veces que me he quedado paralizada al ver una obra de arte. Estuve mucho tiempo mirando el video, una y otra vez, en medio del Colegio de Periodistas destartalado donde se estaba exponiendo. Paralizada frente a ese viejo televisor, realmente conmovida y dolida. Y es que Elena nuevamente estaba diciendo lo que muchas personas querían olvidar. Estaba poniendo su propio cuerpo en lugar del cuerpo del peruano olvidado, torturado, asesinado y desaparecido.

Elena ha sido una influencia muy importante para mí. Desde la primera vez que vi su trabajo no he dejado de incluirlo en mis clases. Siempre hago que mis alumnos vean *Señorita de buena presencia buscando empleo* y *Recuerdo*. Además, de manera casual, en su canal de *YouTube*, me he encontrado con otras potentes performances que no había visto antes, como *Burping Wonder Woman* [La mujer maravilla eructando] (2006).

Pienso que el trabajo de Elena es importante porque a través del cuerpo nos cuenta historias que nos invitan a analizar nuestra sociedad y su memoria. Al mismo tiempo, su obra está atravesada por un sarcasmo a veces muy crudo y visceral, que tiene un lado divertido y conmovedor. Pero estas piezas que tienen que ver con lo ciudadano, con el recuerdo, con el país, con lo social y lo político, tienen siempre una mirada feminista. Por lo mismo, quiero plantear que en el Perú sí se ha hecho mucho arte feminista. El tema es que está invisibilizado. Sin embargo, basta con buscar un poco para encontrarlo. Hace unos días conversaba con amigos sobre el escándalo en redes que ha generado recientemente *Carne premium* (2008): un cuadro donde la artista Patty Gygax se representa a sí misma como un pedazo de carne listo para ser vendido en el frigorífico de un supermercado, con su respectiva envoltura de plástico *film*, incluyendo precio y código de barras. *Carne premium* fue comprado por los dueños de Carnal, un restaurante de carnes y parrillas limeño. Ahora la obra está colgada en uno de sus comedores, cobrando nuevos significados, que a mi parecer vuelven la pieza más potente. Éste cuadro tiene ocho años, pero recién ahora está generando una discusión. Me parece que estamos en un momento muy interesante para el feminismo gracias a la movilización social que han generado *Ni una menos* y otros movimientos. Creo que si bien existe un vacío a nivel de textos que aborden el arte feminista local, sí hay una producción femenina importante a recuperar.

KAREN BERNEDO

Buenas noches a todos los presentes soy Karen. Elena ¡Cuánto tiempo sin verte! La primera vez que yo vi una performance de Elena también fue de manera casual, por lo que ensayaré una entrada similar a la de Claudia. De joven yo era de esas que paraban en el Jirón Quilca⁴, específicamente en Centro Cultural El Averno⁵, que era casi como mi segundo hogar; y un buen día llegó Elena con *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999). Ese encuentro casual fue mi primer contacto con su obra. Igual que Claudia, me tomó mucho tiempo procesar lo sucedido. No sé si ustedes han visto el video-registro de la performance que también está expuesto en éste espacio, ¡es muy fuerte! Ver *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, me resultó especialmente impresionante porque yo estaba cursando una formación teatral en *Cuatrotablas*⁶; y si bien intentábamos ser experimentales y alterar la dramaturgia clásica, no habíamos roto del todo con el lenguaje dramático. Entonces todos estábamos encantados de colaborar con galerías de arte y espacios alternativos, pero sólo para pintarnos la cara de blanco y hacer pasitos de danza contemporánea. Teníamos la idea de que debíamos, ante todo, vernos bien. Todos queríamos vernos regios e ingenuamente pensábamos que así seríamos muy vanguardistas y revolucionarios. Creo que estas ideas tan conservadoras de cómo debía verse una performance, eran producto de la influencia de las artes escénicas. En esa

Calle Quilca en el Centro Histórico de Lima.

4 Quilca es una calle del Centro Histórico de Lima. Se extiende desde el jirón de la Unión hacia el oeste a lo largo de seis cuadras. Bares tradicionales, centros culturales, comerciantes informales de libros y tiendas de música alternativa convirtieron a Quilca en un referente de la contracultura en la capital peruana.

Centro Cultural El Averno, sede de Cuatrotablas.

5 Fundando en 1998 y operativo hasta el 2016, el Centro Cultural El Averno acogió iniciativas ciudadanas que desde diferentes expresiones artísticas apoyaron la diversidad cultural, el restablecimiento de la institucionalidad democrática y el desarrollo sostenible.

Cuatrotablas en un momento de su formación.

6 *Cuatrotablas* es una asociación fundada 1971 dedicada a realizar y promover investigaciones en las áreas del teatro de grupo, la formación del actor y el teatro experimental.

It seemed to me that the action had gone on throughout the entire discussion panel. The next day, I couldn’t remember anything the speakers had said. Elena left to a smattering of applause, while the rest of the audience just sat there perplexed. I remember Carlos León protecting her as she was taken away. I was dumbstruck, sitting there in awe, wondering what Elena had done and why it had made me feel so uncomfortable. Two years later, we showed together in a collective exhibition titled *Emergencia artística* [Artistic Emergency] (1999). That was where I first saw the recording of *Recuerdo* [Memory] (1998), the action at San Marcos focused on the disappearance of students at the Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, better known as La Cantuta. I think that was one of the first and few times I’ve been paralyzed by an artwork. I stood there a long time watching the video, again and again, in the middle of the rundown Journalists’ Association offices where the exhibition was taking place. Paralyzed in front of that old TV set, truly moved and in pain. The thing was that, yet again, Elena was saying what many wanted to forget. She was putting her own body in the place of the body of the forgotten Peruvian, tortured, murdered, and “disappeared”.

Elena Guzmán y Valle.

Elena has been an extremely important influence on me. From the very first time I saw her work, I’ve always included it in my classes. I always make my students watch *Señorita de buena presencia buscando empleo* and *Recuerdo*. Coincidentally, on her YouTube channel, I’ve also happened to find other powerful performances that I hadn’t seen before, like *Burping Wonder Woman* (2006).

Cuatrotablas en un momento de su formación.

I think Elena’s work is important because she uses the body to tell us stories that invite us to analyze our society and its memory. At the same time, her work is shot through with a sarcasm that can sometimes be very raw and visceral, but that also has a fun and tender side. But these pieces that have to do with the community, with memory, with Peru, with social and the political aspects, they always have a feminist gaze. As such, I would like to suggest that in Peru, there *has* actually been a great deal of feminist art. The issue is that it’s rendered invisible. But all you have to do is look around a little and you’ll find it. A few days ago, I was talking with some friends about the recent uproar on the internet over *Carne premium* [Premium Beef] (2008): a painting where the artist Patty Gygax portrays herself as a piece of meat ready to be sold in a supermarket cooler, complete with plastic wrap; she even has a price and a bar code. *Carne premium* was purchased by the owners of Carnal, a barbecue restaurant in Lima. Now the painting is hanging in one of their dining rooms, where it takes on new meanings, which I think makes the piece even more powerful. The piece is eight years old, but it only started inspiring a discussion recently. I think we’re experiencing quite an interesting time for feminism thanks to the social mobilization generated by *Ni una menos* [Not One Less] and other movements. I think that although there’s a lack of texts addressing local feminist art, there *is* a significant amount of such art being produced and we need to bring attention to that.

KAREN BERNEDO

Good evening everyone, my name is Karen. Elena! It’s been so long since we’ve seen each other! The first time I saw one of Elena’s performances, it was also a coincidence, so my introduction is going to be similar to Claudia’s. When I was younger, I was one of those kids who hung out on *Jirón* Quilca,⁴ and more specifically at the El Averno Cultural Center,⁵ which was practically a second home for me. So one fine day, Elena showed up with *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* [Bomba and the Bataclana at the Belly Dance] (1999). That accidental encounter was my first contact with her work. Just like Claudia, it took me a long time to process what had happened. I don’t know if you’ve all seen the video recording of the performance, which is also on display here, but it’s really intense! Seeing *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* was especially striking for me because I was taking theater classes at *Cuatrotablas*,⁶ and although we were trying to be experimental and put a spin on classical drama, we hadn’t completely broken away from the dramatic language. So we were all thrilled to be collaborating with art galleries and alternative spaces, but all we really did was basically paint our faces white and do our little contemporary dance moves. We had this idea that, above all else, we had to look good. We all wanted to look cool, and we naively thought that this would make us really avant-garde and revolutionary. I think these kind of conservative ideas on what a performance should look like were related to the influence of the performing arts. At that

Calle Quilca en el Centro Histórico de Lima.

4 Quilca is a street in historic downtown Lima. It runs west from Jirón de la Unión for six blocks. Traditional bars, cultural centers, informal book vendors and alternative music stores have made Quilca a landmark in Lima’s counter-cultural scene.

Centro Cultural El Averno, sede de Cuatrotablas.

5 Founded in 1998 and in operation until 2016, the *El Averno* Cultural Center hosted citizen initiatives that used different kinds of artistic expression to promote cultural diversity, the reestablishment of democratic institutionality, and sustainable development.

Cuatrotablas en un momento de su formación.

Cuatrotablas en un momento de su formación.

6 *Cuatrotablas* is an association founded in 1971 and dedicated to carrying out and promoting research in the areas of group theater, actor training, and experimental theater.

época, casi no había performance producida desde el mundo de las artes plásticas. Era raro que alguien no quisiera verse bien en una presentación o que antepusiera el concepto de su proyecto a su “imagen pública”. Esto fue lo que inicialmente me impresionó del trabajo de Elena: el compromiso con su obra hasta las últimas consecuencias.

Muchos años después tuve la oportunidad de conocer más sobre la obra de Elena cuando apoyé la iniciativa de David Flores-Hora en el Centro de Documentación de Arte Contemporáneo (CDAPC)⁷. En ese contexto, hicimos una serie de documentales sobre artistas, y uno de los que más me gustó fue el que hicimos acerca de Elena. Producir este documental me permitió conocer su trabajo más a fondo y conversar directamente con ella sobre sus procesos creativos. Recuerdo que una de las obras que más me impactó descubrir fue *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes* (2000). Elena siempre se quejaba del nivel de cosificación y erotización del cuerpo de la mujer en los medios de comunicación y en la publicidad. “Para todo tiene que haber una calata”, decía. Yo creo que en *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes*, Elena utilizó el humor justamente para subvertir esta cosificación. En el registro de la performance se ve a Elena desnuda saltando de un lado a otro, pero con el cuerpo cubierto por una suerte de aros de plástico de colores, que rebotaban con ella en un espacio de la Casona de San Marcos. Elena no tenía problemas en utilizar su propio cuerpo para ironizar las dinámicas sociales. No se trataba de verse “sexy”, sino de todo lo contrario. Ello descolocaba a la audiencia, o como mencionaba Claudia, la ponía en un lugar incómodo, de hacerse preguntas.

Otra performance que me movilizó mucho fue *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2001), que Elena hizo en *Terreno de Experiencia 1*, muestra curada por Cécile Zoonens con la colaboración de Jorge Villacorta en la Sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores. La premisa de Zoonens y Villacorta para esta exposición fue abrir el espacio para que pasaran cosas nuevas en la interacción entre el arte y el público. Sin embargo, nadie hubiese esperado encontrarse con Elena desnuda y con cámara en mano registrando las reacciones de los espectadores frente a su cuerpo, mientras las mismas eran proyectadas en una pantalla gigante en la entrada de la galería. Elena siempre estaba cuestionando a su público, algo que es bastante complicado de lograr desde cualquier manifestación artística.

Yo sí creo que ha habido un encuentro entre el arte y el feminismo en el Perú, pero no enunciado desde el espacio del arte. Es decir, recuerdo haber visto fotografías e imágenes de feministas en los setentas y ochentas protestando contra el Miss Universo. Inclusive recuerdo una foto de Beatriz Suárez, quien hace poco expuso en la Casona de San Marcos, donde aparecen feministas peruanas haciendo protestas con máscaras chinas y usando recursos simbólicos a favor de la despenalización del aborto allá por los setentas. Sin embargo, sí creo que hay un gran vacío. En los noventas por ejemplo, salvo Elena, no habían artistas que reivindicaran los derechos de la mujer desde el mundo de las artes plásticas.

Ahora bien, actualmente estamos atravesando una especie de “boom”. El vínculo entre los movimientos sociales, los movimientos feministas y los colectivos de artistas de todas las disciplinas se ha estrechado. Las acciones que vemos ahora en la calle con el movimiento *Déjala decidir* o *Ni una menos*, o frente al caso de las esterilizaciones forzadas, están echando mano de recursos simbólicos de la performance y de la intervención urbana para plantear sus demandas. Me sorprende que en el grupo de muchachas que salen a la calle no sólo haya activistas, sino también personas que vienen del teatro y las artes plásticas. Entonces, hay una hibridización de disciplinas en las acciones callejeras por la reivindicación de los derechos de la mujer. No obstante, tenemos que reconocer que Elena es una pionera en “poner el cuerpo”. “Poner el cuerpo” en un país donde el cuerpo de las mujeres ha sido históricamente un “campo de batalla” en el que se ha manifestado la estructura patriarcal en toda su violencia. Como en el caso de las esterilizaciones forzadas o en el número exorbitante de violaciones y feminicidios. En un contexto tan brutal, que una mujer haya “puesto su cuerpo” para denunciar estas situaciones y reclamar los derechos de las minorías, a mí me parece un acto inmensamente valiente. Dicho esto, dejo aquí mi intervención.

⁷ El Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo (CDAPC) es una plataforma que presenta en formato digital la producción de artistas visuales peruanos, o residentes en el Perú, desde 1968 hasta la actualidad. El CDAPC fue una iniciativa de Ricardo Ramón Jarne (Director del Centro Cultural de España en Lima 2003-2009). Se creó en julio de 2007 y fue coordinado por el curador David Flores-Hora hasta el 2010.

time, there were practically no performances that had been done from the standpoint of the plastic arts world. It was strange for someone not to want to look good in a presentation, or to put the project’s underlying concept above their “public image”. That was what initially impressed me about Elena’s pieces: her commitment to her work, whatever the consequences.

Many years later, I had the chance to learn more about Elena’s work when I was helping out with David Flores-Hora’s initiative at the Contemporary Art Documentation Center (CDAPC).⁷ As part of that project, we made a series of documentaries about different artists, and one of the ones I liked best was the one we did about Elena. Producing that documentary allowed me to explore her work in more depth and talk to her directly about her creative process. I remember one of the pieces that made the biggest impression on me was discovering *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes* [The Yo-Yo Woman with the Anti Blows Cushion Dress] (2000). Elena was always complaining about the degree to which women’s bodies were objectified and eroticized in the media and advertising. “They’ve got to put a half-naked woman in everything”, she would say. I think in *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes*, Elena used humor precisely to subvert that objectification. In the recording of the performance, you can see Elena naked, jumping around, but with her body covered by these colorful plastic rings that bounced around along with her in a space at the Casona de San Marcos. Elena had no problem using her own body to ridicule social dynamics. It wasn’t about looking “sexy”; it was just the opposite. That took the audience aback, or as Claudia phrased it, it put the public in an uncomfortable position, making them ask questions.

Another performance that really struck me was *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* [The Way in Which Tens of People Look at a Naked Woman] (2001), which Elena did at *Terreno de Experiencia 1* [Ground of Experience 1], a show curated by Cécile Zoonens in collaboration with Jorge Villacorta at the Sala Luis Miró Quesada Garland in Miraflores. The premise on which Zoonens and Villacorta based this exhibition was to open up the space so that new things could happen in the interaction between art and the public. But no one could have possibly expected to find Elena naked, with camera in hand, recording the spectators’ reactions to her body and projecting them on a giant screen at the entrance to the gallery. Elena was always questioning her audience, which is quite a complicated thing to do, regardless of the artistic expression you use.

I do believe that there’s been an intersection between art and feminism in Peru, but not one that has been articulated from the space of art. What I mean is, I remember having seen photographs and images of feminists in the 70’s and 80’s protesting against Miss Universe. I even remember a photo by Beatriz Suárez, who recently exhibited at the Casona de San Marcos, showing Peruvian feminists protesting in Chinese masks and using symbolic recourses, in favor of the decriminalization of abortion sometime during the 70’s. And yet I think there’s a huge void. In the 90’s, for example, with the exception of Elena, there were no artists in the plastic arts world who were vindicating women’s rights.

Now, though, we’re experiencing a kind of boom. The links between social movements, feminist movements, and artists’ collectives working in all different disciplines have become much tighter. The actions we see now in the streets, with the *Déjala decidir* [Let Her Decide] or *Ni una menos* [Not One Less] movements, or in response to the forced sterilizations case, are making use of the symbolic recourses of performance art and urban interventions in establishing their demands. Among these young women out there in the streets, I’m surprised to see they’re not just activists, but people from the worlds of theater and the plastic arts, too. So there’s a kind of hybridization of disciplines in the public actions for the vindication of women’s rights. That being said, we need to recognize the fact that Elena is a pioneer in “putting it all on the line”, body and soul, in a country where women’s bodies have historically been a battlefield, where the patriarchal structure manifests itself in all of its violence. Like in the forced sterilizations case, or the exorbitant number of rapes and femicides. Under such brutal circumstances, the fact that a woman “has put her body on the line” in order to denounce these situations and clamor for the rights of minorities is an incredibly brave act, I think. Having said that, I’ll leave my comments here.

⁷ The Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo [Contemporary Peruvian Art Documentation Center, or CDAPC for its acronym in Spanish] is a platform that presents digital versions of the output of Peruvian visual artists, or visual artists residing in Peru, from 1968 to the present. The CDAPC was an initiative of Ricardo Ramón Jarne (Director of the Spanish Cultural Center in Lima from 2003-2009). It was created in July 2007 and was coordinated by the curator David Flores-Hora up until 2010.

LORENA PEÑA

Muy buenas noches, muchas gracias por su presencia. Voy a seguir con el espíritu “anecdotal” de la velada y contarles que conocí el trabajo de Elena gracias a la investigación que hice para mi tesis de licenciatura. Yo soy artista escénica egresada de la Universidad Católica, pero durante los últimos años de mi carrera entré en contacto con la performance de manera autodidacta; a través de la lectura de teorías interdisciplinarias. Fue inspirada por estos textos que decidí hacer mi tesis sobre performance autobiográfica. Para ello mi primer paso fue estudiar la historia de la performance en el Perú, de la cual yo sabía muy poco. Felizmente, gracias a algunos amigos pude ponerme en contacto con el curador Emilio Tarazona, quien es un especialista en el tema. Emilio fue muy generoso y me regaló su libro *Accionismo en el Perú 1965-2000: Rastros y fuentes para una primera cronología*⁸. El libro tenía adosado un CD con una compilación de video-performances. Fue en este CD que vi el trabajo de Elena por primera vez, específicamente, *Señorita de buena presencia buscando empleo, Recuerdo y Fronteras* (2000).

Creo que el trabajo de Elena que está siendo presentado en ésta muestra no sólo da cuenta del desarrollo del arte feminista, sino también de la performance en nuestro medio. De hecho, es evidente que la obra de Elena se inscribe en estas dos corrientes de trabajo, por lo que a continuación haré un recorrido histórico por ambas, intentando siempre establecer un diálogo con la producción de Elena.

La performance aparece durante los años sesenta en Estados Unidos para romper con la relación de identidad entre la obra de arte y el objeto; clausurando así la distancia entre el artista y su obra, fusionando la vida y el arte, y erosionando los circuitos establecidos por el mercado. La performance reúne al artista, a la obra y a la audiencia, introduciendo una pregunta sobre la capacidad de la obra de “afectar” la realidad. Esta es por supuesto una descripción bastante sintética. La verdad es que hay tantas definiciones de performance como performers hay en el mundo. No obstante, lo que me interesa que quede claro es que la performance introduce una serie de rupturas en el discurso del arte.

Por mi formación en teatro, tengo una aproximación bastante escénica a la performance. Desde mi perspectiva el centro del trabajo son la acción, el cuerpo del artista y la interacción con el público. Como afirma el performer mexicano Guillermo Gómez-Peña, retomando cierta tradición latinoamericana, “la meta última del performance es descolonizar nuestros cuerpos, hacer evidentes los mecanismos de opresión y subvertirlos ante un público, con la esperanza de que ellos se inspiren a lograr lo mismo”.

Nuestro cuerpo es tanto el centro absoluto de nuestro universo simbólico, como una metáfora del cuerpo socio-político más amplio. El trabajo de performance centrado en el cuerpo se conoce como *body art*. El *body art* surgió al mismo tiempo que la primera revolución feminista en los años sesentas y utiliza al cuerpo del artista como soporte material de la obra de arte para abordar temas relacionados a la performatividad de género, la sexualidad y la resistencia frente a la violencia política. Personalmente, creo que el trabajo de Elena opera de esta manera.

Ahora bien, al inicio de esta charla Florencia habló sobre el arte feminista. Yo también quería compartir con ustedes una definición de la teórica estadounidense Lucy Lippard: “El arte feminista no es un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, un modo de vida”. El arte feminista, al igual que la performance, pasa por diferentes etapas a lo largo de su historia. La primera fase corresponde a los años sesentas y setentas, en la que las artistas comienzan a hablar acerca del trabajo reproductivo o de cuidado, del placer sexual femenino y de la representación del cuerpo de la mujer en los medios de comunicación. Luego vendría la segunda fase en los ochentas. Durante esta etapa el feminismo se vio influenciado por la teoría psicoanalítica y logró desarrollar una crítica marxista de la diferencia de género. Finalmente, la tercera fase ocurre en los noventas con la aparición de las teorías acerca de la performatividad de género de Judith Butler y una autocrítica al clasismo y racismo al interior del propio movimiento feminista como resultado de la influencia de las teorías pos-coloniales. Es así que el feminismo de los noventas buscó recombinarse con diferentes proyectos políticos y teóricos subalternos dando lugar al concepto de interseccionalidad. La idea de interseccionalidad resulta del intento de construir una crítica intelectual, política y estética a la estructura de la opresión patriarcal y de la conquista imperialista del territorio. Además, como métodos de intervención en la lógica de la representación se ha valido del uso de la farsa, la parodia, la repetición y la imitación.

⁸ El curador Emilio Tarazona publicó este libro en paralelo a su exposición *Accionismo en el Perú (1965-2000)*, realizada en la galería del ICPNA de San Miguel en el año 2005.

LORENA PEÑA

Good evening and thanks for being here. I’m going to continue with the “anecdotal” spirit of the discussion and talk about how I found out about Elena’s work through the research I did for my undergraduate thesis. I’m a performing artist who graduated from the Universidad Católica, but during my last few years there, I came into contact with performance art on a kind of self-taught basis, through my readings on interdisciplinary theory. It was those readings that inspired me to do my thesis on autobiographical performance. My first step was to study the history of performance art in Peru, a subject about which I didn’t know much. Luckily, thanks to some friends, I was able to get in touch with the curator Emilio Tarazona, who’s an expert on the topic. Emilio was very kind, and he gave me a copy of his book *Accionismo en el Perú 1965-2000: Rastros y fuentes para una primera cronología [Actionism in Peru 1965-2000: Traces and Sources for an Initial Timeline]*.⁸ The book came with a CD with a compilation of video-performances. It was on that CD that I saw Elena’s work for the first time, specifically *Señorita de buena presencia buscando empleo, Recuerdo, and Fronteras* [Boundaries] (2000).

I think the work of Elena on display in this show demonstrates not just the development of feminist art, but performance art in general in Peru. In fact, I think it’s clear that Elena’s oeuvre is situated simultaneously in these two fields. For that reason, I’d like to offer a historical overview of both disciplines, in a kind of dialogue with Elena’s output.

Performance art emerged during the 60’s in the United States in an attempt to break away from the relationship of identity between the work of art and the subject, thus closing the gap between the artist and her work, merging life and art and eroding the circuits established by the market. Performance art unites the artist, the work, and the audience, raising a question regarding the work’s ability to “affect” reality. This is a pretty general description, of course. The truth is that there are as many definitions of performance art as there are performance artists in the world. Nevertheless, what I’m interested in making clear here is that performance art introduced a series of ruptures in the discourse of art.

Due to my background in theater, I have a very scenic arts-based approach to performance art. From my perspective, the core of a work consists of the action, the artist’s body, and the interaction with the public. As the Mexican performance artist Guillermo Gómez-Peña affirms, in a reference to a certain longstanding Latin American tradition, “the ultimate goal of the performance is to decolonize our bodies, to lay bare the mechanisms of oppression and subvert them in front of an audience, with the hope that they feel inspired to do the same”.

Our body is both the absolute center of our symbolic universe and a metaphor for the socio-political body, in a broader sense. Performance works focused on the body are known as “body art”. “Body art” emerged at the same time as the first feminist revolution in the 60’s, and uses the artist’s body as a support medium for the artwork to address topics tied to the performativity of gender, sexuality, and resistance against political violence. Personally, I think this is how Elena’s work functions.

So, at the beginning of the discussion, Florencia talked a bit about feminist art. I would also like to share a definition by the American theorist Lucy Lippard: “Feminist art is neither a style nor a movement, but instead a value system, a revolutionary strategy, a way of life”. Feminist art, like performance art, has gone through different stages over the course of its history. The first stage was in the 60’s and 70’s, when artists began to talk about reproductive labor or caregiving, female sexual pleasure, and the representation of the female body in the media. The second stage would come later, in the ‘80’s. During this stage, feminism was influenced by psychoanalytical theory, and developed a Marxist critique of gender difference. Finally, the third stage occurred in the ‘90’s, with the appearance of Judith Butler’s gender performativity theories and a self-critique of classism and racism within the feminist movement itself, thanks to the influence of postcolonial theory. As such, the feminism of the 90’s sought to recombine itself with different political and theoretical subaltern projects, giving rise to the concept of “intersectionality”. The idea of “intersectionality” emerged from the attempt to construct an intellectual, political, and aesthetic critique of the structure of patriarchal oppression and the imperialist conquest of territory. The methods it has used for intervention in the logic of representation include farce, parody, repetition, and mimicry.

⁸ The curator Emilio Tarazona published this book to coincide with his exhibition *Accionismo en el Perú (1965-2000)*, held at the ICPNA gallery in San Miguel in 2005.

Me parece muy acertado que en *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*, el trabajo de Elena esté dividido en dos periodos diferenciados: de 1997 al 2001 y del 2001 al 2010. Pienso que los registros de performances de 1997 al 2001 pueden ser leídos desde la “Teoría del trauma”. Así, se trata de proyectos en los que a través de intervenciones de corte activista, Elena revisaba las secuelas del conflicto armado interno y su condición de mujer en una sociedad abiertamente machista. Esto es muy claro en el caso de *Recuerdo* y también en *Señorita de buena presencia buscando empleo*.

Por otro lado, la segunda parte que va entre el 2001 y el 2010, está más relacionada al feminismo de los noventa. Muchos de los trabajos de esta etapa están vinculados a la negociación que Elena tiene que hacer como artista, y como ser humano, a raíz de su inmigración a Estados Unidos. Desde mi perspectiva, *Holding the House Together* [Juntos con la casa a cuestras] (2005), *Paper Animals* [Animales de papel] (2002-2006), *Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste* [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto](2005-2006) y *Burping Wonder Woman* [La mujer maravilla eructando] (2006), son mecanismos que Elena encuentra para dialogar con su nuevo contexto o operar como artista en otra cultura.

Finalmente, creo que sus trabajos de los últimos años han superado la etapa de recontextualización, dando lugar a una investigación más experimental en relación a los temas de género. Me gusta mucho ver como Elena ha complejizado su trabajo de edición a través del uso del color y la superposición de imágenes. A pesar que Elena vive fuera hace muchos años y nos hemos visto poco, se ha convertido en un referente muy importante para mi práctica. Si bien nuestros trabajos no se parecen formalmente, el compromiso y la constante búsqueda de nuevas formas de lidiar con la vida que está presente en su obra me han inspirado mucho. Así que a nivel de valores y espíritu, me siento muy conectada con su trabajo.

ELENA TEJADA-HERRERA

¡Muchas gracias a las tres! Yo quería comenzar por decirles que admiro muchísimo lo que hacen. Para mí es un honor que estén reunidas conversando sobre mi trabajo, pues todos estos años ustedes han sido mi inspiración a la distancia. Me parecen unas artistas excelentes. Cada una dentro de su propio estilo, y con los diversos lenguajes que manejan, son conceptualmente sólidas y a la vez socialmente comprometidas. Me da mucho gusto ver cómo todas ustedes, desde sus diferentes trincheras, están creando obra que es transformadora y trabajando por las futuras generaciones de artistas mujeres.

En relación a las prácticas feministas en el Perú, lo que recuerdo es que el ambiente era mojigato, represor, y bastante violento hacia cualquier manifestación cultural realizada por mujeres. No obstante, siempre fui consciente de que al ser artista tenía una voz pública, y que eso era tanto un privilegio como una responsabilidad.

Históricamente el espacio público ha sido masculino, mientras el espacio privado se le ha asignado a la mujer. Ocupar el espacio público como artistas es un privilegio, y como mujer, aún más. De mi lado siempre hubo una conciencia muy fuerte de esta situación y estaba dispuesta a luchar. Y efectivamente ha sido una constante lucha. Tanto en Lima donde ocupar espacios públicos era un gesto transgresor y subversivo, como también en Estados Unidos donde he producido mi obra en condición de inmigrante.

Mi trabajo siempre ha sido interseccional. En Lima por ejemplo, yo vivía una situación de privilegio, no de clase, pero sí de raza. Porque hay que admitirlo, nuestro país es muy racista y a la gente se le trata de manera diferenciada según su color de piel. Pero cuando llegué a Estados Unidos, mi situación cambió radicalmente. Me encontraba en una posición bastante más vulnerable. Muchas de las performances en Estados Unidos han sido un esfuerzo por acercarme a la gente, establecer relaciones y vínculos con ellos. Sin embargo, siempre tuve claro que no quería dejar de hablar de mis condiciones de vida; las cuales son evidentes en mi apariencia física, mi acento, o simplemente en el hecho de que enuncio desde un cuerpo femenino e inmigrante. Todos esos temas están presentes en las piezas que desarrollo.

También me interesa comentarles acerca de la importancia del proceso y el video en mi trabajo. Muchas de las performances que ustedes ven en la muestra, por más espontáneas que parezcan, han sido procesos creativos largos y se han realizado a través de muchos años. Mi relación con el video, por otro lado, ha cambiado mucho. Al comienzo las performances que hacía eran bien “guerrilla”, entonces no importaba si no había registro, hacer era lo importante.

I think it was a good idea to divide Elena’s work into two different periods in *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*: one from 1997 to 2001; and the second from 2001 to 2010. I think the recordings of the performances from 1997 to 2001 can be read from the standpoint of “trauma theory”. These projects used activist-type interventions, through which Elena examined the aftereffects of the internal armed conflict and her condition as a woman in an openly macho society. This is quite clear in the case of *Recuerdo*, as well as *Señorita de buena presencia buscando empleo*.

The second period, on the other hand, from 2001 to 2010, is more closely tied to the feminism of the 90’s. Many of the works from this stage concern Elena’s negotiation as an artist, and as a human being, after immigrating to the United States. From my perspective, *Holding the House Together* (2005), *Paper Animals* (2001-2006), *Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste* (2005-2006), and *Burping Wonder Woman* (2006) are mechanisms that allowed Elena to engage in a dialogue with her new surroundings and function as an artist in a different culture.

Finally, I think her most recent works have moved beyond this stage of re-contextualization, giving rise to a more experimental investigation into gender topics. I’m really pleased to see how Elena’s editing work has become increasingly complex, using color and superimposed images. Even though Elena has lived abroad for many years now and we haven’t seen each other much, she has become a very important model for my practice. While our works may not be very similar in formal terms, the commitment and the constant search for new ways of dealing with life that can be found in her oeuvre have inspired me a great deal. So as far as values and spirit, I feel a very close connection with her work.

ELENA TEJADA-HERRERA

Thanks so much to all three of you! First, I want to say that I really admire what you all do. I feel honored to have you here together, talking about my work. You’ve inspired me all these years from afar, and I think you’re all incredible artists. Each one of you, working within your own styles, with the different languages you use, are not only conceptually strong, but socially committed. I’m really pleased to see how all of you, in your different niches, have forged such a transformative oeuvre, working to the benefit of future generations of women artists.

As far as feminist practices in Peru, my memories are of a prudish, repressive atmosphere that was quite violent toward any sort of cultural manifestation by women. Even so, I was always conscious of the fact that as an artist, I had a public voice, and that was both a privilege and a responsibility.

Historically, the public space has been masculine, while the private space has been allocated to women. Occupying the public space as artists is a privilege, and even more so as a woman. For my part, I was always acutely aware of this situation and willing to fight. And it really has been a constant fight. Both in Lima, where occupying public spaces was a transgressive and subversive gesture, and in the United States, where I have forged my work as an immigrant.

My work has always been intersectional. In Lima, for example, I lived a privileged life; not in terms of class, but definitely as far as race. Because we have to admit, our country is very racist, and people are treated differently depending on the color of their skin. When I arrived in the United States, though, my situation changed radically. I was in a much more vulnerable position. Many of my performances in the United States have been part of an effort to get closer to people, to establish relationships and bonds with them. But I always knew that I didn’t want to stop talking about the conditions that define my life, which are evident in my physical appearance, my accent, or the mere fact that I enunciate from a female, immigrant body. All of those themes are present in my pieces.

I’d also like to talk a little about the importance of process and video in my work. Many of the performances you see in the show, no matter how spontaneous they may seem, involved long creative processes and were realized over the course of many years. My relationship with video, for its part, has changed a great deal. At first, the performances I did were kind of *guerrilla*-style. At that time, I didn’t care if there was no recording. Just *doing* it was the important part.

Bomba y la bataclana en la danza del vientre, fue mi primera video-performance. Y con esto me refiero a que tenía una idea muy clara de cómo quería que se viera. Hice *storyboards* muy detallados, dirigí a los camarógrafos, la grabé dos veces e incluso yo misma hice la edición. Luego en Estados Unidos el acceso a la tecnología se hizo mucho más fácil y pude experimentar muchísimo con el video arte. Y fue así que se volvió esencial a mi práctica artística. De hecho, desde ese momento en adelante, muchas de mis performances las he concebido pensando en el registro.

El video me ha permitido mantenerme exhibiendo a pesar de no ser parte del mercado. Hasta el día de hoy envió mis videos por correo a diferentes festivales alrededor del mundo. Entonces, el video se ha convertido en parte del proceso de concepción del trabajo. No soy nada purista en cuanto mi acercamiento al arte, siempre estoy creando híbridos. No obstante, es importante mencionar que si bien me interesa la experimentación con la tecnología, nunca he tenido un interés en desarrollar una estética “*Hi-Tech*”. Por el contrario, me interesa que mi trabajo incorpore las experiencias de la gente, que empodere al público permitiéndole un rol activo y creativo, que la obra no intimide, que sea amigable y cercana.

Actualmente estoy experimentando con proyectos multi-mediáticos y su potencial para el desarrollo de diversas formas de “práctica social”. Genero paisajes virtuales y personajes para la creación de narrativas interactivas y participativas con el público. Estos trabajos son una invitación a que la audiencia tome un rol activo, a que se posicione dentro de estas narrativas y las altere. Es también una invitación a cuestionar los discursos establecidos por los medios de comunicación masiva. Así, uso libremente diferentes herramientas de diseño, como *hardware* y *software*, para construir estos ambientes y crear las imágenes con las que el público interactúa. Ejemplos de esta forma de trabajo son las instalaciones de ambientes inmersivos con sistemas de retroalimentación y edición de video en tiempo real que he trabajado en los últimos años. Este sistema me permite mezclar las imágenes y acciones del público dentro de las video proyecciones, así como experimentar con espacios y tiempos *queer* por ejemplo.

Pero para terminar mi intervención y volviendo al tema del arte feminista en el Perú, creo que todavía hay mucho trabajo por hacer y desde muchos frentes. Situaciones como este conversatorio organizado por Florencia, que promueven el diálogo, la reflexión y la solidaridad entre mujeres son un granito de arena.

LORENA PEÑA

Yo quisiera terminar agradeciendo a la curadora de esta muestra, Florencia Portocarrero, y a Proyecto AMIL por la invitación. Me parece muy importante que la primera exposición comprensiva de un trabajo tan sólido, pero transgresor, como el de Elena haya sido acogida por un espacio tan importante como este. Definitivamente esta es una muestra que implica tomar riesgos. No sólo porque en el Perú la performance sigue estando relegada, sino porque el trabajo de Elena aborda sin miedo temas sensibles relacionados a las políticas de estado, el racismo, la identidad de género, la migración, etc. Por lo mismo, estoy segura que este será un proyecto con una incidencia política dentro y fuera del mundo del arte.

FLORENCIA PORTOCARRERO

Quiero dar las gracias a cada una de las ponentes por su valioso testimonio, a Elena por estar presente a través de *skype* y a nuestra audiencia por acompañarnos a lo largo de esta conversación. Además quiero agradecer especialmente al equipo de Proyecto AMIL: al fundador del espacio Juan Carlos Verme; a nuestro director Joel Yoss; a la directora de operaciones Daniela Moscoso, al director de comunicaciones Nathan Jenkins; a la arquitecta Maya Ballén y su equipo por el brillante diseño y montaje de la exposición, y a Gerardo Chávez-Maza quien nos ha estado apoyando en diferentes tareas durante la muestra. Sin todos ellos, *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*, no hubiese sido posible.

Para cerrar el conversatorio, considero importante resaltar que hasta el día de hoy las mujeres encontramos muchos más obstáculos para llegar a tener reconocimiento y una voz pública, sea cual sea el campo en el que nos desenvolvamos. Desde la historia del arte hay muchísimo trabajo de investigación por hacer para revertir esta situación; tanto re-visitando la obra de artistas mujeres que han sido excluidas de los relatos establecidos como construyendo una genealogía del arte feminista que pueda cuestionar la preeminencia del canon estético modernista en nuestro país. Desde la curaduría, por otra parte, es urgente generar espacios de representación para que las artistas puedan desarrollar una producción sostenida y acceder a otros niveles de profesionalización. Asimismo, como mencionaba Elena, espacios como este conversatorio donde se promueve el intercambio y la reflexión entre mujeres constituyen iniciativas vitales. Nuevamente, ¡muchas gracias a todas!

Bomba y la bataclana en la danza del vientre was my first video-performance. And by that, I mean that I had a very clear idea of how I wanted it to look. I made very detailed storyboards, I directed the camera operators, I recorded it twice, and I even did the editing myself. Later, in the United States, it was much easier to gain access to technology, and I was able to experiment a lot with video-art. And that was how it eventually ended up becoming crucial to my artistic practice. In fact, from that point on, many of my performances were conceived with the recording in mind.

Video has allowed me to continue exhibiting, despite not being part of the market. To this day, I send my videos by mail to different festivals around the world. So video has become part of the process of the work’s conception. I’m no purist in terms of my approach to art; I’m always creating hybrids. Even so, it’s important to note that while I’m interested in experimenting with technology, I’ve never been interested in developing a “hi-tech” aesthetic. On the contrary, I want my work to incorporate people’s experiences, to empower the public, giving them an active, creative role. I don’t want the work to be intimidating; I want it to be friendly and accessible, to reflect day-to-day life.

I’m currently experimenting with multimedia projects and their potential for the development of different forms of “social practice”. I’m making virtual landscapes and figures to create interactive narratives in which the public can participate. These works are an invitation to the audience to take an active role, to situate themselves in these narratives and alter them. They are also an invitation to challenge the discourses established by the mass media. To do this, I make free use of different design tools, including both hardware and software, to construct these environments and create the images with which the public interacts. Some examples of this kind of work include the immersive environment installations with video feedback and real-time video editing systems that I’ve worked on in recent years. This system allows me to mix the public’s images and actions in the video projections, as well as experimenting with queer spaces and times, for example.

But anyway, getting back to the topic of feminist art in Peru, I think there’s still a lot of work to be done on a lot of fronts. But situations like this discussion panel –which Florencia has been kind enough to organize– helps in promoting dialogue, reflection and solidarity among women.

LORENA PEÑA

I’d like to wrap this up by thanking the show’s curator, Florencia Portocarrero, as well as Proyecto AMIL for the invitation. I think it’s quite significant that the first wide-ranging exhibition of an oeuvre as solid yet transgressive as Elena’s has been welcomed by a space as important as this. It’s definitely a show that involves risks. Not only because performance art continues to be marginalized in Peru, but because Elena’s work unflinchingly addresses sensitive topics tied to state policies, racism, gender identity, migration, etc. As such, I’m sure this project will have a political influence both inside and outside the art world.

FLORENCIA PORTOCARRERO

I’d like to thank each one of the panelists for their excellent contributions, Elena for being with us via *Skype*, and our audience for accompanying us throughout this conversation. I would also like to give a special thanks to the team at Proyecto AMIL: to the space’s founder, Juan Carlos Verme; our director, Joel Yoss; the director of operations, Daniela Moscoso; the director of communications, Nathan Jenkins; the architect Maya Ballén and her team for the brilliant design and staging of the exhibition; and Gerardo Chávez-Maza, who has helped us with a number of different things during the show. Without all of you, *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010* would not have been possible.

To conclude the discussion, I think it’s important to stress that to this day, as women we continue to encounter many more obstacles in our efforts to gain recognition and a public voice, regardless of the field in which we’re active. From the standpoint of art history, there is still a great deal of research to be done in order to reverse this situation, not only by revisiting the oeuvres of women artists who have been excluded from established narratives, but also by constructing a genealogy of feminist art that succeeds in challenging the preeminence of the Modernist aesthetic canon in our country. In terms of curatorial practice, on the other hand, we urgently need to create spaces of representation so that female artists are able to develop a sustained output and gain access to further levels of professionalization. And, as Elena noted, spaces like this panel, which promote exchanges and reflection among women, are vital initiatives. Again, a big thanks to you all!

VIDEOS PARTE III

190
***Espacios animados* [Animated Spaces]**
2009

196
***La marcha* [The March]**
2010

200
***Animales de papel, performance interactiva participativa* [Paper Animals, Interactive Participative Performance]**
2016

Arte en la casa de bibliotecaria. Trae tu hobby al trabajo. Bibliotecario realiza su trabajo en la galería. Video con bibliotecario y papel picado en su oficina. Bibliotecario define el arte. Serenatas en las oficinas. Haciendo esculturas en la oficina. Karaoke en la oficina.

Art delivery at librarian house. Bring your hobby to your job. Librarian performs his normal duties at gallery. Video at office with shredded paper. Librarian defines art. Serenades at the offices. Sculptures at the offices. Karaoke at the office.







Bibliotecario Alvaro cantando karaoke en el trabajo





Cámaras, software, sistema de luces, YouTube playlist, edición en tiempo real, sistemas de retroalimentación de video en Proyecto AMIL.



Cameras, software, lighting system, YouTube playlist, real time video editing, video feedback at Proyecto AMIL.







Los participantes escogieron sus películas favoritas en YouTube y entraron en ellas gracias a la edición en tiempo real.

The participants chose their favorite movies from YouTube and entered in them thanks to the real time editing.









TEXTOS

TEXTS



VIDEOS DE ESTA MUJER: REGISTROS DE PERFORMANCE 1997-2010

Espacio de proyección 1
Diseñado por la arquitecta Maya Ballén

VIDEOS FROM THIS WOMAN: PERFORMANCE DOCUMENTATION 1997-2010

Screening Room 1
Designed by architect Maya Ballén



VIDEOS DE ESTA MUJER: REGISTROS DE PERFORMANCE 1997-2010

Espacio de proyección 2
Diseñado por la arquitecta Maya Ballén

VIDEOS FROM THIS WOMAN: PERFORMANCE DOCUMENTATION 1997-2010

Screening Room 2
Designed by architect Maya Ballén

Este listado presenta todas las obras de Elena Tejada-Herrera reunidas en la exposición *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010* y pertenecen al archivo de la artista

This list includes all the artworks presented by Elena Tejada-Herrera in the exhibition *Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010* and belong to the artist's archive

1

Señorita de buena presencia buscando empleo
[Good Looking Woman Looking for Employment]
1997

Primera Bienal Iberoamericana de Arte de Lima
Museo de Arte de Lima - MALI
Documentación de performance irruptiva
Cámara: Adrián Arias
Edición de video: Elena Tejada-Herrera

First Ibero-American Biennial of Art of Lima
Museo de Arte de Lima - MALI
Documentation of Irruptive Performance
Camera: Adrián Arias
Video editing: Elena Tejada-Herrera

2

Recuerdo
[Memory]
1998

Aniversario de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Documentación de performance
Invitada por Mihaela Radulescu.
Cámara: Roger Cáceres Atocha
Asistente: Victor Prieto
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Anniversary of the Department of Humanities, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Performance Documentation
Invited by Mihaela Radulescu
Camera: Roger Cáceres Atocha
Assistant: Victor Prieto
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

3

216

Bomba y la bataclana en la danza del vientre
[Bomba and the Bataclana in the Belly Dance]
1999

Lo real como desilusión, Concurso Pasaporte para un Artista, convocado por la Embajada de Francia
Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú
Video-Performance
Cámara: Record Producciones
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

The Real as a Desillusion, Pasaporte para un Artista award, organized by the Embassy of France Cultural Center, Pontificia Universidad Católica del Perú
Video-Performance
Camera: Record Producciones
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

4

Man in Paris
[Hombre en París]
1999

Francia
Video
Dirección, cámara y edición:
Elena Tejada-Herrera

France
Video
Direction, camera and editing:
Elena Tejada-Herrera

5

La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda
[The Way in which Tens of People Look at a Naked Woman]
2000

Terreno de Experiencia 1
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores
Documentación de performance
Invitada por Cécile Zoonens
Cámaras: Equipo de la Municipalidad de Miraflores, Ricardo Lacuta, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera
Artistas investigadores

Casona del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Invitada por Mihaela Radulescu
Cámaras: Gino Corvetto, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Ground of Experience 1
Cultural Center, Miraflores Municipality
Performance Documentation
Invited by Cécile Zoonens
Cameras: Crew of the Miraflores Municipality, Ricardo Lacuta, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera
Researcher artists

Museum of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Invited by Mihaela Radulescu
Cameras: Gino Corvetto, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

6

Fronteras
[Boundaries]
2000

Terreno de Experiencia 1
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores
Documentación de performance
Curada por Cécile Zoonens, David Mutal, Jorge Villacorta
Cámaras: Equipo de la Municipalidad de Miraflores, Ricardo Lacuta
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Ground of Experience 1
Cultural Center, Miraflores Municipality
Performance Documentation
Curated by Cécile Zoonens, David Mutal, Jorge Villacorta
Cameras: Crew of the Miraflores Municipality, Ricardo Lacuta
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

7

La cámara saltarina
[Jumping Camera]
2000

Segunda Bienal Nacional de Lima
Casa Rímac
Documentación de performance
Performers: Gladys Herrera Tejada (la mamá de Elena), dos modelos, estudiantes, Elena Tejada-Herrera, público, perra Mini (la mascota de Elena)
Cámaras: Record Producciones, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Second National Biennial of Lima
Casa Rímac
Performance Documentation
Performers: Gladys Herrera Tejada (Elena's mom), two models, Elena's students, Elena Tejada-Herrera, public, Mini the dog (Elena's dog)
Cameras: Record Producciones, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

8

La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes
[Yo-Yo Woman with the Anti-Blows Cushion Dress]
2000

Casona del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Video-Performance
Cámaras: Juan Diego Vergara, Ricardo Lacuta, Gino Corvetto
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Museum of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Video-Performance
Cameras: Juan Diego Vergara, Ricardo Lacuta, Gino Corvetto
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

9

Girlboy
[Chicachico]
2000

Casona del Museo de la Universidad de San Marcos
Video-Performance
Cámaras: Juan Diego Vergara, Gino Corvetto
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Museum of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Video-Performance
Cameras: Juan Diego Vergara, Gino Corvetto
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

10

The Dancing Cameras
[Las cámaras danzarinas]
2001

Virginia Commonwealth University
Video
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Virginia Commonwealth University
Video
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

217

11
Paper Animals
[Animales de papel]
2002-2006

Performance participativa en casas, centros comerciales, tiendas, restaurantes, escuela, plazas y calles Richmond, Newport News, Hampton (Virginia) Cámaras: Frank George Kanelos, Melanía White, Janiya Snape, Kevin Reed, Elena Tejada-Herrera Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Participative performance in houses, malls, stores, restaurants, school, squares and streets
Richmond, Newport News, Hampton (Virginia)
Cameras: Frank George Kanelos, Melania White, Janiya Snape, Kevin Reed, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing: Elena Tejada-Herrera

12
My Homeless Experience
[Mi experiencia como una sin casa]
2004

Vermont Studio Center
Johnson (Vermont)
Documentación de performance
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Vermont Studio Center
Johnson (Vermont)
Performance Documentation
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

13
Domestic Crimes
[Crímenes domésticos]
2004

Williamsburg (Virginia)
Documentación de performance
Cámaras: Frank George Kanelos, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Williamsburg (Virginia)
Performance Documentation
Cameras: Frank George Kanelos, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

14
Accents of Color
[Acentos de color]
2003-2006

Performance en calles, centros comerciales, restaurants, tiendas, plazas y carreteras
Williamsburg, Newport News, Hampton, Norfolk (Virginia); Union Square (Nueva York)
Cámaras: Frank George Kanelos, Gian Carlo Silva de Jesus, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Performance on streets, malls, restaurants, stores, squares and highways
Williamsburg, Newport News, Hampton, Norfolk (Virginia); Union Square (New York)
Cameras: Frank George Kanelos, Gian Carlo Silva de Jesus, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

15
Nouveau Bourgeois Latin Immigrant that Learned Shopping and Has Good Taste
[Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto]
2004-2006

Performance en calles, centros comerciales, casas, galerías, conciertos, tiendas, plazas y carreteras
Williamsburg, Newport News, Hampton, Norfolk (Virginia); Union Square (Nueva York)
Cámaras: Frank George Kanelos, Gian Carlo Silva de Jesus, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Performance on streets, malls, houses, galleries, concerts, stores and squares
Williamsburg, Newport News, Hampton, Norfolk (Virginia); Union Square (New York)
Cameras: Frank George Kanelos, Gian Carlo Silva de Jesus, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

16
Holding the House Together
[Juntos con la casa a cuestas]
2005-2006

Performance participativa en calles, edificios públicos, restaurantes y plazas
Newport News, Hampton (Virginia)
Cámaras: Frank George Kanelos, Melanía White, Janiya Snape, Kevin Reed, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Participative performance on streets, public buildings, restaurants and squares
Newport News, Hampton (Virginia)
Cameras: Frank George Kanelos, Melania White, Janiya Snape, Kevin Reed, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

17
One Day Around the Neighborhood Choreographing Me
[Un día en el vecindario coreografiándome]
2006

Performance participativa en calles, casas, tiendas y restaurantes
Cámaras: Frank George Kanelos, Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Participative performance on streets, houses, stores and restaurants
Cameras: Frank George Kanelos, Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

18
Burping Wonder Woman
[La mujer maravilla eructando]
2006

Performance en la galería Sensei, tiendas, restaurante y calles
Chinatown (Nueva York)
Cámara: Charles Papillo
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Performance at Sensei gallery, stores, restaurant and streets
Chinatown (New York)
Camera: Charles Papillo
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

19
Translator
[Traductora]
2007

Performance participativa
Cámara y edición: Elena Tejada-Herrera

Participative performance.
Camera and video editing:
Elena Tejada-Herrera.

20
About You
[Acerca de ti]
2008

Cringe
Galería Dean Project
Curada por Cecilia Jurado Chueca.
Long Island City, Queens (Nueva York).
Performance participativa en la galería, calles, plazas y restaurantes
Cámaras: Transeúntes, Reinaldo Sanguino, Charles Papillo, Irene Remi Pann, Janiya Snape y Elena Tejada-Herrera
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

Cringe
The Dean Project Gallery
Curated by Cecilia Jurado Chueca
Long Island City, Queens (New York)
Participative performance at the gallery, on streets, squares and restaurants
Cameras: Passers-by, Reinaldo Sanguino, Charles Papillo, Irene Remi Pann, Janiya Snape and Elena Tejada-Herrera
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

21
Espacios animados
[Animated Spaces]
2009

Biblioteca Nacional del Perú
Galería de la Biblioteca (Local de la Avenida Aviación)
Invitada por A. Vanini
Videos, esculturas, fotografías y performances participativas con los bibliotecarios en sus oficinas, sus casas y en la galería
Bibliotecarios en los videos: Jorge Barbier, Nelly Bobbio, Pedro Carmo-na, Marco Antonio Córdor, Ana Vivian Herrera, Jorge Paredes, Álvaro Tejada, José Tinoco y otros
Cámara: Elena Tejada-Herrera
Asistente: Karen Escudero
Dirección y edición: Elena Tejada-Herrera

National Library of Perú
Gallery at the National Library of Perú (Avenida de la Aviación branch)
Invited by A. Vanini
Videos, sculptures, photographs and participative performances with the librarians at their offices, their homes and at the gallery
Librarians in the videos: Jorge Barbier, Nelly Bobbio, Pedro Carmona, Marco Antonio Córdor, Ana Vivian Herrera, Jorge Paredes, Álvaro Tejada, José Tinoco and others
Camera: Elena Tejada-Herrera
Assistant: Karen Escudero
Direction and video editing:
Elena Tejada-Herrera

22
La marcha
[The March]
2010

Video edición y manipulación de Elena Tejada-Herrera de la Marcha de los Cuatro Suyos (2000), borrando las personas de todos los encuadres

Footage from the Four Suyos March (2000) edited and manipulated by Elena Tejada-Herrera, erasing the people from every frame.

23
Animales de papel, performance interactiva participativa
[Paper Animals, Interactive Participative Performance]
2016

Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010
Proyecto AMIL
Curaduría: Florencia Portocarrero
Performance participativa interactiva con el público asistente
El público seleccionó sus películas favoritas encontradas en *YouTube*. Estas fueron proyectadas y mezcladas con performances del público en tiempo real
Producción: Daniela Moscoso
Equipo técnico: Leonardo Camacho, José San Martín
Cámaras: Víctor Casquero, Mike Joints, Angel Jerí, Janeth Lozano, Alberto Tejada, Elena Tejada-Herrera
Asistentes: Christian Luza, Ana Balcázar
Dirección: Elena Tejada-Herrera

Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010
Proyecto AMIL
Curated by: Florencia Portocarrero
Participative interactive performance with the public
The public selected their favorite movies found on YouTube. These were projected and mixed with performances by the public in real time
Production: Daniela Moscoso
Technical crew: Leonardo Camacho, José San Martín
Cameras: Víctor Casquero, Mike Joints, Janeth Lozano, Angel Jerí, Alberto Tejada, Elena Tejada-Herrera
Assistants: Christian Luza, Ana Balcázar
Direction: Elena Tejada-Herrera

Elena Tejada-Herrera ingresó con el primer puesto a la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se especializó en pintura. Con un interés por lo experimental desde los inicios de su carrera, en Lima la artista se hizo conocida por una serie de performances irruptivas en el espacio público, que con una perspectiva feminista y un fuerte contenido social, incorporaron la participación del público y los nuevos medios.

En el año 2001 Tejada-Herrera obtuvo una beca otorgada por el departamento de pintura de la Virginia Commonwealth University School of the Arts (VCUARTS), donde se recibió como Magister en Bellas Artes con una especialidad en pintura, grabado y medios digitales. Posteriormente obtuvo una segunda maestría en The School of the Art Institute of Chicago (SAIC), donde se hizo ganadora de la beca integral al mérito otorgada por el Department of Performance y se especializó en artes interdisciplinarias con énfasis en video arte y nuevos medios.

Actualmente su trabajo consiste en la creación de estructuras conceptuales y formales para la participación colectiva y creativa del público. Estas obras condicionan y facilitan una postura crítica y activa por parte de la audiencia. Tejada-Herrera ha llamado estas piezas “intercambios culturales”. Así, la artista concibe estos trabajos como plataformas para la ejecución y puesta en práctica de dinámicas socio-culturales alternativas a las establecidas en el marco de la sociedad patriarcal-capitalista. Estos intereses han llevado a que produzca y presente su obra en espacios que exceden los circuitos del arte establecido, tales como: espacios independientes, casas familiares, calles, carreteras, tiendas, centros comerciales, plazas públicas, la internet, entre otros.

En Estados Unidos Tejada-Herrera ha vivido en zonas semi-rurales en el estado de Virginia, donde produjo intervenciones paisajistas en carreteras y en espacios públicos. Ha formado parte de la comunidad artística de la ciudad de Chicago, donde colaboró con diversos artistas y activistas. Hoy vive en el estado de Florida y también se dedica a la docencia. Muchas de sus obras se difunden por internet, por lo que forma parte de una red de artistas no definida por el territorio y su trabajo tiene una presencia constante y activa.

Elena Tejada-Herrera ha realizado varios cursos y residencias en importantes instituciones dedicadas al arte contemporáneo, tales como: la Cité Internationale des Arts (París, 1999) con la beca Pasaporte para un Artista, el Vermont Studio Center (Vermont, 2004) con la beca ArtNexus para un artista latinoamericano y en The Kitchen (Nueva York, 2006). Además, la artista ha sido premiada con becas y residencias en el Atlantic Center for the Arts (Florida, 2011) y en el Vermont Studio Center (Vermont, 2011) con el auspicio de la Fundación Joan Mitchell.

La obra de Tejada-Herrera ha recibido diversos premios: el primer puesto en el concurso Pasaporte para un Artista (Lima, 1999), el premio internacional de video Werkleitz Gesellschaft (Alemania, 2000), el premio a mejor video-coreografía otorgado por el Festival Internacional de Cine de Luksuz (Eslovenia, 2004) y el *Grand Prix* en el XIII Festival Internacional de Cine & Video de Pärnu (Estonia, 2007). En el 2005 su instalación kinética *Domestic Landscapes* [Paisajes domésticos] recibió un reconocimiento del Contemporary Art Center de Virginia en el contexto del concurso de arte contemporáneo *New Waves*. En el año 2013 su proyecto final para la maestría en la SAIC –la instalación interactiva *The Monkey is Back* [La mona está de vuelta]– recibió el premio James Nelson Raymond. Además, su trabajo ha sido reconocido por instituciones como Gasworks y Train (Londres) y por la Fundación Cisneros Fontanals-CIFO (Florida).

Su obra ha sido citada y referida en libros como *Accionismo en el Perú 1965-2000: Rastros y fuentes para una primera cronología* (Lima: ICPNA, 2005); *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960 – 2000* (Nueva York: El Museo del Barrio, 2008); *Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima – MALI* (Sao Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011); *77 Artistas Contemporáneos Peruanos* (Lima: Museo MATE de Arte Mario Testino, 2017); entre otras publicaciones que han acompañado exhibiciones retrospectivas de arte peruano, latinoamericano y americano.

Elena Tejada-Herrera studied painting at the Pontificia Universidad Católica del Perú’s School of Art and Design, scoring the highest mark on the admission exams. With an interest in experimental practices since the beginning of her career, the artist attracted attention in Lima for a series of irruptive performances in the public space, which were conceptualized from a feminist standpoint and contained a significant social component, involving audience participation and a distinct use of new media.

In 2001, Tejada-Herrera received a scholarship from the Virginia Commonwealth University School of the Arts (VCUARTS) Department of Painting, where she graduated with a Master of Fine Arts, with a focus on painting, engraving, and digital media. Later, she obtained a second master’s degree from The School of the Art Institute of Chicago (SAIC), where she received a full merit scholarship from the Department of Performance and specialized in interdisciplinary arts, with an emphasis on video art and new media.

Her work currently involves the creation of conceptual and formal structures for the collective and creative participation of the public. These works help condition and facilitate a critical, active position among the audience. Tejada-Herrera has called these pieces “cultural exchanges,” reflecting the artist’s conception of these works as platforms for the performance and implementation of sociocultural dynamics that offer an alternative to those established within the framework of a patriarchal, capitalist society. These interests have led her to produce and present her work in spaces outside established art circuits, including independent spaces, family homes, streets, highways, stores, malls, public squares, the internet, among others.

In the United States, Tejada-Herrera has previously resided in semirural areas in the state of Virginia, where she carried out landscape interventions on roads and in public spaces. She also formed part of the arts community in the city of Chicago, where she collaborated with numerous artists and activists. She currently lives in the state of Florida, where she also spends time teaching. Many of her works are disseminated via the Internet, making her part of a network of artists who are not defined by territory, and whose work is constantly and actively present.

Elena Tejada-Herrera has participated in numerous courses and residencies at prestigious institutions dedicated to contemporary art, such as: the Cité Internationale des Arts (Paris, 1999), thanks to the Pasaporte para un Artista grant; the Vermont Studio Center (Vermont, 2004), thanks to an ArtNexus grant for a Latin American artist; and The Kitchen (New York, 2006). The artist was also granted with scholarships to take part in residencies at the Atlantic Center for the Arts (Florida, 2011) and the Vermont Studio Center (Vermont, 2011) with the sponsorship of the Joan Mitchell Foundation.

Tejada-Herrera’s oeuvre has earned her a range of awards and recognitions: first place in the Pasaporte para un Artista contest (Lima, 1999); the Werkleitz Gesellschaft international video prize (Germany, 2000); the award for best video choreography at the Luksuz International Film Festival (Slovenia, 2004); and the *Grand Prix* at the 13th Pärnu International Film and Video Festival (Estonia, 2007). In 2005, her kinetic installation *Domestic Landscapes* received a mention from the Virginia Museum of Contemporary Art, in the context of the exhibition *New Waves*. In 2013, her final project for her master’s degree at the SAIC—the interactive installation *The Monkey is Back*—earned her the James Nelson Raymond Fellowship. Her work has also been recognized by institutions such as Gasworks and Train (London) and the Cisneros Fontanals Art Foundation, CIFO (Florida).

Her work has been cited and referenced in books such as *Accionismo en el Perú 1965-2000: Rastros y fuentes para una primera cronología* (Lima: ICPNA, 2005); *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960 – 2000* (Nueva York: El Museo del Barrio, 2008); *Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima – MALI* (Sao Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011); and *77 Artistas Contemporáneos Peruanos* (Lima: Museo de Arte Mario Testino-MATE, 2017), among other publications produced for retrospective exhibitions of Peruvian, Latin American, and American art.

AGRADECIMIENTOS DE PROYECTO AMIL

Armando Andrade Tudela
Iosu Aramburu
Ana Balcázar
Maya Ballén
Karen Bernedo
Gustavo Buntinx
Jose Ignacio Cabrejos Portocarrero
Claudia Coca
Giancarlo Cornejo Salinas
Kimberlee Córdova
Dorothee Dupuis
Jimena González
Andrés Hare
Max Hernández Calvo
Solange Jacobs
Miguel A. López
Christian Luza
José-Carlos Mariátegui
Eliana Otta
Tilsa Otta
Lorena Peña
Andrés Pereira Paz
Gonzalo Portocarrero
Patricia Portocarrero
Revista Ansible
Revista Artishock
Revista Terremoto
Patricia Ruiz Bravo
Juan Diego Tobalina
Susana Torres
Natalia Valencia
Giuliana Vidarte
Jorge Villacorta
Alejandra Villasmil
Claudia Zegarra

AGRADECIMIENTOS DE LA ARTISTA

Quiero agradecer a Joel Yoss, director de Proyecto AMIL, quien con extrema generosidad acogió e hizo posible *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010*. Asimismo, a Juan Carlos Verme por su permanente apoyo a los artistas peruanos.

El presente libro ha sido posible gracias al incansable trabajo de la curadora Florencia Portocarrero, a quien agradezco especialmente por sus sugerencias y meticulosa edición; así como por la paciencia y cariño con el que ha cuidado cada detalle del proyecto.

También agradezco a las personas que han escrito y/o colaborado con el libro: Armando Andrade Tudela, Miguel A. López, Karen Bernedo, Claudia Coca, Lorena Peña y Max Hernández Calvo. Al equipo de Proyecto AMIL por el gran trabajo de producción: Daniela Moscoso, Nathan Jenkins, Gerardo Chavez-Maza, Janeth Lozano y Ángel Jerí. A Ralph Bauer, Verónica Majluf y Wei Liao –de vm& studio– por acoger mis diseños híbridos e indisciplinados; y al equipo de Gráfica Biblos, en especial a Rubén Montoya, por la dedicación y el compromiso. Finalmente, a mi familia y amigos por el apoyo incondicional: Gladys Herrera Tejada, Miguel Tejada Herrera, Alberto Tejada Herrera, María Teresa Galindo y Christian Luza.

Finalmente, quiero dar las gracias a todos aquellos que apoyaron la producción y realización de la performance de clausura de la muestra y al público que colaboró en el evento y asistió a *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*.

ARTIST ACKNOWLEDGMENTS

I want to thank Joel Yoss, the Director of Proyecto AMIL, who with extreme generosity welcomed and made possible *Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010*. Also, Juan Carlos Verme for his permanent support to Peruvian artists.

This book has been made possible thanks to the tireless work of curator Florencia Portocarrero, to whom I want to thank especially for her suggestions and meticulous editing; as well as for the patience and affection with which she has taken care of every detail of this project.

I also want to acknowledge the people who have written and/or collaborated in this book: Armando Andrade Tudela, Miguel A. López, Karen Bernedo, Claudia Coca, Lorena Peña and Max Hernández Calvo. The Proyecto AMIL team for the great production work: Daniela Moscoso, Nathan Jenkins, Gerardo Chavez-Maza, Janeth Lozano and Ángel Jerí. Ralph Bauer, Verónica Majluf, and Wei Liao –from vm& studio– for hosting my hybrid and undisciplined designs; and the Gráfica Biblos team, specially Rubén Montoya, for the dedication and commitment. Last but not least, my family and friends for the unconditional support: Gladys Herrera Tejada, Miguel Tejada Herrera, Alberto Tejada Herrera, María Teresa Galindo and Christian Luza.

Finally, I would like to thank all those who supported the production and realization of the closing performance of the show and the public who collaborated with this event and attended to *Videos from this Woman: Performance Documentation 1997-2010*.

PUBLICACIÓN

Edición
Florescia Portocarrero

**Concepto y diseño
vm& estudio gráfico**
Ralph Bauer
Verónica Majluf
En colaboración con
Elena Tejada-Herrera

Diseño del portafolio de vídeos
Elena Tejada-Herrera

Traducción
Max Hernández Calvo
Servidioma

Corrección de textos
Nathalie de Trazegnies
Nathan Jenkins

Impresión
Gráfica Biblos
Jr. Morococha 152, Surquillo

© 2018 de la edición
Asociación Ishma
Proyecto AMIL
Libertadores 155 oficina 402
San Isidro, Lima

Proyecto AMIL
Centro Comercial Camino Real
Esquina Víctor Andrés Belaúnde con
Avenida Camino Real, subsuelo
San Isidro, Lima, Perú
www.proyectoamil.org

© De los textos
los autores

© De las fotografías
Elena Tejada-Herrera
Juan Pablo Murrugarra

© De los dibujos, de las imágenes
y de los portafolios de vídeos
Elena Tejada-Herrera

EXPOSICIÓN

Director de Proyecto AMIL
Joel Yoss

Curaduría
Florescia Portocarrero

Coordinación
Daniela Moscoso

Asistente
Gerardo Chávez-Maza

Museografía
Maya Ballén

Montaje
Michael Trujillo

Comunicaciones
Nathan Jenkins
Janeth Lozano

Fotografía
Juan Pablo Murrugarra
Angel Jeri Chang



MIGRANT
EARNED SHOPPING
BAG HAS GOOD TASTE

HAIR

