



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

LA PERFORMANCE POLÍTICA Y ARTÍSTICA DE LORENA WOLFFER: UN CUERPO EN EL QUE
SE EXPRESAN LAS VOCES DE MUJERES

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MICHELLE LAURENT GUTIÉRREZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ENES MORELIA

TUTORES
DRA. PAOLA MARUGÁN
RED DE FEMINISMOS, CULTURA Y PODER
DRA. JULIA ANTIVILO
CÁTEDRA ROSARIO CASTELLANOS UNAM

CIUDAD DE MEXICO, JULIO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La performance política y artística de Lorena Wolffer: un cuerpo en el que se expresan las voces de mujeres.

Índice

Introducción.....	2
Capítulo 1.	5
1.1 Breve recuento del performance feminista en México	5
1.2 Género y representación	10
1.3 El cuerpo como locus de enunciación.....	20
Capítulo 2	26
2. La performance de Lorena Wolffer	26
2.1 Mientras dormíamos (2002-2004)	32
2.2 Expuestas: registros públicos (2007-2013).....	45
2.2.1 Mapa de recuperación (2008-2013).....	47
2.2.2 Antimemorias: enmiendas públicas (2011)	54
2.3 Báñate (1992).....	60
3. Conclusión: Lorena Wolffer, los Feminismos en México y su relación con las prácticas artísticas feministas.....	64
Bibliografía.....	70

Introducción

A lo largo de la historia del arte, las mujeres hemos sido representadas por, para y desde la mirada masculina como bellos objetos generadores de placer, sin una iconografía a la cual remitirnos como sujetos. En el arte y en la política, el cuerpo ha sido utilizado como un vehículo de expresión, conocimiento y protesta, una plataforma a partir de la cual presentarse como sujeto, pero también, desde el cual las mujeres hemos sido representadas como objetos. El cuerpo no es una masa de carne con una identidad fija, sino que es una materia múltiple y cambiante que se transforma continuamente y es dependiente de las fuerzas que lo determinan, niegan o afirman. Al mismo tiempo, es presencia y otorga visibilidad y dignidad, aun cuando nuestras sociedades patriarcales y coloniales han intentado establecer qué vidas son válidas y valiosas y cuáles no. Pese a que es el más representado, el cuerpo de las mujeres ha sido considerado de los últimos y catalogado como abyecto por ser menstruante -cuya sangre menstrual es censurada por causar repulsión, ser “sucias” y “vergonzosa”.

En el devenir histórico, ha sido mediante la mirada masculina, que se ha construido un conjunto de representaciones de las mujeres como seres perversos que incitan a la violencia y a la misoginia. Estas creaciones tienen el propósito de mitigar “los propios demonios de los hombres que ven a las mujeres como lo otro, lo desconocido, una amenaza, como algo que los puede llevar a interrogarse a sí mismos y su relación con el mundo y con sus propios cuerpos” (Cortés, 2003:91).

Estas ideas se han mantenido en una gran parte de las sociedades. Muchas mujeres al aprender a avergonzarse de sí mismas han apoyado este pensamiento, se han transgredido a sí mismas y han permitido la violencia y humillación.

En las artes vivas y corpóreas -como la performance- las artistas han hecho de sus cuerpos el eje central de su trabajo como forma de protesta frente a las ideas que han preconcebido al cuerpo de las mujeres como objeto de violencia.

Algunas performers mexicanas en el último tercio del siglo XX y lo que va del siglo XXI han desarticulado, a través de sus acciones, los estereotipos femeninos – y, por tanto, los masculinos-, desactivado las normas, los mandatos y las leyes biológicas, sociales y

culturales, así como las claves del disciplinamiento de los cuerpos femeninos. Con sus obras, han pretendido cuestionar y subvertir las verdades patriarcales a través de lo tabú y lo denostado. Sus propuestas han presentado desafíos con la visibilización y la encarnación de sus propias experiencias y las experiencias y testimonios de otras mujeres (Giunta, 2019,13). “Algunas performers mexicanas en el último tercio del siglo XX y lo que va del siglo XXI han desarticulado, a través de sus acciones, los estereotipos femeninos – y, por tanto, los masculinos-, desactivado las normas, los mandatos y las leyes biológicas, sociales y culturales, así como las claves del disciplinamiento de los cuerpos femeninos. Con sus obras, han pretendido cuestionar y subvertir las verdades patriarcales a través de lo tabú y lo denostado. Sus propuestas han presentado desafíos con la visibilización y la encarnación de sus propias experiencias y las experiencias y testimonios de otras mujeres” (Giunta, 2019,13). Algunas performers mexicanas en el último tercio del siglo XX y lo que va del siglo XXI han desarticulado, a través de sus acciones, los estereotipos femeninos – y, por tanto, los masculinos-, desactivado las normas, los mandatos y las leyes biológicas, sociales y culturales, así como las claves del disciplinamiento de los cuerpos femeninos. Con sus obras, han pretendido cuestionar y subvertir las verdades patriarcales a través de lo tabú y lo denostado. Sus propuestas han presentado desafíos con la visibilización y la encarnación de sus propias experiencias y las experiencias y testimonios de otras mujeres (Giunta, 2019,13). En este artículo se plantea el análisis de algunas de las obras de la artista y activista feminista Lorena Wolffer, quien ha hecho de su cuerpo un sitio permanente desde el cual enunciar, denunciar y protestar contra la violencia ejercida contra los cuerpos y almas de las mujeres y de otrxs sujetxs socio históricamente invisibilizadx.

La obra de Wolffer se constituye de imágenes extremas que son muestra de denuncia, resistencia y combatividad frente al capitalismo patriarcal. Según la investigadora e historiadora del arte feminista española Irene Ballester Buigues (2010, 45-46), el hilo conductor de las performances de Wolffer es la transformación del cuerpo femenino en un sitio desde el cual es posible abordar, comentar, denunciar fenómenos políticos y sociales relacionados, mayormente, con la violencia de género. El trabajo de Wolffer se distingue por su capacidad para subvertir y transgredir la mirada social hacia las mujeres y por su fortaleza para presentar, representar y encarnar desde el cuerpo las experiencias del cuerpo y la violencia padecida por otras mujeres.

En sus acciones Wolffer es su cuerpo, pero también representa a lxs demás, que no son ella, pero es como si lo fueran. Su cuerpo es mapa, cartografía, metáfora y metonimia. Lo tatúa con plumones quirúrgicos, lo ata con cuerdas, lo baña en sangre humana y animal, lo somete a diferentes tratamientos médicos y le incrusta los dolores ajenos; a través de él tiende puentes de percepción con la gente que se encuentra alrededor -o enfrente- de ella, ya sean mujeres u hombres. En su obra más reciente¹ Wolffer intenta poner fin a las definiciones binarias de género, ya que piensa que son esas categorías estáticas junto con las normas y convenciones que las secundan, las culpables de gran parte de la violencia que vivimos en nuestras sociedades.

Cada uno de sus proyectos, ya sea una encuesta pública, una valla publicitaria, o una performance artística, construye un espacio intermedio entre el arte y el activismo para generar una comunicación cimentada en la inmediatez con el público; para dar lugar a preguntas sobre la construcción de la identidad de género; para comprender, dar a comprender y comprenderse dentro de las atribuciones asignadas a las mujeres, su sexualidad, su rol social y la naturalización de la violencia (Abelleyra, 2014, 49).

Las performances de Wolffer denuncia críticamente la violencia de género mediante la representación de las heridas físicas y psíquicas de las mujeres que han vivido violencia. En ellos, transforma las heridas psíquicas y físicas en testimonios y voces corporales que critican la violencia contra las mujeres. En sus acciones, la artista transfiere las heridas y dolores de las mujeres a su propio cuerpo, mostrando empatía, compasión y solidaridad hacia ellas. Utiliza su cuerpo como un vehículo desde el cual, las voces de las mujeres que han sufrido - y que sufren- la violencia, pueden expresarse y alzar su voz.

En cuanto a sus instalaciones e intervenciones culturales, Wolffer, al igual que Mayer², traslada los sufrimientos de las mujeres a las calles, grabando sus testimonios en la esfera pública. Tal como lo señala la artista, el acto de escuchar las vivencias violentas de otras mujeres nos transforma, porque nos incitan a luchar por romper el silencio que conlleva la

¹ Partiendo de una premisa de que la noción binaria y heteronormativa es el pilar de la violencia heteopatriarcal, proyectos como *Mírame a los ojos* (2013-2016) exploran los diferentes modos en los que las mujeres se definen a sí mismas y construyen sus géneros, al dominio de lo visible y tangible, desde las elecciones que toman hasta los mandatos que producen y reproducen voluntaria e involuntariamente (2022, en lorenawolffer.net).

² Mónica Mayer (1954) es una de las artistas pioneras del arte feminista y performance en México. Se formó en México y Estados Unidos a finales de los setenta en el Woman's Building y en el Feminist Studio Workshop y, junto con Maris Bustamante, creó, en 1980 el primer colectivo de arte feminista de nuestro país, Polvo de Gallina Negra. Su noción de arte se aleja de la idea del artista genio, y ha trabajado mediante el diálogo y participación comunitaria, generando una reflexión sobre temas como el activismo, el feminismo, el arte y el archivo. Hoy en día, su obra resulta fundamental para aproximarse al arte feminista latinoamericano.

violencia de género, por medio de la narración y escucha de historias de violencia.

Además de sus encuentros, conversatorios e intervenciones culturales, en su página web, Wolfffer invita a las personas con cuerpos disidentes -incluyendo mujeres- a contar sus experiencias personales, alentando a sanar las heridas por medio de la narración de sus verdades.

En sus performances, el cuerpo polifónico de Wolffer ejerce una doble resistencia: por una parte, convierte las experiencias personales de violencia en un fenómeno de interés público, y por otro lado, crea una comunidad que escucha y expresa las voces de mujeres. Su resistencia feminista de la artista y activista consiste en privilegiar las voces y relatos de las mujeres, así como representar la violencia de género como una problemática de índole social, política y pública.

Capítulo 1.

1.1 Breve recuento del performance feminista en México

En México se comenzó a utilizar el término “arte feminista” a mediados de la década de los setenta, sin embargo, existen algunas exposiciones que dan prueba de la existencia de una solidaridad y sororidad entre artistas que es una de las características de dicho arte. Un ejemplo de ello fue la exposición que se realizó en 1956 como homenaje a la obra de Frida Kahlo en la galería de Lola Álvarez Bravo (Mayer, 2018, 191-197). Esta exposición aglomeró la obra de aproximadamente cuarenta artistas, entre las que se encontraban Olga Costa, Machila Armida, Fanny Rabel y Remedios Varo. Según la artista, activista y escritora feminista mexicana Mónica Mayer, este evento anunció el enorme impacto que tendría la obra de Kahlo en el circuito artístico mundial en las generaciones posteriores. La muestra mexicana más exitosa del Museo de Arte Moderno fue sobre la obra de Kahlo, en el 2005. Un año después, en el 2006, se vendió una de sus pinturas por 5.6 millones de dólares, el precio más alto alcanzado hasta el momento por la obra de una artista. Si el feminismo se fundamentó bajo la premisa de que lo personal es político, no es casualidad que Kahlo se haya convertido en uno de los íconos del arte feminista, ya que Kahlo planteó, en su obra, que lo personal es artístico.

El arte feminista emergió en un contexto en el que estallaron las movilizaciones de aguerridos grupos feministas y en el que las instituciones comenzaron a asumir -a su manera- las demandas de las luchas por la liberación de las mujeres. Un ejemplo de esta institucionalización del movimiento fue la exposición que se llevó a cabo en 1975 -año que fue nombrado por la Ciudad de México y la ONU como el Internacional de la Mujer- que llevó por título La mujer como creadora y tema del arte, y en la participaron mayormente hombres (Mayer, 2018, 192). Pese a que en el título se hablaba de mujeres creadoras, la

muestra promovía la idea -normalizada en esa época- de que el papel de las mujeres en el arte se reducía a ser musas.

No obstante, pese a los eventos producidos por el gobierno, como el caso de la exposición del MAM, para adornar a los políticos, desde los inicios de las movilizaciones y protestas feministas hubo una fuerte carga artística, y en muchas manifestaciones y plantones hubo teatro y performance. También hubo varias artistas que se unieron a la militancia feminista, mientras que otras muchas artistas colaboraron con el activismo feminista desde el campo de las artes.

De la mano de la explosión artística influida por los movimientos feministas, surgieron algunas preguntas importantes con relación a la autodefinition de las artistas: ¿Qué es el arte “feminista” y quiénes son las artistas feministas? ¿Acaso todas las mujeres artistas producen arte “feminista”, o sólo aquellas que se proclaman como feministas y catalogan su obra de feminista? Para poder responder estas preguntas, artistas y teóricas del arte mexicanas se organizaron para aprender de la experiencia.

A la par del Primer Simposio Mexicano Centroamericano e Investigaciones sobre la Mujer realizado en 1977, el Museo Carrillo Gil reunió en una muestra la obra de ochenta artistas mexicanas. Ese mismo año, Rosalba Huerta, Mónica Mayer y Lucila Santiago presentaron en la Casa del Lago una exposición llamada Collage Íntimo, donde sus presentadoras asumieron que era feminista por la temática de las obras. Un año más tarde, en 1978, Huerta, Mayer y Santiago organizaron la Muestra colectiva feminista en la Galería Contraste que congregó la obra de militantes feministas y artistas. Sin embargo, de acuerdo con Mayer, muchas de las activistas y militantes no tenían un compromiso con la producción de un arte político de calidad.

En los setenta surgieron diversas artistas con un compromiso feminista, algunas de ellas fueron: Mónica Mayer, Maris Bustamante, Magali Lara, Lourdes Aimedia, Yolanda Andrade y Carla Rippley. Su obra ha hecho diferentes aportaciones al arte y al feminismo a lo largo de varias décadas.

En los ochenta se formaron algunos colectivos de arte autodenominado feminista como Bioarte (Nunik Sauret, Rosell Faure, Guadalupe García, entre otras), Tlacuilas y Retrateras (conformado por artistas y teóricas como Mónica Mayer, Karen Cordero y Ana Victoria Jiménez) y finalmente, Polvo de Gallina Negra (integrado por Mayer y Bustamante).

Además de autodenominarse como feministas, estos grupos buscaron producir un arte político que reflejara claramente sus ideas feministas. En los tres grupos se valieron del arte de la performance, puesto que es una práctica que requiere la presencia corporal del artista, la reflexión sobre el sexo y el género era ineludible.

En las performances, las artistas están ahí, con su cuerpo, su color de piel, su edad y su sexo. Es imposible negar su presencia como mujeres. El performance y el feminismo han podido pactar a la perfección, ya que en el primero el arte se fusiona con la vida, lo público con privado, y en el segundo, lo personal con la política.

En la década de los noventa, estos grupos de arte feminista terminaron por disolverse, pero no así dejaron de haber artistas individuales comprometidas con el arte político y el feminismo. Dos de ellas son Lorena Wolffer y Lorena Méndez. Wolffer es una artista reconocida tanto a nivel nacional como internacional por sus diferentes obras. Durante casi tres décadas de trayectoria artística, Wolffer se ha dedicado a explorar en sus performances las nociones del cuerpo femenino, tanto para cuestionar y criticar las construcciones socioculturales del género, como para utilizar su cuerpo como una metáfora de fenómenos políticos y sociales que afectan a nuestro país y a las mujeres. Uno de los temas que más ha trabajado Wolffer ha sido el de la violencia contra las mujeres y las personas no binarias y excluidas mediante la performance, pero también a través de intervenciones culturales, conversatorios y arte público.

Por su parte, Lorena Méndez formó parte de un colectivo llamado La Lleca que es la manera en la que los reclusos nombran a la calle. Tanto dentro del colectivo como fuera, Méndez ha trabajado con lxs habitantes de las cárceles de la Ciudad México y ha reflexionado en conjunto con ellxs sobre lo que significa ser mujer. Producto de estos encuentros, ha puesto en marcha performances como el de Concurso (2008) en el que colocó fotografías de las diferentes axilas de un grupo de reclusxs incluyendo las de sus propias axilas. Luego le pidió a lxs reclusxs que escogieran las fotos de las axilas que tenían más vello -una característica que socioculturalmente se ha asociado con la masculinidad-. Las axilas de ella fueron las ganadoras.

Actualmente, a más de cuatro décadas de los años setenta, se han publicado varios libros, artículos, tesis, blogs, organizado distintas exposiciones con la temática del arte y el feminismo, creado archivos del arte de mujeres y feministas, e incluido en las universidades

seminarios y clases sobre cultura visual y género. Algunas teóricas y activistas como Raquel Tibol, Josefina Alcázar, Mónica Mayer, Julia Antivilo, Paola Marugán, Araceli Barbosa, Ana Jiménez, Lorena Zamora, Eli Batra (por mencionar sólo unas cuantas) han realizado aportaciones invaluable, desde el feminismo, sobre el arte de las mujeres en nuestro país.

Sin embargo, aunque ha habido enormes esfuerzos por transformar la situación de las mujeres en el mundo del arte y la historia del arte, no han sido suficientes para cambiar la visión de la mayoría de los museos, galerías e instituciones artísticas y académicas. Desde hace ya algunos años ha habido una explosión de exposiciones artísticas de mujeres organizadas en torno a un criterio principalmente genital. Por ejemplo, en 1998, el Palacio de Bellas Artes montó la exposición *Diferencias reunidas* en la que se mostró la obra de artistas como Paloma Torres, Rocío Maldonado, Patricia Soriano y Claudia Fernández. Excelentes artistas, pero con propuestas disímiles y sin una narrativa clara que las uniera aparte del hecho de que eran mujeres.

El tema de la violencia contra las mujeres ha estado presente en el arte de Frida Kahlo, María Izquierdo, Olga Costa, y por supuesto, Mónica Mayer y Maris Bustamante, entre otras muchas. Si bien Kahlo, Izquierdo, Carrington y Costa denunciaron la violencia contra las mujeres, lo hicieron desde las circunstancias sociales que vivieron. No obstante, Mónica Mayer reconoce que, a partir del feminismo, la violencia contra las mujeres aparece en el arte de una forma más clara.

En su obra de 1978, “*El Tendedero*” Mayer exponía la gravedad y constancia del acoso y violencia callejeros. Hoy en día, décadas después, lejos de cambiar, esta situación sigue vigente. Incluso, podemos decir que ciertas formas de violencia -como los feminicidios- han ido en aumento. Como resultado de este incremento, el arte se ha politizado y, en ocasiones, se ha fusionado con el activismo. Las reflexiones que tuvo Wolffer sobre el papel del cuerpo -sobre todo, de su propio cuerpo- en el performance, la llevaron a profundizar sobre la relación que tenía con la cultura, la política y la sociedad. Desafortunadamente, esto la llevó, inevitablemente, a pensar sobre las violencias”. Yo no creo que puedas hablar en México de cuerpo, del cuerpo de una mujer cis o trans, sin hablar de violencias” (Wolffer en Vidales, Castillo, Mondragón & Alarcón, 2020, 39).

Uno de los hechos sociales que aparece claramente en la obra de Wolffer es el aumento de feminicidios en nuestro país. *Mientras dormíamos* (2002-2004) fue un performance sobre

cincuenta de los feminicidios registrados en reportes policíacos. Durante su realización transformó su cuerpo en un mapa simbólico, en el cual, trazó con plumón las heridas físicas que sufrieron las víctimas de acuerdo con los reportes policíacos.

Al hacer performance, además de buscar entablar un diálogo directo con las personas, Wolffer se posicionó en los márgenes del arte establecido, afirmando que, tanto el arte como el activismo político, para ella, son medios y no un fin en sí mismos. Para ella, el arte es una herramienta con la capacidad de intervenir el tejido social desde la insurrección estética.

Sus performances *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011) y *Mapa de recuperación* (2008-2013) tuvieron como materia prima las historias de violencia vividas por mujeres. Una de las principales estrategias políticas de la artista es la enunciación y visibilización de la violencia, puesto que crea una narrativa distinta que contribuye a pensar y representar la violencia de formas alternas.

Uno de los términos más importantes de las performances *Mientras dormíamos* (2002-2004), *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011) y *Mapa de recuperación* (2008-2013) es “sanación colectiva”. El origen de esta idea ocurrió cuando Wolffer asistió a un refugio de mujeres que habían sufrido de violencia doméstica, y escuchó sus historias. La artista acudía al refugio con la consigna “cuéntame lo quieras sobre por qué estás aquí”. A lo largo del desarrollo de sus conversaciones con las habitantes del refugio, en sus términos y condiciones, descubrió el gran poder sanador que tenía el hablar para ellas. Ahí fue cuando Wolffer se percató de la gran potencialidad política que tiene el testimonio como enunciado político.

En nuestro país, la violencia contra las mujeres ha ido en alza de manera alarmante en los últimos años. No sólo se han extendido nuevas formas de violencia contra las mujeres -como los feminicidios a manos de hombres desconocidos-, sino que las formas más conocidas de violencia -tales como la violencia doméstica- también se han recrudecido (Cobo, 2014, 1-4). Como consecuencia de esto, los diferentes movimientos y grupos feministas han buscado atacar y visibilizar tanto las microviolencias normalizadas como el acoso callejero, hasta los crímenes más atroces como los feminicidios. La mayor difusión que las redes sociales y los medios le han permitido tener a las movilizaciones feministas, ha causado una polarización de opiniones sobre el tema de la violencia hacia las mujeres y las protestas feministas. De acuerdo con la feminista norteamericana Bell Hooks, “la información negativa producida en

la mayoría de los medios de comunicación de masas y tecnologías de la información seguirá desvirtuando la teoría y la práctica feministas” (Hooks, 2017, 46).

De modo similar a como ocurre en los medios de comunicación y redes sociales, en la cultura visual y en el mundo artístico se han producido y reproducido estereotipos femeninos que resultan perjudiciales en las relaciones que las mujeres tienen con sus propios cuerpos, su entorno y su pensamiento. En el campo del arte nos enfrentamos a una paradoja: por un lado, encontramos una hipervisualización de los cuerpos de las mujeres como objetos sexuales, mientras que las creaciones artísticas de mujeres son poco visibles.

Esta investigación surge como un intento de exploración del arte feminista de Lorena Wolffer como una visión crítica contrapuesta tanto a los discursos hegemónicos en los medios de comunicación sobre la violencia contra las mujeres, como a las reglas del arte preestablecidas. Asimismo, busca ahondar en la apropiación de las prácticas de la performance y la utilización de historias y testimonios de violencia en la producción de la artista para pasar de una voz individual a una voz colectiva.

Aparte de transformar lo personal en político, la incorporación de testimonios añade una dimensión de justicia social, puesto que las historias pueden permitir sanar, humanizar, sensibilizar y restaurar la dignidad de sus portadores.

Aunque hay una larga lista de cosas por hacer en la historia del arte, un primer paso consiste en abordar la obra de personas como Lorena Wolffer, quienes están comprometidas con la lucha feminista dentro del mundo artístico y cultural.

1.2 Género y representación

En las teorías y prácticas activistas y culturales feministas de los años sesenta y setenta la idea de género como diferencia sexual era fundamental para la crítica de protesta, la revisión de las representaciones culturales y narrativas, para la escritura, la lectura y el carácter de lxs espectadores. El género entendido como diferencia sexual ha sustentado las diferentes intervenciones feministas tanto en el campo de conocimientos formales y abstractos, de las ciencias sociales, duras y humanidades como en las artes y los activismos. Se han elaborado actividades, prácticas, discursos específicos y espacios generizados como los llamados “espacios exclusivos de mujeres”, comités de mujeres dentro de las disciplinas, los Estudios de la Mujer, periódicos, medios de información o grupos feministas separatistas donde la

diferencia sexual misma podía constatarse y afirmarse. Sin embargo, esa concepción de género como diferencia sexual y su cultura derivada- la cultura de las mujeres que incluye la maternidad, la menstruación, la escritura femenina, el arte femenino y la feminidad, entre otros- actualmente resultan reductoras y limitantes para el pensamiento feminista.

De acuerdo con De Lauretis (1996, 7-29), el primer límite de la noción de género basada en la diferencia sexual es que mantiene al pensamiento crítico feminista dentro de un marco conceptual de una oposición sexual universal (la mujer como la diferencia y la alteridad con respecto al varón, la mujer como la diferencia total frente al Hombre) y esto hace muy difícil si no es que imposible abordar las diferencias de las mujeres con relación a la Mujer, o mejor dicho, las diferencias dentro de las mujeres. Desde esta perspectiva, las mujeres no serían diferentes entre sí, sino que todas serían copias de distintas personificaciones de alguna arquetípica esencia de Mujer, representaciones más o menos sofisticadas de una feminidad metafísico-discursiva. La segunda limitación de la concepción del género como diferencia sexual es que intenta retener o recuperar el potencial epistemológico del pensamiento crítico feminista dentro de lo que Lorde nombró “la prisión del lenguaje”(Lorde en Lauretis, 1996, 8). De Lauretis llama “potencial epistemológico radical” a la capacidad, ya emergente en los textos feministas de los ochentas, de concebir al sujeto social y a las relaciones de la subjetividad para la socialización de una forma diferente: un sujeto constituido en el género no solamente por la diferencia sexual, sino, principalmente, por las representaciones culturales y lingüísticas, un sujeto generado y generizado dentro de relaciones de clase, raciales y sexuales; un sujeto no unificado, sino múltiple y contradictorio (De Lauretis, 1996, 8, 9).

La propuesta de De Lauretis para comenzar a especificar este otro tipo de sujeto y articular sus relaciones en el campo social y subjetivo consiste en pensar en una noción de género que no esté tan ligada a la diferencia sexual, sino que pueda ser subsumido a las diferencias sexuales como producto de los efectos del lenguaje o de la imaginación, desvinculado totalmente de la realidad. Para ello, parte de la idea de tecnologías políticas de Michel Foucault, concluyendo que el género como representación o auto-representación es consecuencia de variadas tecnologías sociales -como el cine, el arte y la cultura- y los discursos institucionalizados, las epistemologías y prácticas críticas, así como la vida cotidiana en su conjunto. Al igual que la sexualidad, el género no es una propiedad intrínseca de los cuerpos o algo originariamente existente en los seres humanos, sino “el conjunto de

efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (De Lauretis, 9). Sin embargo, De Lauretis va más allá de Foucault al plantear al género como producto, consecuencia y proceso de una serie de tecnologías sociales, aparatos tecno-sociales y bio-médicos tomando en cuenta la instanciación diferencial de las tecnologías de sexo aplicadas a sujetos femeninos y masculinos.

Al buscar la palabra “género” en el diccionario, veremos que entre sus múltiples significados se encuentra el de “clasificación del sexo”. Esta cercanía que existe entre la gramática y el sexo confirma, señala De Lauretis, que el género es una representación; y no sólo lo es en el sentido de que cada palabra refiere (o representa) a su referente ya sea éste un objeto, cosa, o ser animado. Volviendo al diccionario, tenemos que el género es la representación de una relación, ya sea la pertenencia a una clase, tipo, grupo o categoría. El género como representación construye una relación entre una entidad y otras entidades. De este modo, podemos decir que el género no representa a un individuo como tal, sino a un individuo dentro de una relación de clase, tipo o categoría, a un individuo dentro de una relación social. Las nociones culturales de feminidad y de masculinidad como dos tipos, clases o categorías complementarias, aunque al mismo tiempo, mutuamente excluyentes en las que los seres humanos están ubicados constituye en cada sociedad un sistema de género, un sistema simbólico, un sistema de significados que establece una relación de ciertos atributos anatómicos con significados con contenidos culturales de acuerdo con jerarquías y valores sociales. Aunque los significados sean diferentes en cada cultura o sociedad, los sistemas de sexo-género siempre aparecen vinculados a factores económicos y políticos. Las distintas construcciones culturales del sexo en género (cada una a su modo) y la asimetría que caracteriza a todos los sistemas de género implica necesariamente una organización sistemática de la desigualdad social (De Lauretis, 1996,10, 11).

En resumen, el sistema de sexo-género es un constructo sociocultural y un sistema de representación que otorga significados (identidad, valor, prestigio, ubicación dentro de la jerarquía social, etc.) a individuos dentro de una sociedad. Las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan una serie de significados, por lo que ser representado o auto representarse como mujer o como varón implica asumir esos significados y sus efectos. Con todo lo anterior, De Lauretis afirma que la representación del género es su construcción,

o, mejor dicho, en otras palabras, que la construcción del género es tanto el producto como su proceso de representación y de la autorrepresentación.

Por otro lado, De Lauretis retoma algunas de las formulaciones teóricas de Joan Kelly para explicar que en el feminismo la noción de que lo personal es político es fundamental y que resulta imposible sostener la idea de que hay dos esferas completamente separadas en la realidad social: la pública y la privada. En su lugar, la autora sugiere pensar varias clases de relaciones sociales interconectadas - relaciones de trabajo, relaciones familiares, relaciones de clase, relaciones raciales, de sexo y género-. Dentro de estas relaciones interconectadas no solamente mujeres y varones están posicionados de maneras diferentes, sino que las mujeres son afectadas de diversos modos en cada una de ellas. En este sentido, el “lugar” de las mujeres, es decir, la posición asignada a las mujeres por nuestro sistema sexo/género no constituye una esfera separada, sino una posición dentro de la existencia social general (De Lauretis, 1996, 15).

Afirmar que la representación social del género afecta a su construcción subjetiva y viceversa, que la representación o autorrepresentación del género afecta a su construcción social, deja abierta una posibilidad de agencia y auto-determinación en el nivel subjetivo e individual de las prácticas cotidianas y micropolíticas. A diferencia de Althusser, quien en su visión de la ideología afirma que es un sistema infalible cuyo efecto es borrar sus propias huellas completamente, de modo que, quien está capturado dentro de las redes de la ideología se cree a sí mismo libre y fuera de ella, De Lauretis declara que sí hay un afuera del sistema sexo-género, un lugar donde éste sí puede verse como lo que es: mistificación, relaciones imaginarias (no reales). Sin embargo, las sujetas dentro del feminismo se encuentran al mismo tiempo dentro y fuera del sistema de sexo-género, puesto que son capaces de comprender que la ideología del género está compuesta por relaciones imaginarias, producida y productora por representaciones de feminidad y masculinidad, pero al mismo tiempo, está atrapada dentro de sus redes representacionales. En palabras de De Lauretis:

Esas mujeres continúan deviniendo en la Mujer, continúan atrapadas en el género como el sujeto althusseriano lo está en la ideología, y nosotras (las feministas) persistimos en esta relación imaginaria aun cuando sabemos como feministas que no somos eso, sino que somos sujetos históricos gobernadas por relaciones sociales reales, que incluyen centralmente al género; tal es la contradicción sobre la que debe construirse la teoría feminista y su misma condición de posibilidad (De Lauretis, 16-17).

Para la feminista, la construcción del género a través de su representación hoy, en las últimas décadas, con más fuerza que antes, continúa. Para poder analizar la manera en la que la representación se construye y lxs individuos la absorben y aceptan, De Lauretis recupera la noción de tecnología del sexo foucaultiana.

El primer volumen de Historia de la sexualidad de Foucault inicia con una paradoja: las prohibiciones y la reglamentación en torno a la sexualidad ya sean habladas o escritas por autoridades religiosas, científicas, legales o institucionales, lejos de reprimir la sexualidad, la han producido de acuerdo con los intereses de las clases dominantes. De ahí que el término tecnología del sexo defina a un conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido gestionadas y desarrolladas por la burguesía reinante del siglo XVIII para asegurar el mantenimiento y perpetuidad de la hegemonía y dominación de su clase. Dichas técnicas involucraron la creación y difusión de discursos centrados en cuatro figuras: el cuerpo femenino, el control de la procreación, la transformación de las “anomalías” en perversiones y la sexualización de lxs niñxs. Estos discursos fueron implementados en la pedagogía, las ciencias, la economía, la demografía, etc., sostenidos por las instituciones estatales, centrados en la familia con la finalidad de implantar esas figuras y modos de conocimiento en cada individuo, familia e institución. Estas tecnologías hicieron del sexo un asunto político concerniente al estado, que requería de la participación de todo el cuerpo social, de cada individuo y de una vigilancia autoimpuesta (De Lauretis, 20-21).

La sexualización del cuerpo femenino ha sido un objeto de conocimiento favorito de las ciencias, la medicina, la religión, el arte, la literatura, la cultura popular, etc. La conexión entre la sexualidad y el cuerpo femenino, así como la identificación de lo sexual con la mujer han sido temas de interés para diversos grupos feministas durante varias décadas con independencia de Foucault. No obstante, la crítica de cine feminista se ha ocupado de ese tema con esquemas conceptuales un tanto parecidos a los de las tecnologías sexuales de Foucault.

Las críticas de cine feministas han estado escribiendo sobre la sexualización de las mujeres en las narrativas cinematográficas, examinando las técnicas cinemáticas (edición, encuadre, iluminación, montaje, entre otras) y los códigos cinemáticos específicos (el sistema de la mirada) que construyen a la mujer como imagen, como objeto voyerista del espectador, y

han elaborado revelamientos y críticas de los discursos socio culturales, psicológicos, filosóficos y estéticos que subyacen a la representación del cuerpo femenino como sitio de placer visual y sexualidad.

El cine, entendido como una tecnología social, como un aparato cinematográfico permite conocer no sólo de qué manera es construida la representación del género por la tecnología, sino cómo es asimilada subjetivamente por el individuo al cual va dirigida. Otra noción crucial desarrollada por la crítica feminista del cine es la de la o el espectador/a individual apelado por la película, generizadx, la/el cual su identificación es solicitada y estructurada a lo largo del filme (De Lauretis, 21,22).

Según el crítico de arte estadounidense Craig Owens la crisis del modelo occidental moderno implicó tanto el descubrimiento de la diversidad y diferencia con relación a otras culturas como en el interior de la propia cultura. Durante siglos, los sistemas de representación de la cultura occidental sólo tuvieron un ángulo de visión: el del sujeto blanco masculino heterosexual. Desde la década de los sesentas tanto las teorías como las prácticas artísticas y culturales feministas han investigado y explorado no sólo lo que las representaciones culturales y visuales dicen, sino lo que les hacen a las mujeres (convirtiéndolas en objeto de representación y no en agentes de la misma). La búsqueda por la expropiación de la mirada masculina (sobre el cuerpo, sexualidad e imagen femeninas) y la reapropiación de la propia mirada sobre los propios cuerpos, la desarticulación de las narrativas maestras y de la construcción de la representación hegemónica (entendida como la base para producción del género y la transformación del mundo en imagen y tema del hombre) han sido algunas de las estrategias que artistas y activistas feministas han puesto en marcha desde hace varias décadas (Owens, 1985, 112).

Por su parte, el historiador del arte británico John Berger comenta lo siguiente sobre las diferencias entre mujeres y hombres en las representaciones hegemónicas del mundo artístico:

(...)la presencia social de una mujer es de un género diferente de la del hombre. La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna. (...) En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. (...) lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres aparecen. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la

mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina (Beger, 1972, 53).

Estas ideas en torno a la política de la representación y mirada alrededor de la construcción del género aparecen recurrentemente en la obra de muchas artistas en los setenta tanto en Europa, como América Latina y Norteamérica.

Dentro del campo cinematográfico, las teóricas y críticas feministas examinaron los procesos de creación de las representaciones de las mujeres y la identificación con éstas por parte de las espectadoras, estudiando el vínculo entre la espectadora y la película, analizando la agencia que ejerce el cine hegemónico sobre las mujeres como espectadoras y como objetos fetichizados de observación. Una de las pioneras en el ámbito de la crítica feminista de cine, Laura Mulvey, comenta:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una “ser-mirada-idad” (to-be-looked-at-ness) (Mulvey, 1975, 22).

En su artículo “Placer visual y cine narrativo” (1975) la crítica de cine feminista Laura Mulvey utiliza el concepto de “mirada masculina” para hablar de un sistema o estructura, que sobre la base de la diferencia sexual femenino/masculino, determina el punto de vista o la mirada. En el caso de la mayoría de las películas hegemónicas de la década de los setenta, en esta estructura dicotómica, es el hombre quien mira -ubicado en el polo activo- y es la mujer la que ocupa una posición pasiva de ser observada. Bajo esta perspectiva, Mulvey sugiere que en las pantallas las mujeres y lo femenino son fetichizados, transformados en meras imágenes. Según la crítica de cine, esta “mirada masculina” se configura mediante la representación de un voyeurismo y erotismo escopofílico (que emergen del placer derivado de mirar a alguien) de los protagonistas masculinos, quienes invitan alxs espectadores hacia su mismo punto de vista y generan placer visual en los espectadores masculinos. No obstante, como bien proclama Judith Butler, desde este punto de vista no es posible pensar un deseo

que escape a la heteronormatividad, ni concebir la imagen de la mujer en el cine como productora de deseo en otra mujer.

En los setenta la asociación entre las artes y el feminismo (como teorías y prácticas) engendró herramientas políticas. Las mujeres crearon y llevaron a cabo prácticas artísticas para hablar sobre sus propias experiencias personales, deseos y emociones. Incluso hubo artistas como Suzanne Lacy -pionera del performance feminista estadounidense- que tenían la visión de transformar la cultura y los estereotipos mediante el arte. Para ello reintegraron técnicas y materiales considerados tradicionalmente como propios de las “amas de casa” (cerámica, costura, tejido, textiles, prácticas decorativas), cuestionando la división entre las altas artes (escultura, pintura, arquitectura) y las bajas artes (artesanías, artes decorativas) y los prejuicios sobre lo decorativo, lo doméstico y lo utilitario. También se valieron de las artes escénicas vivas como la performance.

Desde los años sesenta, el feminismo comenzó a hacerse más visible, produciendo, con el tiempo, un diálogo vivo y en constante desarrollo entre las prácticas artísticas y políticas y las diferentes disciplinas que reflexionan sobre el concepto de género. Para la investigadora García Aguirre, tanto el concepto de género como la obra de Wolffer se encuentran en espacios liminales, es decir, en espacios de tránsito y transición que depende de múltiples factores y trasciende tantas dimensiones como las conocidas por el ser humano.

Wolffer comenzó su labor artística y activista mediante la performance individual, utilizando su cuerpo como una herramienta de experimentación del dolor físico, creando una metáfora del sufrimiento colectivo: el sufrimiento de las mujeres. En una de sus intervenciones culturales realizadas en el 2008, su Encuesta de violencia de mujeres, Wolffer exploró los matices de la violencia contra las mujeres así como las relaciones de poder entre géneros. Su acción consistió en colocar pabellones encuestadores en espacios públicos de la Ciudad de México. En cada uno de ellos, ella, personalmente, se dedicó a encuestar a las mujeres que quisieran participar, las cuales, tenían que responder un conjunto de preguntas relacionadas con la violencia y discriminación. Si respondían que sí a alguna de las preguntas, les ofrecía un botón color rojo, y en caso de no responder afirmativamente a ninguna pregunta, les otorgaba un botón verde. Las participantes podían decidir si colocarse o no el botón sobre la ropa. La mayoría de las mujeres portaba un botón de color rojo en los diversos

espacios públicos. Esta acción permitió desvelar lo que muchos sistemas se han empeñado en invisibilizar y callar.

Esta acción, simple y compleja a la vez, funcionó como dispositivo desestabilizador de un proceso de subordinación: el silencio frente a la violencia contra las mujeres. En la mayoría de sus proyectos, incluyendo su Encuesta de violencia a mujeres, Wolffer busca señalar que la violencia hacia las mujeres continúa siendo un hecho privado y excluido de la vida privada. Su finalidad última es denunciar, visibilizar y generar conciencia sobre la persistencia de la violencia hacia las mujeres en nuestra cotidianidad.

¿Cómo es que dentro del arte se llegan a producir proyectos como los de Wolffer? El arte es un ejercicio inherente al ser humano que implica procesos personales, colectivos, políticos, culturales, sociales y económicos. A través de él, producimos identidad, historia y cultura. Las funciones y formas de hacer arte han ido transformándose a lo largo de la historia. En la segunda mitad del siglo XX, muchxs artistas abandonaron los soportes tradicionales de representación para experimentar en plataformas sobre las que era posible incidir directamente en la vida misma. Algunxs de ellxs optaron por alejarse de los espacios preestablecidos para el arte y encaminaron sus producciones a las calles y los sitios cotidianos, así como lugares naturales.

Algunas de las nuevas formas de arte fueron el arte conceptual, el cual trajo consigo la producción del arte desde las ideas y la desmaterialización de la práctica artística; el arte procesual, el cual se enfocó en proceso de creación sobre el resultado final y las artes vivas corporales como la performance, el happening y el arte acción, en las cuales se utiliza el cuerpo de la /el artista como instrumento de producción y medio de exhibición artística. En las artes vivas, el cuerpo se institucionalizó como generador de experiencias estéticas individuales y colectivas.

El arte es producción simbólica, es decir, hablar de arte como producción simbólica implica hablar de una práctica artística en la que se comprende en el flujo de interacciones que produce y reproduce nuestra cultura. El arte como producción simbólica propone nuevas formas de gestar y construir la cultura en la que se gesta (García Aguirre, 3). Las propuestas artísticas de Wolffer se ubican dentro de estas prácticas artísticas de producción simbólica.

Por su parte, la categoría de género ha ido modificándose y transmutando a lo largo de la historia. En su texto “La construcción cultural de la diferencia sexual” (2000), Marta Lamas

apunta que el término de “género” fue promovido por el feminismo del Norte Global en los años sesenta y setentas con la finalidad de señalar que las características humanas consideradas “femeninas” eran resultado de un complejo proceso social y subjetivo, en lugar de derivarse “naturalmente” de su sustrato biológico. Por su parte, las feministas Patricia Amigot y Pujal encuentran el concepto de “género” como una forma de homogeneización del problema de la desigualdad. A partir de una lectura de Butler, Foucault y Scott, Amigot y Pujal proponen que el género debe comprenderse como un dispositivo de poder, lo cual otorga un potencial analítico a las distintas situaciones y procesos de dominación a niveles micro y macrosociales. De acuerdo con ellas, el dispositivo de poder del género opera doblemente: por un lado, actúa sobre las propias dicotomías del sexo y las subjetividades vinculadas a ellas, y por el otro, funciona como productor y regulador de las relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres. A esto, hay que agregarle discursos masculinizantes que funjen como reguladores de enunciación, creación de sentidos y autoridad.

El trabajo de Wolffer se sitúa dentro de estos marcos de significación del género. Con sus proyectos transgrede estos dispositivos del poder mediante la visibilización y enunciación de la violencia que viven las mujeres desde sus propias vivencias y testimonios. Sus performances, instalaciones e intervenciones culturales invitan a las mujeres a participar a través de su propia voz y su propio cuerpo, de un modo político dentro del espacio público, donde sus voces con frecuencia son calladas y la violencia que sufren, invisibilizada.

Particularmente, en su obra *Soy Totalmente de Hierro* (2000), Wolffer denuncia la representación sexista y la cosificación femenina en la propaganda comercial. Una de las constantes de la propaganda comercial ha sido la manipulación de la imagen femenina. De acuerdo con Patricia Barbosa Sánchez, desde el punto de vista de los estudios de género, la representación de la identidad femenina y masculina reproduce los valores y las jerarquías culturales de la sociedad patriarcal.

Si las representaciones de género constituyen posiciones sociales cargadas de significados diferentes, el hecho de que alguien sea representado y se represente a sí mismo como hombre o mujer, implica el reconocimiento de la totalidad de esos efectos de esos significados. (...) La producción del género es tanto el producto como el proceso de representación (De Lauretis en Barbosa Sánchez, 2007, 204).

A partir de esta consideración, De Lauretis propone analizar al género desde la lente conceptual con la que Foucault analizó al sexo, es decir, al género como resultado de varias tecnologías sociales. Algunas de las tecnologías del género son las artes y los medios de comunicación masiva, los cuales juegan un papel importante -de predominio- en la cultura visual dentro de las sociedades occidentales contemporáneas. La representación de los géneros en medios de comunicación, en la publicidad comercial o en las artes, impone una determinada manera de ser femeninx o masculinx, construyendo una visión distorsionada y arbitraria de la identidad genérica. Las representaciones femeninas y masculinas encarnan prejuicios que, sobre las mujeres y los hombres elabora la cultura patriarcal, y que se introyectan en los imaginarios sociales mediante la propaganda masiva. Puesto que las mujeres no tienen una representación política significativa y se las excluye de la toma de decisiones en las sociedades patriarcales, los medios de comunicación masivos y la publicidad comercial detentan una hegemonía visual para difundir estereotipos que, además de degradar la condición femenina, invisibilizan la diversidad y complejidad identitaria de las mujeres reales. La violencia que ejercen las representaciones dominantes en los medios de comunicación hegemónicos se instituye en el campo simbólico de representación de los géneros que, visual y discursivamente, traducen las narrativas patriarcales a través del principio de inequidad y jerarquización de las condiciones femenina y masculina.

Dicho lo anterior, la obra de Wolffer se ubica dentro de las representaciones artísticas con conciencia de género, que se aúna a los planteamientos feministas que cuestionan y critican las representaciones genéricas en los medios visuales y de comunicación hegemónicos. Sus obras reivindican las autorrepresentaciones de las mujeres, como una forma de desactivar las ficciones de género construidas en la publicidad y la industria cultural masiva.

1.3 El cuerpo como locus de enunciación

En las décadas de los sesenta y setenta, como resultado del estrecho vínculo y retroalimentación entre teorías y prácticas activistas feministas, las mujeres empezaron a utilizar sus propios cuerpos como sitios detonantes desde donde poder reivindicar y denunciar las políticas de sometimiento que sobre ellos recaen y los sistemas de dominación (Del Río & Cintas Muñoz, 2013, 22-24). Con el afán de incidir sobre sus propias realidades, usaron sus cuerpos como los causantes de su opresión, espacios donde se ejerce, interioriza

y regula el poder - enclave por excelencia de los efectos normativos de la dominación-, y como herramientas de resistencia ante la invisibilidad y exclusión. A partir del cuerpo como soporte, sujeto y mensaje, evidenciaron y condenaron la subordinación y estructura de poder, en búsqueda de cambios culturales y sociales que supusieron una transformación en sus vidas. De ahí que las artes vivas y corporales como el performance se presentaran como un método eficaz de intervención política, que les permitía reivindicar sus experiencias personas lejos de la mirada y el discurso patriarcal.

Alejadas del marco institucional y del canon dominante de esas épocas, las mujeres artistas crearon, mediante acciones de protesta y actos performativos, obras que les permitieran incidir en la representación y construcción de la categoría identitaria de mujer para transformar el universo simbólico patriarcal y androcéntrico y generar un cambio sobre la realidad social y cultural de esos años. Buscaban realizar cambios a nivel simbólico para después ser capaces de actuar sobre lo real (Alarios Trigueros, 2008, 65).

Los cuerpos de las artistas de estos años fungieron como sitios en los cuales lo privado coincidía con lo público, donde lo social se negocia, se produce y adquiere significado, se convirtieron en plataformas para cuestionar la realidad de los cuerpos sometidos de las mujeres y desde donde proyectar discursos críticos por medio de prácticas artísticas (Cintas Muñoz y Del Río Almagro, 2013, 22). Fueron espacios idóneos para “temas propios del universo femenino, tanto de su cuerpo y de su sexualidad, así como aquellos temas que han establecido como roles del mundo femenino” (Mayayo, 2003, pág. 109).

La performance representó, para numerosas artistas, una forma de moverse entre el arte y la vida, un medio para la exploración física de sus cuerpos y para poder expresar una serie de sensaciones, sentimientos, repudios, aceptación y evidenciar sus posiciones políticas. La posibilidad de acceder a la situación real de sus cuerpos y de construir el acontecimiento para producir nuevas realidades y alcanzar una nueva disposición simbólica a través del acto performativo, hizo del performance un instrumento de contestación, de transformación social, de provocación y rebeldía, de intervención política con la capacidad de transgredir las normas y los discursos dominantes, de enfrentar la subordinación y la opresión, de romper con las fronteras de separación de las esferas de los sexos, de visibilizar y recolectar la memoria colectiva de todas ellas, de materializar sus experiencias personales. De esta forma, el cuerpo -que materializa la normatividad sociocultural y contiene los traumas sociales- es

transformado en locus de enunciación, en vehículo de conocimiento y herramienta de protesta, objeto que transgrede la normalidad y la obligación de significado.

El interés por el cuerpo como locus de enunciación, denuncia y reivindicación de las mujeres no se agotó con la iconografía explícita y provocadora de los genitales femeninos, sino que, por el contrario, las artistas también exploraron las vinculaciones del cuerpo con el mundo biológico. En el arte contemporáneo ha habido múltiples representaciones artísticas de cuerpos femeninos en oposición a los cánones de belleza hegemónicos. Los cuerpos deteriorados, mutilados, enfermos, viejos, imperfectos han sido tematizados por artistas que se han ubicado en las antípodas del cuerpo venusino (el modelo corporal unívoco femenino que responde a las exigencias masculinas de juventud eterna y belleza artística permanentes). La degradación física y precariedad del cuerpo en las distintas etapas de vida ha sido exhibido con dignidad, crudeza, ironía y delicadeza a través de diferentes lenguajes y medios de expresión (Aumente, 2010,12-15).

Las Guerrilla Girls se alzaron contra los desnudos femeninos en el arte. Algunas artistas como Alice Neel (1900-1984) se dedicaron a visibilizar los cuerpos de mujeres en gestación, estado que anteriormente era ocultado de las miradas varoniles, ya que las modificaciones corporales de los cuerpos femeninos durante el embarazo eran concebidas como deformaciones transitorias que debían ser escondidas o disimuladas. Existen verdaderamente pocas representaciones visuales de mujeres embarazadas elaboradas por artistas varones en la antigüedad. La pintora expresionista alemana Paula Modersohn-Becker se autorretrató embarazada.

Otras artistas como Kiki Smith reflexionaron sobre los fluidos y los ciclos vitales de los cuerpos femeninos; otras más han expuesto sus cuerpos mutilados o rasgados (Mary Duffy, Marina Abramovic, por mencionar sólo un par), o exhiben sus cuerpos “deformaciones” por padecer obesidad mórbida (como en el caso de Jenny Saville), o hacen público sus cuerpos enfermos de cáncer de mama (Hannah Wilke). En sus obras, muchas de estas artistas utilizaron sus cuerpos como herramienta de denuncia de la exclusión histórica de dichos estados corporales en las representaciones, al tiempo que reivindicaban la diversidad de la corporeidad femenina. Al respecto, la investigadora feminista Marián López Fernández Cao apunta:

La creación restaura al individuo cada vez que lo enfrenta a lo impronunciable, recrea al individuo en cada obra convocada y ofrece por ello posibilidad. No buscamos más que eso, que es inmenso. Un espacio de reflexión con el ser con su cuerpo, a través de su cuerpo en el mundo, que es el espacio del arte. De cuerpo sexuado, de cuerpo enfermo o extranjero, de cuerpo en ciudad extraña, de cuerpo deshabitado. Invitamos, a través de la creación artística, a habitar el mundo a través del cuerpo propio, aceptándolo, celebrándolo, perdonándolo, curándolo, aprendiendo a amarlo (López Fernández Cao, 2008, 24-28).

Otra de las reivindicaciones ha sido la presentación del cuerpo femenino envejecido, menopáusico, en oposición al del deseo masculino eternamente joven. Numerosas artistas como Alice Neel rompieron esa imagen presentándose o representándose a sí mismas en edad madura, con el conjunto de estragos en sus cuerpos. Dos ejemplos extremadamente diferentes en su tratamiento de este tema son el autorretrato de Neel y la fotografía de Hannah Wilke de su madre envejecida. Mientras que los tonos y las formas del autorretrato de Neel transmiten alegría y optimismo, la emotiva fotografía de la madre de Wilke plasma los efectos dolorosos de la mastectomía.

Por otra parte, cabe hacer hincapié en que el canon de belleza occidental ha sido configurado por hombres blancos euronorteamericanos y se refiere a las mujeres blancas euronorteamericanas delgadas, por lo que el estado de la representación de mujeres pertenecientes a otras etnias, con discapacidades u otras condiciones corporales subalternas ha sido objeto de reflexión y cuestionamientos, sobre todo por parte de artistas pertenecientes a las mismas. La complejidad de las mujeres negras e indígenas es multifactorial. A su condición de mujeres se añaden problemas de colonización y discriminación racial que a su vez han conllevado a un estado de precariedad económica. De ahí que las mujeres de color hayan tenido que desarrollar una conciencia “múltiple” que permita entretejer aspectos relacionados con el género, la raza, la clase, la sexualidad, la localidad, etc.

Las artistas han reflexionado sobre ello, denunciando activamente su situación y experiencias y reivindicando las artes -que no han sido consideradas como tales, sino como artesanías y manualidades- y las relaciones abuela-madre-hija. Adrian Piper (1948) cuestionó en su obra las categorizaciones raciales, de género y la identidad cultural. Por su parte, Carrie Mae Weems (1953) abordó la temática de las categorías identitarias con sus propuestas de deconstrucción de estereotipos y participación en la transformación de la cultura y sociedad.

En cuanto a las cuestiones de apariencia física y la vinculación cultural desde la exterioridad, la obra de Shirin Neshat resulta emblemática. Esta artista ha trabajado con las relaciones interculturales y particularmente con respecto a la cultura musulmana y su interacción con la violencia. Un punto de vista intercultural y el respeto hacia las diferentes culturas está presente en la obra de Marie Preston, especialmente en su trabajo realizado durante su taller de creación de tejidos y apreciación textil junto con otras mujeres artistas de Mali.

En 1977, Martha Rosler elaboró un video de cuarenta minutos titulado Estadísticas vitales de un ciudadano sencillamente obtenidas donde exploró los modos en los que las mujeres suelen internalizar los juicios normativos de la cultura patriarcal. En el video, Rosler aparece junto a dos hombres vestidos con batas blancas, quienes le toman medidas y posteriormente las apuntan en una tabla colocada detrás de ella. Luego, las medidas de Rosler son comparadas con un conjunto de mediciones de “mujeres normales”. Estos actos se hallan acompañados por un comentario oral: “Su mente aprende a pensar, quizá sin darse cuenta, acerca de su cuerpo como en algo que tiene partes. Estas partes serán juzgadas. El ‘yo’ ya había aprendido a darse valor a sí mismo. Verse como una entidad global con una visión externa (...), remanufacturar el aspecto del yo externo para simular la versión idealizada de lo natural”.

Siguiendo el análisis de la historiadora del arte feminista, Lynda Nead (1992, 117), el objetivo de esta obra no es hacer una apología del cuerpo biológico de la mujer, ni tampoco generar una transgresión corporal, sino que más bien se trata de un examen de las maneras en las que las mujeres continúan siendo controladas por los discursos médicos, científicos y culturales sobre sus cuerpos. Desde hace cientos de años, las mujeres han sido vigiladas y reguladas por hombres que establecen límites en torno a la categoría de “Mujer”, fronteras que separan lo normal de lo anormal y desviado, y lo deseable de lo desdeñable (Nead, 1992, 117-118). En este sentido, la visión de Rosler es que el cuerpo femenino es un tema sociohistórico, por lo que las perspectivas posicionales de las mujeres sobre las definiciones de los cuerpos también existen. De ahí que las representaciones del cuerpo sean proyectos indispensables y políticos para los feminismos.

De acuerdo con Nead, el proyecto del arte feminista no es la creación de un tipo perfecto que representa los intereses de todas mujeres; sino que, más bien, se trata de la exploración de las distintas identidades culturales, económicas y sociales de las mujeres. La obra de las artistas

feministas representa una serie de estrategias culturales existentes, adaptándolas a intereses particulares políticos y estéticos de las mujeres (Nead, 1992, 1120).

En el campo de la performance, muchas artistas han concentrado su obra en los ejes de cuerpo, arte y violencia para hacer de conocimiento público su oposición y resistencia frente a las ideas preconcebidas sociohistóricamente de las mujeres como objetos de violencia. El trabajo artístico de Lorena Wolffer está marcado por un contexto de violencia. En *Mientras dormíamos* (2002-2004), *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011) y *Mapa de recuperación* (2008-2013), las condiciones de producción permitieron que las performances de Wolffer estuvieran estrechamente relacionadas con aspectos que sucedieron en la realidad, a mujeres en concreto: las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, las mujeres que experimentaron violencia doméstica, etc. En las obras mencionadas, el cuerpo de Wolffer se convirtió en un mapa simbólico -un cuerpo polifónico- que documenta y narra los testimonios (las voces) de las mujeres que han experimentado diferentes tipos de violencia. Su cuerpo se transforma en un vehículo de representación de la violencia hacia las mujeres en nuestro país. A través de su cuerpo, las voces de las mujeres se expresan. El acto de representar las heridas que relatan los testimonios de las mujeres y los reportes forenses en su cuerpo no sólo una denuncia hacia la violencia contra las mujeres, sino que también le presenta lxs espectadores las repercusiones sociales del ejercicio de la violencia hacia los cuerpos de las mujeres.

Con su representación de las heridas tanto individuales como sociales, la artista muestra los traumas de cada una mujer, así como los traumas colectivos. Al representar las heridas y los dolores de las mujeres, su cuerpo se convierte en un cuerpo metafóricamente herido. Las heridas físicas y psíquicas se transfieren al cuerpo de Wolffer, develando así una transmutación profundamente política, en la que un cuerpo sano se convierte en un cuerpo herido y enfermo. Las marcas de las heridas físicas y psíquicas en su cuerpo -el cuerpo de la artista- muestran una crítica hacia la masculinidad, ya que los agresores de las mujeres han violentado su integridad física, moral y espiritual porque consideraban que los cuerpos de las mujeres eran objetos de su propiedad maltratables y desechables. Son una forma de protesta contra ciertas contrucciones socioculturales de unas masculinidades que están acopladas al ejercicio de estos modos de violencia contra las mujeres.

Aunque Wolffer transforma metafóricamente su cuerpo en un cuerpo herido y enfermo, su performance también transforma su cuerpo en una herramienta potente de resistencia política.

Esta paradoja de su cuerpo como un sitio de dolor, pero al mismo tiempo de sanación y poder político es causa de la doble identidad de la artista en sus performances, puesto que es tanto receptáculo como testigo de la violencia padecida por las mujeres.

Capítulo 2.

2. La performance de Lorena Wolffer

El performance es una práctica artística que surge en la segunda mitad del siglo XX, que abarca una amplia gama de artes vivas y arte acción que transgrede las fronteras de las disciplinas artísticas, creando nuevos espacios, lenguajes y posibilidades creativas con el propósito de generar nuevas experiencias únicas e irrepetibles que enfatizan el proceso sobre el resultado, la conceptualización frente al producto final y que hace del cuerpo su herramienta de trabajo, materia prima y obra. En el performance el cuerpo es lienzo, marco, plataforma y pincel de la obra. El énfasis está en las acciones y el acontecimiento más que en el resultado final.

En América Latina la práctica del performance adquirió fuerza y visibilidad en la década de los setenta. Durante las décadas de los sesenta y setenta estallaron diferentes movilizaciones sociales por la democracia y la justicia social a lo largo del continente americano. Varios países latinoamericanos se encontraban bajo dictaduras militares o por regímenes autoritarios. Había agitaciones políticas por parte de diferentes movimientos estudiantiles, protestas por la pobreza y por los derechos de los trabajadores, luchas feministas y lésbico gay y levantamientos contra la guerra de Vietnam. En estas circunstancias sociales y políticas se desarrolló la performance, y en la mayoría de los casos, iba de la mano de estas movilizaciones políticas. Es por ello por lo que las vertientes políticas de denuncia y protesta del performance y el arte acción han tenido tanto ímpetu en América Latina y han sido un medio de expresión y proclamación en busca de abrir un debate político (Alcázar, 2008, 332). Sin embargo, cada país tiene sus particularidades y las prácticas performáticas se han desarrollado por cuenta propia con atributos singulares. En el trabajo de numerosos artistas de performance pueden observarse una pluralidad de materiales, metodologías y temáticas que van desde el racismo, la marginalidad, la discriminación, los feminicidios hasta la muerte, la espiritualidad humana, el dolor, el placer, el cuerpo y el arte mismo. En cada

localidad y tiempo los tópicos y abordajes se han adaptado conforme a circunstancias específicas. No obstante, aún dentro de esta multiplicidad hay algunas coincidencias.

La vertiente ritual ha sido una de las más importantes en el performance latinoamericano. Las ceremonias religiosas, los actos chamánicos, las tradiciones prehispánicas son temáticas que aparecen de manera reiterada en la obra de diversos artistas latinoamericanos. La cuestión de la identidad es en muchas ocasiones abordada con relación a las raíces etnoculturales y se recuperan los símbolos, la iconografía y las cosmovisiones ancestrales, como se puede contemplar en algunas acciones en Cuba, México, Venezuela, Guatemala y Brasil, entre las cuales, hay unas que destacan la relación del cuerpo humano con energías sobrenaturales. Estas obras retoman elementos con una significación espiritual como el incienso, la sangre, el agua, la tierra, las veladoras, las flores y las hierbas, entre otros. De esta manera, en países como Cuba, la identidad latinoamericana está marcada por varias capas: los indígenas nativos herederos de las civilizaciones precolombinas, las personas con raíces de distintas culturas africanas, aquellos con raíces europeas y actualmente, también aquellas personas con identidades emergentes participantes de movimientos migratorios. Para abordar el tema de la identidad y la riqueza cultural, los artistas de performance han recurrido a los rituales, a las celebraciones y fiestas populares, al juego, al carnaval, al circo, a las teatralidades populares, a la lucha libre, etc.

Ritos, mitos, espiritualidad, performance y sanación se unen en una serie de actos, haciendo del cuerpo un espacio de transformación y experiencias. Los rituales, los tatuajes, las danzas han formado parte de las prácticas corporales de múltiples culturas a lo largo de la historia. En ellos, al igual que en estas performances, el cuerpo deviene en un espacio de resistencia y vehículo de expresión. El cuerpo es llevado a sus límites para transmutar a otro estado de conciencia.

Dentro del campo del performance, las mujeres han desempeñado un papel fundamental. El diálogo y la confrontación sin intermediarios con el público y la inmediatez del performance les ha permitido a las artistas expresarse libremente, fuera de -y rompiendo- los patrones culturales tradicionales. En la performance, el cuerpo de la artista es herramienta, medio, significante, significado, mensaje y creación. A través de él, y junto con elementos de sus vidas cotidianas, las artistas exploran y reflexionan sobre sus problemáticas personales, políticas, económicas, sociales y culturales. Hacen político lo personal; reflexionan sobre el

arte mismo. En el performance las artistas se presentan a sí mismas sin miramientos, ocasionan experiencias momentáneas; el performance es un arte donde lo inmediato adquiere significado (Alcázar, 2008, 333-335).

A diferencia de las décadas anteriores, en los noventa el performance fue reconocido como una práctica artística legítima por parte de las instituciones. En 1993 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) abrió espacios como el Ex-Teresa: Arte Alternativo, lugar oficial para aquellas propuestas artísticas experimentales y alternativas que durante muchos años se habían llevado a cabo fuera de las instituciones. En el Ex-Teresa: Arte Actual -como hoy se conoce- se han puesto en marcha dos programas para la promoción y la incentivación del performance en México: el Concurso de Performance y el Festival Internacional de Performance -actualmente nombrado Muestra Internacional de Performance. Mientras que el Concurso de Performance visibilizó a la generación emergente de performers de los noventa y la primera década del siglo XXI, el segundo les permitió a los artistas locales del país tener contacto con otros creadores de otros países y enriquecer sus obras (Mayer, 2008, 54).

Al igual que en las otras prácticas artísticas, en los noventa las mujeres performers desempeñaron un papel muy importante en el mundo artístico. Algunas de ellas se han aproximado a la performance a través del teatro, las artes visuales, las ciencias de la comunicación, la filosofía, etc. Pese a que varias de estas artistas no pretendían -o en algunos casos, pretenden- hacer obras relacionadas a sus experiencias como mujeres -aunque tratándose de performance esto sea inevitable-, artistas como Lorena Wolffer o Patricia Pedroza que son feministas han tenido muy claro desde un principio que abordaban cuestiones relacionadas con el género. Algunas de las performers mujeres más destacadas de los noventa y los primeros años del siglo XXI son: Lorena Wolffer (1971), Pilar Villela (1972), Lorena Orozco (1967), Andrea Ferreyra (1970), Katia Tirado (1973), Elvira Santamaría (1967), Laura García (1973), Elizabeth Romero (1973), Minerva Cuevas (1975), Patricia Pedroza (1962), Emma Villanueva (1976), Niña Yahred (1977- 1814), Iris Nava (1972), Rocío Boliver, La Congelada de uva (1956), Yolanda Segura (1949), Ariadna Amaya (1975), Lorena Méndez (1971), Doris Steinblicher (1965), entre otras muchas.

En el arte contemporáneo latinoamericano existen múltiples manifestaciones artísticas que actúan a modo de un tipo de pulsión que las identifica como protestas sociales

frente a sucesos determinados en contextos de violencia. Un ejemplo de esto son las performances que se han llevado a cabo como respuestas críticas en los países que han padecido dictaduras militares, las cuales se han caracterizado por la violencia sistemática a los derechos humanos de todos los individuos, sobre todo contra las mujeres, cuyos cuerpos se convirtieron en el objeto y sujeto principal de la violencia (Del Rivero Herrera, 2011, 357). El arte entendido como denuncia se desarrolló en Latinoamérica como respuesta de rechazo frente a las dictaduras militares de los setenta y ochenta como forma de sensibilización acerca de la lucha y la defensa por los derechos humanos. Varias de sus propuestas artísticas partían de un imaginario crítico tras la ruptura de referencias sociales y culturales anteriores a los golpes de estado. A lo largo de estos años y en las décadas posteriores, muchas artistas levantaron su voz frente a los abusos de poder y la violencia estatales. Ellas han hecho un arte político y han confrontado el patriarcalismo político y al sistema que las ha oprimido, excluido y silenciado desde una perspectiva de género (Ballester Buigues, 2015, 61).

Un ejemplo de este arte crítico, que alude a la denuncia, es el de la artista mexicana Lorena Wolffer. Desde hace más de veinte años, la obra de Wolffer se ha basado en transformar su propio cuerpo femenino en un sitio desde el cual abordar, reflexionar y debatir fenómenos sociales y políticos; en la reconstrucción de su cuerpo en un receptáculo metafórico de información codificada para explicar su posición personal como mujer en sociedades en crisis como la que reina en nuestro país actualmente (Wolffer, 1998).

En sus acciones Wolffer es su cuerpo, pero también representa a los demás, que no son ella, pero es como si lo fueran. Su cuerpo es mapa, cartografía, metáfora y metonimia. Lo tatúa con plumones quirúrgicos, lo ata con cuerdas, lo baña en sangre humana y animal, lo somete a diferentes tratamientos médicos y le incrusta los dolores ajenos; a través de él tiende puentes de percepción con la gente que se encuentra alrededor -o enfrente- de ella, ya sean mujeres u hombres. En su obra más reciente Wolffer intenta poner fin a las definiciones binarias de género, ya que piensa que son esas categorías estáticas junto con las normas y convenciones que las secundan, las culpables de gran parte de la violencia que vivimos en nuestras sociedades.

Cada uno de sus proyectos, ya sea una encuesta pública, una valla publicitaria, o una performance artística, construye un espacio intermedio entre el arte y el activismo para generar una comunicación cimentada en la inmediatez con el público; para dar lugar a

preguntas sobre la construcción de la identidad de género; para comprender y comprenderse dentro de las atribuciones asignadas a las mujeres, su sexualidad, su rol social y la naturalización de la violencia (Abelleyra, 2014, 49).

Nacida en México en 1971, Wolffer es artista y activista cultural. Ha presentado su obra en diversos espacios del país y en otros países como Afganistán, Argentina, Brasil, Canadá, China, Eslovaquia, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Hungría, el Reino Unido, la República Checa y Venezuela. A lo largo de su trayectoria profesional, las producciones de la artista y activista cultural feminista han sido un sitio para la resistencia y la enunciación en el encuentro del arte y el activismo. Su obra se ocupa de temas relacionados con la construcción sociocultural del género y la violencia contra las mujeres, defendiendo los derechos de las mujeres y de otras personas no binarias. Además de haber producido una gran cantidad de obra artística, Wolffer ha colaborado en otros proyectos culturales, curado exposiciones y dirigido el Ex-Teresa: Arte Actual. Ha sido promotora cultural de exposiciones del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA), del Colegio de San Ildefonso y del Museo de la Ciudad de México. Fue asesora de la Coordinación de Difusión de Cultura de la UNAM e integrante del Consejo de Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y del Comité de Artes de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). También ha impartido talleres, seminarios, cursos y diplomados en el Centro Cultural España, la Universidad Iberoamericana, el Centro Nacional de las Artes (CNA), la Escuela de Pintura, Escultura y Grado (ENPEG la Esmeralda), la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) y la Universidad del Claustro de Sor Juana, entre otros (Wolffer, 2015).

Ha creado una amplia gama de proyectos culturales mediante lenguajes experimentales que se desplazan entre las fronteras de las consideradas “alta” y “baja” cultura que van desde radicales intervenciones con mujeres de diferentes comunidades hasta el planteamiento de nuevos modelos pedagógicos para el desarrollo de conocimientos colectivos y situados. El quehacer de Wolffer encabeza un escenario donde las voces, relatos, testimonios y narrativas de otrxs articulan nuevas posibilidades de realidad fundadas en el respeto y equidad (Wolffer en Becerril, 2018).

Su primer acercamiento al arte fue a través de la pintura, sin embargo, este medio se mostró insuficiente para sus necesidades artísticas de entablar un diálogo directo con las

personas. Su paso por la pintura fue breve, al poco tiempo comenzó a pintar con sangre de vaca y surgieron unos cuadros que eran más escultóricos que pictóricos; después de eso ya no regresó a la pintura. Posteriormente conoció y adoptó la práctica artística del performance, ya que le interesaba la posibilidad que ésta le ofrecía para tener un diálogo sin un tercer elemento que fungiera de mediador. Buscaba trascender la idea de únicamente producir un objeto artístico del que luego la autora se separa, estableciendo un diálogo con el público donde la comunicación está marcada por la presencia de la artista y la obra se va transformando conforme va sucediendo, obligando al público a dejar el lugar pasivo de quien mira para convertirse en un participante activo de la conversación. Al ser el performance un arte donde la inmediatez adquiere significado, donde el cuerpo de la artista es al mismo tiempo la obra y el mensaje, Wolffer encontró en él la oportunidad de transformar su experiencia personal en un vehículo de comunicación política (Wolffer, entrevista, 2021).

A principios de los noventa Wolffer estudió durante algunos años pintura en Barcelona, España, pero fue en Boston, Estados Unidos donde conoció el medio artístico que se adecuaba a sus preocupaciones estéticas, sociales y políticas: el performance. “Entré al mundo del arte a través de la pintura, pero muy pronto descubrí que lo que verdaderamente me interesaba era trabajar con el/mi cuerpo, sus inscripciones por un lado y con la comunicación no mediada hacia el público, por el otro. Fue así como llegué al performance” (Wolffer en ConchaMayordomo, 2018).

Desde hace más de dos décadas el arte de Wolffer se ubica en el campo del activismo cultural. Comenzó a practicar el performance en los noventa, época en la que el performance obtuvo legitimación institucional y reconocimiento general. Cada vez que la artista hacía una performance se involucraba en una investigación sobre el tema, seguida de un planteamiento conceptual y de una traducción de dichos conceptos en acciones que pudieran revelarse a través de su cuerpo. Para ella, una de las potencialidades políticas de la performance radica en su posibilidad de reconfigurar el cuerpo en el cuerpo mismo, es decir, en la oportunidad que otorga para desarticular y dismantelar la serie de significados que se han vertido históricamente en él.

Por su sensibilidad y compromiso social ha trabajado en favor de los derechos de lxs sujetxs invisibles del Estado patriarcal como las mujeres y lxs individuos no binarios, poniendo voz en el arte para concienciar sobre la situación real de su país, por lo que denuncia

la violencia de género, los estereotipos de género y los roles sociales -principalmente- de las mujeres.

2.1 Mientras dormíamos (2002-2004)

La historiadora y crítica del arte feminista Moira Roth, en su libro *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America: 1970-1980* (1983), propuso clasificar las performances feministas en tres tendencias: autobiográfica/narrativa, ritualística y política. La primera de estas clasificaciones se identificaría por mantener una mirada crítica sobre la vida cotidiana y experiencias femeninas en un conjunto de relatos y por trabajar con representaciones biográficas individuales y colectivas. La segunda tendencia se caracterizaría por la introducción de rituales y material místico para tratar mitos y celebraciones relacionadas con la feminidad. La tercera, la política incluye actividades de protesta, señalización de ciertos problemas relacionados con el género, sensibilización, denuncia, reivindicación y reclamos de derechos y libertades de ciertos grupos oprimidos.

Aunque estas categorías están centradas en la obra de artistas feministas de la década de los setenta en Estados Unidos, las categorías pueden ser un tanto útiles como modelos explicativos y, con base en ellas podemos decir que obras como *Mientras dormíamos* (2000-2002) de Lorena Wolffer se encuentran ubicadas entre las primeras y terceras tendencias (autobiográfica/narrativa y política). Las performances de estas tendencias tienen como propósitos principales experimentar, reflexionar sobre las problemáticas sociales y políticas y la emancipación de potenciales espectadoras y sociedad en conjunto. A través del performance, las artistas ponen a dialogar el cuerpo individual con el cuerpo social.

En el caso de Wolffer, hablar de temáticas relacionadas con el género no fue una opción, sino que nació de una necesidad personal:

Abordar temas relacionados con el género y la violencia hacia las mujeres no ha sido, en sentido estricto, una elección. Tampoco lo ha sido entender al cuerpo como un territorio de resistencia en oposición a las construcciones biopolíticas que persiguen normalizarlo, regularizarlo, naturalizarlo. Son maneras de abordar temas que me tocan y afectan íntimamente dentro de una sociedad que ampara una cultura sistemática de discriminación, pero también un sinfín de normas socialmente autorizadas. En ese sentido, la creación de performances e intervenciones culturales que persiguen transformar la violencia de género en un fenómeno público y visible, o la colaboración con diferentes mujeres en talleres de performance constituyen ramificaciones orgánicas de quién soy.

No creo en identidades estables y predisuestas, ni en las definiciones y normas fijas. Tampoco considero que mi forma de entender el mundo esté más determinada por el hecho de ser mujer que, digamos, por haber crecido en Tepoztlán y haber vivido en Tanzania. Creo en la identidad como un flujo, un tránsito constante que me ha llevado a lugares que jamás imaginé. Entiendo mi estar como una forma de hacerse sin fin. Y, creo que la lucha, como siempre debería de ser, empieza cuerpo adentro (Wolffer, 2011).

El cuerpo puede definirse como una composición orgánica y fisiológica que responde a acciones voluntarias e involuntarias dentro de un organismo biológico en movimiento, llevando estas acciones físicas a estados concretos para participar en diversos campos de realidades orgánicas, sensitivas y psíquicas de lo que ocurre, en un transcurso cíclico, en el cual ese ir y venir adquiere un sentido único, la de ser, sentirse en armonía y unísono con los elementos que el espacio contiene, es decir, cuando el cuerpo se sumerge en la concreción de sus actos creativos, poéticos, puede producir una transformación en el ambiente donde desempeña esos niveles de apropiación, realizando desplazamientos conscientes e inconscientes (Rubiano Arroyo, 2015, 81).

Las mujeres, que revitalizan su ser en el pensar y en el hacer, se han unido al performance artístico en una crítica y autocrítica del verdadero sentido de su papel en esa sociedad marginada. Si bien se ha contemplado a lo largo de varias décadas que las mujeres se han construido como una lucha constante, a veces con importantes alcances en materia de derechos y libertades, otras veces ambicionada y maltratada, obstaculizada, ofreciendo un sin número de temáticas críticas y alternas a las artistas de performance que han decidido darle voz y concreción a su reflexión, arte y reflejo a la sociedad que las observa externamente desde un afuera, pero internamente moviliza y plasma una nueva idea de que es esa mujer polémica.

Esto comenzó a ser un ícono durante las décadas de los setentas, ochentas, noventas y a principios del siglo XIX en las performances de las artistas que causaron polémica con sus performances, que transformaron la escena en un cuerpo femenino andante y con un concepto impactante en la sociedad contemporánea, dejando su huella en lo que sería denominado como la imagen de la mujer contemporánea, abierta y con todo el interés de hacerse sentir a través de su mejor lenguaje, su cuerpo hecho de arte (Rubiano Arroyo, 2015, 83).

Hablar del cuerpo y de su integración en las expresiones artísticas, implica decir que el cuerpo irrumpe en el espacio del arte, ya no como representación, sino como acción fáctica. El Happening norteamericano -manifestación artística de finales de los cincuenta - constituye un evento, una situación efímera donde el cuerpo humano es considerado sujeto/objeto de la obra de arte; no es un arte objetual. El Happening es antecedente directo del performance en el ámbito de la producción artística y precedente del Situacionismo político en el campo de la crítica social: el cuerpo de la protesta acompañado por el sujeto de la acción, el acontecimiento y la experiencia. No obstante, cabe mencionar que la corriente artística que dio origen al arte corporal fue el Body Art, surgido en la década de los sesenta en Europa Occidental y marcado por influencias feministas y del Situacionismo político (Marchán, 2001, 97).

Una de las artistas pioneras en el Body-art fue la francesa Gina Pane, que en los años setenta utilizó su cuerpo para confrontar y cuestionar los estereotipos de belleza física y perfección corporal femenina impuestos por Europa Occidental. En su performance *Le Lait Chaud* (La leche caliente) (1972), vestida de blanco y con una rosa roja en la mano, la artista laceró su rostro y su vientre con una navaja de afeitar enfrente de su audiencia. La conmoción del público fue enorme, sobre todo en la parte en que la laceraba su cara, ya que esta es donde se centra la atención de la belleza en nuestras sociedades.

En el arte de lo corpóreo, muchas artistas contemporáneas han centrado su trabajo en los ejes de cuerpo, violencia y arte para oponerse contra las ideas preconcebidas sociohistóricamente de la mujer como objeto de violencia.

En su obra, Lorena Wolffer propone una reflexión crítica sobre las problemáticas socioculturales históricas y políticas relacionadas con la violencia de género en nuestro país, yuxtaponiendo arte y vida cotidiana, involucrando su cuerpo como territorio de protesta y resistencia. En sus performances, su cuerpo se convierte en vehículo de conocimiento que desata metáforas acerca de la realidad social y política que se vive en nuestro país, generando un discurso desde lo artístico que le da un nuevo sentido a hechos violentos.

Su obra está permeada por el contexto de violencia hacia las mujeres que vivimos actualmente y una de sus obras más representativas a este respecto es *Mientras dormíamos* (el caso de los feminicidios de Juárez 2002-2004). La pieza *Mientras dormíamos* se centra en algunos de los casos de feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Ciudad Juárez ha sido internacionalmente conocida como un sitio donde se ejerce una violencia indescriptible fundamentalmente contra las mujeres, frente a lo que reina silencio e impunidad. Desafortunadamente, en la actualidad, el fenómeno del feminicidio se ha expandido a lo largo y ancho de todo el país, habiendo lugares como el Estado de México donde esta clase de asesinatos ocurren con bastante frecuencia.

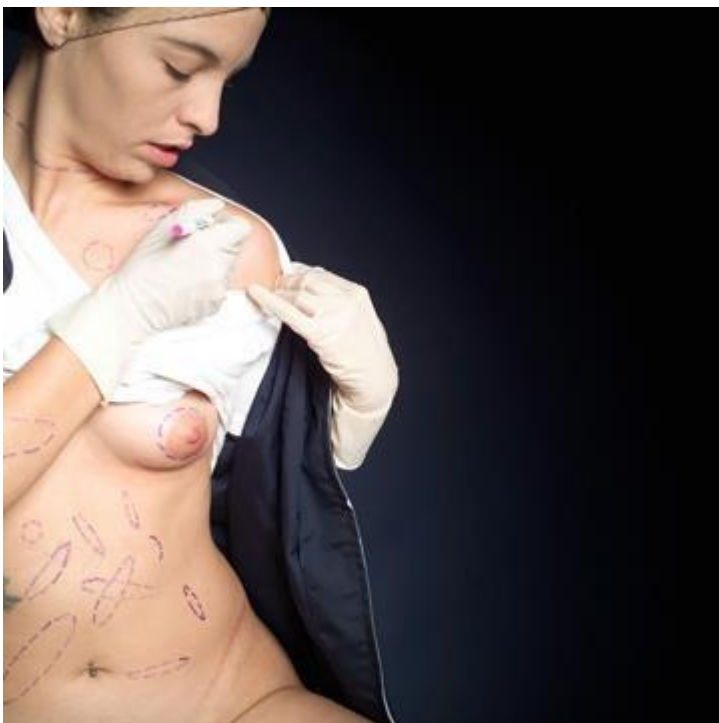


Figura 1. Lorena Wolffer en *Mientras dormíamos* (2002) en el Museo del Chopo, Ciudad de México. Fotografías por Martín L. Vargas.

Mientras dormíamos fue presentada en el festival de arte Experimentica 02 en Cardiff, Gales, en el festival Currency 2004, en Nueva York, EU, en el ANTI-FESTIVAL de Kuopo, Finlandia, en el Instituto México en París, Francia, en el Museo de la Ciudad en Querétaro, México y en el Museo del Chopo, en la Ciudad de México, entre el 2002 y el 2004. En esta performance, Wolffer transformó su cuerpo en un lienzo de expresión, tornándolo en un vehículo de información, conocimiento y denuncia sobre las atrocidades

cometidas en los cuerpos de cincuenta mujeres víctimas de feminicidio con nombres, sueños y deseos, dejando atrás el genérico “las muertas de Juárez” y la reducción de sus vidas a una cifra. Con el objetivo de dignificar la vida de todas las víctimas de feminicidio, Wolffer se presentó ante sus distintos públicos vestida con una playera blanca, con una redecilla que le cubría el cabello, pantalones y saco azules -simulando el uniforme de las maquiladoras-, sentada sobre una camilla de morgue en una atmósfera de penumbra. Su pantalón aparecía prendido de una de sus piernas, mientras que la camisa, el saco y su sujetador parecían haber sido arrancados con violencia. En el fondo de la escena se escuchaba una voz en off masculina que describía los signos de tortura y abuso que se encontraban en los cadáveres de

las víctimas. Con una mirada fría y con sus manos cubiertas de guantes de látex, utilizó un plumón quirúrgico para trazar sobre su cuerpo semidesnudo los golpes, los tiros, las mutilaciones, las violaciones, las heridas que estas mujeres padecieron hasta el final de sus vidas, siendo éstas previamente narradas por la voz en off. Al final de la performance, Wolffer se cubría con una sábana como si fuera un cadáver, denunciando la institucionalización de estos crímenes y la impunidad e indiferencia de las autoridades y el pueblo mexicano frente a estos hechos.

De acuerdo con Martha Martínez, testigo del performance *Mientras dormíamos*, durante su presentación en el Museo del Chopo la mirada de Wolffer evocaba una sensación de tristeza y desesperación que suscitaba un sentimiento de culpa entre su público por el silencio y la somnolencia con las que la sociedad acepta la violencia contra las mujeres, porque “mientras dormimos” las mujeres siguen siendo cruelmente asesinadas y desaparecidas, sin causar más sentimiento que la indignación -en algunos casos- (Martínez, 2002).

Entre el público había niñas, jóvenes, adultas y mujeres mayores. En los ojos de la mayoría de ellas podía observarse una mirada de repugnancia hacia los autores de los crímenes. Miedo y rabia ante la existencia de personas para las que la palabra “justicia” no significa nada y mucho menos ante un fenómeno que Wolffer nombró como “violencia institucionalizada”.

A través de un plumón quirúrgico, la artista plasmó en su cuerpo el lugar exacto donde cada una de estas mujeres fue herida de muerte. Su escenario era una morgue. La humillación, los golpes, las cortadas, los balazos y violaciones que sufrieron estas mujeres antes de ser asesinadas, lograron reproducirse en el cuerpo de Wolffer, convirtiéndolo en un vehículo de protesta e indignación ante “la permisividad y silencio en el que ocurren los crímenes (Martínez, 2002).

De un modo sutil, sin ser violenta, en *Mientras dormíamos* Wolffer abordó el feminicidio con un enfoque triádico (En línea, en: <https://feminicidio.net/lorena-wolffer-feminicidio/>, 2012): en primer lugar, nombró a las mujeres desde su singularidad, en segunda instancia, trató a las víctimas desde su colectividad, permitiendo la identificación con la otra. Mediante sus acciones visibiliza también a los asesinos, tanto victimarios impunes como autoridades cómplices, que silencian los hechos y estigmatizan a las víctimas; y el público, interpretando el rol de una sociedad concedora de las atrocidades, pero que participa en ellas sólo como mera observadora.

Con relación a *Mientras dormíamos*, Wolffer comenta:

En *Mientras dormíamos* mi idea principal era utilizar mi cuerpo como el cuerpo metafórico de muchas mujeres, como representante acogedor de otros cuerpos. Quería poner mi cuerpo a disposición de las historias y las vivencias de otras mujeres. (...) Utilicé mi cuerpo como un mapa simbólico que documentaba y narraba la violencia en cincuenta de los casos, tomados de reportes en internet. Sobre una plancha de morgue, la obra se centró en reproducir sobre mi propio cuerpo -con un plumón quirúrgico- cada uno de los golpes, balazos, heridas y cortadas que estas mujeres sufrieron. Así, mi cuerpo se transformó en un vehículo de representación de la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, hoy aparentemente institucionalizada (Wolffer, 2021).

Los elementos que integraron la escena fueron dos guantes de látex, una estantería de metal con toallas blancas y mantas (como las que se utilizan en las morgues al momento de revisar cadáveres) y un plumón quirúrgico. Como hemos reiterado anteriormente, *Mientras dormíamos* fue una performance centrada en el caso de los feminicidios en Ciudad Juárez, y para reforzar esta idea, la artista acudió con la vestimenta de las víctimas - quienes mayoritariamente eran trabajadoras de las maquilas-: una filipina azul marino, unos pantalones oscuros, una malla para el cabello y playera blanca. Además de portar dicha vestimenta, llevaba puestos guantes de látex como los que utilizan los trabajadores de la morgue en el examen de los cuerpos. A estos elementos, hay que agregar el cuerpo de la artista, sitio desde el cual se narran y nombran realidades.



Figura 2. Lorena Wolffer en *Mientras dormíamos* (2002) en el Museo del Chopo, Ciudad de México. Fotografías por Martín L. Vargas.

Mediante los reportes policíacos, en los que se relataba la edad, la vestimenta, los nombres y la forma en que las víctimas perdieron la vida, Wolffer logró crear una atmósfera de indignación y exaltación, a través de la cual hizo de su cuerpo uno colectivo que reflejó la dolencia de decenas de niñas y niños huérfanos, de las madres y padres que perdieron a sus hijas, de las mujeres y los hombres que perdieron a sus hermanas, a sus amigas. “Quise plasmar en mi cuerpo las heridas de esas mujeres, como una forma de hacer responsables a todos y todas, ya que nuestro silencio sólo posterga el esclarecimiento de los casos

y, peor aún, provoca que las mujeres sigan muriendo de forma brutal”, declaró la artista.

De esta manera, el cuerpo de Wolffer se transformó en un texto polifónico -contenedor de muchas voces de víctimas de feminicidio-, y en una metonimia particularizante (la parte por el todo), puesto que el marcaje de una herida en su cuerpo representa el feminicidio completo que sufrió la víctima, y a su vez, representa las voces y dolor de todas las mujeres asesinadas y sus seres queridos. Es decir, la violencia sufrida por una mujer representa la violencia sufrida por otras mujeres, y, por ende, el sufrimiento de todas las mujeres que han sido

violentadas. A partir de su cuerpo hace una metáfora, porque en ella misma aparecen las demás (Del Rivero Herrera, 2011,6-7).

Con esta obra, Wolffer también hizo una crítica en el modo en que es vista y representada la figura femenina, principalmente en los casos de violencia sexual, como una mezcla de frustración y objeto de deseo que tiene comportamientos y actitudes violentas. La concepción del cuerpo femenino como objeto de deseo conlleva al hombre a su violenta posesión sin el consentimiento de la mujer.

En las propuestas artísticas feministas es frecuente encontrar una reapropiación del cuerpo (tantas veces cosificado en el arte e imágenes) para explorar y experimentar de un modo disidente y empoderado otras posibilidades corporales. El cuerpo -perteneciente a la esfera de lo privado- se vuelve político, sirviendo de plataforma pública desde la cual denunciar los corsés que lo constriñen, las normatividades y violencias que lo pueblan, las posibilidades y capacidades de resistencia que lo multiplican.

En esta performance, el cuerpo de Wolffer nos muestra los cuerpos de muchas otras mujeres: explotados, agredidos, colonizados, tratados como basura, reificados por el capitalismo patriarcal, que revelan la gran catástrofe, el femigenocidio, sus complicidades, sus silencios e indiferencias.

La escena principal de la performance es clara. La artista, presentada sobre la mesa de morgue con señales de forcejeo y violación, exhibe un cuerpo que alude a las maquiladoras, a las asesinadas, cuyos cuerpos están en la espera de autopsia. Mientras tanto, la voz en off masculina, neutral, va describiendo el estado de los cuerpos de las mujeres asesinadas hallados. Al mismo tiempo, la artista se va marcando en el cuerpo las vejaciones. Lo transforma en una cartografía de dolor y violencia.

La última historia narrada describe el feminicidio de una mujer asfixiada con una toalla. En ese momento, la artista se cubre el rostro con toallas blancas y el resto del cuerpo con mantas oscuras. Acaba su performance en completa oscuridad. El final de su obra es como una metáfora de los feminicidios, que silencia y aniquila las vidas de las mujeres y de sus allegadxs. Tras la realización de la performance, las marcas de las agresiones permanecieron en el cuerpo, mente y espíritu de la artista. Al respecto, Wolffer señala:

Mis primeras performances, que tenían que ver con experiencias extremas, requerían de un cierto tiempo tanto para hacerlos como para digerirlos después. Y esa digestión ocurre estando sola. Es decir,

la presentación es pública, pero lo que pasa después es algo que te ocurre personalmente. En Mientras dormíamos las marcas las hice con un plumón quirúrgico, y los plumones quirúrgicos están hechos a base de violeta de genciana, la cual tarda días en quitarse de la piel. Una cosa es marcarse el cuerpo en público como acto de denuncia y otra cosa es la experiencia que tienes al otro día con el cuerpo lleno de marcas. Implica aprender a relacionarse con eso que significan los trazos, que al final de cuentas son feminicidios. Es una experiencia que se vuelve difícil de llevar, se vuelve muy complicada la convivencia conmigo misma y con mi cuerpo después. Es por eso por lo que renuncié a presentar esa performance después de un tiempo (Wolffer, 2021).

La violencia feminicida deja huellas imborrables, daños irreversibles en todos los niveles: físicos, psicológicos, sociales y simbólicos. Detrás de la secuencia de cada uno de los sucesos que concluyen en un feminicidio -el secuestro, las violaciones, la tortura, las mutilaciones, el asesinato, el desecho de los cadáveres- hay un mensaje político. Cada uno de estos actos misóginos revela las performances misóginas sobre las mujeres marginadas y la impunidad por parte de las autoridades frente a los hechos. La captura de las víctimas está directamente relacionada con una complicidad de las autoridades gubernamentales con aquellos que desaparecen, esclavizan sexualmente y asesinan mujeres. A pesar de que los feminicidios en Juárez comenzaron a inicios de la década de los noventa, y se han incrementado de manera alarmante en el resto del país, siendo actualmente el Estado de México el primer estado con más feminicidios, los mecanismos gubernamentales se han mostrado ineficientes para atender esta situación. Del mismo modo, las construcciones sociales y estereotipos alrededor de las mujeres marginadas aparecen en las excusas de las autoridades al no darle importancia a los feminicidios y a la desaparición de mujeres y niñas, así como en los comportamientos de los policías con las familiares de las víctimas, ya que se niegan a comenzar las investigaciones. Eva Arce cuenta que cuando su hija desapareció uno de los policías le preguntó: ¿Por qué la está buscando? Ella está feliz, divirtiéndose. Si regresa a su casa, ella regresará (en Fregoso y Bejarano, 2010, 46). Las mujeres continúan siendo desaparecidas y asesinadas porque no tienen valor en la sociedad ni por parte de los asesinos, ni los maltratadores, ni aquellos que permanecen indiferentes, ni de las autoridades y políticos. El performance del secuestro, desaparición, violación, tortura, asesinato y desecho de los cuerpos de las mujeres asesinadas reafirma y produce la idea de que las mujeres y niñas -especialmente las marginadas- no existen como personas en nuestro país y que pueden desaparecer y aparecer según los deseos de sus victimarios. Algunas mujeres y niñas

desaparecen y posteriormente aparecen sus cuerpos fragmentados en el espacio público, otras reaparecen en redes de trata y prostitución, otras más desaparecen y nunca se vuelve a saber de ellas como si nunca hubieran existido. La desaparición es una forma de control físico, psicológico y simbólico de las víctimas. La frecuencia con la que las mujeres son secuestradas y desaparecidas en México, demuestra que ninguna mujer está a salvo -y que las más marginadas son las más desprotegidas-, puesto que en cualquier momento los agresores tienen el poder de anular sus vidas. La captura y desaparición de mujeres y su amenaza, son formas de control absolutas sobre las mujeres.

El secuestro es sólo el primer paso de los feminicidios. Por medio de la tortura física, psicológica y sexual, las mutilaciones y el asesinato, los victimarios inscriben en los cuerpos de las víctimas su capacidad de crueldad, su placer y su odio. No se pueden disociar la violencia física y sexual y el trauma psicológico. En una de las escenas de la película *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001) un forense afirma que “una de las víctimas de un doble asesinato murió a causa de un paro cardíaco por el terror que ella y otra joven estaban experimentando durante la tortura”. Cada uno de los detalles de las diferentes formas de violencia que experimentaron las víctimas muestran un alto nivel de odio y de capacidad de crueldad hacia las mujeres e indican que las mujeres no cuentan como seres humanos, sino como mercancías sexuales fetichizadas que pueden ser utilizadas y maltratadas al antojo de los varones - sobre todo, de los varones poderosos-. Las marcas del dolor sobre los cuerpos de las víctimas parecen decir: “no vales nada, ni tu vida ni tu cuerpo valen nada”, “soy tan poderoso que puedo hacer de ti lo que quiera y nadie me hará pagar las consecuencias de nada”.

El performance político del feminicidio es muestra de una cultura feminicida, femigenocida, y que, por lo tanto, el peligro del feminicidio amenaza a las mujeres de todos los estados y la frontera mexicana. El performance político del feminicidio y las altas cifras de violencia contra las mujeres revelan que ser mujer en nuestro país es sumamente peligroso. Las performances feministas luchan contra la cultura del feminicidio y la violencia contra las mujeres y otras personas marginadas. Las performances e intervenciones culturales de Wolffer crean una comunidad donde los testimonios y las voces de las mujeres que han padecido violencia pueden ser escuchadas (Landry, 2013, 60-66).

Para la investigadora y periodista italiana Emanuela Borziacchiello, la violencia contra las mujeres en los relatos de los medios de comunicación masiva está directamente relacionada con el incremento de los feminicidios en México y en Italia (2015, 145-164).

En los distintos medios de comunicación se reproducen de manera constante las mismas fuentes de información, noticias, comentarios y discusiones sin proporcionar elementos que permitan una reconstrucción crítica de los hechos en torno a la violencia de género y feminicidios.

En México como en Italia, las víctimas de feminicidio son representadas en los medios como cuerpos vencidos, destrozados, fotografiados en posición horizontal, arrojados violentamente contra el suelo, a menudo erotizados. En las fotografías de la escena del crimen se suelen mostrar los cuerpos de los hombres erguidos, a veces en contextos de vida cotidiana como tomando un café, en otras ocasiones portando una pistola. Pareciera que esas imágenes encarnan el horror del feminicidio: una mujer acaba de ser atrocemente asesinada, mientras que la “vida continúa”. La mayoría de los medios de comunicación (cine, televisión, prensa, internet, redes sociales, espectaculares, etc.) junto con las economías, instituciones y educación establecen los marcos que propician, en determinados contextos sociales, el feminicidio (Lagarde, 2005).

La violencia se alimenta del silencio y de la impunidad. Para poder ejercer el control y dominio de un territorio, el narcotráfico tiene que callar a la prensa y ocultar o distorsionar informaciones. De la misma forma, para poder dominar y controlar los cuerpos de las mujeres se tiene que silenciar las protestas y la información de la violencia perpetrada contra ellas. Silencio, junto con una información distorsionada expresada a través de un lenguaje verbal y visual que reproduce la violencia sistemáticamente. Para descodificar y dismantelar los actos de violencia que se ejercen sobre las mujeres, algunos grupos de artistas y activistas están afirmando discursos y enunciados artísticos que usan escenarios teatrales o acuden a las artes vivas -como la performance- como páginas abiertas de un documento o periódico que narra, informa, critica, sensibiliza e invita al debate y a la toma de acción social.

En el caso de las víctimas de feminicidio resulta muy difícil mantener una memoria sobre los sucesos. Ciudad Juárez es un lugar volátil y vertiginoso, donde el desplazamiento es muy fuerte. No obstante, la síntesis está en los proyectos de las familias de las víctimas. Hay grupos que han apoyado a las familias, pero los huecos permanecen. Como sociedad, nuestra

obligación es tratar de reflexionar con esa memoria. Aunque sea difícil hay que hacerlo hasta lo posible. Es una localidad mucho más sujeta a una volatilidad que otras localidades. Por eso es importante tratar de retener esa fugacidad. Para eso es la escritura, el arte, el cine y la fotografía.

Además de las relevantes aportaciones sobre el tema como las de Alejandra Sánchez, Lourdes Portillo, Maya Goded y Sergio González, el performance de Lorena Wolffer constituye una narrativa cultural que busca defender una verdad histórica basada en reportajes.

La importancia del feminicidio en la cultura y su discursividad -o narrativa- atañe a diversas formas de activismo y resistencia política. Dos ellas son: la búsqueda de la verdad y la justicia para las víctimas de los actos terroristas del patriarcado, la cual a su vez se confronta con las posturas oficiales que niegan los hechos; y la confrontación del presente con el pasado (la memoria) con relación a la inmediatez oficial (González Rodríguez, 2015,89). En los productos culturales y artísticos como la performance de Wolffer se exhibe un enfoque memorioso, crítico y desmitificador de los discursos oficiales. Estas expresiones artísticas y culturales desbordan las circunscripciones de las narrativas dominantes sobre los feminicidios de Ciudad Juárez.

El feminicidio ha sido definido como el asesinato de mujeres por su condición de género, es decir, por el simple y mero hecho de ser mujeres, por lo cual es siempre perpetrado por un hombre. Se le atribuye a la investigadora inglesa Diana Russell el término *femicide*, quien lo utilizó para nombrar asesinatos de mujeres perpetrados por hombres por un sentimiento de superioridad o derecho de propiedad sobre los cuerpos de las mujeres. La antropóloga mexicana Marcela Lagarde, por su cuenta, acuñó el término *feminicidio* para otorgarle una dimensión política a los asesinatos de las mujeres, puesto que, en su opinión, éstos son crímenes de Estado.

En el 2004, Lagarde propuso la creación de la Comisión Especial para investigar y darle seguimiento a los feminicidios cometidos en el país. Su logro más importante fue proporcionar cifras confiables de la problemática. En el mismo año, el INEGI entregó el primer informe de feminicidios: 1205 mujeres habían sido asesinadas. En promedio, una mujer fue asesinada a manos de un hombre cada seis horas (Gaona Cante, Zapata Durán & Espino Pichardo, 2019, 13).

El feminicidio siempre responde a la misoginia, al placer que genera la dominación sobre los cuerpos de las mujeres, lo que implica que el asesino concibe a la mujer como un objeto de su propiedad. Se trata de un crimen de odio. Algunas de las características más comunes del feminicidio son: señales de abuso sexual en el cuerpo de la víctima; mutilaciones o maltratos degradantes infligidos en el cuerpo de la víctima viva o muerta; exhibición del cadáver en un espacio pública, existencia de una relación afectiva, de confianza o intimidad entre el victimario y la víctima; antecedentes de acoso o maltrato físico, psicológico; privación de la libertad o comunicación.

Intentar abordar o comprender la magnitud del fenómeno del feminicidio exige de nuestra parte mostrarlo de manera gráfica, ya que el observar visualmente la gravedad del problema tal vez no se nos acuse de amarillistas, sino de personas preocupadas por una situación actual, cuya consecuencia son miles de mujeres asesinadas diariamente. El mapa interactivo creado por la ingeniera María Salguero es un instrumento invaluable e irrefutable sobre los feminicidios cometidos a nivel nacional, cada una de las cruces que aparece sobre el mapa representa a una mujer asesinada a manos de un hombre y cuando se da click sobre ella se muestran datos sobre el acontecimiento como las circunstancias de su muerte y las fuentes que reportan el asesinato. La labor llevada a cabo por María Salguero ha sido muy importante para otorgarle dignidad e identidad a varias de las mujeres encontradas sin identificación. Su trabajo no ha recibido remuneración alguna.

Desde su emergencia, las artistas feministas han defendido la existencia de un arte políticamente incisivo en el contexto social. Mediante posicionamientos personales y colectivos han transformado las fronteras de los espacios públicos y privados, de lo individual y lo social. Sus prácticas artísticas deliberadamente políticas han trascendido la acción simbólica con una acción efectiva, que les ha permitido disolver las barreras entre el arte y la vida, enlazándose con el territorio.

Como Lucy Lippard apuntó, transformando las relaciones con las otras y otros, se producen espacios públicos, y por tanto, también políticos (Lippard en Benjumea, M.A., 2015, 206).

Partiendo de un punto de vista con perspectiva de género, la figura mujer artista/ mujer activista sigue revolucionando la noción de arte y denunciando las condiciones de precariedad. En su obra *Debated Territory: toward a critical language for public art* (2015

207), Suzanne Lacy propone concebir la práctica artística no desde su carácter objetual, sino profundizando en su especificidad territorial, estudiando la comunidad en la que se inserta. En esta nueva concepción, la obra debe ser de libre acceso y preocuparse, desafiar e incluir la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada. Bajo este nuevo paradigma lo específico de los lugares es su dimensión cultural y social. En este sentido, todo espacio es un espacio de narraciones sociales, colectivas o globales que pueden ser desveladas en las narrativas personales e individuales.

2.2 Expuestas: registros públicos (2007-2013)

Expuestas: registros públicos fue un proyecto que consistió en un conjunto de performances e intervenciones culturales colaborativas (trece en total) centradas en la transformación de la violencia hacia las mujeres en un fenómeno visible y de carácter público a partir de las vivencias individuales de las mujeres como respuesta a la alarmante situación en la que se encuentra actualmente nuestro país. Los documentos, objetos y registros de estas trece acciones e intervenciones fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México en el 2015. En la exposición, se invitó al público a reflexionar acerca de la violencia contra las mujeres y de género mediante una mezcla de documentos con dispositivos (objetos donados por mujeres que sufrido violencia). Las fotografías y textos que acompañaban a los objetos constituían una serie de testimonios - memorias- que detonaban el debate público sobre la violencia contra las mujeres y disparaban posibles acciones. Esto no quiere decir que la exposición tuviera en sentido estricto un objetivo didáctico, sino que pretendía impulsar la movilización de sus espectadorxs. Justamente la propuesta de Guy Debord que sugería que “los artistas debían construir momentos que provocaran que el espectador abandonara su estado de pasividad” se cumplió en esta exposición de Wolffer, puesto que los objetos junto con los documentos interpelaban una y otra vez a lxs espectadorxs poniéndoles de frente la brutal situación de violencia a la que millones de mujeres se enfrentan diariamente.

El trabajo artístico y activista de Wolffer ha estado ligado, desde sus inicios hasta la fecha se ha dedicado a abordar temáticas ligadas al género y a la violencia contra grupos menos privilegiados por cuestiones de género, a pesar de que al principio no estuviera vinculado, como ella lo indica a “las teorías feministas y estudios de género”. Había más bien una reacción directa desde la disciplina de la performance “por lo que posibilita en el uso y

articulación del cuerpo”. Con el paso del tiempo, la artista ha ido adentrándose en un proceso que la llevó de sus primeras performances concentradas en experimentar con materiales orgánicos y los límites de su cuerpo, a acciones que atañen a vivencias y asuntos de cuerpos concretos y reales como los de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.

Mientras dormíamos (2002-2004) fue una obra de gran relevancia para el contexto mexicano de los últimos años. Consistió en la grabación de una voz masculina que leía con un tono indiferente los reportes forenses y policiales de cincuenta casos de los feminicidios en Ciudad Juárez, acompañados de una acción concreta: los recuentos servían para que la artista pusiera en marcha una cartografía sobre su cuerpo de las heridas, mutilaciones y tortura que habían recibido estas mujeres. Como Wolffer relata, la intención era "llamar a las mujeres por su nombre y apellido y nombrar la violencia específica que vivieron, pero también buscaba regresar toda la conversación sobre Juárez al cuerpo de una -otra- mujer". El profundo horror y dolor de los feminicidios, lo que se visibilizaba y lo que no, estaba ahí presente, en un cuerpo femenino.

El paso siguiente era tratar personalmente a las mujeres, escuchar de carne viva sus propios testimonios en vez de oscuros policías y forenses hablando por las mujeres asesinadas. Estas nuevas necesidades la llevaron a producir los trabajos, cuyos restos aparecen en la exposición del MAM. Lo que la motivó a realizar las obras de su proyecto *Expuestas: registros públicos* fue: “darme cuenta de que la violencia no estaba lejos, allá en Juárez, sino en mi propia historia, en la de mi vecina o mi amiga. Comenzar a desnaturalizar la violencia implicó reconocer que, como mujer, en este país, y en prácticamente cualquier otro, vives una realidad inequitativa que te obliga a luchar por las cosas más básicas" (Wolffer, 2015).

En *Mientras dormíamos* estamos hablando de femincidios, mientras que en *Expuestas: registros públicos* aparecen sobrevivientes de violencia. En la primera, obtuve la información a través de reportes policiacos, mientras que las acciones del segundo fueron producto de la recopilación que hice de testimonios de esas mujeres (...) Pasé de hacer estas obras a partir de una serie de planteamientos que yo estaba poniendo en un trabajo a más bien generar plataformas de enunciación colectiva. Pasé del singular, del “yo pienso” al “nosotras”. Y en ese “nosotras” yo no era la voz más importante, e inclusive en ocasiones, no importaba mi voz, ni lo que yo tenía que decir, quería poner mi cuerpo a disposición de las mujeres (Wolffer, 2021).

Las trece acciones que conformaron *Expuestas*: registros públicos resultaron del trabajo que Wolffer realizó varios años (2005-2013) en uno de los albergues que existen en la Ciudad de México para mujeres que han logrado salir de situaciones de violencia intrafamiliar y de pareja, a saber, Fundación Diarq IAP, donde descubrió “ lo sanador que es para las mujer narrar sus historias desde su propia voz y experiencia: ser ellas quienes relatan lo que les ocurrió y lo que las hizo escapar de las garras de sus agresores”. Con relación a esta experiencia Wolffer cuenta:

La primera vez que me acerqué a una de las mujeres del refugio, llegué con un cuestionario que había escrito, pero en cuanto empecé a hacer las preguntas me di cuenta que no funcionaba porque mi cuestionario era más de tipo estadístico, y muy rápidamente me di cuenta de que la única pregunta que importaba era: ¿Cómo llegaste aquí? Cuéntame. Esta es tu historia y tú eliges qué quieres compartir conmigo. El resultado fue que hubo algunas mujeres que me contaron sus historias en cinco minutos, mientras que otras tardaron varias horas. Aprendí que los procesos de las mujeres en los refugios son únicos y particulares. No era lo mismo hablar con una mujer que llevaba ahí un día a hablar con otra que llevaba algunos meses en el refugio. En muchos casos, la forma en la que las mujeres lograban escapar de las relaciones de pareja violentas en las que se encontraban tardaban muchos meses - o años- planeándolo, y casi siempre ocurría después de haber ocurrido un suceso mucho más violento que los anteriores. Por ejemplo: en el caso de una, si su pareja llevaba meses abusando de ella, no escapaba hasta que la pareja amenazaba con abusar sexualmente de su hija.

Por otro lado, descubrí que no era que una mujer te contara su historia completa a ti. Le contaba un cachito a la ginecóloga, otro pedacito a la trabajadora social, otro a su psicóloga, otro más a su amiga, etc. Fui encontrando los vehículos para hablar con ellas, abriendo un espacio de diálogo horizontal. Lo que hiciera con lo que ellas me contaran no era tan importante para ellas como el hecho de poder contar su historia. En las conversaciones me di cuenta de que era sanador y reparador contar sus historias (Wolffer, 2021).

Tanto *Mapa de recuperación* (2008-2013) como *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011) fueron performances que formaron parte de su proyecto *Expuestas: registros públicos* (2007-2013).

2.2.1 Mapa de recuperación (2008-2013)

Mapa de recuperación forma parte del proyecto *Expuestas: registros públicos* y fue realizada entre el 2008 y el 2013 durante el Festival Internacional del Teatro Latino en Bahía y

Uberlandia, Brasil, con la colaboración del Pai de Santo Santo Marcelo y Raymundo; en Experimentica, en Cardiff, Gales, con la participación de la yerbera Lara Bernays; y en el 9th OPEN International Performance Art Festival, en Beijing, China, con la asistencia de la acupunturista Zhang Binbin.

Esta performance consistió en la sanación del cuerpo de Wolffer -que fungía metafóricamente como el cuerpo de un número creciente de mujeres mexicanas receptoras de la violencia- en el extranjero. La propuesta fue valerse de métodos medicinales ancestrales locales de las regiones donde se presentó la performance para tratar manifestaciones de la violencia de género culturalmente específicas a otro país. Además de estar enfocada en la idea de la sanación colectiva, la obra aborda el tema de la traducción: no sólo en términos de un lenguaje a otro, sino de la violencia contra las mujeres -que afecta prácticamente todos los lugares del mundo- de una cultura a otra, de un contexto social y espacial a otro (2021, en lorenawolffer.net/).

Para esta performance, Wolffer colaboró con sanadoras y curanderos de Brasil, China y Gales, quienes trataron, curaron, remediaron las consecuencias de la violencia sufridas por mujeres mexicanas sobre el cuerpo de la artista, que, al igual en *Mientras dormíamos*, fungía metafóricamente como el cuerpo colectivo de dichas mujeres. En el MAM, *Mapa de recuperación* fue presentada en el formato de un vídeo grabado y editado por Ximena Cuevas, quien documentó la performance realizada en Gales con la yerbera Sara Bernard, una médica que trabaja con recetas del siglo XVI.

Los testimonios de las mujeres que aparecían metafóricamente en el cuerpo de Wolffer eran los siguientes:

Éste es el cuerpo de Paola:

Cada vez que llega a mi casa, me golpea. La última vez llegó a ahorcarme y me sacó el cuchillo.

Éste es el cuerpo de Jazmín:

Me estuvo escupiendo, fue horrible, jamás lo había vivido. Me insultaba, me golpeaba y me escupía en los ojos y en la cara. Fue una sensación de impotencia y de realmente hacerme sentir muy mal.

Éste es el cuerpo de Maribela:

Me golpeó en la cara, en la nariz, tenía la cara roja de sangre. Me quitó los shorts, el calzón y me tiró al piso. Yo gritaba y me metió en la boca una playera. Me dijo que si me dejaba todo iba a ser más

fácil. Entraron mis hijos y le rogaron que me dejara en paz. Se fue pero sí me había alcanzado a penetrar.

Éste es el cuerpo de Vanessa:

Una vez me llegó a morder la espalda, me la dejó toda marcada con sus dientes.

Éste es el cuerpo de Graciela:

Una Navidad me amarró del cuello con una cadena de perro de cuero y le puso un candado hacía una pesa. Y me dijo "si te jalas, te ahorcas o puedes salir a la calle para que todos te vean". Se fue tres o cuatro horas. Mi hija estaba en su cuna.

Éste es el cuerpo de Margarita:

Siempre me pegaba, me pateaba las pantorrillas. Una vez me dijo "Te voy a violar" y lo hizo, Después me tuzó el cabello.

Éste es el cuerpo de Mireya:

Me aventó a la cama, agarró la almohada y me la puso en la cara... me estaba ahogando. Yo ya ni podía hablar, se me salían las lágrimas, como ya me había lastimado de los pulmones, me costaba tomar aire.

Éste es el cuerpo de Haydee:

Siempre me pegaba en la cabeza para que no se notara. Me pegaba con el puño cerrado. Me jalaba del cabello y me tiraba al piso. Yo sólo me quedaba ahí.

Éste es el cuerpo de Adriana:

De repente empezó a jugar, me tira al suelo, toda me mojó porque estaba mojado el suelo. Después él agarró cubetas de agua, me empezó a mojar y me la echaba en la cara. Después me sacó a la calle para que la gente me viera mojada y cerró la puerta (citados en el sitio web de la artista: <http://lorenawolffer.net>).

Mapa de recuperación de Wolffer fue una performance ritual de sana-acción. Concebido específicamente para cada una de las regiones donde se presentó, su cuerpo se convirtió en un receptor que yacía semidesnudo sobre una camilla de atención médica. En el 9th Open Festival (2008) de Beijing, China, la intención de la artista era llegar a las otras a través de su cuerpo en un ritual de sana-acción con la colaboración de Zhang Binbin, una médica



Figura 3. Lorena Wolffer durante la realización de *Mapa de recuperación* (2008) en Beijing, China. Fotografía de Martín Rentería.

acupunturista china. También contó con el apoyo y asistencia de la traductora Vigi, quien se encargó de traducir del inglés al chino los testimonios de las mujeres violentadas, cuyas heridas físicas y emocionales representaba Wolffer en su cuerpo. Las tres mujeres escenificaron lo que la performer planteó como “un intento de sanación colectiva en su cuerpo”.

Wolffer fue narrando en diversos tiempos las agresiones sufridas por nueve mujeres mexicanas que ella misma entrevistó en un refugio y que tradujo al inglés, y posteriormente Vigi tradujo al chino (Martínez, 2008).

Cada aguja insertada sobre su piel era una prótesis sensorial, actuaba como emisor y receptor al mismo tiempo. En las instrucciones que Wolffer le dio a la médica, de acuerdo con el testimonio de dolor relatado, era importante que la doctora escogiera un sitio específico de su cuerpo para colocar las agujas y generar la moxibustión³. Con las agujas receptoras, emisoras- planteaba una operación simbólica que permitiera resanar y extraer la violencia

³ El término “moxibustión” proviene del vocablo “moxa”, cuyos significados son “mecha de algodón, estopa y otra sustancia inflamable que, con objeto medicinal, se quema sobre la piel” y “cauterización de piel” (Diccionario RAE, 2021).

La moxibustión es una técnica aplicada en la acupuntura y medicina tradicional china que consiste en la cauterización de la piel en los sitios donde previamente se insertaron agujas.

contra las mujeres que en nuestro país - y el mundo- se vive, y que era traducida a otro idioma en otro lugar. Cada aguja filosa era sobrepuesta como una filosofía de cura contra la brutalidad de la violencia contra las mujeres. Junto con los testimonios leídos, las agujas y la

moxibustión eran una fuente de creación que ofrecía una cura. En un intento por aliviar y dar a conocer el sufrimiento de las otras mujeres, Wolffer rectificó su dolor a través de su cuerpo. Además de inducir a un debate sobre la violencia con su cuerpo, la artista también escenificó con su acción una lucha contra el silencio y la violencia que existe contra las mujeres en México y en el mundo. Mediante la moxibustión su cuerpo se transformó en una chimenea que quemó la indiferencia frente al fenómeno de la violencia doméstica.



Figura 4 Lorena Wolffer en acción durante *Mapa de recuperación* (2011) en Cardiff, Gales. Fotografía por James Tyson.

Durante la segunda presentación de esta performance, en el festival Experimentica 02, en Cardiff, Gales, Wolffer acudió a la asistencia médica de la yerbera tradicional local Laura Bernays, quién, conforme la artista iba leyendo los testimonios de la violencia, iba preparando pociones, bebidas, líquidos y cremas que eran producto de recetas que databan del siglo XVI y VI y que, según el caso,

se aplicaban de diferentes maneras en lugares particulares de su cuerpo. En esta performance, el cuerpo de Wolffer encarnó los dolores físicos, emocionales y espirituales de otras mujeres, que, a su vez, representaban las voces y los dolores de todas las mujeres violentadas por sus parejas en el mundo (Antivilo, 2013, 280).

Acercas de su elección por la medicina tradicional local y sobre sus experiencias en las presentaciones de esta performance, Wolffer comenta:

Tanto en Mapa de recuperación (2008-2013) como en Antimemorias: enmiendas públicas (2011) la lógica era la siguiente: si el sistema de justicia mexicano - y de buena parte del mundo- es inoperante -que de hecho lo es-, qué formas alternativas de reparación de la violencia podemos encontrar, y en el caso de Mapa de recuperación, las preguntas eran: ¿Cómo llevar estas historias a otras partes del mundo? y ¿Cómo hacer uso de métodos o formas de reparación locales frente a algo que claramente ni los sistemas de justicia ni las formas hegemónicas medicinales como la alopátia logran curar? Entonces por qué no ir y buscar en las diferentes culturas y sus prácticas formas paralelas o alternativas de reparación y de sanación.

La primera experiencia de esta performance, en Beijing, fue alucinante. La doctora Zhang Binbin me aplicó una serie de tratamientos que al final me dejaron en un estado de bienestar. Fue un proceso interesante porque yo leía el testimonio, este testimonio lo traducía una traductora y después la médica tenía que encontrar una manera de traducir eso a una cura. Además, los testimonios no se referían siempre a daños físicos tradicionales. Por ejemplo: ¿cómo curas el que a una mujer su pareja le escupa en los ojos? No se trata de una herida tipo una cortada de cinco centímetros, sino de un profundo daño psicológico y emocional. Con Binbin fue un proceso silencioso porque no conversábamos directamente en el mismo idioma. Sin embargo, fue un encuentro muy reparador. Por otro lado, fue una experiencia muy extraña ponerme en esa posición, porque, si bien estaba recibiendo la sanación o la reparación, de alguna manera eso remitía al origen de una violencia que yo no viví, pero se ubicó en mi cuerpo.

En Cardiff, Gales fue muy diferente porque Lara, que es esta yerbera que hace herbolaria galesa del siglo XVI, nos iba platicando todo lo que hacía después de que le contaba el caso de violencia. Me decía: “te voy a colocar esta mezcla en la espalda o en las manos, etc.”. Era más una conversación. Tanto mi experiencia en Gales como en China fueron experiencias sanadoras y reparadoras, aunque existía ese componente muy difícil del origen de aquello que se estaba sanando y reparando.

En el caso de la presentación de esta performance en Brasil donde trabajé -luego me dí cuenta que por error - con Pai do Santos. Pero no fue lo mismo una práctica de herbolaria antigua o acupuntura tradicional, que una práctica que tiene que ver, más que con la reparación y sanación corporal, con el mundo espiritual. La verdad es que las experiencias que viví durante mis presentaciones en Brasil fueron brutales. Eran dos festivales de teatro, por lo que me pidieron que realizara la performance tres

veces, y era otra lógica. Fue muy fuerte. En la presentación de Bahía, Brasil, hasta me enfermé. Esta idea de poner mi cuerpo a disposición de estas historias, pero en esa lógica de intervención espiritual, con esas herramientas de curación, con Pai do Santos muy poderosos, que eran una suerte de sacerdotes locales, fue muy intensa. Por ejemplo, una de las cosas que me hizo esta autoridad espiritual fue poner un elote a mi lado e ir deshojándolo, y cada que jalaba una hoja yo sentía que me producía algo en el interior de mi cuerpo y espíritu.

A partir de esas experiencias, tuve una conciencia muy clara de decir “quiero mi cuerpo de regreso, ya no lo quiero poner a disposición de las demás” (Wolffer, 2021).

De acuerdo con Gutiérrez Cabrera, sanar es una acción consciente de la transformación con la develación del ser encarnado. Es explorar el cuerpo-territorio con sus dolores, heridas, cicatrices y miedos para cerrar, dejar atrás, soltar y aliviar aquello que ha lastimado. Es un acto personal y a la vez colectivo de reconciliación con el propio cuerpo y con el cuerpo social. Mediante la sanación, asumimos nuestro poder y tomamos nuestro lugar en el mundo (2012, 148). El performance-ritual de Mapa de recuperación, Wolffer enuncia las situaciones traumáticas tanto de mujeres individuales, como de todas las mujeres que han sido violentadas. Mediante su sana-acción identificó, nombró y develó las huellas encarnadas de la violencia. Permitió la adquisición de la consciencia de sus efectos nocivos para lograr una recuperación del cuerpo como un lugar político de resistencia frente a la opresión, la dominación y la violencia.

Tradicionalmente, la camilla es un sitio de indefensión donde otros intervienen sobre tu cuerpo. En su performance Mapa de recuperación (2008-2013) vemos a la artista sometándose a distintos procedimientos médicos como agujas, hierbas y calor. Mientras otras manos actuaban sobre su cuerpo, ella rompía el silencio y la pasividad narrando las historias de nueve mujeres que habían sufrido violencia. Durante cada una de las puestas en escena de esta pieza, el cuerpo de Wolffer se convertía en un cuerpo global y colectivo, donde esperaba, que mediante los procedimientos médicos, se extrajera de su corporalidad cualquier herida y recuerdo causado por la violencia, como ejemplo de curación colectiva, convirtiéndose en adalid de las voces violentadas.

Con acciones como esta, la artista ha renunciado a su individualidad para plasmar una historia común, intentando que las imágenes producidas proyecten y promuevan una reflexión. No ofrece sus imágenes como víctima, sino como cómplice. La complicidad permite tejer lazos, puesto que materializa un sentir de empatía y solidaridad.

2.2.2 Antimemorias: enmiendas públicas (2011)

Tomando como punto de partida los testimonios de distintas mujeres sobrevivientes de violencia, recopilados por Wolffer tras haber establecido un vínculo con ellas, Antimemorias: enmiendas públicas fue un espacio abierto para la producción de conocimiento y la puesta en marcha de acciones ciudadanas para atender la violencia contra las mujeres. En la performance, el público tuvo la oportunidad de enmendar y sanar episodios de violencia concernientes tanto a sí mismxs como a las mujeres que dieron su testimonio, sobre el cuerpo de la artista. Al igual que en Mientras dormíamos y Mapa de recuperación, en Antimemorias: enmiendas públicas el cuerpo de la artista operaba metafóricamente como el cuerpo colectivo de la enorme cantidad de mujeres violentadas. Después de sanarse a sí mismxs en el cuerpo de la artista, al final, se les pedía a lxs participantes dejar una receta contra la violencia hacia las mujeres.

La performance se presentó el día 4 de diciembre del 2011 en el Zócalo de la Ciudad de México. Antimemorias: enmiendas públicas formaba parte de los dieciséis días de activismo celebrados con motivo del Día Internacional de la No Violencia Hacia las Mujeres - conmemorado el 25 de noviembre-, en colaboración con el Centro Cultural España e InMujeres.



Figura 5. Carpa y ejecución de la performance *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011). Fotografías de Guillermina Navarro.

En el marco de la décima Feria de los Derechos Humanos, en medio de una serie de puestos de teatro, títeres, conferencias y conciertos que giraban en torno a los derechos humanos, y junto con atractivos navideños como la pista de hielo, se encontraba una carpa blanca

con algunos letreros y carteles pegados. “Tratarnos como iguales” “Reconocernos en los ojos de los otros” “No recurrir a la violencia” eran algunos de los mensajes que podían leerse. También se encontraban postales con datos informativos de la Ley de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. En una de las postales aparecía una de las definiciones estipuladas por dicha ley de la violencia contra las mujeres: “Toda acción u omisión que, basada en su género y derivada del uso y/o abuso del poder, tenga por objeto o resultado un daño o sufrimiento físico, psicológico, patrimonial, económico, sexual o la muerte de las mujeres, tanto en el ámbito público como privado, que limite su acceso a una vida libre de violencia”. Alrededor de estos documentos pegados en la carpa blanca, se encontraba una fila de personas -en su mayoría mujeres- para entrar al lugar donde estaba Wolffer.

Dentro de la carpa, cada unx de lxs participantes era acompañadx por una mujer que se llamaba Aurora, en su ritual de sanación. El primer sitio al que eran llevadxs era una mesa en la que había diferentes objetos. Por un lado, había una canasta de metal en la que se

encontraban algunos cartoncillos con los testimonios de las mujeres impresos. En ellos, las mujeres expresaban circunstancias brutales de sus vidas en pareja y la violencia que habían sufrido por parte de sus compañeros. Del otro lado yacían objetos “que las mujeres utilizan para sanar y curar a otras mujeres” como, por ejemplo, dulces, chocolates, libros de poemas,



Figura 6. Carpa y ejecución de la performance *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011). Fotografías de Guillermina Navarro.

curitas, hisopos de algodón, curitas, gasas, pomadas, gotas, hierbas, etc. Aurora les daba una indicación a lxs participantes: que escogieran el testimonio con el que más se identificaran y seleccionaran el objeto con el que desean curar la herida que estaba escrita en el cartoncillo. Una vez que habían tomado el testimonio y el objeto, Aurora lxs conducía hacia donde estaba Wolffer -cuyo cuerpo era receptáculo de las violencias de las mujeres que habían dado su testimonio- y les daba la instrucción de que curaran con el objeto el dolor del testimonio en el cuerpo de la artista.

Después de sanar esa herida en el cuerpo de Wolffer, Aurora llevaba a lxs participantes con otra mujer que les lanzaba la pregunta: Y tú, ¿qué necesitas sanar? Y, tras escuchar sus testimonios, les brindaba algún objeto (hierbas, dulces, abrazos, etc.) para que pudieran sanar sus dolores. Todos los objetos que otorgaban simbolizaban una vida sin violencia y buenos deseos. Finalmente, Aurora les entregaba un papel y una pluma y les solicitaba que escribieran una “receta” (solución) contra la violencia hacia las mujeres. En la parte trasera de la carpa se hallaban pegadas dichas recetas. La performance duró aproximadamente seis horas. A lo largo de la pieza, Wolffer experimentó diversas sensaciones:

Al igual que Mapa de recuperación, Antimemorias fue una experiencia muy fuerte. En esa obra la idea era sanar las heridas de los testimonios de las mujeres del refugio, pero a partir de los saberes populares de la gente (...) A lo largo de la obra había en todo momento una acompañante que te llevaba. Veía que eligieras la historia que querías sanar, después pasabas al lado de la botica y elegías con qué querías sanarlo, y luego pasabas conmigo y lo sanabas sobre mi cuerpo. Luego pasabas con Leonova (quien fue una alumna mía) quién te interrogaba sobre las violencias que tú habías vivido, te otorgaba un amuleto para las sanaras y finalmente te hacía escribir una receta contra la violencia hacia las mujeres.

Todo ese recorrido ocurría en una carpa, en el Zócalo, y cualquier persona podía entrar y podía hacerme lo que ella quisiera. Dejar que durante seis horas no sé cuántas personas manipularan mi cuerpo, aun cuando se trataba de una forma de sanación y reparación es fuertísimo porque hay cosas que compartes cosas de tu cuerpo que no necesariamente estás dispuesta a ponerlas en público para que sean tocadas. En esa performance de pronto alguien llegó y me abrió las piernas y, para mí, eso fue un acto violentísimo, cuando seguramente esa persona no pretendió que fuera así. Me dieron a tomar cosas que no eran para tomar. No tenía tanto que ver con qué era lo que cada persona sabía hacer, sino con el hecho de que cualquier persona pudiera manipular mi cuerpo sin que yo diera mi consentimiento. No había un acto básico de consentimiento donde yo podía poner mis límites y elegir cómo y qué partes de mi cuerpo fueran manipuladas (Wolffer, 2021).

En Antimemorias: enmiendas públicas, uno de los aspectos que cabe mencionar es que dentro de la carpa reinaba una atmósfera silenciosa en contraste con el bullicio del exterior. El interior era absolutamente blanco, remitía al de un hospital. Las acompañantes estaban vestidas de blanco, como enfermeras, mientras que Wolffer portaba una bata de paciente. El conjunto de estos elementos hacía de la carpa un espacio para el ritual de la sanación. El espacio de Wolffer constituía una especie de comunidad metafórica donde las dimensiones de lo simbólico y lo poético-corporal desempeñan un papel importante.

Además de los aspectos simbólicos, metafóricos y poéticos de la performance, la dimensión relacional/ colaborativa fue una parte fundamental de la obra. La obra fue producto de la interacción entre diferentes participantes, sus cuerpos, sus experiencias, la artista, su cuerpo, su experiencia y su historia y diversas colaboradoras. Para Bourriaud, las obras de arte relacional, que emergen de las relaciones humanas con el entorno y otros seres humanos son consecuencia “(...) del movimiento que une los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de la exposición” (Bourriaud, 2006:102). Estas obras de Wolffer (Mientras dormíamos, Mapa de recuperación y Antimemorias: enmiendas públicas) comparten atributos del arte feminista de las décadas de los setenta. En palabras de Antonio Prieto:

Como sucedió con el body art de los años sesenta y setenta, para estas artistas el cuerpo, con su capacidad de ejercer sexualidad y padecer dolor, es un escenario privilegiado [...] del acontecer político; sitio desde el cuál, como mujeres, pueden ensayar maneras de reclamar un poder robado (Prieto, 2011: 616,617).

En estas obras, el cuerpo de Wolffer contiene el espacio y el imaginario sociales donde los cuerpos de las mujeres suelen ser violentados, desechados como basura, reducidos a menos que objetos, cosificados para el placer masculino, utilizados como fábrica de fuerza de trabajo, mano de obra barata y esclava. Sin embargo, tanto en Mapa de recuperación como en Antimemorias: enmiendas públicas el cuerpo de Wolffer no sólo encarna el dolor, sufrimiento y la violencia que padecen las mujeres, sino también su fuerza, su capacidad de resistencia, de lucha, de recuperación y de sanación. Para la partícipe y testigo de la performance Antimemorias: enmiendas públicas, Lourdes Pérez Cesari, la carpa de la obra fue un espacio de ritual, sanación e intercambio, donde la consigna “lo personal es político” se hizo presente, no sólo en el cuerpo y miradas de la artista, sino en el público- partícipe, que, al sanar, fueron sanadxs (Pérez Cesari, 2012).

Los medios, las herramientas y las plataformas que los grupos de víctimas utilizan para demandar verdad y justicia son diversos. Uno de los más importantes es la construcción de la ruta por la memoria, en la cual están incluidos la instalación del Antimonumento 43+, dedicado a la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, y a las decenas de miles de personas desaparecidas en nuestro país, el Antimonumento 65+, el cual hace referencia a los 65 mineros sepultados bajo la avaricia y desprecio hacia la vida humana de los trabajadores; el Antimonumento del ABC, que nombra a las 49 niñas y niños asesinados por la negligencia estatal, La Antimonumenta, que nos evoca los 11 feminicidios que ocurren diariamente en nuestro país; y, finalmente, el Antimonumento del 68, masacre que, después de más de 50 años continúa impune.

En las cercanías a las instalaciones se encuentra una postal en que se afirma que, a diferencia de los monumentos tradicionales, cuya función es recordar los hechos del pasado, los antimonumentos no aspiran a perpetuar el recuerdo de un hecho, sino que buscan alterar la concepción de que los hechos históricos son inamovibles. De acuerdo con la postal, los antimonumentos o antimemorias son una especie de documento que funge como una protesta permanente de reclamo de justicia y de verdad en el espacio público (Hernández Navarro en Fundación Bol Stiftung, 2020, 9). Los antimonumentos y las llamadas antimemorias, entonces, se establecen como acontecimientos visuales o performáticos que fijan un acontecimiento histórico, puesto que simbolizan un suceso o situación que marca un antes y un después en el curso de la historia, no sólo para las víctimas, sino para las sociedades en

conjunto. En contraste con los monumentos tradicionales, los antimonumentos retratan sucesos que no dejan de ocurrir y para cuyos agravios no ha existido verdad ni justicia.

El simbolismo representado en formas monumentales, acciones o performances apela para mantener encendida la memoria y el reclamo social. Quienes denuncian tragedias sociales como la desaparición forzada, los feminicidios, el desprecio hacia la vida humana por parte empresas y Estado o la violencia que viven millones de mujeres en sus vidas cotidianas asumen que la ignorancia o indiferencia frente a lo ocurrido no son una opción, es por ello que buscan dejar huellas en el espacio público.

Las recetas que las partícipes de Antimemorias: enmiendas públicas dejaron en los muros de la carpa blanca donde se encontraban Wolffer y Aurora, al igual que los antimonumentos, transgreden las convenciones de los memoriales convencionales: son antigloriosos y antiheroicos, son heridas abiertas, cristalizaciones de la resistencia de las víctimas. Hablan del dolor y de la violencia sin reducir los acontecimientos que han sufrido seres humanos a un dato o una cifra. Su eficacia política y discursiva se construye por la suma de todos los elementos presentes: de la participación de las personas, la forma artística, la potencia estética, la situación y contexto históricos actuales que los cobijan, las acciones colectivas y las reacciones que producen en sus espectadorxs. Su propósito es lograr interactuar con quien los mira. Es decir, se espera una reacción y respuesta de quien los observa, una afectación sensible, de conocimientos frente a una problemática, o al menos, de cuestionamiento frente a los discursos dominantes de los medios.

Tanto en el caso de Antimemorias: enmiendas públicas, como en el caso de los Antimonumentos resulta pertinente hacer énfasis en el enunciador colectivo, es decir, en aquellas y aquellos agentes sociales (personas) que emprendieron, participaron y realizaron esas acciones. Ellas y ellos se constituyen con base en hechos trágicos que los obligan a tomar acción y a la lucha constante.

Memoria, verdad y justicia son los pilares de los antimonumentos y antimemorias, con base en los que se lleva a cabo una acción política colectiva. Constituyen un posicionamiento ético político como testimonios de eventos trágicos e impunes que, en el futuro, formarán una manera particular de protesta, de rebeldía y resistencia estético-política en tiempos oscuros. Los antimonumentos y antimemorias se insertan como elementos de otras narrativas que se

abren paso frente a “verdades históricas o mediáticas”. Forman proyectos de vida, proyectos históricos, proyectos de otros mundos posibles.

Antimemorias: enmiendas públicas (2011) fue una acción que marcó la vida de Wolffer, sin embargo, al igual que en Mapa de recuperación (2008-2013), la idea de sanación colectiva estaba presente. Su cuerpo continuó siendo un espacio de enunciación, donde las voces y experiencias de las mujeres pudieran ser escuchadas. En su búsqueda por realizar una obra de carácter colectiva y plural, optó por reproducir y darle voz a las víctimas de violencia.

Sin embargo, su proyecto artístico rechazó una reproducción de los actos violentos como una vía hacia la transformación socio cultural. Lejos de esto, la artista buscó causar una experiencia estética en que los testimonios y las voces de mujeres que han vivido violencia pudieran confrontar y conmover al espectador. Al ver que son distintas mujeres las que escriben recetas contra la violencia de género y las que curan sus herida sen el cuerpo de Wolffer, no se trabaja con el ámbito de lo abstracto o simbólico, sino con el práctico. Con su acción, Wolffer reiteró que uno de los atributos principales de la performance no es repetir la realidad, sino intervenirla.

2.3 Báñate (1992)

Báñate fue la primera performance que realizó Wolffer en 1992, cuando tenía 21 años. En esta acción, Wolffer se presentó en el Museo del Chopo desnuda junto a siete tinas de metal -una por cada día de la semana- llenas con sangre de vaca. Con movimientos suaves, lentos y eróticos fue untándose la sangre como si fuese un ungüento. La sangre, los plumones quirúrgicos, las mantas, las camillas de morgue o cirugía y otros elementos relacionados con hospitales suelen ser recurrentes en las obras de Wolffer. Acerca de estas particularidades, Wolffer menciona:

Todo mi uso de sangre en mis primeras obras tenía que ver con dos accidentes que tuve a los quince años, con muchas cirugías y con una vida ligada al sistema médico. Por mucho tiempo estuve vinculada con sangre, cirugías, herramientas médicas, etc. Dichos elementos aparecen en muchas de mis obras, nunca como elementos autobiográficos, pero sí como piezas que quería explorar. Y el cuerpo el dolor, enfermo o interrumpido fue algo que me atravesó a mí y que me llevó a trabajar con sangre, camillas, rotuladores quirúrgicos, etc.

Después de mi breve paso por la pintura, decidí comenzar a pintar con sangre. Luego de producir estos objetos que ya no eran cuadros, sino otra cosa, la pregunta era: Y luego, ¿qué sigue? El interés por la

indagación con la sangre y el cuerpo provenía de esos accidentes que experimenté en mi adolescencia, pero con el tiempo se fue transformando. Primero, mandaba a una persona a que consiguiera la sangre al rastro, pero más tarde me importó ser yo quien la recogiera directamente al rastro. Y mientras más iba al rastro se volvía más difícil la experiencia de regresar. Mataban a una vaca y yo ponía mi cubeta. La mirada de las vacas que están en un rastro y que huelen la sangre e intuyen que las van a matar es brutal, y ver cómo sacrifican a un animal fue algo que se empezó a volver cada vez más difícil para mí.

La primera experiencia en *Báñate* de untarme la sangre en el cuerpo fue bien fuerte. Había esta cuestión como de limpia, de purificación. La reacción de mi cuerpo fue una sensación intensa de calor. Tras haber presentado la performance me fui a mi casa y estuve encerrada dos semanas y no interactué con nadie. La acción sí resultó una especie de limpia, tuve reacciones físicas y emotivas.

Y en otra ocasión, cuando presenté esa misma performance en Toulouse, Francia, pensé que como ya había atravesado por esa experiencia la primera vez no iba a pasar en la segunda, pero me equivoqué. Me dio pulmonía. Y yo siempre le atribuyo esa pulmonía a no haberle dado un espacio a mi cuerpo y espíritu para procesar lo que había implicado la realización del primer performance (Wolffer, 2021).

La vivencia de dos accidentes automovilísticos, ocho cirugías y una larga estadía en el hospital, provocó que elementos como la sangre, los hospitales, los utensilios y entornos quirúrgicos se transformaran en objetos cotidianos en la vida de Wolffer (Wolffer, 2008). Todos ellos aparecen y reaparecen en sus obras. Las heridas en sus piernas -que actualmente se han convertido en espacios geográficos fundamentales de su cuerpo- la obligaron a interrogar los marcos normativos que señalaban a su cuerpo como anormal a sus quince años; la llevaron a iniciar una serie de cuestionamientos a los estereotipos y estándares del cuerpo, y de la belleza femenina impuesta (Wolffer, 2021)

En esta obra, en la que Wolffer cubrió su rostro, su torso, sus brazos y piernas con sangre, jugó con la significación ambigua que tiene la sangre como símbolo en nuestra cultura. Es bien sabido que la sangre, al igual que otros fluidos corporales, causa miedo, angustia, repugnancia y trastorno. Sin embargo, en *Báñate* Wolffer parece sugerir que la sangre es un líquido vital que purifica, limpia y que puede ser utilizado con tintes eróticos (Alcázar, 2018, 346).

De todas las secreciones y fluidos corporales el que más terror causa es la sangre. La utilización de la sangre en *Báñate* establece una conexión con la menstruación, sustancia inserta dentro del discurso de lo abyecto como flujo sucio que provoca vergüenza y debe permanecer oculta (Rodríguez Sosa, 2007, 106). Y es justamente la sangre menstrual la que

tiene mayor impacto dentro de la psique humana (Alcázar, 2001,7). Este fenómeno biopsicosocial (la menstruación) ha sido motivo de tabúes, bochorno y dolor como consecuencia de los discursos de la medicina occidental, las ideas religiosas y las creencias populares que provienen desde la antigüedad y persisten hasta nuestros días. Sin embargo, la autora aclara que sus intenciones en *Báñate* no estaban relacionados con la sangre menstrual, sino con explorar las posibilidades estéticas de la sangre en el performance.

En esta primera obra la artista buscaba indagar cómo la sangre y el cuerpo habían sido abordados por artistas como los accionistas vieneses incluido Hermann Nistch.

Trabajé durante varios años con sangre en diferentes piezas y, por lo menos en el inicio de mi trabajo con sangre, en el campo del performance, tenía que ver si no con contestar, sí con establecer una especie de alternativa frente al uso que se le había dado hasta entonces a la sangre y a las vísceras de animales y demás elementos que tienen que ver con el accionismo vienés (Wolffer, 2015).

Así mismo declara que el uso recurrente de la sangre en sus primeras performances tuvo dos motivos:

El primero parte de mi interés por subvertir la lectura común de la sangre —tanto en la historia del performance como en la cotidianidad— como un elemento de shock, para emplearlo como una sustancia purificadora e incluso erótica en obras como *Báñate* (un baño de sangre) y el performance sin título en el que lavé, con sangre y agua, los pies de los artistas que participaron en un proyecto de intercambio entre chilangos y chicanos. El segundo motivo es, podríamos decirlo así, más personal. Como mujer, la sangre es una sustancia familiar, cercana; la sentimos y palpamos cada mes. Pero, en mi caso, esta cercanía se hizo aún más estrecha a partir de dos accidentes automovilísticos que sufrí durante mi adolescencia. Tras ocho cirugías y una larga estadía en el hospital, la sangre, el hospital, los objetos y entornos quirúrgicos se transformaron en elementos cotidianos. Todos ellos, incluso a la fecha, aparecen y reaparecen en mi obra. Más aún, fue a partir de dichos accidentes que comencé a cuestionar qué y cómo se define el cuerpo. (Wolffer, 2008).

Si algo caracteriza las creaciones de Wolffer es su capacidad de subversión y transgresión de las miradas sociales hacia las mujeres. En sus performances ella se distingue por su fortaleza, inteligencia y valentía para explorar las experiencias del cuerpo, desde su cuerpo y con ellas sacudir al público.



Figura 7. Lorena Wolffer en *Báñate* (1992). Fotografía de Mónica Naranjo.

Dentro del campo de visión no existe nada más perturbador que imágenes corporales que se alejan de lo estipulado como “apropiado”. “Báñate” es un ejemplo de imagen que se distanciamiento “inapropiado”. La imagen de una mujer desnuda que se baña con sangre y goza haciéndolo era algo que aterraba tanto a hombres como a mujeres. Como afirma Wolffer, “en especial a los hombres porque están acostumbrados a verte como un objeto sexual que se dedica a complacerlos” (Wolffer, 2008). Del mismo modo, asevera que en *Báñate* uno de los planteamientos era que “siendo mujer, quería darle

cara a estos performers que siendo hombres hacían grandes montajes utilizando los cuerpos de las mujeres, que eran básicamente hombres dirigiendo las acciones que hacían las mujeres (...) Al final de mi primera presentación en el Chopo de Báñate, incluso llegó un chavo que quería comprobar que fuera sangre con lo que yo me había bañado, y tras tomar con su dedo un poco, se burló y dijo: es cátsup” (Wolffer, 2021).

Como creadora de imágenes, a través de su puesta en escena, Wolffer fue autora de la percepción, productora y observadora, rompió con el esquema de representación de las mujeres que había sido establecido a partir de la mirada falocéntrica. Conforme a este esquema falocéntrico, las mujeres no pueden ser admitidas como autoras de la percepción, como observadoras, ya que esto les otorga agencia como productoras. En su performance Wolffer era un elemento que lo amalgamaba todo: ella era un sujeto/objeto que observaba y era observado, con sus imágenes engendraba un contexto desde las interacciones visuales. Ella constituyó una visión integrada y dinámica, desarrolló y mostró a otras (os) su lenguaje corporal, sembró las bases para un intercambio visual recíproco y cambió la mirada sobre el cuerpo femenino tanto masculina como femenina. Su ojo corpóreo devolvía la mirada y los espectadores no podían permanecer indiferentes a ella (Rodríguez Sosa, 2012). Para este performance, Wolffer, utilizó sangre, un significante de la muerte, para bañarse sensualmente con ella, untándose el líquido espeso sobre su cuerpo desnudo, evocando al espectador una imagen de una luchadora de barro. Este ritual de limpieza produjo en sus espectadores, simultáneamente repulsión y emoción. Al igual que otras performers como Sheeman o Margolles, en esta pieza, Wolffer utiliza algo que es considerado como sucio y asqueroso para limpiar, aunque no lo logra limpiar, sino que lo enturbia aún más.

En su performance, la artista intentó romper con la concepción de sangre como un elemento de shock, convirtiéndola en un elemento purificador.

Al igual que en su obra Territorio Mexicano (1995), en Bãñate (1992), Wolffer intentó deconstruir el cuerpo femenino y en los imaginarios sociales por medio de la incorporación del elemento sanguíneo.

3. Conclusión: Lorena Wolffer, los Feminismos en México y su relación con las prácticas artísticas feministas

Según la investigadora feminista mexicana Ana Lau Jaiven el término “feminismo” surgió después de que algunas mujeres cuestionaran sus situaciones de inferioridad y comenzaran a hacer demandas para mejorar sus condiciones. En un inicio, esta palabra no fue un modo de identificación para aquellas personas que luchaban por los derechos de las mujeres, sino que poco a poco, algunas mujeres fueron adoptándola y empezaron a autodenominarse como feministas (Jaiven, 2019).

La autora indica que los diferentes feminismos tienen como objetivo común interpretar, estudiar, analizar, deconstruir y eliminar la opresión de las mujeres y proponer vías para su emancipación. También pueden ser definidos como conjuntos de ideas y prácticas que las personas feministas desarrollan cuando luchan por reivindicaciones de género, puesto que quieren modificar las relaciones de poder entre los géneros, extirpar la desigualdad y poner en tela de juicio los papeles atribuidos a ambos sexos además de deshacer las jerarquías (Ibid). Celia Amorós afirma que el feminismo es “la lucha por la liberación de la mujer” (Amorós, 1994, 26). Para la feminista Victoria Sendón de León, el feminismo “es la toma de consciencia por parte de la mujer de la opresión que padece, una opresión que no sólo es económica, jurídica y sexual, sino sobre todo psicológica” (Sendón de León, 2002, 46).

Dicho lo anterior, tenemos que los movimientos feministas son luchas socioculturales que cuestionan creencias, valores y normas enraizadas en la sociedad y cultura que asignan a las mujeres roles de inferioridad y subordinación con relación a los hombres. Así mismo, Jaiven anota que, en un primer momento, las luchas por la liberación de las mujeres se basaron en el pensamiento de que todas ellas eran iguales, ya que padecían opresión. Esta idea, que se ha discutido y cuestionado por mucho tiempo, ya no es procedente porque existen múltiples diferencias entre las mujeres que se manifiestan en una diversidad de demandas y reivindicaciones, en diferencias de clase, etnia, identidad cultural, de género, etarias, de opción sexual, etc. Del mismo modo, hay mujeres que se encuentran en la intersección de diversas identidades de clase, etnia, género, sexualidad, edad, etc., y han sido las artistas feministas quienes, a través de la performance, la pintura, la fotografía, el arte acción, las intervenciones culturales, han debatido y examinado los presupuestos feministas.

En un intento por clasificar las movilizaciones feministas en etapas o temporalidades, se les ha referido como olas. De acuerdo con Jaiven, se estima que la primera ola tuvo lugar entre finales del siglo XIX y mediados del XX, y su objetivo primordial era el de alcanzar una igualdad de derechos, el acceso a una educación irrestricta y al voto. Una vez alcanzados estos objetivos, los diversos grupos entraron en una etapa un poco menos combativa. Sin embargo, en la década de los setenta resurgió con mucha fuerza la actividad feminista, la cual ha recibido el nombre de “segunda ola” por su discontinuidad con las luchas sufragistas. A partir de ese momento, las protestas feministas se concentrarán en las desigualdades, pero no

únicamente en la carencia de derechos políticos, económicos y sociales, sino también en la familia, el cuerpo, la sexualidad y el trabajo.

Por último, hay varias versiones que hablan de una tercera ola. Una de ellas, explica que dicha ola se configuró a partir de la década de los noventa con la inserción de feministas en la política mediante su participación en el Estado (Posada, 2005). En esta versión de la tercera ola, se asevera que se plantea un movimiento en el que mujeres de todo el mundo luchan, desde su diversidad y particularidad, por la igualdad de derechos. También hay otra versión de tercera ola, e incluso de cuarta ola, encabezada por las jóvenes que es mucho más crítica y radical, en la cual están los feminismos decoloniales, el black feminism, los transfeminismos y los feminismos tercermundistas que se posicionan fuera de los marcos del feminismo blanco, heterosexual, cisgénero, clase media y euronorteamericano que se asume hegemónico.

Cabe hacer hincapié en que los diferentes feminismos se ha debatido entre destacar la feminidad o cuestionar la naturaleza de esa categoría, es decir, en deconstruir y construir las categorías identitarias; en todo momento llevamos a cabo negociaciones psicológicas, sociales, culturales y políticas sobre cómo queremos vivir nuestro género. Además de las olas, se ha intentado tipificar a los feminismos en genealogías teóricas: feminismo marxista, liberal, radical, materialista, autónomo, etc. En América Latina también hay afrofeminismos, feminismos decoloniales, ecofeminismos, ciberfeminismos y feminismos del Aba Yala, entre otros. Cada uno de los feminismos ha cimentado sus bases teóricas para expresar sus reivindicaciones y analizar y criticar las múltiples formas de discriminación y de subordinación que viven las mujeres de todas las clases sociales, culturas, etnias, religiones y edades en todos los contextos políticos, sociales, económicos y culturales.

Puesto que la diferencia sexual es un elemento constitutivo de nuestras sociedades, el empeño de las teóricas feministas por analizar y transformar el lugar que ocupan las mujeres en esta sociedad se enfrenta con problemáticas en torno a cómo teorizar esa diferencia y abordar sus efectos en la práctica. Al igual que las teóricas feministas, las artistas feministas han explorado la construcción bio psico socio cultural del género y las desigualdades. En palabras de Rita Eder:

(...) el movimiento de las mujeres en el arte tiene raíces similares a las de otros movimientos gestados dentro de los así llamados grupos minoritarios, es decir, aquellos que independientemente de su número tienen un acceso limitado y desfavorable en la distribución del poder (Eder, 1984, 7).

Las luchas estudiantiles de 1968 en México propiciaron un crecimiento y desarrollo de la izquierda mexicana, y dentro de este crecimiento el descontento e inconformidad de las mujeres tomó camino a la organización y protesta, convirtiéndose las mujeres en nuevos sujetos sociales. Jaiven señala que el llamado feminismo de segunda ola mexicano tuvo algunos puntos de coincidencia con los feminismos de segunda ola del mundo euronorteamericano, por ejemplo, sus orígenes urbanos, la presencia de una cultura universitaria y el descontento con por la escasa participación femenina en la política institucional. Sin embargo, a diferencia de los feminismos de segunda ola europeos y norteamericanos, los feminismos mexicanos brotaron junto con la creación de partidos políticos y organizaciones sociales de izquierda, desprendiéndose posteriormente de éstos. La segunda ola feminista mexicana apareció dentro de un marco donde conformaron sindicatos disidentes de maestros, electricistas, ferrocarrileros y movimientos campesinos independientes. El surgimiento de una pluralidad de colectivos de liberación femenina fue el resultado de múltiples factores, mediante los cuales las mujeres adquirieron conciencia sobre la opresión que vivían y la canalizaron a la lucha política. Cabe destacar que, desde sus inicios, la segunda ola feminista estuvo conformada por una pluralidad de grupos, reivindicaciones feministas y perspectivas de análisis sobre la subordinación feminista. En los años posteriores, los movimientos feministas de la segunda ola dieron lugar a la formación de grupos que han asumido posturas críticas frente a los modos en que la categoría identitaria de mujer se ha construido como subordinación (Mouffe en Jaiven, 2019).

En la segunda mitad de la década de los setenta, influenciadas por las movilizaciones y organizaciones feministas que estaban surgiendo, varias artistas que se identificaban a ellas mismas como feministas, fueron creadoras irreverentes. Además de transgredir y cuestionar las concepciones de arte tradicionales, abordaron temáticas relacionadas con la opresión experimentada por gran mayoría de las mujeres. Una de ellas fue Pola Weiss, quien desde 1975 hasta 1990 se valió del videoperformance y utilizó su cuerpo como texto, sonido y escritura para expresar la forma personal en la que veía el mundo y la Ciudad de México. En la misma sintonía, en 1978, las artistas Magali Lara, Mónica Mayer y Pola Weiss participaron

en una exposición nombrada Nuevas Tendencias en el Museo de Arte Moderno. Lara presentó una serie de dibujos desde la intimidad, Pola Weiss dos performances y Mayer un tendedero con cientos de papelitos rosas que contenían las respuestas de muchas mujeres sobre la pregunta: Cómo mujer lo que más detesto de la Ciudad es...

Desde la década de los sesenta hasta ahora, en las prácticas artísticas feministas latinoamericanas las artistas presentan sus propios cuerpos, los cuales encarnan lo individual, pero lo hacen eminentemente social (Antivilo, 2013, 185). Para las artistas visuales que trabajan con su propio cuerpo, éste es al mismo tiempo el cuerpo de otras mujeres, por lo que resignificar sus propios cuerpos tiene efectos sociales. El cuerpo es una entidad política y, como instrumento, plataforma y medio, abre la posibilidad de cuestionar y transformar los discursos dominantes patriarcales que modelan nuestras vidas, mentalidades y someten a nuestros cuerpos.

Los ejercicios artísticos feministas buscan abordar una diversidad de cuerpos que somos y hacemos: los cuerpos deseantes, las maternidades obligatorias, los cuerpos violentados de todas las formas, los cuerpos que resisten, los que se rebelan, etc. Con la finalidad de evidenciar las estructuras de la dominación masculina -que van desde las acciones y situaciones más inadvertidas y banales hasta las más palpables que se producen en la escena pública- las artistas resignifican sus corporalidades a partir de las lógicas de representación sociales y culturales. Las acciones y visualidades feministas se han encargado de estudiar, examinar y deconstruir las relaciones estrechas de los cuerpos femeninos con ciertos entramados simbólicos que toman forma de lugares concretos como la casa, la naturaleza, las identidades culturales, raciales y sexuales, las violencias y la maternidad, entre otras (Jaiven, 2019). Mediante estos repertorios de imágenes, las visualidades feministas conforman sitios de subversión, resistencia, rebeldía y resignificación, y por lo tanto, también de reapropiación y empoderamiento femenino.

Una de las relaciones más representada en el arte feminista es la del cuerpo y violencia, a propósito de las diversas formas de violencia que existen contralas mujeres en Latinoamérica y el mundo. Una de las artistas y activistas que más ampliamente ha tratado el tema de la violencia contra las mujeres es Lorena Wolffer, cuya obra se ha ocupado de los diferentes tipos de violencia hacia las mujeres en nuestro país a partir de diferentes líneas de acción.

En su performance *Mientras dormíamos* (2000-2004), Wolffer le puso cuerpo a la violencia feminicida de Ciudad Juárez. Utilizó su cuerpo como un mapa en el cual inscribió los asesinatos y torturas que sufrieron cincuenta mujeres en Ciudad Juárez. Desde un escenario de morgue y, con un plumón quirúrgico, Wolffer trazó sobre su piel cada de uno de los golpes, mutilaciones y maltratos recibidos por las mujeres, mientras, de manera paralela, una grabación con una voz en off lee los reportes policíacos de cada uno de los casos de feminicidio. De esa forma, el cuerpo de la artista se transformó en un vehículo de conocimiento sobre la violencia contra las mujeres en nuestro país.

Además de llevar a cabo performances como *Mientras dormíamos*, Wolffer ha realizado intervenciones culturales y talleres con mujeres rescatadas de la prostitución y la trata, víctimas de violencia doméstica, trabajadoras domésticas y policías, en los que las partícipes trabajan con el cuerpo y con el performance, tratando de dilucidar qué implica ir construyendo o deconstruyendo distintos niveles de significación corporal.

En obras como *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011) y *Mapa de recuperación* (2008-2013) Wolffer inauguró espacios que incentivaron a poder sacar las vivencias de la esfera privada y así comprenderlas como un problema colectivo. Crear espacios e invitar a personas de la comunidad a acercarse a los testimonios de mujeres que han sufrido la violencia en carne propia, proponiendo diferentes formas de abordar historias y testimonios en torno a la violencia.

Su valioso trabajo de visibilización y su colaboración en luchas y movilizaciones sociales, nos sirve de inspiración y nos recuerda que hay que romper con el silencio, hablar, denunciar y protestar. Tanto en sus performances como intervenciones culturales y talleres, el trabajo de Wolffer siempre nos recuerda que lo personal es político.

Durante muchos siglos, a través de la mirada masculina las mujeres hemos sido representadas de manera errónea, puesto que se han producido y reproducido estereotipos que han marcado y subordinado nuestras vivencias como mujeres. En ese sentido, artistas como Lorena Wolffer han contribuido a la búsqueda y reapropiación de la autorrepresentación de las mujeres en arte.

En sus acciones políticas y artísticas, Wolffer nombra, visibiliza, representa y enuncia públicamente distintos tipos de violencias, donde la dimensión dialógica resulta fundamental

y, además de apostar por la colectividad y la solidaridad, transgreden el silencio, cómplice de la impunidad.

Abordar temas como los impactos políticos que tienen las obras y los activismos de artistas como Wolffer puede llegar a ser muy complejo, sobre todo en un contexto como el actual, donde las cifras de violencia machista parecen incrementarse día con día. Sin embargo, podemos afirmar que el arte feminista mexicano es una parte importante de la transformación social y política y la lucha por construir relaciones y espacios más justos.

El trabajo de artistas y activistas como Wolffer es un ejemplo de que la lucha por los derechos de las mujeres ocurre también desde el campo artístico, y su legado estético y cultural dejará huellas y aprendizajes primordiales para las luchas feministas en el presente y en el futuro.

Aunque las obras de Wolffer han ayudado a sanar algunas heridas generadas por la violencia machista, aún queda mucho por reparar. Dentro de la agenda de lucha feminista, la búsqueda por alcanzar un mundo más justo y libre de opresión está muy lejos de cumplirse. A pesar de que se han dado grandes pasos y se alcanzado varios logros, seguimos viviendo en una cultura de muerte y violación a las mujeres, donde resulta normal, natural y permisible secuestrar, agredir, torturar, mutilar, violar y matar a las mujeres.

Bibliografía

Agoff, C., Rajsbaum, A., & Herrera, C. «Perspectivas de las mujeres maltratadas sobre la violencia de pareja en México.» *Salud pública de México*, 48, 2006: 307-314.

Alario Trigueros, Teresa. *Arte y Feminismo*. NEREA, 2008.

Alcázar, Josefina. «La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica.» *Efímera Revista*, 6(7), 2015: 1-7.

—. «Mujeres y performance: el cuerpo como soporte.» Ponencia presentada en Latin American Studies Association. Washington, DC, 2001.

Alcázar, Josefina. «Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada de Uva).» *Freakish Encounters, Hispanic Issues On Line* 20, 2018: 142-155.

—. *Performance: un arte del yo*. México: Siglo XXI, 2014.

Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. NEREA, 2004.

Antivilo Peña, Julia. *Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visua*. Tesis doctoral: Universidad de Chile, 2013.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. USA: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Arroyo Rubiano, Laura J. «Cuerpos Sensibles: mujeres en la acción performatica latinoamericana.» *Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, 1(1), 2016: 81-89.

Aumente Rivas, Pilar. «La imagen de las mujeres a través de su propia mirada.» *Revista Creatividad y Sociedad C/Salud*, 2010.

Ballester Buigues, Irene. « En las fronteras del cuerpo: Seducción, creatividad y dominio.» *Dossiers feministes*, (18), 2014: 109-121.

Ballester Buigues, Irene. «Cuerpos disidentes: cuerpos en resistencia desde el arte y el feminismo.» *Revista Rupturas*, 2017: 145-161.

Ballester Buigues, Irene. «Imágenes extremas contra el capitalismo patriarcal globalizador: combatividad y resistencia.» *Arte y políticas de identidad*, 3, 2010: 41-53.

Ballester Buigues, Irene. «La conciencia no callada: mujeres artistas contra los abusos de poder del estado.» *Experiencias de género*, 2015: 59-69.

Ballester, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral: Universidad de Valencia, 2010.

Bartra, Eli. *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte*. México: Icaria, 1994.

Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a feminist Aesthetics*. Indiana University Press, 1989.

Berger, P. *Modos de ver*. Barcelona: G. Gili, 1972.

Borziachello, Emanuella. «Palabras, escenarios e imágenes: comunicar la violencia de género.» *Géneros* 21 (16), 2015: 145-165.

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Brenes, Alonso. «Pornografía y pospornografía: análisis estético-político sobre la representación del cuerpo en la contemporaneidad.» *ESCENA. Revista de las artes*, 80(1), 2020: 179-204.

Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Cintas Muñoz, Vanesa, y Alfonso Del Río. «Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance.» *Arte y movimiento*, (8), 2013.

Cobo, Rosa. «Nuevas formas de violencia patriarcal. Hacia una nueva política sexual: las mujeres ante la reacción patriarcal.» 2014: 1-43.

Contreras Urbina, Juan M. «La legitimidad social de la violencia contra las mujeres en pareja. Un estudio cualitativo con varones.» *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*, 2008: 41-79.

De Lauretis, Teresa. «La tecnología del género.» *Revista Mora*, 2, 1996: 1-34.

Del Rivero Herrera, Antonio. «El arte corpóreo como territorio de protesta social.» *Anuario de Investigación*. UAM Xochimilco, 2011: 357-378.

Del Rivero Herrera, Antonio. «Metáforas artísticas del cuerpo sociopolítico.» Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, (28), 2012: 1-12.

Flores, E., & García Colomé, N.,. «Violencia contra las mujeres y las niñas: Desafíos actuales.» *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, (53), 2020: 1-11.

Fregoso, R.L., y C. Bejarano. «Introduction: A cartography of femicide in the Americas.» En *Terrorizing Women*, de R.L. Fregoso y C. Bejarano, 1-42. Duke University Press, 2010.

Freixas, Luque, y Giménez. «Secretos y silencios en torno a la sexualidad de las mujeres mayores.» *Debate Feminista*, 2010: 32-51.

Freixas-Farré, Anna, y Bárbara Luque-Salas. «La sexualidad de las mujeres mayores. Perspectiva evolutiva y psicosocial.» *Anuario de Psicología*, 44,(2), 2014: 213-228.

García Oramas, M. J., & Matud Aznar, M. P. «Salud mental en mujeres maltratadas por su pareja. Un estudio con muestras de México y España.» *Salud mental*, 38(5), 2015: 321-327.

Garduño, Beatriz. *Construcción de un abyecto femenino: dos performances de Rocío Boliver, "La Congelada de Uva"*. Tesis de Maestría: UNAM, 2016.

González Rodríguez, Sergio. «El feminicidio de Ciudad Juárez: Fenómeno y concepto cultural.» En *El feminicidio de Ciudad Juárez: repercusiones legales y culturales de la impunidad*, de S. Bernabéu y C. Mena García, 80-100. Universidad de Andalucía, 2015.

Goodkin, Carly. *La Desnuda Rebelde y el Bodegón Subversivo: Una Reinterpretación del Arte de Olga Costa y María Izquierdo*. Bachelor Degree: Claremont McKenna College, 2013.

Gutiérrez Cabrera, Ángela B. Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basada en artes de acción/artes creativas. Arte, cine y literatura. Tesis de maestría: Universidad Nacional de Colombia, 2012.

Jaiven, AnaLau. (2015) "Una historia de irreverencias: el feminismo en México". (En línea) En:https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/51651760/Feminismo_cultura_y_politica_Prologo_e_Introduccion-with-cover-page

Lippard, Lucy. «Projecting a Feminist Criticism.» *Art Journal*, 35(4), 1976: 337-339.

López Fernández, Marián. «Cognición y emoción: el derecho a la experiencia a través del arte.» UAH, 2008.

Martínez, César. «La totalidad del fragmento. Hecho en México, pero en China.» *Réplica* 21, Noviembre de 2008.

Martínez, Martha. «"Mientras dormíamos", espectáculo sobre las muertas de Juárez.» *Cimac Noticias*, 14 de Noviembre de 2002.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

Mayer, Mónica. *Rosa Chillante: mujeres y performance en México*. México: Conaculta/FONCA, 2004.

Medina Hernández, Aura. «Nead, Lynda, El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad.» *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 2(3), 2016: 183-185.

Millán, y V. López. «Feminismos y decolonización epistémica; nuevos sujetos y conceptos de reflexión en la era global.» En *Más allá del feminismo: caminos para andar*, de Mágina Millán. México: Red de Feminismos descolonizadores, 2014.

Nochlin, Linda. «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? (1971).» En *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, de Karen Cordero Reiman y Ina Saenz. México: UNAM, 2007.

Núñez Vidales, A. E., Miranda Castillo, J. G., Alarcón Camacho, Ó. O., & Mondragón Vincent, L. (2021). *Desdibujando las fronteras del arte: La apuesta de Mónica Mayer y Lorena Wolffer por testimonios en el performance*. Tesis de licenciatura. UAM Xochimilco.

Owens, Craig. «"El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo"» En *La posmodernidad*, de Foster Hal. Barcelona: Kairós, 1985.

Padilla Lavín, Ma. de los Ángeles. " La mística de la feminidad" de Betty Friedan y" El género en disputa" de Judith Butler: dos textos emblemáticos del siglo XX. Tesis doctoral: México, Escuela de Filosofía, 2014.

Parker, Rozsika, y Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Bloomsbury Academic, 1989.

Perez, Lourdes. «Antimemorias: enmiendas públicas.» 2012.

Pinta, María Fernanda. «El género en escena. Performance y feminismo.» *Telónfondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (2), 2005: 1-14.

Pollock, Griselda. «Griselda Pollock. Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.» En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, de Karen Cordero Reimann y Inda Saenz. México: UNAM, 2007.

Señorita extraviada. Dirigido por Lourdes Portillo. 11.

Preciado, Paul. «Biblioteca mínima del feminismo posporno, queer y poscolonial.» *El País*, 12 de Enero de 2007.

Preciado, Paul. «Género y Performance.» *Revista Zehar*, 54, 2004: 1-14.

—. «Entrevista con Paul Preciado. Excitación disidente/Posporno.» *Parole de queer*, Enero de 2014.

Prieto, A. «Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico.» *Citru*, 1, (1), 2005.

Prieto, Antonio. «Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción.» *Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana*, 12, 2007.

Reckitt, Helena, y Peggy Phelan. «Art and Feminism. » *London and New*, 2005.

Rodríguez Sosa, Mariana. «Enunciaciones visibles: dialogos posibles con la documentación de obras efímeras de cuatro artistas visuales mexicanas.» En *Expresiones culturales y de género*, de Ute Seydel, Sandra Lorenzano, Rebecca Biron y Mariana Rodríguez. México: COLMEX, 2007.

Rodríguez, Mariana. «Las mujeres en el arte visual: de la exclusión a la construcción de una identidad contestataria.» En *Género, cultura y sociedad*, de Marta Lamas, Arleen, Rodríguez, Mariana Salles, Gema Santamaría y Cristina Sánchez, 221-241. México, 2016.

Schiebinger, Londa. *¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna*. Universidad de Valencia, 2004.

Segato, Rita L. La Guerra Contra las Mujeres. Traficantes de sueños, 2016.

Taylor, Diana, y Marcela Fuentes. Estudios Avanzados del Performance. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Val Cubero, Alejandra. La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX): pintura, mujer y sociedad. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Valencia, Sayak. Capitalismo Gore. Traficantes de sueños, 2010.