



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

**ATRACCIÓN Y REPULSIÓN EN LA PERFORMANCE *TERRITORIO MEXICANO*
(1997) DE LORENA WOLFFER**

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

PRESENTA:

DANIELA VILLALOBOS RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

TUTORES:
DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

DR. ÁLVARO VILLALOBOS
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO. UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mi madre, Patricia:
con toda la fuerza y el amor que me has enseñado a tener

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme las herramientas necesarias para realizar esta investigación; al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que recibí durante los dos años de Maestría; a mi comité tutorial, por su tiempo y disposición: a la Dra. Elia Espinosa por acompañarme con paciencia y dulzura, por enseñarme lo maravilloso de la poesía y de la libertad con la que se puede escribir, por brindarme ánimo, compartirme sus experiencias y por su atenta escucha; a la Dra. Helena Chávez Mac Gregor por sus cuidadosos y precisos comentarios, por su apertura y bondad, y al Dr. Álvaro Villalobos por la amabilidad de sus sugerencias y aportaciones; a mis profesores y profesoras del Posgrado por su apoyo, y a la administración de la Maestría por la ayuda con los trámites necesarios para obtener el grado; a Lorena Wolffer por su disposición y atenta escucha en la entrevista que me concedió, por compartirme su testimonio y su archivo con calidez y afecto; a mis padres y hermanos por su amor incondicional y ayuda constante durante mi proceso; a mis compañeras, compañeros y compañeros por los diálogos y aprendizajes compartidos; al Seminario Permanente de Estudios sobre la Escena y el Performance por su apoyo y por las experiencias compartidas que enriquecieron esta investigación.

Índice

Introducción	5
Contexto cultural y artístico de las performances de Lorena Wolffer en los 90.....	9
Lugar de enunciación	15
Institucionalización de la performance	20
<i>Territorio Mexicano</i> (1997) en la carrera de Lorena Wolffer	25
Historiografía del proyecto <i>Territorio Mexicano</i> (1997).....	32
Teatralidad, espectacularidad y ritualidad.....	33
El yo y el feminismo en la performance	38
Elementos y recursos estéticos de <i>Territorio Mexicano</i> (1997)	44
Cuerpo-Territorio	46
Erotización y sexualización del cuerpo de las mujeres	48
Sangre como repelente	53
Incidencia y potencia política de <i>Territorio Mexicano</i> (1997).....	57
Performance como vía al activismo	58
Transformación de la performance	61
Conclusión	64
Bibliografía	68
Fotografías de <i>Territorio Mexicano</i> (1997) del archivo personal de Lorena Wolffer	71
Catálogo no razonado de la obra de Lorena Wolffer	73

Introducción

En el México de los años 90 del siglo XX, la institucionalización de la performance sucedió en un entorno de complejos enfrentamientos sociopolíticos: La crisis económica de 1994, la insurgencia del zapatismo, el asesinato del entonces candidato a la presidencia del país, Luis Donaldo Colosio, la devaluación de nuestra moneda, entre otros acontecimientos, hacen de esta década un álgido período de la historia de México¹.

Partícipe del referido contexto, Lorena Wolffer (1971), activista y artista mexicana, en 1997 ejecutó la performance *Territorio Mexicano*, presentada en el ciclo “Las transgresiones al cuerpo: arte contemporáneo de México”, cuya sede fue el Museo de Arte Carrillo Gil, en Ciudad de México. En la obra, el cuerpo de la artista se convierte “en una metáfora del territorio mexicano, y un comentario sobre la pasividad de los ciudadanos”² ante la violencia que, lejos de cesar, se incrementa. Wolffer ha dicho, en su página web, que *Territorio Mexicano* es una “auto-tortura”, pues “la obra estaba basada en imágenes asociadas a experiencias sexuales extremas que la convertían a la vez en secuencia atractiva y repulsiva”³. ¿Cómo entender estas palabras?: ¿Qué hace que las imágenes sean atractivas y, al mismo tiempo, repulsivas? A mi entender, como veremos más adelante, con esta obra es posible identificar y analizar la transformación performativa en la pieza misma, así como algunos conflictos, inclinaciones y procesos artísticos de la autora.

¹ Cfr. El artículo “La crisis financiera mexicana de 1994: una visión política-económica”, publicado por Humberto Banda y Susana Chacón, en *Foro Internacional*, vol. XLV, núm. 3, julio-septiembre, 2005, 445-465 El Colegio de México, A.C.

² Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad* (México: Siglo XXI Editores, 2014), 167.

³ Lorena Wolffer, página web de la artista: <https://www.lorenawolffer.net/00home.html> (Consulta el 8 de febrero, 2021).

Esta performance no ha pasado inadvertida por distintas voces del arte de México, como Josefina Alcázar, Mónica Mayer, Lindón Ribés, entre otras autoras y autores, quienes se han enfocado sólo en algunos de sus elementos éticos y estéticos⁴, pero sin ahondar en un estudio pormenorizado de la misma. Consciente de ello, en esta investigación reflexiono y analizo las especificidades de *Territorio Mexicano*, con el objetivo de participar, por una parte, en su interpretación como objeto artístico y, por otra, en la identificación de las tendencias en esta parte de la carrera de Wolffer y de las performances de los 90 en México. Además de intentar argumentar las anteriores inquietudes, también he tratado de hacer lo propio con los siguientes interrogantes: ¿Qué generan las elecciones y consecuencias estéticas de *Territorio Mexicano*?, ¿qué sucede con la metonimia de Wolffer y el territorio mexicano?, ¿cuáles son las posibilidades del cuerpo como estrategia estética en este proyecto?, ¿cómo se ponen en marcha las tensiones entre lo atractivo y lo repulsivo en la pieza de Wolffer?

La manera en que he dispuesto mis objetivos previamente enunciados es la siguiente: Primero, examinar la manera en la que Wolffer, a través de su performance, denuncia la pasividad de los ciudadanos y del Estado mexicano ante la violencia, concretamente hacia las mujeres, mediante la contraposición de elementos que son, a la vez, atractivos y repulsivos; segundo, reviso otros proyectos para comparar las performances y detectar cómo funcionó la planificación de esta obra en específico.

⁴ Lindón Sancho Ribés menciona la performance *Territorio Mexicano* y otros proyectos de Wolffer para compararlos con los de Regina José Galindo; Josefina Alcázar escribe también sobre el trabajo de la artista, pero de manera sesgada pues lo relaciona únicamente con características autobiográficas; Mónica Mayer escribe sobre Wolffer y sus performances sin detallar cada una de ellas. Dulce María Alvarado se había propuesto entrevistar a la creadora para su tesis *Performance en México: historia y desarrollo*, pero este objetivo no se concretó.

El proceso que he seguido ha sido orientado, primeramente, por el relato del quehacer de Wolffer⁵, a partir de una entrevista que sostuve con ella y, en segundo lugar, una serie de fotografías, en diapositivas, provenientes del archivo de la obra.

Al inicio del texto abordo las características del arte-acción, los no-objetualismos y la performance en México, en las últimas décadas del siglo XX. Es una reflexión, a la distancia, del contexto histórico y dispositivo cultural en los que se presentó el proyecto *Territorio Mexicano*. Estas peculiaridades artísticas son comparadas con las actuales en la parte final del presente ensayo, para considerar una transformación de las teorías y concepciones de la performance. He notado, sin embargo, que me he adelantado un poco. Llegados hasta aquí, conviene presentar el contenido de los capítulos, que son 4. En el primero, a fin de entender los proyectos de Wolffer en los 90, estudio el circuito político y artístico en el que emerge su obra *Territorio Mexicano*, así como sus influencias y referentes. Lo he hecho así porque pienso que la pieza está ligada a su momento histórico. Otro objetivo del capítulo es dar cuenta de cómo se inserta este proyecto en la carrera de Wolffer y de sus posibilidades para propiciar vuelcos estéticos. De este modo despliego la primera parte de su trabajo para después indagar en su transformación.

El segundo capítulo es una reflexión de la construcción historiográfica y expográfica de la performance *Territorio Mexicano*. Aquí exploro las maneras en las que se crearon narrativas desde la Historia del Arte y la forma en la que propiciaron producciones y discusiones políticas por medio de la performance. El apartado está dividido en dos secciones: Su relación con la teatralidad, espectacularidad y ritualidad, y su conexión con el yo y el feminismo.

⁵ Dentro de la ruta analítica de este trabajo, la misma Wolffer funge como creadora de la concepción actual que se tiene de sus obras de los 90 realizados en México, pues participa de la presente discusión acerca de su quehacer artístico.

En el tercer capítulo analizo las constantes estéticas y las estrategias formales que guarda *Territorio Mexicano*, su poder transformativo, y su potencia política para afectar a la artista que experimenta esas fuerzas y a los espectadores que la presencian. A su vez, disgrego entre las partes atrayentes y repulsivas de la obra, y examino las posibilidades del cuerpo como espacio de vulnerabilidad y esfuerzo físico. El eje central es la apreciación de lo que genera la experiencia del cuerpo frente a dispositivos y condiciones de sometimiento específicas, y que, aunque se ha mencionado en otros trabajos, aún requiere un tratamiento de mayor hondura, como ya hemos visto.

El cuarto capítulo revisa la importancia de sumergirse en la estructura y valor de *Territorio Mexicano* en la actualidad, así como sopesar sus aportaciones y potencias en el arte contemporáneo.

Contexto cultural y artístico de las performances de Lorena Wolffer en los 90

En México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), institución fundada en 1988 para coordinar las políticas, organismos y dependencias culturales y artísticas, así como promover, apoyar y patrocinar eventos que propicien el arte y la cultura⁶, y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), sistema de apoyos a la creación artística y proyectos culturales creado en 1989⁷, fueron dos instancias que repercutieron en el quehacer de las, les y los creadores artísticos de la década finisecular. Las becas que se otorgan impactan en dos vertientes: Aunque permiten a los artistas acceso a dispositivos para exhibir sus obras, también afectan e influyen en los procesos de producción requeridos para adherirse a estas instituciones, como bien señala Daniel Montero, quien sobre este problema escribió que “lo que se gestó con la fundación del CONACULTA, y en especial del FONCA, fue un nuevo-viejo debate: Cómo hacer para recibir un apoyo sin que el artista perdiera su libertad de producción, apoyándose siempre en el mito (moderno) de que el artista es tal, entre otras cosas, porque es un sujeto libre.”⁸ En esta coyuntura, la performance cobró relevancia al permitir cierta libertad para explorar otros soportes y espacios no tradicionales, y al mismo tiempo ser acogida por museos y galerías. A este respecto, Cuauhtémoc Medina dice lo siguiente: “en la década de los noventa se conjuntaron la institucionalización del *performance* como parte de la dieta cotidiana de los públicos locales”⁹. Pactemos que la performance dejó de ser una práctica excluida, como lo fue en décadas pasadas, y gozó de financiamiento e inclusión.

⁶ Página web de la Secretaría de Cultura. Acerca de Conaculta: https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/ (Recuperado el 8 de septiembre, 2022). La dependencia se transformó en Secretaría de Cultura en 2015.

⁷ Página web del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), organismo público mexicano parte de la Secretaría de Cultura: <https://fonca.cultura.gob.mx/sacpc/index.php/sistema-de-apoyos-a-la-creacion/> (Recuperado el 8 de septiembre, 2022).

⁸ Daniel Montero, *El Cubo de Rubik: Arte mexicano de los años 90* (tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2012), 78.

⁹ Cuauhtémoc Medina, “Entrevista-acto”, en *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17 Fundación Jumex de Arte Contemporáneo, 2015), 16.

Mónica Mayer, desde su punto de vista artístico y desde su experiencia, dijo que dicha década “[...] marca un gran cambio en el performance en México, empezando por el hecho de que se estrenó un sistema de becas que podría considerarse como el mercado natural de la producción no-objetual.”¹⁰ Esta oportunidad fue aprovechada por artistas como Lorena Wolffer. En esta época despegó su carrera artística, se hizo más visible y experimentó con su cuerpo hasta someterlo al dolor físico y simbólico en sus performances con una puesta en escena controlada.

Lorena Wolffer es una artista y activista nacida en Ciudad de México, en 1971. Ha presentado sus proyectos en México, Reino Unido, Canadá y Estados Unidos, entre otros países. Formó parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) sólo por unos meses, institución de la que se separó al no encontrar la circulación de ideas que empataran con sus intereses de aquel momento. Sin embargo, encontró espacios y conexiones con otras maneras de hacer arte que no se limitaban a esquemas tradicionales, como los talleres de pintura o escultura impartidos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), sino que experimentaban con el arte-acción. Después de una breve incursión en la pintura, mudó a la performance. La utilización de su cuerpo la llevó a incursionar en los estudios de género y el activismo feminista. De acuerdo con la artista, “si hablas del cuerpo de una ‘mujer’, lo que entendía de una mujer, que yo más bien ahora llamaría un marcador mujer, no puedes dejar de lado las inscripciones que definen y determinan a ese cuerpo bajo la premisa de que el cuerpo no existe sin la interpretación que hacemos de él”¹¹. O sea, se inquirió cómo es que se conformaba su cuerpo en este entorno.

¹⁰ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya, 2004), 52.

¹¹ Lorena Wolffer en sesión con la Dra. Sandra Lorenzano, Directora de Cultura y Comunicación para la Igualdad CIG, recorrido por distintas intervenciones culturales realizadas por la artista Lorena Wolffer para visibilizar las historias de las mujeres en “Mujeres en plural continuo. Arte y activismo con Lorena Wolffer”, miércoles para la igualdad, Igualdad de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, video, minuto 04:23. https://www.youtube.com/watch?v=9vDayPWU13w&ab_channel=IgualdaddeG%C3%A9neroUNAM (Recuperado el 15 de mayo 2022).

Sus inquietudes la llevaron a estudiar un año en Barcelona y otro en Boston, ciudades en donde se acercó, por primera vez, de manera puntual, a la performance y su historia. El resto de su aprendizaje se dio de viva voz, de lo que le contaron y preguntó, es decir, de una exploración individual del arte¹².

De acuerdo con la entrevista realizada a la artista en abril de 2022, las referencias conceptuales de la performance que había y que consultó para sus proyectos en los 90 provenían, en general, de Estados Unidos y Europa, especialmente de las piezas de los años 70 de mujeres como Yoko Ono y Jessie Kleemann, entre otras. En México, aunque la información sobre la performance era escasa, conoció a quienes en ese momento realizaban y discutían acerca de los no-objetualismos en el espacio X Teresa Arte Alternativo, creado en 1993. De 1994 a 1996, Wolffer dirigió esta instancia oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) donde se planificaron festivales anuales de performance¹³. Esto le permitió observar de cerca la producción de artistas extranjeros como Ron Athey, y de locales como Rocío Boliver, Maris Bustamante, Melquiades Herrera y Marcos Kurtycz.

Mónica Mayer, en una entrevista realizada por Dulce María Alvarado (junio de 1996), criticó la falta de un marco teórico sobre el cual discutir, la ausencia de una historia que se haya registrado y la falta de interés de las autoridades por catalogar la performance. Concretamente,

¹² Wolffer es también una destacada promotora de arte experimental y ha organizado más de veinte eventos artísticos y talleres, entre los que destacan los coloquios: *(Re)considerando el performance* (Universidad Autónoma de Querétaro 2003) y *Público* (en colaboración con Saúl Villa y Arturo Ortiz, Sala de Arte Público Siqueiros, 2003); y las muestras: *¿Krimen urbano?* (Festival del Centro Histórico, Antiguo Edificio de Bomberos, 2001), *Señales de resistencia* (Museo de Ciudad de México, 2000), *Arte chido, el arte de la violencia* (Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997) y *Terreno Peligroso/Danger Zone* (UCLA, Los Ángeles, California y X Teresa Arte Alternativo, 1995). *ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, Universidad Autónoma de México, 2006), 264.

¹³ Dulce María de Alvarado precisa la información oficial, proporcionada por el Centro de Documentación de Ex Teresa Arte Actual, de los nombres del recinto, sus directores y fechas. Apunta también que en 1994 cuando el Museo Universitario del Chopo publicó la convocatoria para la V Bienal de Poesía Vixual y Experimental (Formas PIAS, performance-instalación-ambientación) se tocó el tema de la nueva dirección del Ex Teresa, y de la que algunos miembros de la comunidad artística no estuvieron de acuerdo. “Confesiones de una accionista (casi) de clóset” en *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: Editado por 17, 2015), 51, 53 y 54.

sostiene que “falta que alguien escriba, que en las escuelas tengan materias sobre performance, falta que haya más revistas donde pueda ver lo que está pasando, más libros, porque hay bibliografía, pero de aquí de México no hay nada.”¹⁴ Hasta donde he podido investigar, aunque no hay suficiente información, estudios y análisis de performance realizados en México a finales de los años 80 y principios de los 90, diría que hubo una tendencia en la que el horror, lo siniestro, lo obscuro y lo abyecto, en dicho periodo, se expresaron y exploraron en el arte. Esto tal vez se explique por la influencia del accionismo vienés y del auto-sometimiento en Norteamérica y Latinoamérica. En los proyectos de Lorena Wolffer, así como de otras artistas como Ana Mendieta, Tania Bruguera, Regina José Galindo, se evidencian estas estrategias estéticas. En sus performances, el cuerpo fue el soporte material en el que se mostraban las dificultades sociopolíticas. Esta forma de expresión daba cuenta de experiencias específicas a las que se disponían los cuerpos como la vulnerabilidad y la falta de herramientas para resistir el régimen político que estaba emergiendo. En el caso de México, la violencia aumentó, pero acaso lo que más recordemos de esa época sea la crisis económica de 1994. Esto fue uno de los principales referentes éticos de Wolffer para construir *Territorio Mexicano* en 1997.

Es en los años 90, en México, cuando se fijó esta línea de la performance en la que se lleva el cuerpo al límite, este se utiliza como un territorio de exploración que se somete a una serie de circunstancias que pueden causar repulsión en quien observa. Como ejemplo tenemos el caso del Colectivo Semefo,¹⁵ cuyas acciones performáticas tendieron a lo subversivo para evidenciar “realidades que estaban a la vista de todos, pero que nadie quería ver; el grupo no admitía

¹⁴ Entrevista a Mónica Mayer en Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios. 1995-2000* (México: 17, 2015), 235-243.

¹⁵ El grupo se formó en 1990 y tuvo distintos integrantes a lo largo de su historia, quienes incursionaron en acciones, ambientaciones, instalaciones y arte-objeto. Participó en conciertos, exposiciones en museos y diversos espacios alternativos. Información obtenida de Dulce María Alvarado “El que es perico donde quiera es verde” en *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17, 2015), 454.

ambigüedades, no descomponían y suavizaban la imagen de la muerte hasta hacerla algo digerible para la sociedad. Al contrario, evidenciaba los cuerpos, ponían a la gente de frente con la realidad, sin evasiones; obligaba a ver de una forma tan cruda, que no era posible darle la vuelta o eludir la realidad,”¹⁶. Evidentemente, ni en esa época ni en la actualidad estas tendencias artísticas de hacer performance en México han sido las únicas, pero Semefo es una de las referencias de esta clase de arte y esa es la razón por la que me pareció pertinente destacarlo.

El grupo Semefo comenzó con integrantes procedentes de distintas disciplinas como la música, el teatro y la danza para una propuesta colectiva que experimentó con lo repulsivo y lo desagradable: Animales muertos, escenarios caóticos, vestuarios extravagantes, influencias del cine *gore* y el accionismo vienés. Su trabajo estuvo familiarizado con la muerte, los cadáveres, la morgue, el morbo y las creencias morales que estos temas generaban. En el centro cultural “La Quiñonera”, el grupo presentó *Viento negro*, obra compuesta de imágenes agresivas, con el propósito de transgredir. A sus miembros les interesaba ese método de hacer performance que transita entre lo bizarro, grotesco, extraño, agresivo y catártico.

Sin embargo, piezas de Mónica Mayer como *El tendadero* (1978), los proyectos realizados en colaboración con Maris Bustamente en el grupo “Polvo de Gallina Negra”, tales como *¡Madres!* (1987) y otras acciones de arte-proceso o arte conceptual que realizó en los años 80 y principios de los 90, como las performances para marchas en contra de la violencia, poco se asemejan a las performances de Wolffer de los años 90, en las que se expone el cuerpo durante un periodo delimitado.

Si bien la tematización política es similar (la denuncia a las injusticias en contra de las mujeres), el tratamiento formal no. *El tendadero* puede clasificarse como instalación en función

¹⁶ Daniela Merediz Lara, *Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO*, Archivo Churubusco, LETRAS: <https://archivochurubusco.encyr.edu.mx/n3letras2.html> (Recuperado el 21 de septiembre de 2022).

de sus características de soporte material y la interacción con el público: Las mujeres llegaban y escribían debajo de las preguntas “como mujer, ¿qué es lo que más detestas de la ciudad?”. *¡Madres!* duró 8 meses, aproximadamente, y fue algo parecido al arte-correo: Mandaban cartas y nombraban a hombres de la comunidad “Madre por un día”. En la entrevista que hace Dulce María Alvarado a Mónica Mayer, nombres como Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Eloy Tarcisco, Melquiades Herrera, César Martínez, Doris Steinbichler, Elvira Santamaría, María López Vega, Carlos Jaurena, entre otras y otros, se mencionan como ejemplos de creadores cuyas acciones no eran del tipo que se presentaba en X Teresa que, se suponía, tenía más relación con el teatro. Mayer comenta que lo que escribió de los festivales del X Teresa ha sido una crónica y no una crítica. Fue Rogelio Villareal quien lo hizo. El autor mencionó que hay dos mercados distintos: El de los objetos y el de las piezas no objetuales. De allí que el apoyo para realizar performance sea distinto y que los espacios expositivos modifiquen las formas en las que gestionan las piezas del arte no objetual¹⁷.

Entre los personajes que ejemplificaron y exploraron otras formas de hacer performance están Carlos Jaurena, quien hizo acciones en las que preparaba un manjar y luego lo compartía con el público, como en su obra *El pollo Goyo y variaciones culinarias* (1995) en el X Teresa; Pancho López, quien en los 90 realizó *picnics* en sitios públicos de Ciudad de México, como el Ángel de la Independencia, la Plaza Río de Janeiro, la explanada de la Basílica de Guadalupe y otros espacios de México, Nueva York y Toronto; Pilar Villela, quien creó performances de otra índole: Su pieza *Letanías de una desintegración aparente*, fue una obra conceptual en la que, durante el quinto Festival de Performance en X Teresa Arte Alternativo, colocó dos cajas negras que flanqueaban el acceso del público al recinto. La artista permaneció en el interior de una de las cajas

¹⁷ Entrevista a Mónica Mayer en Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17, 2015), 235-243.

durante las demás acciones del día del evento. Su obra aludía a reflexionar sobre la distinción que hace Richard Schechner entre un “público integral”, familiarizado o preparado con lo que va a encontrarse, y un público “accidental”, menos informado y más atento. La artista se preguntaba por la manera en la que se deslizan las lecturas de la acción para ambos grupos¹⁸.

Wolffer aclara, en la referida entrevista, que en sus referencias y bagaje conceptual para sus primeros proyectos de performance no había elementos que necesariamente procedieran del arte, ya que también hay en sus obras referencias médicas personales: El uso de la sangre y el ambiente hospitalario que emana en varias de sus piezas se relacionan con dos accidentes de tránsito, uno tras otro, que tuvo en la adolescencia¹⁹.

Lugar de enunciación

Como mencioné anteriormente, el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari, la crisis económica de 1994, la devaluación, el Tratado de Libre Comercio, el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el asesinato de Luis Donaldo Colosio, entre otros, son los acontecimientos políticos que Wolffer utilizó como soporte para *Territorio Mexicano* y, aunque también lo es de sus otros proyectos, como *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* (1997 y 1999), es en esta performance en la que lo tematiza directamente y hace una representación del lugar del que forma parte: Un territorio precario dominado por la violencia.

De acuerdo con su autora, *Territorio Mexicano* “era una respuesta muy puntual a lo que estábamos viviendo en ese momento como país y que además veía pasar una serie de opciones o

¹⁸ “Confesiones de una accionista (casi) de clóset” en *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: Editado por 17, 2015), 66 y 67.

¹⁹ Esta información la obtuve de la entrevista personal realizada el 27 de abril de 2022.

alternativas que no se tomaban, que como país no estamos tomando”²⁰. Es decir que la obra puede ser comprendida, desde el punto de vista de la artista, como una acusación a la violencia que se vivió en México, principalmente la violencia hacia las mujeres que, según Elia Espinosa, una de las estudiosas de la obra *wolfferiana*, fue “la toma en acción, [...] de un país sacrificado por el imperialismo y los roles femeninos denigrantes instituidos por la sociedad misma.”²¹

Uno de los antecedentes de la obra es *Báñate* (1993), uno de los primeros proyectos en los que se acercó a los feminismos artísticos con la práctica y uso de su cuerpo. Dice la artista: “[...] busqué subvertir la lectura común de la sangre -tanto en la historia de la performance como en la cotidianidad- como un elemento de *shock*, empleándolo como una sustancia purificadora y erótica. En la obra, siete tinajas metálicas llenas de sangre sirven para lenta y sensualmente <<limpiar>> cada parte de mi cuerpo”²². La intención, vemos, era plantear la performance como algo íntimo y potencialmente sanador, como una limpia que se oponía a las acciones artísticas desbordadas de elementos que estaban ahí para impactar, lo que da un giro al uso de la sangre y la dota de un significado de purificación. O sea que *Báñate* se puede entender como un enunciado que se oponía a la poética del accionismo vienés.

De esta manera, la sangre en la performance es dotada de otro significado, por medio de su práctica corporal, desde su territorio, su cuerpo, lo cual es parecido a otro de sus proyectos, *Looking for the perfect you* (1993), presentado en Québec, Canadá. En esta obra se viste de novia, lleva un vestido blanco muy delgado y un velo manchado de sangre que cuelga de su cabeza y arrastra por

²⁰ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de abril de 2022.

²¹ Elia Espinosa, “La Sangre performática y nuestro tiempo. Lorena Wolffer y Rosenberg” en *ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 137.

²² Lorena, Wolffer, página web de la artista: <https://www.lorenawolffer.net/00home.html> (Consulta el 13 de febrero, 2022).

la nieve mientras camina descalza. Acto siguiente: Lo entierra. El público recibió una hoja con información de la posición sociopolítica de las mujeres de Canadá y México con la intención de hacer “una crítica de las posturas políticamente correctas y falsamente asumidas por las sociedades primermundistas en lo que se refiere a los derechos de las mujeres”²³. En ambas performances, nos dice Elia Espinosa:

lo femenino [...] no sólo resignifica lenguajes hacia una crítica de la situación de la mujer en su vida privada, pública y social cotidiana, sino [que] crea, en y a través del cuerpo, lenguajes cuestionadores de la sexualidad y el dolor manipulados, o que se ejercen en una sobria e intensa expresión. La realidad se embarca en un devenir femenino-político que abraza, yendo más allá de la mujer misma, una crítica social que reconsidera a la patria al amparo de un refrescante no-nacionalismo.²⁴

En el proyecto *Alienation* (1998), presentado en Joy Gallery, en San Francisco, California, EUA, Wolffer crea un símil entre “extraterrestre” e “inmigrante” para mostrar los estereotipos que persisten en Estados Unidos acerca de la “invasión” sociopolítica y cultural de los mexicanos. Otros asuntos ahí tratados muestran cómo a la mujer mexicana se le trata como objeto exótico-sexual, y a la extraterrestre como invasora.

Los proyectos de Wolffer se pueden ver como un ensayo de la obra que le sucederá. Me refiero a que *Alienation*, por ejemplo, es parecida a su proyecto *1-800-Liposuction* (1998), presentado en Brady Street, igualmente en San Francisco, California. En este trabajo, en la que colabora con Sara Shelton Mann, tensa de nuevo dos imágenes contradictorias de mujeres de culturas distintas para deconstruir roles enfrentados en el contexto estadounidense. Como vemos,

²³ Lorena, Wolffer, página web de la artista: <https://www.lorenawolffer.net/00home.html> (Consulta el 13 de febrero, 2022).

²⁴ Elia Espinosa, “La Sangre performática y nuestro tiempo. Lorena Wolffer y Rosenberg” en *ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 134 y 135.

señalar, denunciar y visibilizar la desventajosa posición política de México frente a Canadá y Estados Unidos, así como también la posición de la mujer mexicana, es característico del trabajo de Wolffer. Así, desde su posición como mujer-mexicana, interviene para reconocer y señalar estos problemas.

En el México de los años 90 emergió un régimen de representación de la violencia que se hizo cada vez más explícito. Hablar de las violencias específicas fue un peligroso reto: “Tan no se hablaba que cuando yo hice *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* (2002-2004), [hubo] una serie [...] de críticas de hombres muy enojados conmigo por ese performance, por ese y por otras piezas porque justo estaba rompiendo ese pacto en el que [...] nunca se nombraba las violencias y mucho menos de manera pública”²⁵. La performance ofreció un espacio con capacidad de condensar y narrar la brutal realidad para acercarnos a un fenómeno que de otra manera no podríamos dimensionar, como lo es, por ejemplo, los feminicidios en Ciudad Juárez. En esta performance, en un ambiente de morgue, Wolffer delinea en su cuerpo, con un plumón quirúrgico, los golpes, cortadas y balazos que sufrieron mujeres en cincuenta casos registrados, mientras se escucha una voz en *off* que va leyendo el informe de la morgue donde se describen las heridas de cada víctima.

Wolffer concientiza este hecho, piensa afectada y afectivamente, demanda con acciones: Digo “afectada” porque relata cómo se viven esas violencias de Ciudad Juárez en Ciudad de México, donde ella se encuentra; y “afectivamente” porque denuncia lo ocurrido en la periferia. Josefina Alcázar ha visto que esta pieza “[...] no se centra en su historia personal, sino que da voz a las que no la tienen. Se convierte en cronista que denuncia lo sucedido a otras mujeres.”²⁶ Por su parte, Wolffer comenta: “las violencias de las que yo estaba hablando no estaban lejos en Juárez,

²⁵ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de abril de 2022.

²⁶ Josefina Alcázar, *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad* (México: Siglo XXI Editores, 2014),167.

sino que estaban en mi propia historia”²⁷. Es preciso destacar que en los años 90 se visibilizó un incremento inédito de casos de mujeres asesinadas y desaparecidas en México, muy pocos resueltos y, pese a que en los años recientes hay un mayor reconocimiento de las violencias, el problema continúa.

Cuando Wolffer utilizó, como guía para dibujar en su cuerpo, 50 casos de violencia, nombra así las violencias específicas de esas mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. La información de los reportes policiacos no la obtuvo de fuentes oficiales, sino de un sitio hecho por la familia y las amistades de una joven víctima llamada Sagrario. Al darse cuenta de la ausencia de una sistematización oficial de lo que ocurría y de lo poco que se entendía de estos feminicidios y al nombrar a las víctimas como desconocidas, consideró fundamental intervenir y regresar la conversación al cuerpo de una mujer, marcar los golpes, heridas y balazos puntuales en su cuerpo que funcionaba como cuerpo colectivo que se iba llenando de marcas con cada uno de los casos.²⁸ Su cuerpo era, en esta performance, un campo simbólico, tal como en *Territorio Mexicano*. Ambos proyectos participan en el reconocimiento de la vulnerabilidad que significa ser mujer en México. De este modo, en un estado marcado por la impunidad y donde los feminicidios no hacen más que modificarse, contar historias se convierte en un acto político que participa en la necesaria denuncia.

Otra acción de Wollfer que tematiza problemáticas en la frontera entre Estados Unidos y México fue *Sin título/Terreno* (1995) para el proyecto *Terreno peligroso/Danger Zone*, un encuentro entre artistas mexicanos y chicanos, organizado en colaboración con Josephine Ramírez y Guillermo Gómez Peña, en México y Los Angeles, California, la cual consistió en lavar, con

²⁷ Lorena Wolffer, Entrevista con María Laura Rosa, entrevista de *Museo Malba*, https://www.youtube.com/watch?v=QXpFZs2qMgM&ab_channel=MuseoMalbaMuseoMalba (Recuperado el 2 de agosto, 2018).

²⁸ Véase el artículo publicado por la redacción de *La Silla Rota* “Más de 56 mil feminicidios en México desde 1990”, en <https://lasillarota.com/la-cadera-de-eva/2021/1/11/mas-de-56-mil-feminicidios-en-mexico-desde-1990-262392.html> (Página consultada el 19 de enero de 2023).

sangre y agua, los pies de los otros diez artistas participantes. En su experiencia, Wolffer refiere que “al tratarse de dos comunidades que a menudo se caracterizan por su inhabilidad para comprenderse, mi intención era crear un espacio "limpio" que simbólicamente facilitara un diálogo entre ambas comunidades, así como analizar las diferentes reacciones culturales que un ritual católico de humildad podía suscitar en artistas de ambos lados de la frontera.”²⁹ Hubo, pues, en este trabajo, otra oportunidad para reflexionar la posición de México frente a Estados Unidos. Como sostiene Gloria Anzaldúa³⁰, la asimetría y desigualdad del desarrollo entre México y Estados Unidos permite un juego de dominación de un territorio sobre otro, acarreado problemas de índole social que se traducen en inestabilidades políticas y económicas.

El espacio epistémico desde el que Wolffer articula sus proyectos condiciona la forma de hacer sus performances, pues la artista cuestiona desde dónde trabaja y la imagen de México en el extranjero. Por ejemplo, *Territorio Mexicano* fue también presentada en *Exchange Resources Festival*, en Belfast, Irlanda, y la recepción y carga política no pueden ser iguales en tanto que se presenta en un país con particularidades sociopolíticas distintas. En las obras de Wolffer de los 90, entre otras denuncias, está claro que está presente la de señalar las injusticias y violencias de un país contra otro.

Institucionalización de la performance

Después de décadas en que las, les y los artistas buscaron maneras y espacios para el arte no-objetual y el teatro, en los años 90, a pesar de la crisis económica, se fundaron espacios que

²⁹ Lorena Wolffer, página web de la artista: <https://www.lorenawolffer.net/00home.html> (Consulta el 7 de mayo, 2022).

³⁰ La autora sostiene este argumento en la siguiente obra: Anzaldúa, Gloria. *La frontera, La nueva mestiza* (España: Capitán Swing Libros, 2016).

posibilitaron el diálogo e intercambio de ideas alrededor de la performance. En esta década hubo un auge en México de espacios alternativos y una exigencia de lo heterodoxo dentro de las instituciones. Por ejemplo, las tomas de edificios en Ciudad de México por parte de los artistas para producir obras crearon sitios en los que se presentaban performances como *La Toma del Balmori* (1990) y *La toma del Rule* (1991). También hubo casas que funcionaban como galerías, como el *Salón des Aztecas* y *Art Vance*, que fueron escenarios de performances. En 1990, en el Museo de Arte Carrillo Gil, se organizaron las Jornadas de Performance y se documentaron las acciones presentadas, tal es el caso de las publicaciones de *El Maquinazo*. Dos años más tarde, en el Museo Universitario del Chopo, se llevó a cabo el primer Mes del Performance.

Enunciemos más ejemplos: Existe la certeza de que se efectuaron festivales anuales de performance en el Templo de Santa Teresa la Antigua, instancia oficial del INBA, que se inauguró en 1993 como X Teresa Arte Alternativo. Esta sede fue “destinada a posibilitar el ejercicio del arte con soportes y tendencias diversas que permitan codificaciones, representaciones y traducciones dirigidas a construir conocimiento y al mismo tiempo difundir las corrientes experimentales del arte”³¹. Lo que sucedía en este lugar es que se otorgaba un tiempo estimado para cada obra, casi como ocurría en el teatro. El X Teresa Arte Alternativo fue la primera institución dedicada a la performance en Latinoamérica. En 1995, en la galería *Zona*, un espacio dedicado a las exposiciones y actividades alternativas, también se presentaron performances. Otro espacio alternativo fue *Caja Dos*, una casa en la que encontraron varias obras de arte-acción. El centro cultural *Casa de Agua* fue un proyecto en el que se planearon las *Jornadas de Nivelación del Oxígeno*, *Arte Performance en Santa María de la Ribera*. *La Panadería*, *Obra Negra* y *MARDA* fueron espacios independientes que también acogieron estas propuestas alternativas. En los

³¹ Página web de la Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes. Ex Teresa Arte Actual <https://inba.gob.mx/recinto/55/ex-teresa-arte-actual> (Consultada el 8 de agosto de 2022).

últimos años de la década, artistas de performance participaron en el Festival del Centro Histórico. Para 1999 se fundó el espacio autogestivo *El Epicentro* en donde se hacían eventos de performance. Otros foros como *La Choza Rasta*, *El Circo Volador*, *Multiforo Alicia* y *Cine Sonora*, entre otros espacios que originalmente estaban destinados a otro tipo de espectáculos como la música y el teatro, incluyeron performances³². Y es a mediados de los 90 en que las Bienales reconocen la performance.

Si bien en los años 70 y 80 del siglo XX se buscaron espacios alternativos para acciones artísticas, no es sino hasta en los años 90 en que la performance gana un estatus propio que se aleja de los juicios de décadas anteriores que señalaban que la performance era realizada por artistas carentes de talento³³. Es en este momento en el que se consolida la performance en México. Como apunta Alcázar: “en los noventa el performance en México dejó de ser un arte marginal y *underground* y adquirió carta de legitimidad”³⁴.

Otras instituciones, como el Museo de Arte Carrillo Gil, acogieron estas nuevas formas de hacer arte y difundirlo. Cuauhtémoc Medina, testigo de la emergencia de la performance en México, ha dicho lo siguiente sobre ello: “En un momento de drástica transición cultural e histórica, la crisis histórica abierta por el temblor de 1985 y agudizada por el “apricalipsis”(como el performancero César Martínez lo llamaba) del año 1994, donde se conjuntaron la rebelión zapatista y el estallido de la violencia social y política, la iconoclastia y el sentido del performance aparecía como un acompañamiento lógico de un cuerpo y un mundo de ideas en crisis”³⁵, las cuales

³² Esta información la obtuve del apartado “Confesiones de una accionista (casi) de clóset” del libro de Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: Editado por 17, 2015), 49-58.

³³ Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17, 2015), 49-61.

³⁴ Josefina Alcázar, *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad* (México: Siglo XXI Editores. 2014), 167.

³⁵ Cuauhtémoc Medina, “Entrevista-acto”, en *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: Editado por 17, 2015), 16.

cuestionaron a las instituciones artísticas. De allí que tanto en los 90 como en los 80 se abrieran espacios independientes para el arte no-objetual así como eventos que propiciaron el diálogo con la performance internacional, tales como los Simposios de Historia del Arte Contemporáneo en Guadalajara.

Otro aspecto relevante fue la gran participación de las mujeres artistas en esta práctica. Al respecto, Mónica Mayer nos dice que “el performance resultaba un género idóneo ya que al presentarse la artista ante el público implicaba una carga de significados enorme, ineludible. Y, al ser un género nuevo, sin limitaciones o historia, permitía nuevos caminos para desarticular una milenaria tradición de opresión femenina reforzada por siglos de tradición artística”³⁶. En México, las figuras de Melquiades Herrera y Guillermo Gómez Peña contagiaron las posibilidades performativas. Y si bien, como ya mencioné, el campo del arte de la performance en México estuvo abigarrado en los 70 y 80 por lo novedoso y riesgoso que resultaba, para cuando Wolffer comenzó a realizar estos proyectos la práctica ya había pasado por el rechazo de las instituciones. El marco de sus obras en los 90 no sólo se encuentra en esta lógica, sino que las condiciona.

Entre los antecedentes de obras creadas por mujeres en México, están las artes no-objetualistas como las que hacían el No-Grupo (1977-1983), las formas PIAS (1992) de Maris Bustamante y otras acciones y gestiones como las de Mónica Mayer en proyectos como el taller La Mujer en el Arte (1982), o el colectivo Tlacuilas y Retrateras (1983), en donde hubo mujeres creadoras de performance. En los 70 y 80 se buscaron nuevos soportes y se tendía a tematizar lo político y estrechar lo más posible el arte con la vida cotidiana. Estas acciones, poco a poco incidieron en la mayor aceptación de las artes no-objetuales hasta llegar a la aceptación actual.

³⁶ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 24.

Desde luego, las performances de Wolffer no son ni escenarios cotidianos ni acciones del día a día, pero se halla la búsqueda heredada de las distintas maneras de crear arte sin ataduras tradicionales.

El *Concurso de Performance* y el *Festival Internacional de Performance* que se presentaron en el X Teresa Arte Alternativo, actualmente llamado Ex Teresa Arte Actual, aportaron a la legitimación de la performance. Mónica Mayer ha dicho, sobre este espacio, que fue “el primero [que] le dio visibilidad a una generación emergente que [...] pudo ver performance en vivo y ponerse en contacto con artistas y organizadores de otros países.”³⁷ A Wolffer le tocó observar y aprender de esto. La institucionalización de la performance atraviesa notablemente su trabajo en los 90, sin embargo, las maneras de llevar a cabo sus proyectos están cargadas de referencias extranjeras.

En las becas que otorgaba el FONCA en los 90, había ya un rubro para artes alternativas que antes no existía. La financiación para la performance provocó, por un lado, que se abriera la escena performativa y la búsqueda de nuevos soportes, así como la exploración de esta manera de hacer arte, y, por otro, condicionó el quehacer de las, les y los creadores, pues por obtener el apoyo modificaban su trabajo a las exigencias de las convocatorias. Wolffer tuvo estos apoyos para algunos proyectos, pero no para *Territorio Mexicano*. Sin el financiamiento del gobierno era muy complicado hacer performance, pues en esa época no se solía pagar por ello, así que la artista tuvo que ingeniar maneras de conseguir los objetos utilizados en esta performance.

En síntesis, se puede establecer que la consolidación, diferenciación y reconocimiento de la performance por medio de las instituciones se asentó en los 90, y que, si bien se abrieron espacios alternativos e iniciaron becas, la crítica y escritura de la performance no tuvieron el mismo auge.

³⁷ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 52.

Territorio Mexicano (1997) en la carrera de Lorena Wolffer

Diana Taylor defiende que la performance es un objeto epistemológico: La autora sostiene que el interés por el cuerpo en la performance desde la academia abre una nueva vía de interpretación de la historia y los conflictos sociales. Argumenta que el arte es tan legítimo como otras fuentes de información³⁸. En *Territorio Mexicano* el conocimiento que se transmite es acerca de la violencia tras la crisis económica de 1994. Dice Wolffer:

Mis conceptos sobre el performance han cambiado a la par de mi trabajo. A principios de los años 90 -cuando realicé mis primeros performances y fui curadora y enseguida directora de Ex-Teresa- profesaba una fe casi incuestionable en el medio. Hoy soy bastante más crítica y analítica, pero sigo creyendo que su poder principal yace en que examina, reescribe y cuestiona los códigos culturales predominantes a partir del cuerpo; en que articula, subvierte y cuestiona con insistencia el estado asimétrico real de las relaciones de poder en nuestra sociedad. Es por ello que, para mí, el performance no es meramente un quehacer "artístico" sino un método de conocimiento de nuestras prácticas históricas, sociales y culturales.³⁹

La subyugación que realiza Wolffer con su cuerpo consiste en mantenerse por horas atada de pies y manos a una mesa quirúrgica, mientras que, en el techo, una bolsa de sangre gotea sobre su vientre. En la entrevista que me concedió, Wolffer comentó lo siguiente: “lo que pasa con una gota cuando cae así es que se divide en miles de sub gotitas, esas miles de sub gotitas eventualmente, después de un rato, empiezan a formar pequeños ríos, como caminitos por donde se escurre, y uno de esos ríos es al pubis”⁴⁰. El cuerpo desnudo de Wolffer resiste mientras una

³⁸ Véase “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela A. Fuentes. (México: FCE/Instituto Hemisférico de Performance y Política/Tisch School of the Arts/New York University, 2011).

³⁹ Lorena Wolffer, “Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”, <http://www.revista.escaner.cl/node/609> (Recuperado el 25 de mayo, 2021).

⁴⁰ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

voz en *off* repite “Peligro, peligro, se está acercando a territorio mexicano”. El cuarto del museo estaba ambientado como un hospital, blanco y estéril, con instrumentos clínicos en una mesa y un par de cubetas (de las que se suelen utilizar para recolectar sangre en una operación).

El público podía entrar y acercarse según lo decidiera, pues la pieza no tenía principio o fin concreto. “La intención tras la larga duración de esta pieza era darle la oportunidad al espectador/*voyeur* suficiente tiempo para reflexionar y darse cuenta que no estaba frente a un espectáculo sadomasoquista, sino que formaba parte de un ritual político de pena y *voyeur* politizado.”⁴¹, dice la autora. No es precisamente por *Territorio Mexicano* que se haga conciencia acerca de la pasividad de los mexicanos ante la injusticia y peligro, sino que participa para que suceda.

Territorio Mexicano fue de sus últimos proyectos en los que experimentó consigo misma de la forma en la que expuso su cuerpo a emplazamientos tortuosos, para después caer en cuenta “que si lo que estaba haciendo eran enunciados políticos, no hacía falta someterme a mí misma a estas cosas”⁴²: Bastaba con representar la violencia, no lastimar su cuerpo durante la performance.

Poco después de *Territorio Mexicano*, Wolffer se fue a vivir a San Francisco, California, en donde hubo un cambio: En sus proyectos anteriores estaba la idea de que mientras más real fuera la presentación del dolor en la performance, su potencia incrementaba, no obstante, a partir de este viaje exploró otras maneras de expresar la violencia sin tener que someterse de esa manera.

Para el proyecto *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* (1997 y 1999) Wolffer dejó de exponerse de la forma en la que lo hacía en anteriores piezas, en las que se arriesgó a congelarse, como en *Looking for the perfect you* (1993): “puede ser igual de intenso, o igual de interesante

⁴¹ Lorena Wolfer, reseña en su página web oficial: <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>. (Recuperado el 24 de enero de 2022).

⁴² Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

hacer, en donde no hacía falta que nadie me hubiera golpeado para tener una experiencia interesante que pudiera compartir con un público, podían ser tan poderosas la una como la otra.”⁴³ En esta performance desfiló como una modelo golpeada (los hematomas y cicatrices estaban hechos con maquillaje) vestida con los colores patrios, objetos de policía y de militares, guantes de boxeo, entre otros objetos, todo para señalar cómo un pueblo abusado (representado por su cuerpo) no cesa de mostrarse como saludable y atractivo a pesar de la violencia que se vive en el país, esto mientras la grabación de una sesión del senado de Estados Unidos se reproduce en *off*. Utilizar maquillaje y efectos especiales para simular que la habían golpeado fueron un enunciado en el que se situó en otro lugar respecto a qué era la performance. “Cuáles eran los recursos y también cómo quería utilizar mi cuerpo, cómo me estaba yo relacionando con mi cuerpo y con qué lo quería o no cargar”⁴⁴, dice la artista. Wolffer pensó que quizás funcionaba mejor esta nueva estrategia, que era mucho más digerible una pasarela en la que los golpes eran simulados a ver a una mujer amarrada a una camilla quirúrgica como sucedió en *Territorio Mexicano*.

Entre *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* y *Territorio Mexicano* pasa de subyugar su cuerpo y someterlo, a expresar y representar la violencia con maquillaje. Una de las estrategias que mantuvo entre ambas performances fue la puesta en marcha, desde su cuerpo, de la tensión entre lo atractivo -la invitación voyerista; una modelo en un desfile- y lo repulsivo -el cuerpo resistiendo la posición, la sangre y el sonido con la advertencia de peligro; los golpes en varias partes del cuerpo-.

En el proyecto *Soy totalmente de hierro* (2000) Wolffer busca cuestionar las representaciones estereotípicas femeninas de la campaña publicitaria “Soy Totalmente Palacio”, de la tienda departamental El Palacio de Hierro. Éste consistió en colocar diez espectaculares en

⁴³ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

⁴⁴ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

varios puntos del espacio público de Ciudad de México, donde Lorena hace uso de la noción de espectáculo y de la valla publicitaria que se llama espectacular. Sobre su convicción al respecto de su trabajo artístico, Wolffer agregó: “Creo profundamente en rebatir construcciones culturales, políticas, biopolíticas, científicas, etc. desde los mismos lugares donde se generan, creo que puede ser una de las herramientas más poderosas”.⁴⁵

Este proyecto fue para la trayectoria de Lorena Wolffer un tránsito complejo, una reformulación de su práctica artística. De los 90 al 2000, pasó de hacer performances utilizando su cuerpo como principal herramienta, a realizar proyectos y procesos creativos que incluían a otros cuerpos y acciones colaborativas. En *Soy totalmente de hierro* se dio cuenta de que, si utilizaba su imagen (una mujer blanca parecida a las mujeres que estaban en la campaña del Palacio de Hierro), continuaba con el discurso que estaba tratando de interrumpir y contaminar. Entonces, hizo un *casting* para encontrar a otra mujer, en el que hubo muchas preguntas acerca de la imagen que se quería transmitir. A partir de ese momento, comenzó a trabajar con otras mujeres. En este proyecto colaboró con Mónica Martínez, quien aparecía en los espectaculares.

El proyecto se construyó en oposición a la campaña del Palacio de Hierro, que promocionaba una imagen estereotipada de lo que interesa y mueve a las mujeres, como las compras en tiendas departamentales. En esta otra etapa experimentó con el espacio público y se alejó de los espacios tradicionales del arte, estrategia que era tendencia en Ciudad de México. Según Edgar Alejandro Hernández “en los 2000 la escena local se abrió por completo a los discursos contemporáneos y Ciudad de México fue sede de numerosos proyectos que desbordaban los esquemas tradicionales de exhibición. [...] Aun cuando la transgresión del museo/galería no

⁴⁵ Lorena, Wolffer en C-queer broadcast, Entrevista a Lorena Wolffer. 10 mayo, 2010. Video, 0:10: https://www.youtube.com/watch?v=rM8iHjDbmDA&list=PLigKYxaTAvzU9vp8DIibVKhqQExhgqH-7&index=8&ab_channel=cqueertv. (Recuperado el 25 de mayo, 2022).

representó una novedad dentro de las prácticas artísticas en México, sí podemos considerarla una tendencia que logró consolidarse en los años 2000”.⁴⁶ Obras como la de Lorena Wolffer dan cuenta de ello, puesto que su proyecto se sale de los muros blancos de los recintos culturales, confronta y transgrede desde y para el espacio público.

Además, aunque Wolffer dejó de estar presente en la obra, está claro que no dejó de estar en el proceso, pues se fue adaptando a las exigencias del momento y se trasladó a nuevos debates que iban adquiriendo importancia conforme transcurría el tiempo y sus circunstancias. Por ejemplo, en los 2000, los teléfonos inteligentes no estaban popularizados y los espectaculares aún eran una herramienta mercadológica contundente de la promoción de productos comerciales, sin embargo, al competir con todas las imágenes digitales que consumimos en la actualidad, no tienen la misma fuerza que tuvieron en los 2000. Esto fue aprovechado por Wolffer.

De 2000 en adelante, la artista no volvió a utilizar su cuerpo de la misma manera: Su trabajo tendió a organizar y crear espacios en los que se generan ejercicios de activación. En una entrevista hecha por el canal del Museo Malba, María Laura Rosa preguntó a Wolffer por qué era importante el cuerpo para hablar de Juárez en su performance de 2002, *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*. Tras escuchar a Wolffer decir que dejó de ser sustancial que su cuerpo fuera el lugar en el que suceden las cosas, señala que lo que ella tenía que decir dejó de ser el centro y dio paso a proyectos que involucraron otros cuerpos y otras voces. Un aspecto relevante de esta performance es el de establecer una diferencia entre la violencia contra los cuerpos de las mujeres y todas las demás violencias. La artista añadió que “es fundamental hacer esa distinción porque obedecen a realidades y a circunstancias que, si bien se tocan y se pueden interrelacionar, no son la misma

⁴⁶ Edgar Alejandro Hernández, “Afuera del cubo blanco” en *Sin límites. Arte Contemporáneo en Ciudad de México 2000-2010*, (México: Editorial RM), 4.

cosa”⁴⁷. La violencia a causa del narcotráfico, por ejemplo, tema recurrente en el arte contemporáneo mexicano, ataca y priva los cuerpos de las mujeres como consecuencia de una serie de eventualidades y accidentes provocados por este grave problema de nuestro país.

La guerra contra el narcotráfico en México dio inicio a finales de 2006, por parte del gobierno de Felipe Calderón (2006-2012), y provocó brutales enfrentamientos entre los cárteles y el gobierno federal. Durante este periodo las ejecuciones incrementaron, así como su visibilidad en el territorio mexicano. Las imágenes mediáticas de los asesinatos, incendios, batallas que hubo se mostraron con tal crudeza que cualquier obra de arte con la intención de visibilizar lo ocurrido era superada por la agónica realidad del país. Fueron 10 años de una visible y abierta guerra contra el narcotráfico. A riesgo de excederme, diría que, en este periodo, ninguna performance pudo haber sido más dura, cruda y repulsiva que la realidad. Precisamente, en este momento, Wolffer cambió sus estrategias estéticas para tematizar lo político y denunciar la vulnerable posición de las, les y los habitantes del país ante el conflicto armado. Por ello, refiere que un paso fundamental en su arte es “el tránsito del yo, de la experiencia individual, de la experiencia en primera persona al plural, pasar de un yo a un nosotras y en ese nosotras yo soy una más, si acaso y a veces ni siquiera, ni siquiera necesariamente soy visible en ese nosotras”⁴⁸.

En sus primeros proyectos como *Báñate, Territorio Mexicano* o *Looking for the perfect you*, cumplió con la etapa de experimentar consigo misma de esa forma. No obstante, una característica que permanece es que su trabajo no se disocia de la práctica y agenda feminista ni de su entorno. La artista me comentó que, a la conclusión a la que llega después de presentar *Territorio Mexicano*, es que “no hace falta que yo atravesase por esto para representar eso y que mi

⁴⁷ Lorena Wolffer, “entrevista parte 1”, entrevista de portavoztv, agosto 23, 2019, video, 0:49, https://www.youtube.com/watch?v=rDB45jEWwpA&ab_channel=portavoztv. (Recuperado el 20 de octubre, 2021)

⁴⁸ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

público, ese público que pueda estar, pueda recibir o pueda compartir eso que estoy planteando: Qué pasa con un país al que le están ocurriendo todas estas cosas y que su posible cura no sólo no lo está curando, sino que es lo que lo está torturando”⁴⁹. Esta performance es una pieza angular en su trayectoria, un punto de inflexión entre provocarse dolor para representar la violencia y representarla sin torturar su cuerpo⁵⁰.

Los proyectos actuales de Wolffer distan de los primeros, ya que fueron evolucionando hasta lo que hoy llama “Intervenciones culturales participativas”.

⁴⁹ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de abril de 2022.

⁵⁰ En el presente texto se encuentra un apéndice del catálogo no razonado de Lorena Wolffer.

Historiografía del proyecto *Territorio Mexicano* (1997)

Definitivamente, por su carácter político, económico y social, una característica que condicionó la mayoría de las performances presentadas en los 90 fue la consolidación de esta actividad artística junto con los sistemas de becas para su creación. Mónica Mayer, quien realizó el primer libro de performance y mujeres, apunta que las becas que recibieron artistas como Lorena Wolffer “les ha permitido producir obra con más recursos de lo que sus antecesoras jamás imaginamos.”⁵¹ Sin embargo, la teoría de la performance escaseaba, no existía el tránsito del internet como lo tenemos ahora, ni había realmente documentación: “tan no había registros que Mónica Mayer y Víctor Lerma decidieron hacer *Pinto mi raya*, para registrar justamente lo que ellos mismos estaban haciendo. Pensando en que la tarea de los y las artistas de ese momento no sólo era hacer lo que hacíamos, sino encontrar los lugares para hacerlo o crearlos y además hacer el registro”⁵². Era una búsqueda de dispositivos y estrategias para construir otras maneras de hacer, pensar, vivir y teorizar el arte y la performance.

Tener presente la entrevista de Lorena Wolffer, en paralelo con su quehacer artístico, me recuerda cuán fructífero fue debatirlo con ella. Haberla escuchado permitió un acercamiento a su obra a través de la memoria de la artista y no sólo contar con lo que se ha escrito sobre la misma. Wolffer participa de su propio relato, hace su propia historiografía al mirar sus propios procesos, y esto la induce a cambiar sus estrategias.

Mónica Mayer, en *Rosa chillante. Mujeres y performance* (2004), narra: “Asistí al festival a dar una conferencia sobre las performanceras mexicanas que contextualiza el trabajo de Lorena, Pilar Villela y Elvira Santamaría. Fue interesante ver las respuestas del público que no sabía si

⁵¹ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, *Pinto mi raya*. 2004), 52.

⁵² Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

sentirse seducido o agredido.”⁵³ A partir de esto, me pregunto si se sentían agredidos por lo que las artistas denunciaban o por el cómo lo hacían; y si seducidos por las estrategias que utilizaban o por lo audaces que fueron al presentar sus temas desde la performance.

Las representaciones del cuerpo de las mujeres han sido llevadas a cabo en infinidad de pinturas. Sin embargo, en el caso de *Territorio Mexicano*, la representación de la mujer regresa al cuerpo mismo de la creadora, es decir, no son las manos del artista las que lo pintan: Wolffer se opone incluso a esta idea de la mujer como pincel, así como a la construcción romántica del artista genio quien pinta el cuerpo de las mujeres, “que además es una construcción claramente masculina, a mí no me interesa en absoluto ese planteamiento, me interesa eso que podemos hacer y decir, de nuevo, de manera conjunta, y pensarme más como alguien que facilita procesos o que facilita plataformas de encuentro que, como alguien que tiene algo específico que quiere decir y que piensa que el mundo lo tiene que escuchar”⁵⁴. Una crítica que Wolffer se hace a sí misma es que, en tanto feminista, le resulta complicada la idea de someterse, de nuevo, a experiencias como las vividas en *Territorio Mexicano*, performance que fue un proceso de descubrimiento para ella.

Teatralidad, espectacularidad y ritualidad

Mónica Mayer en *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*, describe brevemente cuatro proyectos de Lorena Wolffer. Uno de ellos es *Territorio Mexicano*:

Otras piezas de Wolffer han abordado planteamientos feministas, aunque también se refieren a cuestiones de identidad nacional y prejuicios raciales. En este sentido, la pasividad que ella cuestiona es la de la víctima en cualquier relación de poder. Un aspecto

⁵³ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 55.

⁵⁴ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de abril de 2022.

interesante del trabajo de Wolffer, es que a ella le interesa el espectáculo, lo espectacular y pretende trabajar con un lenguaje suficientemente claro como para competir con MTV. En *Territorio Mexicano* (1997, Museo de Arte Carrillo Gil), su cuerpo sirve como metáfora para nuestra nación.⁵⁵

La comparación con la cadena de televisión *Music Television* (MTV) se antoja burlesca, aunque en efecto sí hay espectacularidad en las performances de los 90 realizadas por Wolffer, quien, al irse a San Francisco, descubre que si ensayaba un proyecto tenía mucha más movilidad en el mismo, por eso había que preparar una especie de montaje con las cualidades parecidas a las de un espectáculo.

En *Territorio Mexicano*, lo espectacular está basado en lo abyecto y en ver cómo reacciona el público, que también participaba, aunque no de la misma manera en la que lo hace en sus actuales ‘Intervenciones culturales participativas’. En la performance hay una especie de *show* en que el público es espectador y no un agente propiamente activo o inmerso del todo en la pieza, de manera semejante a la preparación de una obra de teatro, pero con otras estrategias particulares. Las formas de trabajo de Wolffer no coincidían con las de Mayer, porque cuando se refiere a *Soy totalmente de hierro* (2000) comenta que, ciertamente, fueron ingeniosos y estuvieron bien resueltos en cuanto al diseño, pero, paradójicamente, le hubiera gustado “ver este trabajo reunido en un museo porque la ciudad se lo comía”⁵⁶. Quizá las maneras diferentes de ver y valorar un mismo fenómeno estén determinadas por un fondo generacional. Mayer agrega:

⁵⁵ Mónica Mayer, Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 55.

⁵⁶ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 54.

Muchas artistas jóvenes están trabajando temas políticos, pero, quizá por desconfianza hacia los políticos y la política, trabajan de manera independiente. Una sociedad de individuos fuertes e independientes con voz propia sería maravillosa. Aunque quizá se han contagiado del individualismo desbordado que caracteriza nuestros tiempos y utilizan el arte para obtener sus 15 minutos de fama. En pocas palabras, me di cuenta que si bien para nosotras «lo personal era político», para las artistas noventeras «lo político es personal».⁵⁷

Páginas más adelante, Mayer describe brevemente otra performance de Lorena Wolffer, *Accidente 14*, la cual consistió en que la artista permaneciera sentada ante una pequeña tina llena de sangre con la que empezó a embarrarse el rostro, mientras que, en tono de lástima, pedía a alguien del público que la abrazara, Mayer comentó⁵⁸ que se sintió incómoda porque le pareció tener una actitud manipuladora. Acerca del trabajo de Minerva Cuevas, agregó: “ella ha planteado un proyecto de larga duración, conceptual, alejado del «espectáculo», entremezclado con la vida diaria. Cuevas no se para en un escenario para realizar una acción ante el público [...] su trabajo es de los que nos hace pensar que, a fin de cuentas, la esencia del performance es la misma que la del juego infantil: Un proceso de creación y aprendizaje muy serio.”⁵⁹ Ante esto, me pregunto por qué ciertas obras de Lorena Wolffer ligadas al espectáculo no serían un aprendizaje serio, si, precisamente, la llevaron a sus prácticas actuales y transformaron su proceso de creación. Mayer dice:

A mí no me gusta pararme ante el público y hacer *show*, en ese sentido soy como de las más conceptuales y no de *show* en vivo. Eso es lo que me interesa del trabajo, esos

⁵⁷ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 76.

⁵⁸ También se refirió a *Si ella es México, ¿quién la golpeó?*, para decir que el cuerpo femenino sirve de metáfora para hablar de los problemas políticos entre México y Estados Unidos. Los objetos empleados en esta performance tenían los colores de la bandera mexicana, el audio era una mezcla de rap y discusiones del senado norteamericano sobre el proceso de desaprobación de México en la lucha contra el narcotráfico.

⁵⁹ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 70.

lugares donde se cruza y se mezcla. Yo misma no sé qué es, si es performance o es arte conceptual o es arte proceso, o... ¿Quién lo define?, ¿quién lo sabe? [...] Todo el *performance* tiene que ver con ritual de cierto modo, más *show* o menos *show*, porque hay mucho espectáculo.⁶⁰

Territorio Mexicano es una obra que podría adjetivarse como “teatral”, en términos generales por sus características estéticas. Si bien no es un espectáculo o un ritual como tal, sí tiene espectacularidad y ritualidad. Lorena Wolffer tuvo una estructura mapeada de lo que sería este proyecto, lo preparó alejándose de la idea de que una performance no se ensaya porque lo que importa es lo que se vive en el momento, pero “qué pasa si la forma en la que tú moviste tu cuerpo dice algo diferente a lo que querías decir. Entonces, es mejor ensayar para que diga lo que anhelas decir, teniendo en cuenta que puedes reaccionar a lo que hace tu público en ese momento y tener una conversación”⁶¹. Destaco que esta performance no se ensayó como una obra de teatro, pero sí tuvo estrategias planeadas que, al último, se modificaron, lo cual generó experiencias imprevistas.

A partir de observar las prácticas y proyectos actuales de Lorena Wolffer, en la entrevista le pregunté si su percepción sobre *Territorio Mexicano* había cambiado. Me contestó que, en efecto, había una serie de dudosas estrategias utilizadas en ese momento con las que hoy tal vez no estaría de acuerdo, porque ya no experimenta con su cuerpo de esas maneras. Explicó que la metasexualización de su cuerpo como lenguaje o como forma para decir otra cosa era lo que le interesaba en aquel momento de su carrera. Por tanto, lo que pasaba con *Territorio Mexicano* fue que parecía una escena sadomasoquista: “había esta postura de voy a tomar mi sexualidad y la voy a explotar como yo quiera, la voy a utilizar, soy yo quien va a controlar esa sexualidad, esa mirada de mi cuerpo como objeto sexual para darle la vuelta, donde me surge la duda hoy es en esa vuelta

⁶⁰ Entrevista a Mónica Mayer en Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17, 2015), 242.

⁶¹ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

de tuerca, si realmente funcionaba o era posible.”⁶² La artista refiere que creía en las capacidades o posibilidades que ofrece la performance para articular desde el cuerpo y ponerlo a disposición de un hecho político: “tiene más que ver con el uso del cuerpo que con pensar, no sé, en las posibilidades como de un ritual con otras personas. Tiene más que ver con lo que estaba planteando desde mí, que como con una suerte de comunión con un público”⁶³.

En lo personal, me planteaba que un ritual también implicaría una interacción con las demás personas, pues un ritual no es sólo la enunciación que la artista hace, sino que involucra a quienes lo presencian. Los espectadores de la performance entraban a la acción, entendida como ritual, creyendo o no en lo que la misma denunciaba. En este sentido, Ewa Domanska ha escrito que “en el curso de los últimos años, también en el marco de las investigaciones históricas aparecieron muchos trabajos que echan mano del concepto de performance (con todo su bagaje teórico) para examinar, por ejemplo, los rituales de duelo o los rituales políticos, haciendo referencia con ello a la bien conocida metáfora del mundo como teatro y de la vida social como espectáculo.”⁶⁴ Una acción articulada como arte de la performance y la enunciación de “ritual” puede entenderse, por un lado, con lo que pasaba desde las estrategias formales que Lorena Wolffer eligió: El uso específico del cuerpo bajo el sometimiento, la sumisión y la serie de significados de los elementos de la pieza y, por el otro, con el ejercicio que entablaba con el público. Bien visto, lo político está en todo: En el enunciamiento de la artista, en la experiencia con su cuerpo, en el proceso creativo antes de la exhibición y, por supuesto, en la intercomunicación con el público.

Por otra parte, lo que hace actualmente Wolffer podría nombrarse “ritual de sanación” si el término se entiende como esa invitación al público a participar en procesos de escucha y acción

⁶² Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

⁶³ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

⁶⁴ Ewa Domanska, “«El viraje performativo» en la humanística actual”; *Criterios. Revista Internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. 37 (2011), 140.

en contra de la violencia de género, por poner un ejemplo. No obstante, en el caso de *Territorio Mexicano*, la artista hizo uso del cuerpo (auto-tortura sadomasoquista), en la que el público participa desde una mirada voyeurística. En esto, la teatralidad, la espectacularidad, la ritualidad y lo político está en cada elemento y en cada acción.

Dulce María Alvarado, en una entrevista, preguntó a Teresa Margolles si la performance tenía que ver con el ritual. Respondió que sus performances tenían mucho que ver con las tragedias griegas, donde la catarsis envolvía tanto al *performer* como al que lo veía. Así afirma que sus performances eran totalmente ritualistas: “Pensábamos que el público debería de asimilar el performance no en el momento sino una vez que hubiera pasado; en su casa debería comprender qué es lo que le pasó, no analizarlo como si fuera teatro, sino sumergirse totalmente en él, en la experiencia.”⁶⁵ Margolles, así como Wolffer, tendió a provocar con sus acciones, en las que el riesgo y el gusto por transgredir al espectador jugaron un papel importante.

El yo y el feminismo en la performance

Territorio Mexicano, si bien no tiene una intención autobiográfica o feminista como tal, sí tiene una estética intimista de la performance de las vanguardias, es decir, abordaba historias a las que se iba hacia adentro. Ante esto, surgen un par de interrogantes: ¿En qué medida la performance de Wolffer sigue o rompe con esa estructura?, y, ¿cuáles son las posibilidades de lo estético en esta performance y las tensiones en la operación nominal?

⁶⁵ Entrevista a SEMEFO. Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17, 2015), 365.

En la entrevista que tuve con Lorena Wolffer, le pregunté en qué momento de su carrera se asumió como feminista. Me contestó que llegó a los feminismos a través de la performance, vía que señaló como rara y peculiar, para así encontrar un eco de lo que ya estaba investigando y poniendo en práctica desde sus propias experiencias artísticas. Sus enunciados feministas se fueron afinando con el paso del tiempo, viendo el trabajo de otras mujeres, pero, sobre todo, en el hacer artístico y en reflexionar que las violencias de las que hablaba no le eran ajenas, sino que estaban cerca, puesto que permeaban su vida y la de las mujeres a su alrededor: “Las interrogaciones en torno al género de inmediato me llevaron a las violencias, fue como un proceso orgánico.”⁶⁶ Experimentar con su cuerpo la llevó a cuestionamientos acerca de la violencia contra el cuerpo de las mujeres.

Para Mónica Mayer “como el principal soporte del arte-acción es el cuerpo de la artista, siempre tiene algo de autobiográfico.”⁶⁷ Las elecciones para crear *Territorio Mexicano* vienen de experiencias personales de Lorena Wolffer: El ambiente de hospital que utiliza en *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* tiene relación con un accidente que tuvo en su adolescencia. Sin embargo, la intención de ambas performances no era develar este momento de su vida. Lo autobiográfico está en el proceso de elección de las estrategias para la creación de sus proyectos, no en los hechos políticos que señala y denuncia.

Las operaciones posteriores a causa de los accidentes que sufrió en su adolescencia y el largo tiempo que pasó en el hospital “son partes de mi historia, y que tampoco es como que importa que la gente sepa que vienen de mí, o sea, nunca me ha interesado hacer una cosa como

⁶⁶ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

⁶⁷ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 6.

autobiográfica ni referirme a mi historia, pero, digo, vienen de allí, pero todo ese bagaje, eso es como mío que no tiene nada qué ver con el arte”⁶⁸. Visto esto, queda claro que Wolffer no intentó, ni intenta actualmente, hacer una obra autobiográfica.

Desde mi perspectiva, me parece idóneo que ella hiciera esta aclaración porque, si bien su historia personal es parte del surgimiento de *Territorio Mexicano* y otras de sus performances, no era el asunto principal que deseaba abordar, como sí lo fue su interés en el tema de la tortura y la auto-tortura. Creo que, si se le diera mucho peso a su historia personal, correría el riesgo de que los estudios de las estrategias estéticas en sus obras quedaran opacados por los relatos de su sufrimiento y martirio de alguna etapa de su vida. Considero relevante separar la historia personal de la artista y poner atención en los aspectos puntuales de esta performance.

En el capítulo del libro citado *Rosa Chillante*, en el que Mónica Mayer menciona a Lorena Wolffer, que lleva el título “El complejo de Iztaccíhuatl”, la autora alude a la pasividad o quietud de la víctima en una relación de poder como tema para crear performances. El cuerpo de Wolffer, en *Territorio Mexicano*, se puede interpretar como inacción y sometimiento, mientras que la referencia al sadomasoquismo y las cuerdas con las que está amarrada a la mesa, dejan clara la posición pasiva y al mismo tiempo de resistencia. En pocas palabras: Sitúa al cuerpo ante lo político. La pasividad con que soporta el sometimiento en esta performance recuerda a la resignación ante las injusticias del Estado.

Asimismo, Josefina Alcázar discurre sobre *Territorio Mexicano*, *Looking for the perfect you* (1993), *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, 200 y *Báñate* (1992), en el capítulo “Yo feminista”, de su libro *Performance, un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad*, al mismo tiempo que estudia performances realizados por mujeres en la década de los 70, como el trabajo

⁶⁸ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

de Maris Bustamante y Mónica Mayer. La autora resalta que “es el propio cuerpo de las artistas el que les sirve para experimentar, explorar, cuestionar y transformar.”⁶⁹ Para este momento, Wolffer no se enunciaba particularmente como feminista o nombraba así a su trabajo. Mónica Mayer señala que el arte feminista “es aquél en el que las artistas se asumen como tal y lo defienden ideológicamente, pero también en términos artísticos.”⁷⁰, por lo que *Territorio Mexicano* ni pretende ser un proyecto autobiográfico, ni particularmente una obra de “arte feminista”.

Esto genera un problema teórico, pues el vínculo entre el uso del cuerpo y los feminismos no se articula igual en cada creadora. Es como no reconocer lo que hace cada una, en qué momento lo hace y la especificidad de cada obra. Para Lorena Wolffer se trató de un momento de experimentación con su cuerpo, para llegar, años después, a las teorías feministas, pero no es hasta *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* que acusa directamente lo sucedido a otras mujeres. En *Territorio Mexicano* se encuentra el siguiente segmento: Alrededor de la bolsa que pende de la pared viene una leyenda en el techo, ‘Todos somos priístas en potencia’, lo cual evidencia que su crítica no es directamente hacia la violencia de género en el país, ni a su historia personal, sino a la situación general del país.

El cuerpo de la artista mexicana muta alegóricamente en su tierra natal y recibe en su piel las gotas de sangre que van cayendo sobre su cuerpo desnudo y que pertenecen a las miles de víctimas causadas por un gobierno deshonesto y enfermo. Fuertemente atada, sin poder escapar a esa fatalidad, cae en ella la desgracia hecha sangre [...] Al igual que la obra de Wolffer, Galindo sigue los parámetros de violencia y pérdida de vidas en su pieza *El peso de la sangre* o *¿Quién puede borrar las huellas?*⁷¹

⁶⁹ Josefina Alcázar, *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad* (México: Siglo XXI Editores. 2014). 149.

⁷⁰ Mónica Mayer, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* (México: Ediciones AVJ, Conaculta, Fonca, Pinto mi raya. 2004), 24.

⁷¹ Lidón Sancho Ribés, *Regina José Galindo: la performance como arma* (UNE. Publicacions de la Universitat Jaume I. 2017),130-131.

Lidón Sancho, en su tercer capítulo llamado ‘Cultiva el miedo, plántalo con violencia y obtendrás poder’, de su libro *Regina José Galindo: la performance como arma*, piensa en *Territorio Mexicano* y dijo que “explota igualmente que Galindo esa vertiente funesta de tan escandaloso líquido como antesala de la fatalidad para todas las personas”⁷². Respecto al uso de la sangre, en el mismo capítulo también escribe sobre *Báñate*. A las performances *Mientras dormíamos* y *Looking for the perfect you* las sitúa en su segundo capítulo, ‘Siempre la costilla de Adán’, en el que las compara con performances de Regina José Galindo, que tienen conexión directa con la violencia contra la mujer, con la reclamación de justicia para las mujeres y con la denuncia-crítica a los convencionalismos e imposiciones sociales hacia las mujeres como la pureza, el matrimonio, los estándares de belleza, las violaciones y las torturas.

A partir de todo lo anterior, puedo establecer que *Territorio Mexicano* no forma parte, como tal, de los feminismos artísticos, puesto que, aunque se pueda ligar su denuncia, es claro que tiende más a apuntar a la situación violenta del país, y que, si bien las problemáticas están atravesadas, no son las mismas. Esto es precisamente lo que los feminismos artísticos han denunciado: La problemática particular de la violencia de género.

Diríamos, entonces, que en los 90 y los 2000, está claro que el trabajo de Mónica Mayer y Lorena Wolffer no coincidía en forma, pero sí en la tematización política de algunos proyectos: Los feminismos, la injusticia social y particularmente la violencia de género. Además, en los últimos años han colaborado juntas⁷³ y conservado la agenda de los feminismos artísticos en

⁷² Lidón Sancho Ribés, *Regina José Galindo: la performance como arma* (UNE. Publicacions de la Universitat Jaume I. 2017), 130.

⁷³ Por ejemplo, en ‘Pedagogía, feminismo y trabajo juntas: Mutua’, un proyecto que junto con Vivian Abenshushan, María Laura Rosa, Magali Lara, María Minera y Mónica Nepote conciben como un espacio horizontal de encuentro y afecto para aprender juntas. Es una plataforma virtual: www.mutua.red. Información obtenida de la página web de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa, Blog escrito por Sonia Herrera: <https://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/pedagogia-feminismo-y-trabajo-juntas-mutua> (recuperado 7 de enero,

Ciudad de México. En el momento en el que Mayer estudió y opinó acerca del trabajo de Wolffer en su libro *Rosa chillante. Mujeres y performance en México* no tenían la misma cercanía, fue hasta pasados los 2000 que las estrategias de sus trabajos coincidieron como, por ejemplo, las intervenciones que ambas hicieron en la calle como prácticas feministas: “si bien la calle continúa conformando un laboratorio experimental para el activismo, en las piezas de Mayer y Wolffer los grupos de concienciación han dado paso a los relatos en primera persona de transeúntes, que espontáneamente, participan de ellas”⁷⁴. La producción artística de ambas retoma testimonios de la violencia de género que se vive en México para denunciar, desde muchas voces, lo que nos ocurre a las mujeres. Cuando se aborda el tema de la relación del arte con los feminismos en México, los nombres de Mayer y Wolffer aparecen, como en el trabajo de la especialista en arte feminista contemporáneo mexicano María Laura Rosa quien, junto con Wolffer, publicó *Afectxs Ciudadanxs* en 2018, y en 2019 fue curadora de *Obras, procesos, pedagogías*, de Mónica Mayer.

2023); otro ejemplo es el podcast ‘Lo personal es político’ de Corriendo con tijeras en donde Mónica y Lorena hablan de la relación entre arte y activismo, el poder del arte para detonar cambios sociales y los que han visto: <https://podcasts.apple.com/us/podcast/lo-personal-es-pol%C3%ADtico/id1482430964?i=1000534744748&l=es> (recuperado 7 de enero, 2023); entre varias conferencias, diálogos, encuentros, entrevistas, proyectos que analizan la conexión entre el arte y los feminismos. En ‘MUMA’, Museo de Mujeres, un proyecto independiente de Lucero Gonzalez, iniciativa que realizó al recibir un premio de la “Sociedad Mexicana Pro Derechos de la Mujer A.C Semillas” dedicado a financiar proyectos de mujeres para el cambio social desde una perspectiva de los Derechos Humanos, Lorena y Mónica son parte de El Consejo Consultivo: <https://museodemujeres.com/es/nuestro-museo> (recuperado 7 de enero, 2023).

⁷⁴ María Laura Rosa, “La vida reta al arte Mónica Mayer y Lorena Wolffer” en *Diario Ensayos*, Fundación Malba: <https://www.malba.org.ar/la-vida-reta-al-arte-monica-mayer-y-lorena-wolffer/> (Recuperado el 4 de enero, 2023).

Elementos y recursos estéticos de *Territorio Mexicano* (1997)

A partir de las diapositivas que la mantienen viva, una puede imaginar la performance y reconstruirla: El antes y después de la experiencia estética de observar el registro-archivo⁷⁵. *Territorio Mexicano* tiene algo que me atrae y también cuestiones que me preocupan. No hay video de la performance en su totalidad. Además, las imágenes del archivo que consulté son diapositivas. Los proyectores de estas fotografías escasean por lo que no pude verlas proyectadas. En sí, las vi en el pequeño formato, lo que me hizo acercarme mucho y ver con detalle su energía y fuerza: El rojo de la sábana, las salpicaduras y el derramamiento de sangre en el cuerpo de Wolffer, así como la manifestación del erotismo sadomasoquista, y la resistencia de sus expresiones.

Por este cambio de medialidad, la obra que analizo es otra a la que se presentó en 1997, puesto que en las diapositivas está la zona de representación de aquel momento. Si aceptamos que el medio condiciona la manera en que se mira, ordena, trabaja, analiza, aprecia, escribe, y estudia la obra, diríamos que al ver las fotografías en este formato tan pequeño provoca una experiencia distinta a la de presenciar la performance. No es lo mismo compartir el tiempo presente de la pieza que verla en un video o en una fotografía e imaginarlo. Las diapositivas me causaron admiración a la vez que repulsión: El color de la sangre y la posición me dolieron al imaginar cada gota cayendo sobre su cuerpo atado que resistió la tortura.

En *Territorio Mexicano* los artefactos escenográficos remiten a una interconexión de performance con teatro, y Lorena Wolffer produce, en esta y otras de sus obras, puestas en escena controladas, aunque no le interesa la máquina teatral como la conocemos convencionalmente. Este artefacto estético, de lo que está entre dos o más dimensiones, es precisamente el elemento que

⁷⁵ Anexo, antes del catálogo no razonado de obra de Lorena Wolffer, las imágenes del archivo de *Territorio Mexicano* que analicé para la presente investigación.

Wolffer utiliza. Una de las tendencias que cuidó en la puesta del escenario, fue el color: Hay una tendencia al rojo, blanco y negro; y el acomodo de los materiales para crear el ambiente deseado.

En este apartado me interesa revisar qué estrategias hicieron posible *Territorio Mexicano* y la experiencia estética en la performance del público y de Wolffer. Esta performance sigue un protocolo usual o habitual, por decirlo de alguna manera, de la performance internacional de las últimas décadas del siglo XX, en donde la artista pone el cuerpo, experimenta con él, se vale del subyugo como recurso estético y de las influencias del accionismo vienés, como la inserción de la sangre y el dolor. Además, sigue un proceso muy parecido a lo que hacían artistas como Ron Athey, Orlan, Marina Abramović, Carolee Scheeman, entre muchas otras y otros.

La imagen de la performance en México, influenciada por el accionismo vienés, instauró en la Historia del Arte la idea de que esta expresión artística se relaciona con elementos de lo abyecto, llamativo y transgresor. Está claro que no todas las obras de performance tienen estas características, la performance va mucho más allá, incluso la abyección puede tener otros alcances. El análisis de las especificidades estéticas de *Territorio Mexicano* permite revisar de qué manera confluye este proyecto con las distintas líneas de performance.

La aproximación que hice a la performance *Territorio Mexicano*, desde los estudios intermediales y performativos, causó que mirara desde otro ángulo en el que pongo atención a lo que ocurre entre estrategias de distintos medios como lo es el teatro y la performance. Destaco que la noción de espectáculo y la puesta en escena a las que recurre Wolffer no son las que se mueven precisamente en el teatro o en el cine, lo que hace ella es operar bajo la dinámica del arte de la performance.

Cuerpo-Territorio

El símil cuerpo-mujer-país, como territorio en disputa o territorios a conquistar, era una analogía que Lorena Wolffer comenzó a describir en sus primeros trabajos. La teoría crítica de la defensa del primer territorio que hace Lorena Cabnal⁷⁶, habla de un feminismo comunitario territorial y del camino de sanación de las heridas del colonialismo, del patriarcado, del capitalismo, del terricidio, del ecocidio, de la expropiación, y del despojo que queda en el cuerpo. Parecido a *Territorio mexicano* donde Wolffer habla también de las heridas en el cuerpo de las mujeres que requieren sanación y de la dificultad de una cura ante la inextricable información de los sucesos ocurridos en el país y la falta de reparación de los mismos. Así, Wolffer se vale de su territorio, su cuerpo, para indicar la aflicción y tortura que vive el México, apunta: “Entiendo el cuerpo femenino como un espacio colonizado que puede y debe ser alterado y constantemente reconstruido como un territorio de resistencia”⁷⁷. De este modo, la exposición de la desnudez, ligada al contexto cruento, opera como una metonimia que encapsula la realidad social del territorio mexicano. Esto, además, se suma al hecho de que el cuerpo expuesto y empapado de sangre es el de una mujer, lo cual provoca que la lectura se vuelva más particular, es decir que, por un lado, Wolffer nos habla de la violencia en nuestro país, de forma general, pero, por el otro, se centra en la violencia contra las mujeres, particularmente como meollo político, en su performance.

Nazareth Castellanos, dedicada a la neurociencia, ha estudiado la relación entre postura corporal y cerebro, y ha descrito cómo el cuerpo se comunica con nosotros y cómo transmitimos con el cuerpo, además de que la postura que tengamos nos condiciona y afecta la forma en que recibimos y recordamos la información que obtenemos del exterior. Esto es que influye en nuestro

⁷⁶ Véase en Lorena Cabnal, *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Las Segovias: ACSUR, 2010.

⁷⁷ Lorena Wolffer, “Lorena Wolffer” en *Artilugio*, 3, (diciembre-enero de 2002), 15.

sistema endocrino⁷⁸. La memoria de Wolffer, quien vivió la performance amarrada a la camilla durante un gran lapso, quedó como un recuerdo de auto-tortura insoportable y de una experiencia displicente.

En las prácticas sexuales del sadomasoquismo, la persona experimenta satisfacción y excitación sexual a través del sufrimiento físico o psíquico que hace a otra persona o quien lo recibe, cuyo personaje podríamos calificar como 'pasivo'. En *Territorio Mexicano*, Lorena Wolffer representó a México, y es el propio país el que está pasivo ante el dolor, ante la tortura que, al contrario del sadomasoquismo, no se disfruta. El sonido que indica peligro, la sangre cayendo y la postura difícil, de estar atada, fueron tan desagradables que recortó la duración de la obra, planeada inicialmente para durar seis horas. La denuncia es evidente precisamente por lo repugnante de estos hechos, puesto que son visualmente tan repulsivos por estar tan cerca de algo que, en otro sentido y en otra área del acontecer humano, debería ser atractivo y disfrutable en la práctica sexual. Las cuerdas y la posición del cuerpo desnudo de Wolffer, que llevan a pensar en el sadomasoquismo, chocan o pierden ese significado al mezclarse con el ambiente de un hospital.

La incómoda posición en la que estuvo atada me remite a la constante invasión de los cuerpos de nosotras, las mujeres, en México, me refiero al acoso callejero, la violencia doméstica, económica, psicológica, emocional, física, sexual y los feminicidios. Es en este punto donde es posible inferir que la expresión corporal transmite conocimiento en la performance. Que *Territorio Mexicano* incluya principalmente el cuerpo implica, a mi entender, gestos que modificaron la obra

⁷⁸ Nazareth Castellanos explica de manera breve y concisa sus investigaciones en la conferencia impartida en el Instituto de Humanidades Francesco Petrarca. Video: https://www.youtube.com/watch?v=zWhG1cBOGHY&ab_channel=NazarethCastellanos (Recuperado el 21 de mayo, 2022).

en aquel momento: La respiración de Wolffer cambiaba el destino de las gotas de sangre, lo que cambió la imagen de la performance.

El cuerpo-territorio, en esta performance, parece un mapa, parecido a *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, pero con volumen, pues refiere a otros cuerpos, reclama lo ocurrido en otros desde el suyo. Como bien afirma Lidón Sancho Ribés: “el uso del cuerpo se ha convertido en el arma subversiva por antonomasia en cuanto conductor de información privilegiada entre el o la autora intelectual de las obras artísticas y sus públicos; una plataforma donde la investigación profunda sobre el dolor, la violencia y la injusticia tiene cabida y rompe con los antiguos formatos del arte.”⁷⁹

En la analogía entre el cuerpo desnudo violentado y ensangrentado y el territorio al que le cae constantemente sangre, el cuerpo de Wolffer es el soporte material pero también simbólico. El cuerpo es en *Territorio Mexicano* un escenario en el que participa la lucha social no sólo como metáfora, sino como presentación del cuerpo en sí. Esa es la diferencia que tendría, por ejemplo, la performance con el teatro.

Erotización y sexualización del cuerpo de las mujeres

En nuestra sociedad hay asociaciones negativas y juicios acerca del sexo, la sexualidad y el desnudo con lo sucio y lo obscuro. Todo ello está ligado, en Occidente, a nuestra tradición cristiana y moralizante. Wolffer retomó algunos de estos prejuicios y, a partir de estos, generó, en *Territorio*

⁷⁹ Lidón Sancho Ribés, *Regina José Galindo: la performance como arma* (UNE. Publicacions de la Universitat Jaume I. 2017), 25.

Mexicano, una especie de trance a través de la energía erótica y sexual, del movimiento corporal y la respiración, así como también una intimidad entre la artista y el público, dado el reducido espacio en el que se llevó a cabo la performance.

De este modo, Lorena Wolffer añadió, en sus primeros proyectos, una reflexión sobre la erotización y la sexualización de los cuerpos de las mujeres para cuestionar cómo son explotados, fetichizados y violentados en nuestro territorio y, al mismo tiempo, me parece que pueden ser reinterpretados como una búsqueda de reivindicar la imagen, el placer y la sensualidad de estos cuerpos: Una de las estrategias para lograrlo es contraponer, en la misma obra, las categorías estéticas de lo bello y lo feo. Veamos lo que nos dice Adolfo Sánchez Vázquez sobre lo bello: “Llamaremos bello a un objeto que, por su estructura formal, gracias a la cual se inscribe en ella cierto significado, produce un placer equilibrado o goce armonioso”⁸⁰. Esto se opone al concepto de lo feo: “como categoría estética podemos descubrirlo tanto en la realidad como en el arte. Son igualmente feos los objetos reales -el buey desollado, el bobo real o los coreanos masacrados- que los objetos representados o creados por Rembrandt, Velázquez o Picasso. Sin embargo, al ser contemplados producen efectos no sólo distintos sino opuestos. Pero esta distinción u oposición no contradice la naturaleza estética común de lo feo tanto en la realidad como en el arte.”⁸¹ Lo anterior me lleva a decir que, en esta performance, el cuerpo, así como su erotización y sexualización, funge como un soporte vivo en el que se tensa lo bello y lo feo. La primera debido a la retoma de la corporalidad femenina y su libertad de gozo, mientras que la segunda debido al despliegue tibio de la sangre y la manera en que este fluido va empapando y llenando cada recoveco del cuerpo de Wolffer.

⁸⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (México: Grijalbo), 181.

⁸¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (México: Grijalbo), 199.

En lo personal, la presencia de lo bello y lo feo en un mismo plano contribuye a que la performance se enuncie desde un punto en donde el dolor y la sangre también conllevan a establecer lo grotesco. Vuelvo a Sánchez Vázquez: “Lo grotesco es uno de los medios de que disponen el arte y la literatura para contribuir a quebrantar una realidad que, indiferente al tiempo y al cambio, se empeña en ser eterna e inmutable. El mundo grotesco, aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional.”⁸²

Por otro lado, en su libro *Historia de la fealdad*, Umberto Eco sostiene que la belleza y la fealdad son conceptos que se implican mutuamente, para definir una hay que definir la otra⁸³. En *Territorio Mexicano*, las categorías estéticas de bello y feo son prueba de esto, puesto que la escena es repulsiva en tanto que choca con lo aceptado e instituido. Lo grotesco es el recurso estético que utiliza Wolffer para esta performance, con lo que da énfasis a la forma exagerada y desbordante de la escena violenta que se opone al ideal de belleza. Adolfo Sánchez Vázquez, a este respecto, menciona que “la identificación de lo bueno con lo bello y, a su vez, de lo malo con lo feo, sólo puede hacerse a condición de ignorar la naturaleza propia, estética y moral, de los términos contrapuestos. Pero es indudable que históricamente y no sólo en la Antigüedad griega, lo feo se ha asociado frecuentemente con el mal y lo bello con el bien en sentido moral.”⁸⁴ Desde este ángulo, el binomio bello-feo está en las imágenes de *Territorio Mexicano*, en tanto que no es uno u otro.

Wolffer evidencia que el motivo de exhibir y potencializar su propio cuerpo como un elemento sensual, pero también sometido, es una manera de señalar la forma en que las mujeres

⁸² Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (México: Grijalbo), 248 y 249.

⁸³ Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (España: Lumen), 10.

⁸⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (México: Grijalbo), 184 y 185.

son vistas cotidianamente por algunos hombres que las rodean: Carne que sólo despliega deseo, morbo y excitación, cuerpos que sólo tienen la utilidad cosificada de servir a la libido masculina para satisfacer. Así, Wolffer deja en claro que sus performances de esta etapa son vehículos críticos, formas incisivas de presentar el cuerpo como un territorio que respira, se mueve y se desangra, pero, sobre todo, un modo potente de decirle al público la manera en que los cuerpos de las mujeres son concebidos y percibidos en una sociedad que los cosifica y los entiende como piel sexualizada que sólo debería callar y doler.

El proyecto de Lorena Wolffer *Soy totalmente de hierro* (2000) es un dispositivo porque propicia una toma de posición por parte del espectador respecto de las lógicas sexistas que exhiben el cuerpo de la mujer como objeto de deseo y que dictan la moral en torno a la representación de lo femenino. Por medio de la apropiación del *display* publicitario, estas producciones permiten descolocar y cuestionar los aprendizajes establecidos por la publicidad común. Tal dispositivo invita a cuestionar la relación de poder entre quien, o no, opera las lógicas de esta imagen.⁸⁵ En este proyecto los espectaculares entran en relación dialéctica para generar un espacio de tensión y concientiza al respecto de cuáles son los supuestos que se nos imponen como mujeres y qué hay detrás de estos.

El problema es que tanto las campañas publicitarias del Palacio de Hierro, así como las mismas ejercidas en el proyecto de la artista establecen una relación de tensión al respecto de la positividad, enunciada por Agamben en su texto *¿Qué es un dispositivo?* Es decir, el proyecto de

⁸⁵ Esta descripción la realizo a la luz de los tres puntos que Agamben menciona como la esencia o puntos esenciales del dispositivo “Resumamos brevemente en tres puntos: 1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos. 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder. 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber.” Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica*, núm. 73 (mayo-junio 2011): 250.

Wolffer encuentra una relación dialéctica con las prácticas sociales sexistas que se condensan en su dimensión histórica a través de la publicidad del Palacio de Hierro. Lo que hizo, no es tanto criticar la campaña, sino que está dialogando con todo un entramado: “el sistema de creencias y sentimientos”⁸⁶, tal como lo hace en *Territorio Mexicano*, donde aprehende imágenes asociadas al sadomasoquismo, como son sus manos atadas con nudos, que parecen de *bondage*, para atraer a los espectadores, quienes de inmediato caen en cuenta que es una denuncia política.

Para Wolffer, el trabajo con su cuerpo implicaba una interrogación de cómo se conformaba, la manera en la que era leído, qué significaba y cómo subvertir esas lecturas que ya existían sobre su cuerpo. En este sentido, en el caso de *Territorio Mexicano*, la causa que la llevó a usar su físico fue la reflexión de “cómo puedes transformar tu cuerpo en país, pero ese país es un objeto sexual, pero el objeto sexual en realidad no es un objeto sexual porque ese cuerpo tiene agencia, entonces todas esas vueltas requerían un análisis [...] de cómo es que mi cuerpo estaba siendo en términos performativos, conformado, y cómo se estaba produciendo”⁸⁷. La sicalíptica imagen de esta performance, que parecía una escena de una práctica sadomasoquista, seducía por su erotización y sexualización. Estas categorías fueron un territorio de interpelación explícito para Wolffer, quien inviste los cuerpos de los relatos de una metasexualización del cuerpo de las mujeres para así desarticular y tensionar con ellos, en términos de la mirada que producían al espectador, que era un *voyeur*.

La hipersexualización y erotización del cuerpo de las mujeres es criticada en *Territorio Mexicano*, en tanto que se utiliza para denunciar, da un giro distinto, uno provocador, pero también incómodo. Tanto el cuerpo como el territorio tienen agencia, responden y se afectan por otros

⁸⁶ Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica*, núm. 73 (mayo-junio 2011), 252.

⁸⁷ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

cuerpos. De este modo Wolffer, así como el territorio mexicano, están sometidos. Llenos de sangre resisten con la esperanza de crear conciencia sobre su gente.

Otra situación que llevó a Wolffer a replantear y reconfigurar lo que entendía como un cuerpo, como un cuerpo deseable y aceptable, fueron los accidentes que tuvo y las cirugías reconstructivas que sufrió. Esto provocó que se hiciera una serie de interrogantes en torno al cuerpo y luchas que le fueron afines, como la relación con la sexualidad, la belleza, las normas y estándares establecidos que rigen los cuerpos de las mujeres y la forma en la que se relacionan en el mundo. En *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* (1997 y 1999) empleó escenas que remiten a lo sensual y sexual, para luego generar un choque con lo grotesco de los golpes. Aquí está de nuevo la postura de explotar su sexualidad como ella prefiera: Controla la mirada de su cuerpo como objeto sexual para darle un nuevo significado. Esta estrategia la preservó sin dolor. Ella entiende esta etapa de proyectos como incursiones experimentales con su cuerpo que fueron cumpliendo un propósito. No obstante, después de someter su cuerpo bajo los parámetros que hemos visto, descubrió que no eran necesarias las experiencias límite.

Sangre como repelente

La sangre que vemos en las obras de Wolffer es sangre de vaca, que normalmente era recolectada por ella de algún rastro. Lorena pensaba que, mientras más practicara la recolección, más fácil sería manejarla, empero, para *Territorio Mexicano*, por la brutalidad que implicaba volver a ir, pidió a la encargada de producción, cuyo padre tenía un rastro de donde podían conseguir la sangre, recogerla, y así fue, pero el líquido se pudrió porque lo metió a un refrigerador y se fue la luz.

El día que llegó Wolffer al Museo de Arte Carrillo Gil, se encontró con que la sangre estaba en mal estado y trataron de descoagularla, le añadieron limón y sal, pero, según la artista, no hubo manera de recuperarla ni, de pronto, conseguir sangre en algún otro lugar. A distancia, podría decirse que lo mejor hubiese sido cancelar el evento, pero la necesidad del momento la hizo decirse a sí misma que se podía, y la usó. Lo repulsivo de la escena se incrementó por el estado en que se encontraba el vital tejido. Y es que, en términos del público, la totalidad de aquella circunstancia era bastante extraña, pues la gente no sabía cómo relacionarse con lo que tenía frente a sí. De esta forma se generó una tensión entre lo atractivo y lo repulsivo. Pensemos en el olor de la sangre, la sangre misma y el audio que repetía “peligro, peligro, se está acercando a territorio mexicano”. Wolffer declaró que tener el audio durante horas repitiéndose, fue una de las peores experiencias que haya vivido.

El movimiento de cada músculo modificaba la caída y camino de cada gota. La imagen se vuelve cada vez más repulsiva tanto para la artista, a quien le llega la sangre olorosa y, de algún modo, al público. Ella y el público, que podía quedarse el tiempo que quisiera, no interactuaron directamente; sólo estaban vinculados por el *voyeurismo*. Según cuenta, en la entrevista que me concedió, las y los espectadores se quedaron muy próximos a la pared, en gran parte por el olor. El público no se acercó. La obra provocó, en Wolffer, un ardor vaginal, que acusaba posible infección debido a la sangre podrida que recibía. Tanto para quienes presenciaron la performance, como para ella, la obra fue difícil de sostener por largo tiempo. Elia Espinosa refirió, al respecto de la sangre, lo que a continuación leemos:

Las salpicaduras desbordan el orificio e inundan el vientre y el cuerpo hasta llegar al rostro, mientras ella alcanza en una especie de asomo preconsciente, o de improvisación, un éxtasis sensual y tanático. No es posible renunciar a concebir las salpicaduras de sangre, claro, como perceptora, con una devastadora y sacrificial *action-painting* sobre el lado

anterior del cuerpo; la mancha estalla al caer invadiendo, en tan largo tiempo, hasta el rostro de la *matria* sujeta.⁸⁸

El color de la sangre de *Territorio Mexicano* (1997) cambia por el proceso de descomposición, contrario al caso de *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* (1997 y 1999), donde el color de los hematomas y cicatrices está controlado, pues es maquillaje, sin alteraciones de color inesperadas, como sí pasó en *Loookin for the perfect you* (1993) donde la nieve modificó el color y consistencia de la sangre y del cuerpo de Wolffer al estar a punto de congelarse. Conuerdo con Elia Espinosa cuando refiere que, dentro de las performances, el cuerpo de Wolffer “deviene [...] en lugar donde un sentido político-sacrificial-jamás sacrificado(r) o víctima-, es fortalecido por el rojo, y el negro y blanco, colores que aun no teniendo la misma jerarquía del primero codifican la sucesión de acciones en las obras, compenetrándose finalmente con aquél.”⁸⁹ En estas tres performances la atracción-repulsión es una constante: La escena que parece sadomasoquismo que denuncia la violencia, la pasarela con una modelo como si la hubieran lastimado brutalmente y la imagen de la novia pulcra manchada de sangre a punto de congelarse.

Experiencias desagradables no sólo existían durante la performance sino antes y después, en el proceso y sobre todo en lo que con los días Wolffer caía en cuenta de lo ocurrido. En *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, relató: “era una cosa bastante complicada porque además normalmente empezaban a pasar los días y a mí se me olvidaba, o sea se te olvida hasta que te tienes que meter a bañar y, de pronto, reaparece todo y entonces ese momento de enfrentamiento,

⁸⁸ Elia Espinosa, “La Sangre performática y nuestro tiempo. Lorena Wolffer y Rosenberg” en *ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 138.

⁸⁹ Elia Espinosa, “La Sangre performática y nuestro tiempo. Lorena Wolffer y Rosenberg” en *ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 134.

ya privado, además, a eso que venía de un enunciado público.⁹⁰ En *Territorio Mexicano*, el dolor muscular permaneció en su memoria, además del recuerdo de sus muñecas y pies atados y el olor a sangre podrida. Al menos hasta el día de hoy, dicha experiencia jamás la ha vuelto a repetir.

⁹⁰ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

Incidencia y potencia política de *Territorio Mexicano* (1997)

La distancia de más de 20 años entre la presentación de *Territorio Mexicano*, en el Museo de Arte Carrillo Gil, y la presente investigación, permite, por un lado, describir e interpretar las formas en las que Lorena Wolffer desarrolló su performance y, por otro, hacer una comparación entre las tendencias artísticas y circunstancias políticas de aquella época y la actual; su construcción y transformación; sus especificidades y características similares con otras performances tanto de su tiempo como actuales.

Territorio Mexicano se presentó como una escena erótica y sangrienta que buscaba criticar la frivolidad con la que son tratados los cuerpos en el país, particularmente los cuerpos de las mujeres que han sido violentadas. En esto hay un primer atisbo político que resulta importante: La forma en que el cuerpo se concibe no sólo como un soporte material hecho de tejidos y órganos, sino también como un dispositivo político que se ve atravesado por diversos influjos socioculturales, los cuales se encarnan en los cuerpos de las mujeres, implicándoles pautas, estatutos e imaginarios que someten y guían la forma en que debemos entender y percibir el cuerpo de las mujeres. La analogía que Wolffer establece con el territorio recuerda cómo han sido dimensionados, manipulados y explotados por otros. Tengamos en cuenta que, a lo largo del siglo XX, por mencionar sólo un siglo, alzar la voz y quejarse eran acciones que, en general, nos eran vedadas. Sin embargo, gracias a los feminismos y su lucha, esta forma de entender el cuerpo de las mujeres ha ido cambiando con el paso del tiempo, lo cual ha derivado en que, paulatinamente, se vaya erigiendo una reivindicación y re significación.

Desafortunadamente, la violencia en el país no cesa, sino que incrementa, por lo que hablar de violencias de manera pública sigue siendo crucial. Wolffer me comentó que respecto de la violencia de género no hubo invisibilidad, siempre ha sido llana y francamente visible, pero no se

nombraba ni reconocía. Con su proyecto *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* rompe el pacto que existía de no hablar sobre las violencias. Además, parte del dispositivo para auto-preservarse fue hacer pensar que era algo que pasaba a otras, pero de modo tan brutal que ni siquiera reconocían lo que nos pasaba de manera particular. En realidad, no hay nada invisible, lo que sostiene Wolffer es que hay una cultura que niega el hecho y las consecuencias. Traerla al presente es valioso como memoria de lo sucedido en los 90, pues no sólo fue una crisis de la economía, sino del desate de violencia en el país. Gracias a esto, potencia la fuerza de los actos que lleva a cabo en su trabajo y tiñe de un fuerte tono político su acción performática mediante elementos como la desnudez, la sangre y el sometimiento, los cuales emplea de un modo subversivo, cuya finalidad es generar un choque reflexivo en los espectadores.

Ahora bien, cabe enfatizar que la exposición corporal, el dolor, los fluidos derramados, lo teatral y repulsivo, no son características intrínsecas de la performance, sino una posibilidad u opción que Wolffer interiorizó, cuestionó e investigó en sus primeros trabajos. Es importante para la Historia del Arte resaltar esta cuestión, tanto para analizar esta tendencia como para estudiar la singularidad de cada obra, pues cada performance expresa cómo trabajarla y su particular contexto cultural, de lo contrario se fija la idea de que la performance está invariablemente ligada a lo abyecto y transgresor más que a denuncias específicas.

Performance como vía al activismo

Lorena Wolffer es agente de procesos de cambios artísticos, su trabajo actual se vincula con el de sus primeras performances en tanto que continúa con la visibilización y defensa de los derechos de las mujeres, pero lo que ha variado es la manera de presentación, soporte y proceso de sus proyectos. Sin embargo, se le ha formado y fijado una imagen asociada a sus performances

realizadas en los 90 de la que le cuesta salir, en parte, porque en sus primeros proyectos ella aparecía tanto en el proceso como en las performances con características teatrales en las que el foco estaba en ella, en su movilidad corporal.

Territorio Mexicano fue una de estas experiencias individuales de exploración, pero no fue hasta que realizó *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, en 2002, que necesitó comenzar a trabajar con otras mujeres sobrevivientes de violencia, y mientras en este primer proyecto la intención fue denunciar y visibilizar la violencia general del país, en el segundo fue trabajar directamente con las mujeres sobrevivientes de violencia, un proceso que empezó en solitario para descubrir después que narrar y escuchar lo sucedido a otras puede ser reparador y sanador. Entre el proyecto de inicios del presente siglo y sus más recientes trabajos hubo otros vuelcos y cambios en el trabajo de Wolffer⁹¹ que, a falta de un catálogo razonado de sus obras, me es difícil señalarlos con precisión. Por ejemplo, en sus actuales proyectos produce plataformas para las voces y experiencias de muchas mujeres, pero ya no ha trabajado con su cuerpo como antes. Pasó, como

⁹¹ Como ejemplo de la búsqueda hacia lo colectivo, está su proyecto *Mapa de recuperación* realizado de 2008 a 2013. En esta performance su cuerpo vuelve a ser metafóricamente el cuerpo colectivo de mujeres mexicanas receptoras de violencia en ciudades del extranjero. Se vale de métodos curativos ancestrales y propios de las localidades donde presentó la performance. Un ejemplo de cambio hacia las intervenciones culturales fue su proyecto *Evidencias* entre 2010 y 2016, en el que señala la violencia de género y revela cómo se ha normalizado la violencia hacia las mujeres: La obra consiste en recabar y exhibir objetos domésticos que son aparentemente inofensivos pero que han sido utilizados para ejercer violencia contra las mujeres. El cuerpo de Lorena Wolffer ya no está como tal en un espacio específico donde se lleve a cabo una performance sino en el proceso y realización de la intervención cultural. En 2010 realizó de nuevo una performance llamada *Fe de hechos*, que surge de sus propias experiencias, de escuchar, acompañar y trabajar con mujeres para desarrollar proyectos artísticos. La obra reveló cómo sus historias la han movido y tocado: Wolffer amasaba una masa negra sobre el suelo mientras narraba historias de violencia hacia mujeres que tenía presentes en aquel momento. Un ejemplo de la realización de plataformas públicas es su proyecto *Espacios de enunciación* (2012), en donde las mujeres participaron al exponer sus testimonios y voces individuales con respecto a la violencia de género. El giro hacia las obras participativas está muy presente, pues Wolffer crea sitios específicos que facilitan y promueven el tránsito de experiencias individuales de las mujeres. Igual pasó con su proyecto *Estados de excepción* en el que se ejemplifica cómo sus proyectos se dirigieron hacia las intervenciones culturales participativas. Entre 2013 y 2016, en espacios públicos de Ciudad de México, Wolffer organizó comidas para mujeres transeúntes y al terminar la comida cada una dejaba su testimonio escrito sobre un mantel. El proyecto estaba centrado en ejercer libremente los derechos de las mujeres en contextos públicos y visibles, y las concibió como plataformas de desobediencia frente los mandatos y aparatos culturales que limitan nuestros derechos. Esta información fue tomada de la página web de Lorena Wolffer: <http://www.lorenawolffer.net/00home.html> (recuperado el 5 de diciembre del 2022).

ella misma afirma, ‘de un singular a un plural’. Ya en un principio tuvo una postura crítica hacía el arte establecido, por lo que no resulta extraño que siga cuestionando con su trabajo nociones de autoridad, de artista y del arte mismo en el que no se deslinda del compromiso social en sus prácticas y procesos creativos.

Wolffer ha señalado que lo que le interesa es esa creación de plataformas para las voces de muchas mujeres y lo que sucede en la interacción y diálogo con otras: “Fui entrando cada vez más en los feminismos, en la práctica y en el uso de mi cuerpo y de diferentes recursos, también en las transformaciones que se fueron dando en el camino, una de ellas es dejar de lado por completo la riña entre performance y teatro, que además era innecesaria.”⁹² Los proyectos de Wolffer evolucionaron en la creación de espacios y plataformas para esos otros cuerpos y voces. Como vemos, su trayectoria de más de 25 años opera sin separar el arte del activismo y del feminismo.

En *Diarias Global* (2019), Lorena Wolffer invita a niñas, jóvenes y mujeres del mundo a hacer visibles nuestras realidades en tiempos de la COVID-19, por medio del envío de fotos que muestren las situaciones, espacios, retos y relaciones que han determinado la vida a causa la pandemia.⁹³ Este proyecto tuvo como objetivo enunciar lo que las mujeres estábamos atravesando en esa época. Al hacerlo, ilustra el posicionamiento de la diferenciación entre nombrarse feminista y tratar temas feministas, esto es, vivir de un modo feminista que afecta las formas en las que nos relacionamos.

⁹² Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

⁹³ Véase en la página web dedicada al proyecto: <https://www.diariasglobal.com/> (Recuperado en enero 2023).

Transformación de la performance

Más abajo que el underground: arte renegado y acción en México de los noventa, exposición realizada en Pasadena, California, durante el periodo 2017-2018, estudia el trabajo que se produjo en los ‘márgenes’ y analizó los espacios sociales y acciones políticas creadas por prácticas artísticas alternativas: mostró por medio de objetos de arte condiciones distintas que hubo para crear y experimentar⁹⁴. Lorena Wolffer participó como parte del comité que asesoró conceptualmente el proyecto y exposición en la que, según me comentó en nuestra charla, postularon la idea de que la performance hoy es la práctica social. La práctica social viene de las interacciones que se plantearon y propusieron en los 60, en los 70 y, después, en México, hacia los 80 y a los 90. Se desarrolló en la práctica social, por lo que Wolffer habla de ‘Intervenciones culturales participativas’, y así le convence pensar el performance en la actualidad,

porque en efecto la premisa de que yo voy a comunicarte algo experimentándolo yo y teniéndote a ti como testiga de eso que yo estoy experimentando, no sé qué tanto funcione ya, es decir, sí pienso que puede haber un enorme poder en observar y en atestiguar a un cuerpo al que le pasan cosas y un cuerpo que hace cosas, pero no estoy segura de que, o bueno, a mí en cualquier caso hace mucho tiempo que no me interesa, digamos, hacerlo yo, porque eso dejó de interesarme, lo que yo quiero decir, lo que yo quiero plantear para pensar en espacios de enunciación y en espacios de encuentro, con y entre otras personas, en donde el enunciado lo hacemos todas esas personas juntas, no hay un sólo planteamiento.⁹⁵

Territorio Mexicano es arte de performance, pero las acciones actuales de Wolffer ya no, debido a que observó e implementó otras estrategias para su quehacer. Las formas de hacer

⁹⁴ Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17, 2015), 240-241.

⁹⁵ Lorena Wolffer, entrevista personal, 27 de marzo de 2022.

performance con la estética de lo abyecto y presentación individualista están ahí como repertorio que puede usarse y reutilizarse con el fin de seguir produciendo obras, no obstante, en la contemporaneidad determinada por los medios digitales, la avanzada globalización, el internet, las redes sociales y la comunicación han modificado a tal grado el arte que las posibilidades de la performance se han expandido, lo que provoca una alteración de las maneras de exhibir y de consumir.

Las acciones pueden convertirse en testimonio histórico. Los artistas, a través de estas manifestaciones, han recogido en cada momento las necesidades emocionales de la humanidad. Entonces, el ahora llamado *performance* es un registro, una expresión artística, una catarsis para el artista y para el público; es también una suerte de “espectáculo” o puede tener un carácter o intención ritualista, ya sea personal o englobando algún fenómeno emocional colectivo. Acaso, como intuyó Marcos Kurtycz, los primeros *performances* se hicieron en las cavernas de Lascaux y Altamira. Podría ser la acción pero no la intención, que era distinta a la de hacer arte.⁹⁶

Las acciones, las performances, la pintura, el arte siempre han existido, lo que ha cambiado es su denominación, por ejemplo, la sangre ha estado presente de manera recurrente, lo que cambia es la forma de abordaje para integrarla en una propuesta artística.

En el momento en el que Lorena Wolffer experimentó con la performance sus intenciones tendían a ser transgresoras y escandalizantes. Era un territorio de experimentación relevante que Wolffer aprovechó y que no ha vuelto a hacer, puesto que las considera operaciones repetitivas, como un estancamiento, pues no cumplen la misma función, en tanto que existen otros nuevos caminos de expresión de la crudeza y brutal tratamiento del cuerpo, así como formas de leer las

⁹⁶ Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* (México: 17, 2015), 68.

obras colectivamente. Ahora hay más documentación y comunicación internacional del arte y esto puede provocar nuevas sensibilidades colectivas que producen y participan en soluciones a las problemáticas sociales.

El giro de pasar de performances individuales a proyectos colectivos no sólo se da en el caso de Lorena Wolffer. Otro ejemplo es Lorena Méndez, quien también trabajó comprometida con el arte político y feminista desde el colectivo La Lleca, un proyecto que se desplaza a las cárceles, escuelas, fronteras, psiquiátricos y otros espacios. El arte contemporáneo, en general, cambió de lo individual a lo colectivo y la tematización de lo político se convirtió en una característica fundamental. Regina José Galindo es un ejemplo de artistas que continuaron utilizando la estrategia del dolor y exposición del cuerpo desnudo en la performance para denuncias políticas. Estos elementos de lo abyecto en la performance siguen, aunque ya no con el mismo vigor.

Territorio Mexicano nos haría experimentar una experiencia estética muy distinta si se presentara en la actualidad, pues incluso siendo el cuerpo y su exploración el centro visual más importante, dejó de ser novedosa. Hoy en día, comentó ella misma, de cara a la llegada del metaverso, la forma en la que entendemos el cuerpo no puede ser similar a la forma en la que la entendíamos en los años 90. Ni en las performances de aquella época ni en las contemporáneas se puede planear con exactitud qué va a pasar, qué hacer y de qué modo se involucra o afecta al público.

Conclusión

La denuncia, que es una de las aportaciones de *Territorio Mexicano* (1997), es crear conciencia sobre la violencia que habita en México, además de que muestra la fragilidad del cuerpo de la artista para dar cuenta de la posibilidad de resistir a una adversidad. La relación que establece Wolffer entre cuerpo y territorio, la dimensión micropolítica, macropolítica y artística de la obra, sucede tanto en la experiencia de la artista, como en las personas que presenciaron la performance.

Las influencias y referentes de la performance internacional le aportaron elementos para crear esta obra: El desnudo, la sangre y la auto-tortura. La combinación de esto hizo que Wolffer cambiara su postura, puesto que se percató de que no era necesario que se sometiera a esas fuerzas para hacer sus denuncias. Al escuchar la experiencia y la historia que la misma Wolffer cuenta acerca de lo que le ocurrió antes y durante la confección de la obra, se revela la otra fuerza que habita la obra: Los momentos en que detiene la performance por el dolor de estar atada, el fastidio de la repetición de la voz en *off*, el riesgo de tener una infección debido a recibir sangre podrida, el olor que producía y la repulsión que causaba al público. Wolffer, digamos, pudo levantarse y rehabilitar su cuerpo, rescatar un bienestar necesario y regresar a sí misma, casi como una sanación en la que se hace sensible a su paz.

El proceso de sanación de Lorena Wolffer no está visible en el archivo de las imágenes de la performance, sino en dialogar acerca de lo que esta práctica le permitió y le dio, pues, aunque estuviera preparada y se presentara más de una vez, las circunstancias transformaron su potencia. Mirar la obra de Wolffer reitera que experimentar y expresar desde el cuerpo una vulnerabilidad y volverla material es tal vez una lección para recuperar nuestra conciencia de vida -quizá un modo de sanar- al ocuparnos de momentos concretos y estar en el ahora. Eso es la performance. No es un cuerpo atractivo ni repulsivo, sino ambos.

Los proyectos actuales de Wolffer muestran recursos materiales muy distintos entre sí, sus procesos, no; es decir, preguntarse, entender y defender las implicaciones de su quehacer hace que se movilicen los procesos antes de materializar el objetivo. El trabajo independiente de Wolffer le da libertad, con independencia de sus posibles nexos con la academia o las instituciones culturales, y establece redes de conocimiento con plataformas digitales creadas por ella.

La revisión que he tratado de hacer en esta investigación de las especificidades de su performance y del proceso de cambios, me ha hecho ver, con mayor claridad, lo valioso de su arte. Cualquier intento de teorizar sobre su trabajo palidecería si no reflexionamos sobre cómo la materialidad y el manejo de la misma, en su trabajo, han forjado su temple y la naturaleza de sus búsquedas.

La experiencia que obtuvo con *Territorio Mexicano*, así como sus vivencias, han producido conocimientos sensibles y conceptualizaciones que cada vez se complejizan más, pues con cada proyecto aprehende nuevas estrategias que la llevan a intervenir su realidad de distintos modos.

Wolffer llegó a los feminismos por el camino de la performance: Al trabajar con su cuerpo se preguntó cómo se conformaba. Esto le permitió indagar, desde un punto de vista íntimo, cómo es que ser mujer es visto en la sociedad. En el contexto contemporáneo, en el que las instituciones públicas integran el arte feminista y proyectos como los de Wolffer, en ocasiones coinciden con las estrategias, finalidad y procesos de las operaciones y prácticas de dichas instituciones. Lorena busca modos de producción entre activismos, feminismos, y arte, le interesan los dispositivos que rebasan los confines del arte. Su interés por el contexto, los feminismos y conflictos sociopolíticos hacen que se siga cuestionando las perspectivas de otras, otras y otros.

Los alcances de la performance *Territorio Mexicano* para comprender los conflictos sociopolíticos de los 90 están precisamente en la revisión de lo que se sigue cargando de su obra:

Denunciar la pasividad o la inacción ante la violencia. La estética confrontativa de aquel proyecto, en donde trabajó desde el *yo*, se convirtió en una reflexión política de la enunciación para las siguientes obras en las que giró al campo social y al de la intervención. No sólo Wolffer transitó hacia otras formas de enunciación, sino que, al parecer, fue una actitud que otras artistas tuvieron. Prueba de ello es la transformación del trabajo de Tania Bruguera, quien también modificó notablemente sus estrategias creativas: Pasó de un performance como *El peso de la culpa* (1997), en donde expone su cuerpo a escenarios repulsivos (sobre su cuerpo desnudo estaba colgado un cordero decapitado), a proyectos colectivos como *Immigrant Movement International* (2006-2015). Esta modificación en sus trabajos se da porque las estrategias de los 90 dejan de ser operativas, y ahora se enfocan en acompañar a las víctimas de las violencias. Como señala Ileana Diéguez:

El modo en que se tejen hoy arte y violencia implica reflexiones desde al menos dos lugares: Uno de ellos abarca los escenarios de la realidad inmediata para observar las escenificaciones y teatralidades de un soberano poder que pretende aleccionar por medio de mensajes corporales e icónicos. Es una situación que he reflexionado desde la figura de un microteatro. En otro escenario intento pensar los recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a las memorias de dolor.⁹⁷

Las prácticas artísticas contemporáneas coinciden con las de los 90 en tanto que trabajan con el dolor, pero el cambio está en haber pasado de la denuncia, desde la auto-tortura, a acompañar a quienes la han sufrido. Se politiza radicalmente el arte, los soportes y registros cambian, el cuerpo sufriente ahora es acompañado antes que representado: El procedimiento es el que se modificó. La herencia y actualidad artística de Lorena Wolffer se evidencia en su quehacer, en su sagacidad

⁹⁷ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo, Iconografías y teatralidades del dolor* (México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016), 67.

artística que, en la actualidad, son convocantes; ya no es su cuerpo el centro de trabajo en sus acciones, ahora tiene otros recursos, gracias a la experiencia y al conocimiento que su propio cuerpo le ha dado.

Desde el arte se habla de las problemáticas del mundo, se cuestiona el mundo a través del arte. El arte en sí mismo no soluciona alguna problemática política, sino que participa para que suceda. De este modo, es un vehículo epistémico que genera conocimiento. Traer al presente obras como *Territorio Mexicano* da cuenta de que el trabajo de la performance está en constante transformación y, además, evidencia que esa práctica se modifica con el tiempo. Los medios masivos de la comunicación han hecho que nos llenemos de información acerca de las nuevas prácticas artísticas, lo que provoca que en ocasiones sea difícil detenerse y analizar los comienzos y las causas de las transformaciones en el mundo del arte. Por ello es necesario reflexionar sobre los mecanismos en que el arte opera en nuestra actualidad, con la intención de teorizar la Historia del Arte. Las performances han cambiado: Se logra la emancipación de fijaciones de la performance relacionada con la herencia visual de los accionistas vieneses (como la performance de 1992, *Bañate*, que reivindica lo repulsivo de la sangre). En ese contexto es que emerge *Territorio Mexicano*. La atracción y la repulsión están presentes tanto en la performance misma como en su historia. En quienes presenciaron la obra y en mí al analizarla. En mi caso en particular, puedo decir que la carrera de Wolffer nos ha atravesado, como he tratado de señalar en las líneas que nos han precedido.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica*, núm. 73 (mayo-junio 2011).
- Alcázar, Josefina, *Performance: Un arte del yo: Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014.
- Alvarado, Dulce María, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*. México: 17, Fundación Jumex de Arte Contemporáneo, 2015.
- Anzaldúa, Gloria, *La frontera, La nueva mestiza*, España: Capitán Swing Libros, 2016.
- Banda, Humberto; Chacón, Susana, “La crisis financiera mexicana de 1994: una visión política-económica” *Foro Internacional*, vol. XLV, núm. 3, julio-septiembre, 2005, 445-465 El Colegio de México, A.C.
- Castellanos, Nazareth, “Postura corporal y cerebro”, Conferencia impartida en el Instituto de Humanidades Francesco Petrarca. Video, noviembre, 2019: https://www.youtube.com/watch?v=zWhG1cBQGHY&ab_channel=NazarethCastellanos
- Cabnal, Lorena, *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Las Segovias: ACSUR, 2010.
- Diéguez, Iliana, *Cuerpos sin duelo, Iconografías y teatralidades del dolor*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- Domanska, Ewa, “«El viraje performativo» en la humanística actual”. En *Criterios. Revista Internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. No. 37, 4ta época, La Habana, Cuba: Publicación del centro Teórico cultural Criterios, 2011.
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, España: Lumen, 2007.
- Espinosa, Elia, “La Sangre performática y nuestro tiempo. Lorena Wolffer y Rosemberg”. En *ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, Universidad Autónoma de México, 2006.
- Giunta, Andrea, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI Editores, 2019.
- Hernández, Edgar; Miller Gurfinkel, Inbal, Promotora Cultural Cubo Blanco, *Sin límites Arte contemporáneo en Ciudad de México 2000-2010*. México: Editorial RM, 2013.

Mayer, Mónica, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México: CONACULTA-FONCA/Avj Ediciones/Pinto mi Raya, 2004.

Montero, Daniel, *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. UNAM, 2012.

Taylor, Diana, “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela A. Fuentes. México: FCE/Instituto Hemisférico de Performance y Política/Tisch School of the Arts/New York University. 2011.

_____, *Archivo y repertorio, El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.

Sancho Ribés, Lindón, *Regina José Galindo: la performance como arma*. España: Unión de Editoriales Universitarias Españolas. ARS Universitat Jaume I, 2017.

Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*. USA: Routledge, 2013.

Villalobos, Álvaro, compilador, *ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, Universidad Autónoma de México, 2006.

Wolffer, Lorena, “Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”, <http://www.revista.escaner.cl/node/609> (Recuperado el 25 de mayo, 2022).

_____, “entrevista parte 1”, entrevista de *portavoztv*, agosto 23, 2019, video, 0:49, https://www.youtube.com/watch?v=rDB45jEWwpA&ab_channel=portavoztv.

_____, “Lorena Wolffer - Entrevista con María Laura Rosa”, entrevista de *Museo Malba*, agosto 2, 2018, video, https://www.youtube.com/watch?v=QXpFZs2qMgM&ab_channel=MuseoMalbaMuseoMalba.

_____, “Mujeres en plural continuo. Arte y activismo con Lorena Wolffer”, miércoles para la igualdad, Igualdad de Género, UNAM, video, https://www.youtube.com/watch?v=9vDayPWU13w&ab_channel=IgualdaddeG%C3%A9neroUNAM

Bibliografía secundaria

Arguello, Alberto, *Pensamiento y arte en los 90. Debates, versiones, rupturas*. Addenda número 5, 2003.

Bartra, Eli, “Tres décadas de neofeminismo en México”. En *Feminismo en México ayer y hoy*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Molinos de viento, 2000.

Clark, Toby, “Tres décadas de neofeminismo en México”. En *Feminismo en México ayer y hoy*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Molinos de viento, 2000.

Clüver, Claus, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, España: Akal Ediciones, 2000.

Debroise, Oliver, y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: UNAM, 2006.

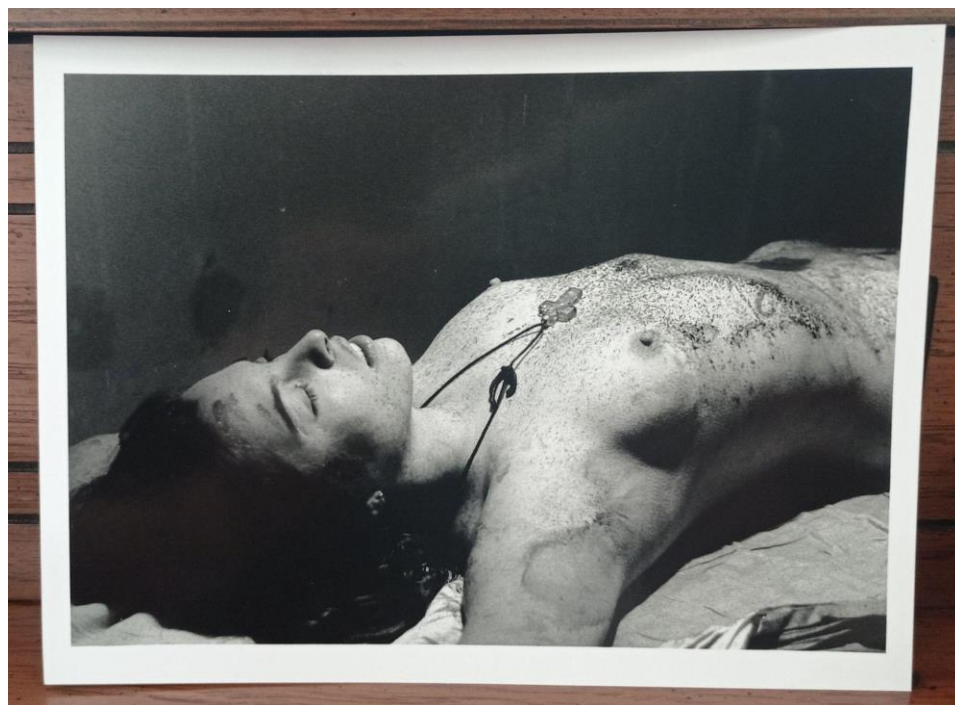
Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

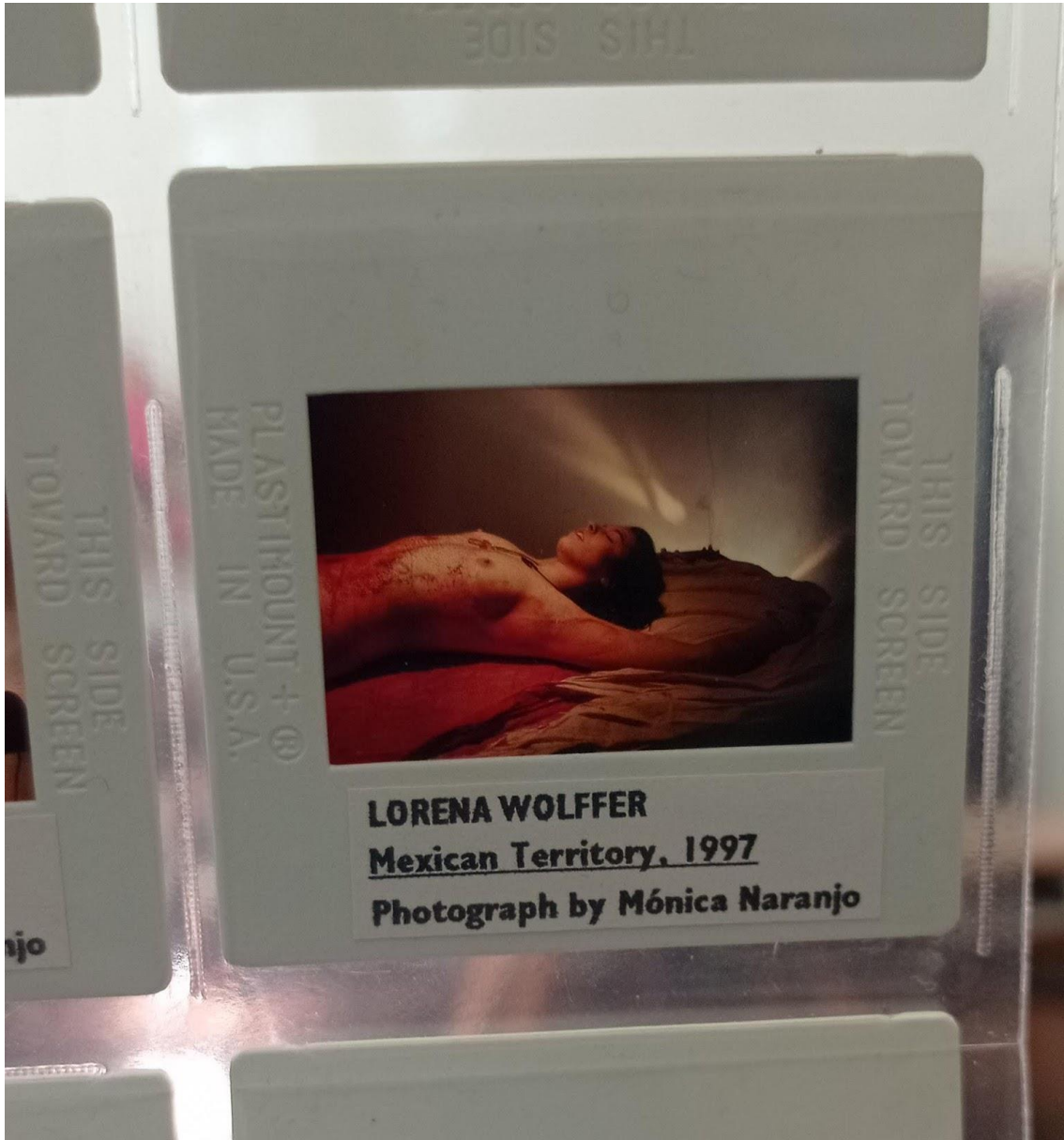
Martel, Richard, *Arte-acción*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2008.

Redacción de La Silla Rota, “Más de 56 mil feminicidios en México desde 1990”, en *La Silla Rota* (11/01/2021), en <https://lasillarota.com/la-cadera-de-eva/2021/1/11/mas-de-56-mil-feminicidios-en-mexico-desde-1990-262392.html>

Segato, Rita Laura, *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

Fotografías de *Territorio Mexicano* (1997) del archivo personal de Lorena Wolffer





Catálogo no razonado de la obra de Lorena Wolffer

01_Báñate

Les Continents de la Parole, Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse, Francia,
1993 *Festival del Mes del Performance*, Museo Universitario del Chopo, México D.F., México,
1992

02_Looking for the Perfect You

Le Lieu, Centre en art actuel, Québec, Canadá, 1993

03_Sin título

Terreno peligroso/Danger Zone

X Teresa Arte Alternativo, Ciudad de México, 1995

UCLA, Los Ángeles, California, EUA, 1995

04_1-800-liposuction

Colaboración con Sara Shelton Mann

Brady Street Center, San Francisco, California, EUA, 1998

Audio: Rona Michele

05_Mexican Territory

Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México, 1997

Featured artist, *Cleveland Performance Festival*, Ohio, EUA, 1997

Exchange Resources Festival, Belfast, Irlanda, 1995

Multivisión, México, 1995

06_Alienation

JennJoy Gallery, San Francisco, California, EUA, 1998

07_If She Is Mexico, Who Beat Her Up?

Diáspora, Oviedo, España, 1999

NASA, Santiago de Compostela, España, 1999

Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, California, EUA, 1998

ACDC, Washington D.C., EUA, 1997

UC Berkeley, Berkeley, California, EUA, 1997

Cherry Creek Arts Festival, Denver, Colorado, EUA, 1997

San Francisco Street Festival, San Francisco, California, EUA, 1997

08_Soy totalmente de hierro

Colaboración con Martín L. Vargas y Mónica Martínez

Diversos espacios públicos, Ciudad de México, México, 2000

09_La belleza está en la calle

Colaboración con Saúl Villa

Diversos espacios públicos, Ciudad de México, México, 2002

10_Soy la mujer de tu vida

Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, España, 2002.

11_Mientras dormíamos (el caso Juárez)

Instituto de México, París, Francia, 2004

Currency 2004, Nueva York, NY, EUA, 2004

ANTI Festival, Kuopio, Finlandia, 2003

Instituto de Cultura, San Luis Potosí, SLP, México, 2003

Experimentica 02, Cardiff, Gales, Inglaterra 2002

Museo de la Ciudad, Querétaro, México, 2002

Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, México, 2002

Audio: Rogelio Sosa

Video: Ximena Cuevas

12_ Úteros peligrosos

Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, México, 2006

Audio: Rogelio Sosa

13_Marca libre

Colaboración con Saúl Villa

Diversos espacios públicos, Ciudad de México, México, 2004

14_Malgré tout

Monumenta, Alameda, Ciudad de México, México, 2007

15_Zona de tolerancia

Colaboración con Carlos Aguirre

Diversos espacios públicos, Ciudad de México, México, 2007

16_Cartografía shahida

acción!06MAD, III Encuentro Internacional de Arte de Acción, Madrid,

España, 2006 Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, México, 2006

17_Señales / Expuestas: registros públicos

Colaboración con Arturo Ortiz Struck

Diversos espacios públicos, Chimalhuacán, Estado de México, México, 2008

Plataforma para la investigación urbana, Museo de Ciudad de México, México, 2008

18_14 de febrero / Expuestas: registros públicos

Avenida Revolución, Ciudad de México, México, 2008

19_Réplicas / Expuestas: registros públicos

Periódico La Jornada, Ciudad de México, México, 2008

20_Encuesta de violencia a mujeres / Expuestas: registros públicos

Día Internacional para la Eliminación de Violencia contra las Mujeres, Inmujeres DF, Zócalo, Ciudad de México, México

Metrobús, estaciones Doctor Gálvez, Insurgentes & Indios Verdes, Ciudad de México, México

STC Metro, estaciones Balderas, Chabacano, Guerrero, Pino Suárez & Zócalo, Ciudad de México, México

Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, México

Mercado de Jamaica, Ciudad de México, México

Calle Academia, Centro Histórico, Ciudad de México, México

2008

21_Mapas de recuperación / Expuestas: registros públicos

Festival Internacional de Teatro Latino Americano, Uberlândia, Minas Gerais,

Brasil Festival Internacional de Teatro Latino Americano, Bahía, Brasil

9th OPEN International Performance Art Festival, Beijing, China

Experimentica 09, Chapter, Cardiff, Gales, Inglaterra

2008-2013

22_Muros de réplica / Expuestas: registros públicos

Día Internacional para la Eliminación de Violencia contra las Mujeres, Inmujeres DF, Zócalo, Ciudad de México, México

Foro de Género y Salud, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, Morelos, México 2008-2010

23_Inventario / Expuestas: registros públicos

STC Metro, Inmujeres DF, Ciudad de México, México, 2009

24_Acta testimonial / Expuestas: registros públicos

Inter-voces, Celda Contemporánea, Universidad del Claustro de Sor Juana, México D.F., México, 2009

25_La ropa sucia se lava en casa / Expuestas: registros públicos

Colaboración con Arturo Ortiz Struck y Federico Gama

Fachada de Radio UNAM, Ciudad de México, México, 2009

26_Réplicas / Expuestas: registros públicos

Serie de 10 programas, Radio UNAM 96.1 FM, Ciudad de México, México, 2009

Producidos en colaboración con el Programa Universitario de Estudios de Género y Radio, UNAM

27_Evidencias / Expuestas: registros públicos

MUAC en tu casa, casa privada, Ciudad de México, México

Museo de Arte Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara, Jalisco

Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Baja California, México

Mano a mano con el General Cárdenas, organizado por Antimuseo, Parque España, Ciudad de México, México

Día Internacional para la Eliminación de Violencia contra las Mujeres, Inmujeres DF, Alameda Central, Ciudad de México, México

Museo de la Ciudad de Querétaro, Querétaro, México

MUMA, Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, www.museodemujeres.com

Jardín de Academus, Museo Universitario de Arte Contemporáneo [MUAC], Ciudad de México, México 2010-2018

28_Fe de hechos / Expuestas: registros públicos

Festival Internacional de Teatro en las Fronteras, Tijuana, Baja California, México, 2011 *Desmontar la representación*, Casa del Tiempo, UAM, Ciudad de México, México, 2010

29_®Testimonios de Tepito / Expuestas: registros públicos

Colaboración con Carlos Aguirre

Obstinado Tepito, diversos espacios públicos de Tepito, Ciudad de México, México, 2010

30_Conversado la violencia / Expuestas: registros públicos

Colaboración con usuarias del Refugio de Fundación Diarq IAP

Mano a mano con el General Cárdenas, Antimuseo, Parque España, Ciudad de México, México, 2011

31_Antimemorias: enmiendas públicas / Expuestas: registros públicos

Colaboración con Carol Montealegre, Cynthia Delgado, Cecilia Guzmán, Dulce María Martínez, Aurora Montañó Barbosa, Ulianova Rasgado y Eufrosina Rodríguez

Día Internacional para la Eliminación de Violencia contra las Mujeres, Zócalo, Centro Cultural de España en México e Inmujeres DF, Ciudad de México, México, 4 de diciembre 2011

32_Espacios de enunciación / Expuestas: registros públicos

Jornadas contra el silencio: Casa de cultura obrera y *Festival Interzona*, diversos espacios públicos, Tijuana, Baja California, octubre 2012

Testimonios visibles: Inmujeres DF, Centro de Salud Dr. José María Rodríguez, Ciudad de México, México, junio 2012

De cuerpo presente: Diversos espacios públicos del Centro Histórico, Ciudad de México, México, marzo-octubre 2012

Prácticas intersticiales: Espacio cultural Donceles 66, Inmujeres DF, Ciudad de México, México, marzo 2012

Facultad de Filosofía y Letras, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), UNAM, Ciudad de México, México, noviembre 2011

33_Recetas contra la violencia de género / Expuestas: registros públicos

Feria del Libro del Zócalo y diversos espacios públicos, México D.F., México, octubre-noviembre 2012

34_Usos y costumbres y ¿En qué espejos te miras?

Nuestros cuerpos, nuestras vidas / Cuatro décadas por el derecho a decidir en México, Museo

Memoria y Tolerancia, Ciudad de México, México, noviembre 2012-abril 2013

Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina, agosto-septiembre 2013

35_Tu país está en guerra con sus mujeres

Colaboración con María Renée Prudencio

Diversos espacios públicos, Ciudad de México, México, 2013

36_Mírame a los ojos

¡Que se abra esa puerta! Sexualidad, sensualidad y erotismo, Museo del Estanquillo,

Ciudad de México, México

A Very Thin Line, The Cera Project, Londres, Inglaterra

Diversos espacios públicos, La Botica, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, México

STC Metro, Ciudad de México, México

Museo de las mujeres de Costa Rica, Costa Rica

Universidad de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, México

Visible invisibilización, Centro Educativo y Cultural Manuel Gómez Morín y Plaza Constitución,

Querétaro, México

37_Estados de excepción

Parque del Carmen, Guadalajara, Jalisco

Calle Guatemala, Centro Cultural de España en México y Restaurante Agapi Mu, Ciudad de México, México

Plaza Constitución, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro

2013-2016

38_ soymujerporque

Diversos espacios públicos, Morelia, Michoacán, México, 2013

39_ (de)marcaciones

UAM Cuajimalpa, Ciudad de México, 2014

40_ The Tea Party London-Mexico

Union Street, Artraker & a/political, Londres, Inglaterra, 2014

41_ Expuestas: registros públicos

Museo de Arte Moderno

Ciudad de México, México, 2015

42_ Memorial

Museo de Arte Moderno

Ciudad de México, México, 2015

43_ Afectxs ciudadanxs

Alerta de Género, Complejo Cultural de San Pedro, Cholula, Puebla, México

Nasty Women, Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México, México

FARCA, diversos espacios públicos, Acapulco, Guerrero

Medios electrónicos, Ciudad de México, México

2016-2018

44_ Estamos aunque no estemos aquí

Medios electrónicos y diversos espacios públicos, Ciudad de México, México,

2017

45_ UNAM DIVERSX

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, México, 2017

46_ Historias propias

Diversos espacios públicos

Ciudad de México, México 2018

47_ Historia por historia

Plaza de la Ciudadela y Estela de Luz

Ciudad de México, México 2018

48_ Historias propias LARVA

Laboratorio arte y variedades (LARVA)

Guadalajara, Jalisco, México, 2018

49_ Mapas/mesas de supervivencia

UAM Iztapalapa, Ciudad de México, México, 2018

50_ Mapping Dissent

UC Santa Bárbara, Santa Bárbara, California, EUA, 2017

51_ Lesvy vive en nuestra memoria

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, México 2018

52_ Historias propias-Tlatelolco

Centro Cultural Universitario Tlatelolco & diversos espacios públicos

Ciudad de México, México, 2019

53_Mujeres el plural continuo

Foto México, STC Metro, estación Tacubaya

Ciudad de México, México, 2019

54_Historias propias-Satélite

Senado de la República

Ciudad de México, México, 2019

55_Afectxs ciudadanxs_Mujeres

Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, Consorcio para el Diálogo Parlamentario y la Equidad, Oaxaca, Oaxaca, México

Feria Internacional del Libro de Oaxaca (FILO), Oaxaca, Oaxaca, México

Alerta de Género, Complejo Cultural de San Pedro, Cholula, Puebla, México

Nasty Women, Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México, México

2017-2019

56_Historias jóvenes

Espacios revelados, Parque San José Analco y Globo, Museo de la Niñez

Guadalajara, Jalisco, México, 2020

57_Afectxs ciudadanxs_Mujeres

Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, Consorcio para el

Diálogo Parlamentario y la Equidad, Oaxaca, Oaxaca, México

Feria Internacional del Libro de Oaxaca (FILO), Oaxaca, Oaxaca, México

Alerta de Género, Complejo Cultural de San Pedro, Cholula, Puebla, México

Nasty Women, Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México, México

2017-2019

58_ Historias propias > Desde casa

Proyecto en línea producido desde el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC),

Ciudad de México, México: <http://www.diariasglobal.com>

59_Diarias global

Proyecto en línea: www.diariasglobal.com

Ciudad de México, México, 2019

60_Diarias: Comunidades de cuidado

En tierra estéril convertida, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto

Rico Proyecto en línea: <https://diarias-comunidadesdecuidado.blogspot.com>

2020-2021

61_Almanaque de reparación diaria

Sororidades, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Estado de México, México

Cómo sanar un mundo herido, Inter-American Development Bank, Washington D.C., EUA & cumbre virtual: <https://healingabrokenworld.iadb.org>

2020-2021

62_cadena~de~cuidados

Medios electrónicos, Ciudad de México, México

Pandemic Community, *Propuesta Artística Transmedia de Conexión Comunitaria*,

<https://pandemiccommunity.blogs.upv.es/en>

2021-2022

63_Úteros peligrosos 2022

¡Vivas estamos, estamos vivas! Violentómetro: artivismo y género en la CDMX, Museo

Regional Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, México

2022

64_Diarias global: Afuera

STC Metro, estaciones Bellas Artes y Zócalo, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de

México, México *Compartir es vivir*, Marín, Pontevedra, España

Andador Venustiano Carranza & aljibes del Centro Histórico, Querétaro, México

Ex Convento del Carmen y Parque Revolución, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara,

Jalisco, México

2022-2023