

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD XOCHIMILCO**



**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**Maestría en Estudios de la Mujer**

**LA EXPERIENCIA EN EL PERFORMANCE.  
DESPLAZAMIENTOS IDENTITARIOS Y  
DESTERRITORIALIZACIÓN DE LA GEOGRAFÍA  
CORPORAL.**

Tesis para obtener el Grado de Maestra en Estudios de la Mujer

**PRESENTA:**

Beatriz Blanco de la Fuente

**DIRECTORA DE TESIS:**

Dra. Elionor Bartra Muriá

**SINODALES:**

Dr. Pablo Gaytán Santiago

Dra. Julia Alejandra Antivilo Peña

Ciudad de México, 2017

# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	3
<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo I</b>	
Performance, un arte político: representación, identidades y experiencia. ....	24
1.1.Política y representación en el performance. ....	25
1.2.Intersecciones y políticas de identidad en el arte acción.....	35
1.3.Corporalidad y experiencia en el performance. ....	46
<b>Capítulo II</b>	
Performance como proceso cultural y sociopolítico. ....	59
2.1. Antecedentes y generación de los grupos. ....	61
2.2. Arte feminista y performance de mujeres. ....	73
2.3. De lo “personal es político” a lo “político es personal” .....	85
<b>Capítulo III</b>	
Cartografías performáticas: geografías corporales, autorrepresentación y políticas de identidad. ....	100
3.1. Alejandra Rodríguez, La Bala: “Estar contándome cosas, que no me hubiera contado antes” .....	101
3.1.1 Cartografía performática: <i>De la vista gorda</i> . ....	104
3.1.2. Cartografía Performática: <i>La Santa Patrona y Manflora</i> . ....	108
3.2.Mariana Guerrero, Anuk: “Para mí el performance sí es la vida”. ....	115
3.2.1.Cartografía performática: <i>Bautismo negro</i> .....	120
3.2.2.Cartografía performática: <i>La pietá de Malinche</i> . ....	125
3.3. Lia Virgina García: La Novia Sirena: “Quiero hacer que mi transición sea un ritual”. .....	130
3.3.1.Cartografía performática: <i>Tiempo de vals, 1, 2, 3</i> .....	134
3.3.2.Cartografía performática: <i>El peso de los prejuicios</i> . ....	139
<b>Conclusiones</b> .....	145
<b>Bibliografía</b> .....	157
<b>Anexos</b> .....	166

## **Agradecimientos**

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología el apoyo económico que posibilitó que la presente investigación se realizara. A cada una de las maestras del posgrado en Estudios de la Mujer que interpelaron con sus cuestionamientos y aportes esta tesis y a mí como sujeto de género. En especial a mi asesora, la Dra. Eli Bartra, por el apoyo y el respeto en el proceso de aprendizaje, la creatividad y el posicionamiento personal que conlleva toda investigación. A mis lectores el Dr. Pablo Gaytán y la Dra. Julia Antivilo que dieron luces y frescura en el final de este proceso.

A Alejandra, Mariana y Lia, que confiaron en mí y se mantuvieron siempre dispuestas a colaborar en esta investigación, que sin ellas, no tendría lugar. Gracias por la apertura y la generosidad con la que permitieron que me acercara a su trabajo y a su historia personal, en ese “lo personal es político” que rompe fronteras y crea nuevos vínculos.

A las compañeras de la maestría: Mónica, Liliana, Gaby Pablos, Gaby Piña, Paulina, Rebeca, Angeli, Jaliel, Leticia, Eva, Estela, Leyla, Grace, Grecia, Katya, Lilith, Luiza, Sonia, Brenda, Flor Alegría, Desire y Dora por los debates, el disenso y la complicidad. A Vianey que estuvo presente fuera y dentro del aula.

Por último, doy las gracias a todas las mujeres que con su ejemplo me enseñaron a romper los patrones tradicionales del tener que ser y me empujaron a tomar conciencia de la necesidad de transformar nuestros espacios cotidianos, aquellas de las que aprendí sobre feminismo sin saberlo. Las que llegaron desde la familia y las que la vida me dió la oportunidad de conocer y crecer con y junto a ellas.

A todas, gracias por estar y ser.

## Introducción

El performance, tal y como lo conocemos hoy, está ligado a los años sesenta del siglo pasado, a los movimientos sociales y a las acciones ciudadanas críticas. Los movimientos de protesta contra la guerra de Vietnam, la primavera de Praga, las revueltas estudiantiles y sindicales del mayo del 68, junto con las luchas feministas, fueron entre otros, hitos de la historia que marcaron un cambio en las mentalidades, las políticas y las prácticas sociales, así como en las subjetividades de las personas. En esta década convergieron también la reivindicación y la visibilidad de las identidades sexuales y racializadas silenciadas.

Con referencia a los orígenes del performance, desde una perspectiva crítica, es fundamental no caer en el error tan reiterado de historiar desde los poderes occidentales, Taylor (2011) expone que es necesario ampliar la mirada acerca del performance como un producto de vanguardia que surge en los Estados Unidos y Europa, menciona a Rebeca Schneider para enfatizar que “siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias del surgimiento del *performance art* para no fetichizar la noción de orígenes, prácticas y autoría” (Taylor, 2011, p.10). Las prácticas son diferentes según el marco sociopolítico, si bien los años sesenta supusieron un periodo de revulsión a nivel mundial, en el contexto latinoamericano sucede una etapa de extrema violencia, para Taylor (2011) es importante revisar las acciones performáticas como actos de resonancias locales; ante esto pareciera que el performance no se puede “trabajar ni pensar desde un solo lugar” (Taylor, 2011, p.12).

La materia prima del performance es el cuerpo, éste tampoco es un espacio neutro, las primeras manifestaciones corporales que reivindicaban el papel de las mujeres en las sociedades occidentales tienen lugar en los años 60 y 70, siendo referencias fundamentales Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Carole Scheeneman, Marina Abramovic y Orlan, entre otras. Desde diferentes estrategias, herramientas artísticas, narraciones y orígenes, las artistas tienen frentes comunes: reformular la representación de los cuerpos femeninos (Aguilar, 2013) y “re-pensar

el cuerpo y el género sexual como construcción social" (Taylor, 2011, p. 11). En México las primeras referentes y precursoras del performance son Mónica Mayer y Maris Bustamante.

En esta investigación, que se ha realizado en México entre el 2014 y el 2016, pretendo conocer si la experiencia en el performance posibilita desplazamientos<sup>1</sup> en las identidades (género, racialización, sexualidad, edad, clase y origen) de las colaboradoras a partir del uso de la autorrepresentación y las políticas de identidad utilizadas. Desde este planteamiento surge una pregunta central ¿la experiencia en el performance posibilita la desterritorialización<sup>2</sup> de la geografía corporal<sup>3</sup>? Esta pregunta central se ramifica en tres secundarias: ¿el uso de las autorrepresentaciones y las políticas de identidad empleadas producen procesos de singularización<sup>4</sup> en las performanceras? ¿cuáles son los cambios y la continuidad en las temáticas, políticas de identidad y estrategias utilizadas por las colaboradoras respecto al performance feminista y de género en el contexto mexicano? ¿qué paradojas y rupturas resultan de la experiencia en el performance para las colaboradoras respecto a la colonialidad del género?

Los cuerpos son históricos, políticos, económicos, sexuados, generizados, así como racializados y jerarquizados. Según el paradigma imperante estas intersecciones se convierten en disciplinamientos de belleza, sexualización, invisibilización, heteronormatividad y blanqueamiento de las mujeres en distintas sociedades. La normatividad del género instaurada en la sociedad crea imaginarios y representaciones basados en universales donde la rigidez del

---

<sup>1</sup> El termino desplazamiento sugiere movilidad y dinamismo en las identidades de las performanceras en tanto a la propia experiencia, al cuerpo social y a los diferentes espacios por los que transita.

<sup>2</sup> La desterritorialización de las geografías corporales se refiere a la posibilidad de abrir líneas de fuga y crear cierta autonomía respecto a los introyectos sociales y familiares incardinados en la experiencia personal.

<sup>3</sup> Geografías corporales es un concepto propio que explico más adelante, entiendo la corporalidad como el territorio de toda experiencia vivida que es atravesada por emociones, conocimientos y saberes. Los diferentes espacios por los que transita producen cierta desterritorialización de la misma en tanto a la representación social de la corporalidad, la experiencia vivida y performatividad de las intersecciones.

<sup>4</sup> Proceso de singularización es un concepto de los autores Gilles Deleuze y Felix Guattari revisado en el texto *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2006) de Félix Guattari y Suely Rolnik. Con el concepto procesos de singularización se refieren a un proceso de subjetivación que tenga ciertas rupturas con las estrategias dominantes, que en esta investigación se observan en tanto a la colonialidad del género, del saber y del poder.

tener que ser, forja esquemas ideales sobre los cuales se tejen discriminaciones, fobias sociales e incluso en casos extremos, violencia física hasta llegar a la muerte.

El canon del arte a su vez refuerza con frecuencia los discursos generizados y sexistas de las mujeres a partir de su representación hipersexualizada, la utilización de imágenes arquetípicas como la musa, la madre virgen o la expresión de corporalidades occidentales hegemónicas, que no disienten con la normatividad de género, ni cuestionan los papeles tradicionales de hombres y mujeres. Al respecto, entiendo que la práctica del performance genera un espacio que posibilita la introspección personal donde la artista reflexiona y significa su realidad y así misma, y la relación que mantiene con su cuerpo, género y sexualidad. Al tomar elementos biográficos o culturales como base de su obra, las performanceras exploran su geografía corporal, su posición política y el lugar socioeconómico que ocupa.

Al referirme a la experiencia en el performance, pienso en el proceso creativo que comprende desde el planteamiento de la práctica artística (performance, fotoperformance y videoperformance), hasta su puesta en acción, dicho término se sustenta en la comprensión de la experiencia como “un complejo de efectos de significado, de hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones, resultantes todos de la interacción semiótica entre el ser y el mundo exterior” (Lauretis, 1992, p. 259). Si bien las performanceras no siempre realizan obras autorreferenciales, sus temáticas están estrechamente vinculadas a un contexto socio-histórico y geográfico determinado; en el que el cuerpo de las artistas cuestiona frontalmente tanto los patrones culturales asignados a las mujeres como las representaciones de las mujeres en el arte. Esto supone que la experiencia en el performance posibilita la reapropiación de las identidades, así como la creación de representaciones que integren diferentes intersecciones y elaboren nuevas significaciones personales e incidan en los esquemas normativos generizados del arte, y por ende de la sociedad.

El performance no es sólo una acción artística de vanguardia<sup>5</sup>, sino que también supone un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan (Paul Connerton en Taylor, 2011). El imaginario social es un pilar esencial en la formación de la identidad y el deseo; este último tiene un lugar fundamental en la constitución identitaria de los sujetos, como también entrama un marco sociopolítico del proceso de subjetivación y autonomía (Braidotti, 2004), el sujeto nómada se devela como un punto de encuentro de diferentes fuerzas relacionales e intersecciones; entradas y salidas para la transformación a partir del nexo entre memoria e imaginación (Idem). Las performanceras en tanto sujetos nómades suponen un flujo de fuerzas externas e internas que derivan de diferentes experiencias, contextos y reapropiaciones personales. Acerca del nexo entre experiencia y representación es importante ahondar en las autorrepresentaciones de las mujeres, que a su vez implica la reapropiación de la diversidad de experiencias como sujetos y miembros de una misma clase, en sentido material del término, sin perder de vista las diferentes intersecciones que las atraviesan, como edad, género, sexualidad, etnia, racialización, situación socioeconómica, origen, etc.

En esta investigación aporto cuestiones que no se han contemplado en los trabajos revisados como es observar la experiencia en el performance como espacio para la reapropiación de las identidades de las artistas en articulación con las políticas de identidad y las autorrepresentaciones que utilizan. Este cometido entrama observar las diferentes intersecciones que atraviesa cada corporalidad como sujetos de género y qué aspectos de la colonialidad (del género, del saber y del poder) están presentes o son reelaborados.

---

<sup>5</sup>El autor hace hincapié en el aspecto social de transmisión de memorias colectivas, ampliando el marco de acercamiento al performance desde una visión únicamente artística e histórica como manifestaciones artísticas que incidían en la innovación y rupturas con las prácticas artísticas canonizadas, que surgieron en las primeras décadas del siglo XX, nombradas como vanguardias.

Para ello voy a trabajar con tres performanceras jóvenes: La Bala Rodríguez, La Novia Sirena y Anuk Guerrero, miembros de una generación emergente del *performance art* mexicano, sus producciones comienzan a partir del 2005, parten de la experiencia personal como motor para elaborar sus creaciones, y han tenido movilidad geográfica dentro de la República Mexicana y fuera de ella, lo que ayuda a profundizar en cómo la movilidad geográfica puede generar una revisión de las identidades en el encuentro con un contexto social diferente. Unido a lo anterior, las tres jóvenes mencionadas, producen autorrepresentaciones desde políticas de identidad e intersecciones diversas, lo que me ofrece un hilo conductor que converge con mi tema de investigación. A continuación realizo una breve presentación de las colaboradoras de la investigación:

La Bala Rodríguez mantiene vigente el lema feminista “lo personal es político” en sus producciones se autodefine como activista gorda. En su trabajo artístico *De la vista gorda* problematiza el abandono del norte de México y la consecuencia de la violencia, junto a su rol como mujer gorda. Su experiencia de vida como mujer norteña en una ciudad conservadora del centro del país como Querétaro, supuso que atravesara diferentes cuestionamientos corporales y revisara el dolor que le producía su gordura, afirma que lo gordo en la cultura es algo enfermo y criminalizado.

La Novia Sirena es una performancera y activista trans, su trayectoria se centra en tres proyectos que nacen de tres arquetipos femeninos: la novia, la quinceañera, y la sirena. Utiliza su práctica performática como lugar de reconciliación con los aspectos más dolientes de su transición de género, con el objetivo de compartir con la audiencia este proceso personal. A través de los encuentros afectivos busca incidir en las sensibilidades de las personas respecto a la construcción del género, utiliza para este cometido, la participación, complicidad y reflexividad del público ante su transición de género y la experiencia personal de los y las espectadoras.

Anuk Guerrero utiliza su concepto Psicocorpología, con el cometido de hacer que afloren los sujetos múltiples que la constituyen, considerándose nómada y mutante. La identidad mexicana y de género es uno de los temas centrales, como medio de desmaterializar la noción de sujeto universal, estático y esencial. Sus trabajos son una clara confrontación a la religión católica como estandarte de la violencia hacia los cuerpos de las mujeres, su sexualidad y ductilidad.

Estas performanceras cuestionan el discurso neutro y apolítico del humanismo inscrito en la tradición del arte, así como muestran estéticas gordas, trans, mestizas, abyectas que rompen con la mirada androcéntrica, patriarcal y heteronormativa del arte hegemónico. El cuerpo de las artistas cuestiona frontalmente tanto los patrones culturales asignados a las mujeres como las representaciones de las mujeres en el arte, lo que supone un ejercicio de micropolítica de la representación,<sup>6</sup> puesto que si bien la representación social del género constituye a los sujetos, también se torna espacio para la autodeterminación en las prácticas cotidianas, subjetivas y estéticas; “el género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación” (Lauretis, 2000, p. 245).

La autorrepresentación como forma de conciencia supone la doble mascarada a la que alude Audre Lorde donde las mujeres entran y salen del discurso hegemónico (Lauretis, 2000), la toma de conciencia puede sugerir el proceso que conlleva la práctica del performance donde las artistas representan, actúan y experimentan un ser propio desde la afirmación y reivindicación de su identidad, ser mujer, diversa y personal.

En los performances la corporalidad no siempre alude a un cuerpo material, o no únicamente, pues se conjuga simbólico y político; derivado de la reapropiación y reconocimiento de un sí misma que confronta y sacude cargas y disciplinamientos sociales. Si

---

<sup>6</sup>Micropolítica de la representación apunta la posibilidad de ejercer una reapropiación de la experiencia personal en tanto al uso de autorrepresentaciones que difiere de la representación social dominante.

tanto los discursos alternativos como los hegemónicos atraviesan y se materializan en las corporalidades, la experiencia performática merece ser analizada como un espacio de autorrepresentación y reapropiación identitaria de las artistas.

El arte del performance entiende al individuo en relación con su contexto y supera el discurso de individuos aislados para hacer converger en un tiempo y un espacio concreto al cuerpo individual, social y político. Ante esto, el cuerpo se convierte en lienzo donde la reflexividad y apropiación de las experiencias sociales, carnales, psicológicas y culturales se resignifican como arte acción (Sedeño, 2010). Así mismo, la práctica artística colectiva está ligada a la introspección personal y social como móvil en que sus integrantes se significan de una determinada manera; esta suerte de plasticidad posibilita, por un lado, la reflexión del discurso imperante y, por otro, la posibilidad de reapropiación de la identidad.

Según Josefina Alcázar (2008) en sociedades donde las sexualidades representan un tabú, la obra artística se torna un acto de transgresión que cuestiona la religión, el análisis de lo público y lo privado y la moral hipócrita, convergiendo así con el movimiento feminista y la lucha lésbico-gay en la exploración del cuerpo y búsqueda de una sexualidad libre. Este acto de transgresión se torna también político puesto que las representaciones creadas desde los márgenes del discurso suponen una suerte de posibilidades para el cambio en las construcciones diferentes de género “términos que sí tengan efecto y ejerzan dominio en el nivel de la subjetividad y de la autorrepresentación [...] que influyan también en las producciones culturales de las mujeres, de las feministas” (Lauretis, 2000, p.270).

Estas representaciones de lo abyecto, de lo no hegemónico, suponen una subversión del género en términos de Judith Butler (2001) puesto que rompen con el continuum de la coherencia entre sexo, género y deseo. El deseo por su parte, lo podemos entender como un espejo de una misma en la mirada de los otros, si lo consideramos en términos de Butler, como una coerción funcional a una jerarquía no nombrada e interiorizada socialmente, que entrama

centros y márgenes de poder y representatividad social; tales cuestiones derivarían de una visión falocéntrica donde somos constituidas y nos constituimos en relación con el otro.

El contexto sociocultural es determinante para poder discrepar sobre qué funciones reguladoras y qué actos suponen actos políticos subversivos (Braidotti, 2000); contemplando que aquello que es disruptivo a la hegemonía del arte, puede ser absorbido y remasterizado para sus propios intereses (Butler, 2002). Estas estrategias suponen paradojas y contradicciones para las artistas, puesto que al estar inmersas en una estructura institucional hegemónica como la industria del arte, no pueden dejar de ser permeadas por las relaciones asimétricas de poder inherentes a la estructura cultural, su carácter ideológico y sexista. Como expone Eli Bartra, el arte contiene aspectos ideológicos y crea un conocimiento que “no se dirige fundamentalmente a la razón sino también a la sensibilidad” (Bartra, 2003, p.44). Ante esto, aunque el performance se conjuga como un acto político su mayor valor de cambio reside en ofrecer formas alternativas de acción, ser revulsivo crítico y estimular los espacios intermedios como posibilidad de explorar nuevas formas de subjetividad política (Braidotti, 2000).

Por otro lado, Teresa Aguilar (2013) sitúa las bases del arte feminista en las visualidades grotescas, la teoría freudiana de la liberación de los instintos y la exaltación del mundo onírico que acontecían en el surrealismo, entendiendo que marcan el camino para las transgresiones corporales del siglo XX. En contrapunto con las representaciones surrealistas donde el cuerpo femenino es objeto de misoginia por los autores, aparecen propuestas visuales y performáticas donde las artistas denuncian el sometimiento, infrarrepresentación social y representación binaria como otredad ante el sujeto universal hombre (Aguilar, 2013), a partir de aquí es importante señalar el nexo entre el Body Art, el arte feminista y el arte abyecto se entretrejen de manera especial en el performance.

Mi análisis ahonda en las tendencias más comunes del performance y del arte feminista y de género en México, para observar si hay una continuidad en la praxis performática y cuales

son los cambios en tanto temáticas, políticas de identidad y estrategias utilizadas en los trabajos de las performanceras de diferentes generaciones, puesto que como enuncia Eli Bartra, citando a Lefebvre, “Toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase)” (Bartra, 2003, p.45); a lo que yo añadiría posicionamiento político y tensiones entre la obra personal y los cánones que definen e imponen qué tipo de arte es de “vanguardia” en cada época. En este punto es importante volver al nexo entre experiencia y representación, ya que es una oportunidad de observar la expresión de lo vivido en su contexto histórico y cultural (Lauretis, 2002).

Ante esto, el presente trabajo aporta un acercamiento al arte del performance centrado en la experiencia de las colaboradoras como sujetos de género, para develar si existen desplazamientos en las identidades (origen, racialización, sexualidad, género, clase y edad) de las colaboradoras a partir del uso de la autorrepresentación y las políticas de identidad utilizadas. Para este cometido el objetivo general de la investigación es observar las reapropiaciones identitarias que realizan las colaboradoras en articulación con las estrategias performáticas y las políticas de identidad que utilizan, del cual se desglosan otros objetivos específicos como son; 1) Articular las políticas de identidad y las autorrepresentaciones utilizadas por las performanceras con sus geografías corporales, 2) Indagar si se dan rupturas o desplazamientos respecto a la colonialidad (género, poder y saber) en tanto a sujetos de género y como performanceras, 3) Revisar las temáticas y estrategias performáticas utilizadas en relación con el contexto socio- histórico mexicano y el performance de mujeres en México.

La investigación feminista implica considerar “la importancia de estudiarnos a nosotras mismas y de ‘estudiar de abajo hacia arriba’” (Harding, 1998, p. 24), para ello me tengo que posicionar como investigadora, lo que supone consideraciones éticas y políticas. Tal y como expone Eli Bartra la subjetividad es un elemento central en la investigación “siempre se observa con los ojos propios, con lo que cada quien trae adentro, con las emociones, los gustos, la

preparación, la ideología y la política” (Bartra, 2012, p.71) Ante esto, comenzaré por externar que mi posición ha ido cambiando a medida que la investigación ha llevado su curso, en estos dos años en los que he estado implicada en ella y residiendo en la Ciudad de México. Un elemento muy importante como antropóloga de formación que soy, es la ética respecto a las personas con las que he trabajado, como medio para mitigar la violencia epistémica en la medida de lo posible.

En el intento de ética posicionada que entrama esta investigación surge el porqué de este acercamiento a la representación lesbiana, a la reapropiación del cuerpo mestizo y gordo o a las corporalidades trans. Experiencias vitales no hegemónicas, que disienten con la normatividad de género (correlación entre sexo, género y deseo). Más allá de mi experiencia de vida, mi origen, mi “blancura”, mi posición política, o mi identidad sexual, hay un estar pegada a las paredes de la matriz heterosexual que ha asfixiado este nacer en un cuerpo inteligible mujer, que continuamente se desborda, ocupa, desocupa y rebasa ese “deber ser” , que deseo descolonizar. En este proceso ético han surgido muchas preguntas, conflictos y revisiones de mis intersecciones; por un lado, qué represento como mujer leída como blanca y de origen español, en un país que es producto de la colonización española y mantiene como base de la organización económica, social y simbólica una estratificación de clase racializada, y por otro, lo que sí habito, la complejidad que entramo y reconozco. Preguntas reiterativas que caían como resorte en mi sentir, ¿cuál es tu posición y compromiso?, ¿cuál es tu mirada, desde dónde miras?, en continuo diálogo con lo que este proceso estaba generando en mí, todo un cuestionamiento de mi propia geografía corporal y la construcción de género situada que me atraviesa.

Historiar el cuerpo, desnaturalizarlo, desenmarañar el poder que se ha enarbolado en él, qué narrativas están inscritas, corporeizadas, encarnadas e interiorizadas, y por otro lado, el cuerpo de las artistas como lienzo creador de narrativas, qué gramáticas y escrituras subvierte

y desnaturaliza; qué emerge de las autorrepresentaciones, de las corporalidades de las performanceras, desde qué experiencia como mujeres de un sur geográfico<sup>7</sup>, corporal e histórico realizan sus prácticas políticas y artísticas. Y lo que a mí compete, cómo escuchar a otras mujeres “desde la manifestación del silencio no como indiferencia, ni violencia, sino para escuchar mejor a la otra” (Cordero, 2002). Ante esto he intentado dejarme permear por esa casa de la diferencia que menciona Audre Lorde<sup>8</sup> (1984), para poder ver las esquirlas del espejo, esquirlas de espejos que rebasan a los mismos, que son mucho más, en ese experimentarse fragmentariamente al que aludía Luce Irigaray (1982), constituyéndonos y resignificándonos en un devenir continuo. Escuchar y reconocer lo que no nos es cercano, inteligible a nuestra experiencia, ese quizás es uno de los mayores desafíos, el encuentro de las diferencias, lo que no somos pero nos atraviesa.

El aparato teórico utilizado para esta investigación se integra con diferentes autores y autoras, que dialogan en torno al sujeto posmoderno, su constitución dinámica situada en tiempo y espacio, y la relación con las estructuras dominantes de identificación y resistencia. Miradas que advierten como se constituyen las personas respecto a lo alterno, y señalan que tanto lo hegemónico como lo subalterno es racializado y contiene intersecciones diferenciales y estructuras en común en cada contexto situado.

La primera categoría que comprende este cuerpo de análisis es experiencia en el performance. El término experiencia, en esta investigación es relativo específicamente a la

---

<sup>7</sup>Sur Geográfico refiere a la visión sociopolítica que profundiza en las relaciones de poder que entran posiciones diferenciales y de subalternidad, entre los centros de poder históricos y las periferias que se constituyeron a través de las colonias europeas, hegemonías que persisten de diferentes formas, sures que no constituyen esencialmente a las mujeres, pero que sí aluden a una mirada situada, asumiendo que la subalternidad está presente en todo el planeta, definiéndose como sures globales. En este punto es la articulación en el análisis realizado lo que determina la complejidad de las posiciones e intersecciones.

<sup>8</sup>En el libro titulado *Sister Outsider* (1984), Audre Lorde presenta una crítica al movimiento negro (denunciando el machismo y homofobia que lo atravesaba), y al universalismo del feminismo hegemónico. Utiliza la metáfora de la casa de la diferencia como un espacio propio de la subjetividad de las personas, en este caso de las mujeres negras y lesbianas, que permite releer la complejidad de las diferentes intersecciones desde la experiencia de las mujeres.

praxis performática que como toda experiencia tiene nexos de significación con experiencias previas. Entiendo que la experiencia es el proceso de subjetivación que es producida socialmente, vivida y percibida por cada persona en su propia singularidad concreta y corpórea (Lauretis, 2000). Comprende una dimensión colectiva, además de la individual; y entrama en sí misma, cierta continuidad (Bourdieu y Wacquant, 2008, p.174); está situada geográficamente e históricamente y constituye a los sujetos (Scott, 2001), sin embargo no nos constituye a todos y todas por igual en tanto sujetos generizados e interpelación subjetiva, puesto que es un continuum que implica mantener una interacción con el mundo a partir de una toma de conciencia (Alcoff, 2004).

La experiencia en el performance se produce en relación con la audiencia, puesto que como acto comunicacional la recepción externa está implícita, ya sea como audiencia presente en la exhibición performática o como receptor del discurso visual a futuro. Se produce, como apunta Ericka Fisher (2014), un acontecimiento que comprende; 1) el espacio y los objetos con los que se realiza la intervención artística, 2) los y las agentes (artista y audiencia) junto con los actos realizados, 3) la negociación material y signica de las corporalidades y 4) la vivencia en términos físicos, emocionales y cognitivos. En esta investigación no se analiza la experiencia de la audiencia en sí misma, si no que se entiende que la audiencia está implícita en la creación de un producto cultural.

La segunda categoría que voy a utilizar es autorrepresentación de Teresa de Lauretis (2000). La representación del género apunta a la configuración simbólica, discursiva e ideológica que signa a la Mujer como sujeto en oposición al Hombre (difference). La constitución del sujeto generizado (hombre o mujer) se produce a partir de representaciones lingüísticas y culturales, y la experiencia encarnada. Estas representaciones del género están inscritas en la cultura, los discursos institucionales, el saber epistémico, la biomedicina, las

familias o las artes, entre otras tecnologías del género. El género se constituye a partir de las representaciones y del exceso de las mismas, que la autora nombra como autorrepresentación.

La autorrepresentación se vincula a la resistencia que ejercen las mujeres a ser alineadas con el sujeto de género dominante, en este posicionamiento interviene una reapropiación desde su propia experiencia, corporalidad e historia de vida. Por lo que la representación de la Mujer como sujeto universal y la autorrepresentación de las mujeres derivan de la tensión encarnada entre los discursos hegemónicos sociales y la autoconciencia de un sí misma, que excede a la representación cultural del género; ambas “coexisten simultáneamente y en contradicción” (De Lauretis, 2000, p.272). Las autorrepresentaciones de las performanceras podrían considerarse desde una política del exceso, “una des-identificación de la feminidad [...] que se traduce en una forma de subjetividad femenina que excede a la definición fálica” (Lauretis, 2000, p.133), representaciones que atraviesan fronteras y desdibujan “los límites entre cuerpos y discursos, identidades y comunidades” (Lauretis, 2000, p.138). Lo que genera un espacio fronterizo, oculto para los discursos hegemónicos del género, una suerte de micropolítica que confronta la hegemonía discursiva en la creación de nuevas visualidades por parte de las performanceras.

La tercera categoría es identidad, que apunta a una narrativa del sí mismo del sujeto posmoderno de Stuart Hall (2003). Las identidades se constituyen en diferentes procesos de autodefinición relacional con los otros y otras, en las que nos auto-asignamos una serie de categorías sociales a las que atribuimos ciertos valores y características específicas. Toda identidad se forma a partir de la identificación y adhesión en relación con lo que no es, dejando fuera lo abyecto (aquello que disiente al ideal hegemónico). Es también el punto de encuentro entre los discursos y prácticas exógenas al sujeto y las diferentes experiencias encarnadas (Hall, 2003). Este proceso es continuo, se forma y transforma continuamente en articulación con las representaciones colectivas que nos interpelan. Las identidades tienen un tiempo y un espacio simbólico determinado, y cambian según cómo interpela al sujeto o se representa, por lo que

no están unificadas en torno a un “yo” coherente, coexisten identidades contradictorias que están sujetas a cambios (Hall, 2010).

En este trabajo voy a contemplar dos dimensiones de las identidades, que son a su vez dos conceptos que utilizo: intersecciones de Susanne Knudsen (2006) y políticas de identidad de Kimberle Crenshaw (1991). El enfoque de la interseccionalidad subraya que las organizaciones sociales (el género, la racialización, la discapacidad, la clase, la sexualidad o la nacionalidad) son construidas y están interrelacionadas; así como son contextuales y significativas en un tiempo determinado. La interseccionalidad facilita el análisis de la complejidad de las características de las personas y apunta hacia las identidades en transición. En el caso de las identidades, estas organizaciones sociales están conectadas a los individuos, los grupos y las narrativas colectivas, como medio de representación y construcción de nosotros mismos, Knudsen (2006) pone el énfasis en la conciencia del sujeto en el análisis de las intersecciones, y las negociaciones que se producen.

Las políticas de identidad de Kimberle Crenshaw (1991) están vinculadas a la afirmación positiva y propia de los colectivos subalternos, como estrategia política de resistencia y subversión ante las jerarquías sociales, en este proceso se crea un fuerte sentido de comunidad, de lucha conjunta, así como el desarrollo intelectual del propio movimiento. El objetivo de las políticas identitarias reside en vaciar las categorías sociales del significado exógeno impuesto socialmente y develar las diferencias como una fuente diversa de reapropiaciones políticas, culturales y sociales, desde los propios términos de las personas. Este concepto posibilita reconocer la subversión de las categorías sociales desde un foco no unilateral del poder y revisar los valores que se asocian a dichas categorías en las jerarquías sociales. La utilidad de las políticas de identidad, así como las definiciones sociales de las diferentes intersecciones están situadas, en tanto momento histórico, contexto y espacios específicos.

La tercera categoría es colonialidad de género<sup>9</sup> de María Lugones (2014); para definir la colonialidad de género voy a comenzar a exponer el marco de la colonialidad que comprende como tal, la experiencia vivida de los sujetos subalternos. Esta colonialidad es el resultado de los patrones de poder ejercidos en el colonialismo moderno que opera en las diferentes acciones cotidianas que mantenemos (trabajo, conocimiento, autoridad y las relaciones intersubjetivas), las cuales están articuladas entre sí, a partir del capitalismo y la idea de raza, género y sexualidad. La hegemonía discursiva que se refiere a las anteriores intersecciones, como también a la corporalidad, es eurocéntrica y anglosajona. La colonialidad opera en el ser, en el poder y en el saber; la colonialidad del ser apunta al control de la sexualidad, de los cuerpos, del género y de la subjetividad (Garzón, 2014), y está entroncada, a su vez, con la colonialidad del saber (producción de conocimiento que reproduce el pensamiento y regímenes coloniales) y del poder (articulación entre las formas modernas de explotación y dominación).

La colonialidad del género permearía toda existencia humana e implicaría formas de control y deshumanización a través de la organización patriarcal de las mujeres entendida como hembra, burguesa, blanca y heterosexual; y al hombre como macho, burgués, blanco y heterosexual. El dimorfismo biológico, la heterosexualidad y el patriarcado son característicos de la organización colonial/moderna del género que constituye la base de la clasificación social,

---

<sup>9</sup> En la investigación presente el aporte significativo de la colonialidad de género es la contextualización de las mujeres latinoamericanas, en este caso mexicanas, como sujetos de género dentro del capitalismo moderno. Esta categoría enfatiza la deshumanización tanto de mujeres como de hombres en la empresa de la colonia a partir del género, que les separa de la categoría de lo humano enraizado en lo europeo como ideal burgués. María Lugones amplía la propuesta de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano (2000) a partir de la crítica feminista y la mirada interseccional que reduce e invisibiliza la intersección de raza, género y sexualidad (Mendoza, 2014).

En este caso no ahondo en el debate que suscitó el trabajo etnográfico que dio lugar al concepto, acerca de si el género y el patriarcado existían antes de la colonia, si no que retomo lo que a mi parecer es fundamental en la producción de sujetos de género en el contexto mexicano actual con respecto a la jerarquía simbólica, social, económica y corporal. Utilizo colonialidad de género como un régimen jerárquico estructural instaurado por la colonia que sigue presente en la actualidad, a partir de la devaluación y deshumanización de las mujeres no apegadas a la hegemonía en tanto a racialización, género, sexualidad, dimorfismo sexual y corporalidad.

El género se torna como un factor organizacional de la sociedad violento y deshumanizador en sí mismo. En el presente trabajo la colonialidad del género se entreteje con la colonialidad del ser propuesta por Nelson Maldonado-Torres (2007), con respecto a las geografías corporales de las performanceras y la política de identidad que utilizan, por otro lado, la colonialidad del poder y del saber se articulan con los productos culturales de las colaboradoras.

que permea en los diferentes aspectos de la existencia social, en las identidades y la constitución del género (Lugones, 2014).

La metodología cualitativa que voy a utilizar se basa en los itinerarios corporales de Mari Luz Esteban (2013), complementada con una categoría de análisis y estrategia metodológica propia. La categoría que he creado se llama geografías corporales y la estrategia para analizar las obras: cartografías performáticas, ambas son explicadas a continuación. Los itinerarios corporales se derivan de la labor realizada por Francisco Ferrándiz (1995, 2004)<sup>10</sup>, y los matices incorporados por Esteban (2013), que añaden al concepto de itinerario el análisis de lo corporal, definiendo los itinerarios corporales como:

procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de unas estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas como prácticas corporales. El cuerpo [...] como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social [...] Itinerarios que deben de abarcar un período de tiempo lo suficientemente amplio para que pueda observarse la diversidad de vivencias y contextos, así como evidenciar los cambios (Esteban, 2013, p. 58).

La experiencia de las performanceras es el hilo conductor de la investigación y, a partir de la propuesta de itinerarios corporales de Esteban (2013) pretendo analizar el devenir en tanto sujeto mujer en relación con la cultura corporal hegemónica. Poner el énfasis en la biografía corporal de las artistas es un modo de acercarse a la experiencia performática como medio para ahondar en como las performanceras encarnan y significan su praxis artística.

Los itinerarios corporales posibilitan superar esquemas deterministas en la conformación de la identidad, tienen que ver con la oposición individualidad versus estructura, y observar cómo en la experiencia dentro del performance se producen reapropiaciones y

---

<sup>10</sup> Ferrándiz, F. (1995) «Itinerarios de un médium: espiritismo y vida cotidiana en la Venezuela contemporánea», en *Antropología*, 10: 133-166.

Ferrándiz, F. (2004) *Escenarios del cuerpo: espiritismo y sociedad en Venezuela*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto.

desplazamientos en las identidades de las performanceras (Esteban, 2008). Para este objetivo la autora plantea que es prioritario “profundizar en las contradicciones, los claros oscuros de estas acciones, y en las prácticas de seguimiento de la cultura, pero también en las de resistencia y contestación” (Esteban, 2008, p. 141).

Esteban tiene como objetivo principal observar cambios en las identidades de género, ante esta cuestión yo pongo la atención en la reapropiación y desplazamientos en las identidades de las artistas basándome en el trabajo realizado por la autora, sin embargo, no lo contemplo como un cambio, pues no creo que se produzca un cambio de una identidad a otra, sino más bien entiendo que se producen desplazamientos o reapropiaciones en las identidades. El término desplazamiento<sup>11</sup> sugiere movilidad, diferentes direcciones, posibilidades, espacios y se entrelaza con las geografías corporales que atraviesan las identidades de las personas. Las corporalidades tienen un lugar fundamental, como soporte de toda experiencia humana, éstas son atravesadas por los diferentes matices según los espacios por los que transita. Las corporalidades son geográficas, están situadas y son dinámicas, suponen un territorio en sí mismo, en permanente diálogo con el cuerpo colectivo también situado. El elemento teórico que me permite revisar los posibles desplazamientos en las identidades de las performanceras producidos en la experiencia del performance, entendiendo éste como espacio de vivencia y reflexión que se articula con los itinerarios corporales de las performanceras son las geografías corporales.

Por geografías corporales entiendo la corporalidad como el territorio de toda experiencia vivida que tiene conciencia, y es atravesada por emociones, conocimientos y saberes. En los

---

<sup>11</sup> Teresa de Lauretis (1993) utiliza el término desplazamiento y autodesplazamiento imbricado en la conciencia feminista y praxis política y personal. Los define como movimientos subjetivos internos y externos que son políticos y personales. Esto implica dislocarse a sí misma y desidentificarse, tanto física, emocional, lingüísticamente como epistemológicamente y ocupar un lugar desconocido, riesgoso. Supone desidentificarse con un grupo, una familia, o el propio yo. En esta investigación el sujeto excéntrico feminista se revisaría desde la política de identidad y los procesos de singularización, los desplazamientos son entendidos como procesos de subjetivación que no siempre llevan un componente político, aunque sí entran cierta conciencia al suponer una reapropiación por parte de las performanceras.

diferentes espacios que atraviesa se produce un diálogo encarnado con la experiencia de vida, la memoria cultural y las genealogías familiares y /o ancestrales. Las geografías corporales se desterritorializan en la medida en que encarnan desplazamientos reflexivos y de lugar. Esta categoría contempla cómo la movilidad espacial, supone una movilidad de ideas y de identificación personal. Desplazamientos geográficos e identitarios para repensarse y reapropiarse desde un sí misma, rompiendo con las definiciones exógenas. A su vez, la significación de la corporalidad y su materialización es cambiante según el espacio por el que transite.

Las geografías corporales tienen tres dimensiones fundamentales que las constituyen; la primera dimensión es la representación social de la corporalidad en un espacio y tiempo determinado, y como es significada por la persona, es pues una corporalidad situada y relacional<sup>12</sup> que entrama la propia mirada y la de los otros. La segunda dimensión es la experiencia encarnada, como proceso de subjetivación que entrama tres aspectos (emocional, espiritual y racional) y se articula con la memoria larga<sup>13</sup> (las estructuras económicas y patriarcales, la familia y la historia) y la memoria corta (la de la propia experiencia); y la tercera dimensión es la performatividad que comprende a los actos del habla, gestos corporales que se incorporan, repiten y ritualizan. Los cuales están articulados con discursos regulativos que derivan del entorno, y obedecen a la encarnación y materialización de diferentes intersecciones, específicamente para Judith Butler (2001) la inteligibilidad entre sexo, género y deseo.

La articulación de la experiencia en el performance con las geografías corporales permite observar si hay desplazamientos en las identidades que den lugar a procesos de singularización que rompan con las estratificaciones dominantes, lo que Gilles Deleuze y Felix

---

<sup>12</sup> Al exponer que las corporalidades son situadas y relacionales, me refiero a la representación social de las corporalidades en tanto a como son vividas, significadas y materializadas en diferentes geografías y espacios, por parte de la persona y por la mirada exógena.

<sup>13</sup> La memoria larga y la memoria corta son empleadas por diferentes teóricas y activistas, entre ellas se encuentra Julieta Paredes (2008), feminista lesbiana boliviana.

Guattari nombran como devenires. Tanto las identidades como los devenires subjetivos coexisten, y tienen valores potenciales de desterritorialización (abrirse y emprender líneas de fuga) y reterritorialización (reificar y modelar desde la norma). Este análisis micropolítico da la posibilidad de observar las negociaciones, rupturas y limitaciones de las estrategias performáticas, las políticas de identidad y las autorrepresentaciones utilizadas por las performanceras (Rolnik y Guattari, 2006).

La estrategia metodológica que voy a utilizar para analizar las obras la he definido como cartografías performáticas y se realiza a partir de las entrevistas a las performanceras y el análisis de las producciones, los elementos a observar son: el proceso creativo, las diferentes estrategias utilizadas (la parodia, la ternura, el dolor), las secuencias y ritualidad, la iconografía junto con los elementos de soporte. Para develar si aparecen críticas feminista o de género, así como propuestas propias en las producciones, se revisan elementos básicos del proceso creativo y exhibición (tipo de obra, posicionamiento de la artista, espacios de realización, temas y problemáticas abordadas) junto al discurso visual.

Con el objetivo de profundizar en las reapropiaciones y desplazamientos identitarios reviso las acciones corporales, las estrategias utilizadas (desnudo, ironía, dolor, ternura, parodia, seducción) y las narrativas de las artistas. Para poder alcanzar los objetivos planteados en esta investigación analizo tanto materiales de archivo, como repertorios concernientes a los actos en vivo, unido a técnicas que faciliten el análisis de la experiencia del performance con lo que Víctor Turner (1982) llama el drama social. Las técnicas que utilizo son 1) técnicas documentales (revisión de bibliografía, observación y análisis de materiales de archivo), 2) registro de repertorio (actos en vivo, realización de fotografías y entrevistas informales), 3) observación participante en eventos pedagógicos, charlas y performances en los que intervienen las colaboradoras, 4) entrevistas en profundidad y semiestructuradas a las performanceras.

En el capítulo uno que tiene por nombre: *Performance, un arte político: representación, identidades y experiencia*, se realiza un diálogo con algunos textos escritos sobre performance que contemplan los tres ejes que atraviesan la investigación: las identidades, la autorrepresentación y la experiencia. En el capítulo dos, *Performance como proceso cultural y sociopolítico*, se realiza un recorrido histórico del performance feminista y de mujeres en México para develar si existe continuidad entre las pioneras de los años sesenta y las performanceras jóvenes que participan en esta investigación. En el tercer capítulo, *Cartografías performáticas: geografías corporales, autorrepresentación y políticas de identidad*, se realizan seis cartografías performáticas para responder al interrogante central de la investigación, si la experiencia en el performance da lugar a desplazamientos en las identidades de las performanceras.

## Capítulo I

### **Performance, un arte político: representación, identidades y experiencia.**

El objetivo del presente apartado es realizar un breve recorrido por algunos de los escritos que se han producido acerca del performance o arte acción, retomando los tres ejes principales de la investigación como son la experiencia, las identidades y autorrepresentación. En primer lugar, reviso textos que tratan sobre el carácter político y activista del arte acción. Desde diferentes espacios, la corporalidad de los y las performanceras se torna lienzo y soporte de sus intervenciones con los que confrontan diferentes problemáticas sociales, que surgen desde diferentes denuncias políticas ante la violencia de los estados, diferentes intersecciones y políticas de identidad, así como cuestiones por las que son atravesados como sujetos generizados en un contexto socio-histórico determinado.

En segundo lugar, considero estudios que centran su análisis en las representaciones y autorrepresentaciones de los y las performanceras como medio para subvertir y superar identidades monolíticas y estáticas a partir de sus propuestas artísticas. En estos casos, las identidades se develan como parte fundamental del análisis del performance, contemplándose como proceso múltiple que rebasa fronteras y dicotomías, en el devenir de la constitución de los sujetos en relación con el contexto local y transnacional.

En tercer lugar, tomo en cuenta propuestas que dialogan poniendo la experiencia en el performance de las y los artistas como pilar en el análisis del arte de las producciones. Las corporalidades como lugar para la experiencia sensorial y reflexividad del cuerpo social e individual, son el espacio ritual para expresar la violencia y dolores sociales que viven. A partir de las propuestas artísticas los y las performanceras reelaboran una descentralización de su propia geografía corporal, sacudiendo las imposiciones exógenas. Escritura personal desde y en carne propia, que se refiere a la reflexividad y vivencia respecto a la constitución como sujetos de género situada.

## **1.1. Política y representación en el performance.**

El performance y arte acción en América Latina son diversos en origen, tendencias, estrategias políticas y estéticas, así como en el contenido social y crítico que presentan las producciones artísticas. Clemente Padín (2005) problematiza la necesidad de revisar el performance en términos de acto político “el arte en tanto expresión simbólica de la sociedad no puede dejar de remitir a su realidad” (Padín, 2005, p. 21), social, económica y política y sitúa el punto de inflexión en la realización de los performances en las calles, puesto que para el autor esta característica rompe con la tendencia de “reproducir los hábitos de consumo pasivo del arte galerístico” (Padín, 2005, p.15), como también alude al paralelismo entre la calle y la vida cotidiana, así como en las rupturas simbólicas de las y los performers uruguayos al utilizar este espacio para sus acciones.

La práctica artística en la calle entrama el contacto con personas alejadas del arte acción, así como la incursión en la cotidianidad. Para Rodrigo Alonso (2005) supone afectar dos fronteras, por un lado superar los límites simbólicos y por otra intervenir a nivel de la misma realidad. El autor se refiere al carácter político del performance en relación con el contexto político social de Argentina, y expone que el arte acción ha supuesto una imbricación entre “la exteriorización de la intimidad y la interiorización de lo político” (Alonso, 2005, p. 94). También expone que los colectivos artísticos son un pilar fundamental del arte político en su país, que aúnan la reflexión de acontecimientos históricos y contemporáneos. Las estrategias autogestivas de los diferentes movimientos sociales y el trabajo solidario realizado en las comunidades, a raíz de la crisis del 2001, son características inherentes a estas intervenciones.

En México el colectivo Sublevarte (2015) entreteje los aspectos de la colectividad, la esfera pública y la experiencia, a partir de actos estéticos producidos el 11 de Julio del 2006 con motivo de los crímenes producidos en San Salvador Atenco, en el Estado de México por

parte del Ejército Nacional (EZNL). La intervención se realizó en 16 fuentes de la ciudad como respuesta colectiva y ciudadana, tiñendo de rojo grosella el agua que brotaba de éstas, acto simbólico que aludía a las *narcofosas*. Apuntan al uso de los espacios cotidianos como un lugar de visibilización de lo oculto, y la política como medio esencial de mostrar el disenso entre fuerzas que conviven en la misma realidad, con el objetivo último de sacudir la reflexión colectiva de los hechos sucedidos, como respuesta a las dinámicas individuales de la sociedad neoliberal, este posicionamiento se aleja de las concepciones del arte y vuelve al espacio público, al anonimato y a la colectividad, características cercanas a los comienzos del arte acción en México.

En contrapunto a la visión artística y activista del Colectivo Sublevarte se encuentra la crítica al ciudadanía<sup>14</sup> de Manuel Delgado (2016), con la que yo difiero al reconocerla como reduccionista en las aseveraciones que realiza, en su análisis el autor se refiere a las experiencias artísticas de los movimientos sociales como el *15-M* en el Estado español, *Occupy Wall Street* en los Estados Unidos u *Occupy Central* en Hong Kong como puntos dispersos y circunstanciales, de “estallidos creativos” que no generan procesos ni impactan en las estructuras, comparándolos con las creaciones artísticas de los movimientos sociales de los años 60 y 70 que agitaban las calles con consignas políticas y de clase.

Al respecto, pueden observarse ciertos cambios en el accionar político en las calles, como también está presente el debate aún no resuelto sobre qué se considera hacer política y cuáles son las incidencias que tienen diferentes prácticas, aquellas que afectan directamente a la estructura o aquellas que se sustentan en la práctica de lo personal es político o lo personal

---

<sup>14</sup> Manuel Delgado en su texto *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo* (2016), critica las nuevas formas de acción de los movimientos sociales como corriente subjetivista que no tiene como objetivo romper con la estructura capitalista, considerando al sujeto como la única verdad ética. Propone como autores formales de este movimiento alternativo a Noam Chomsky, Antonio Negri, Chantel Moofle, Naomi Klein, Jacques Ranciere o Judith Butler, entre otros. Apunta que estas formas de hacer política suponen una renovación del viejo republicanismo burgués que no amenaza la acumulación capitalista ni los mecanismos de control real sobre la sociedad, y es inofensivo para las agendas políticas oficiales. Se reduce por lo tanto a una propuesta ética y estética.

es colectivo. En el capítulo dos realizo diversas anotaciones sobre la práctica política del movimiento feminista y su política de transformación. En el presente capítulo a partir de las anotaciones de Antonio Prieto (2011) se revisa algunos de los cambios en el performance mexicano y el tipo de accionar político que lo sustenta, para dar cuenta de las diferentes ópticas que el debate sobre la política en las prácticas artísticas mantiene.

Padín (2005) y Alonso (2005), por su parte, abogan por el carácter más purista del origen del arte acción mientras que desde otras geografías si bien no dejan de subscribir el performance dentro del arte político, se desligan de un análisis más complejo y crítico de las acciones como producto cultural y político. Algunas de las dimensiones a revisar como producto cultural y político serían; 1) la producción artística y los medios económicos en los que se apoya, 2) el surgimiento de artistas como iconos del performance, 3) la incidencia en la comunidad, 4) los espacios donde se realizan las intervenciones, 5) así como el tipo de público que accede a la obra.

Podría apuntarse en distintas formas de hacer política, distintas miradas, prácticas o contextos, así como proyectos artísticos concretos, sin embargo es fundamental observar como la revolución que supuso el arte acción en sus inicios ha podido ser absorbida y domesticada por la institucionalización del arte y su carácter más hegemónico. Como sugiere Alexander De Ré (2005) es fundamental observar el lugar y representatividad de los y las artistas históricos del arte político y su consolidación como élite latinoamericana dentro de las producciones performáticas. En el capítulo dos se ahondará respecto a los aspectos que se repiten en la consolidación de los centros de poder del arte latinoamericano a partir de diferentes autores como Elsa Flores Ballesteros (2003) o Gerardo Mosquera (1996), que a su vez está estrechamente vinculado a la colonialidad del saber y del poder en términos de la hegemonía centralista, de tradición europea y anglo.

Por otro lado, Diana Taylor (2011) analiza el performance activista como canalizador de traumas personales, acto de transferencia y agencia cultural. El uso de las fotografías de las y los desaparecidos como elemento de identidad por parte de los hijos e hijas de los desaparecidos como imagen contra el olvido. En esta ocasión, el trauma colectivo tiene que ver con los crímenes cometidos en las dictaduras de 1970 y 1980 en Argentina. Las madres y abuelas de la Plaza de Mayo a través de su activismo político, realizan una labor contra el olvido transmitiendo el recuerdo traumático a las siguientes generaciones, al contexto de Argentina y a la opinión pública internacional (Taylor, 2011).

La autora se pregunta cómo se transmite en el performance la memoria traumática, y contrapone el carácter individual de los estudios del trauma con el carácter público y colectivo de los estudios del performance; exponiendo las siguientes claves al respecto; 1) Los performances como ayuda para la transformación del trauma tanto individual como colectivo en su propuesta política; 2) La naturaleza reiterativa que comparten performance y trauma; 3) Ambos a través de flashbacks y convulsiones impactan al cuerpo en el aquí y ahora; 4) Se producen in situ, e intervienen en el cuerpo/individual/político/social en un instante en concreto donde se reflejan tensiones específicas; 5) “La memoria traumática a menudo depende del performance en vivo, interactivo para su transmisión [...] la transmisión de la memoria traumática de la víctima al testigo implica el acto compartido y participatorio de relatar y escuchar al performance en vivo” (Taylor, 2011, p.411).

La transmisión de la memoria traumática a un público como agente de la acción está ligado a la estética del acontecimiento de Fisher, que como apuntaré en el tercer capítulo es también fundamental para los desplazamientos identitarios de las artistas, puesto que se conjugan la mirada propia y la de los otros. Por otro lado, los traumas individuales no se pueden separar de los sociales, como apunta la autora, el performance político colectivo es un medio

de transferencia y significación para los participantes, en tanto cuerpo social y memoria compartida.

En referencia al contexto mexicano, Antonio Prieto (2011) problematiza las políticas en la representación del performance que se realiza en la Ciudad de México a partir de los años 90; realiza su propuesta a través de la corporalidad política entendiendo por ésta;

una corporalidad que se enfrenta al poder mediante una piel transformada en pergamino diseminador de interrogantes [...] un cuerpo que se despliega públicamente en sus dimensiones materiales y sensibles, capaz de gozar pero también vulnerable al dolor; un cuerpo simultáneamente personal y político (Prieto 2011, p. 609).

Su unidad de análisis se centra en los y las artistas que en actuaciones tanto públicas como privadas confrontan material o simbólicamente al Estado. Expone que si bien “las fronteras entre el arte del performance y la manifestación política performativa se vuelven cada vez más permeables” (Prieto 2011, p. 610), se produce un cambio de perspectiva en la concepción de las transformaciones y estrategias. Antes de los noventa se proyectaba mediante una revolución, en los noventa imperan las estrategias discursivas provenientes de diferentes movimientos como el neofeminismo, el neozapatismo o el posmodernismo.

En esta década se hace cada vez más patente la permeabilidad de “las fronteras entre el arte del performance y la manifestación política performativa” (Prieto 2011, p. 610). El aporte que me parece significativo de Antonio Prieto es su incidencia en la ambivalencia de las representaciones performáticas en las que se presentan cuerpos desnudos y violentados, la problematización de la mirada de los espectadores, lo que involucra socialmente crear este tipo de ficciones y qué implicaciones éticas conlleva, como también su hincapié en la subversión de las fronteras del género como política performativa que pudiera ser medio para la significación de las artistas en tanto a sujetos de género a partir de la creación de nuevas representaciones.

Ante esto, me pregunto si existe en esta política de representación atisbos de ruptura con la ideología de dominación, qué mueve en el imaginario social en un contexto de violencia estructural, de acoso continuo y de naturalización de la violencia sobre las mujeres por parte del Estado. Prieto asegura que la clave de la brecha en la significación política que revierte la representación de la performancera Lorena Wolffer, está en la frustración de la mirada del espectador o espectadora que gusta ver un cuerpo femenino violentado a partir “de realizar sus acciones con desafiante frialdad y clavar su propia mirada en los ojos de cada espectador” (Prieto 2011, p. 618).

Por otro lado, Prieto (2011) analiza el trabajo realizado por Emma Villanueva exponiendo posibilidades y límites del performance *Sex Art*. Si bien el objetivo general de Villanueva es combatir los prejuicios del público y concientizar sobre el abuso sufrido por las trabajadoras de los clubes, Prieto afirma que existe denuncia de la lógica de la representación falocéntrica del fetiche, pero que, sin embargo, no cuestiona ni interroga la mirada del público, por lo que al no examinar las políticas de representación del fetiche comercial, el resultado es más una venganza simbólica que un equilibrio de poder, como pretende la artista.

Desde mi punto de vista la afirmación de Prieto abre un espacio para la reflexión fundamental en la política del performance en cuanto a representación, puesto que cuestiona la mirada de la audiencia y el imaginario social, así como el planteamiento de la artista y la problemática social que aborda. Sin embargo, deja de lado la propia experiencia de la artista en referencia a la obra, cómo lo significa ella y desde donde está elaborando su propuesta; si bien es cierto que no es una obra autorreferencial puesto que la obra se refiere a las trabajadoras sexuales, Emma Villanueva si explicita que “Sex Art es una respuesta al acoso y hostigamiento sexual que yo sufro diariamente a todas horas desde que era niña” (Prieto 2011, p. 610)

Ante esto, surge una problemática social que supera la denuncia que pretende la obra y la experiencia de la artista, y que atañe a muchas mujeres en México como es el acoso, y que

Prieto no contempla, ni retoma. Se pierde la oportunidad de problematizar qué implicaciones tiene para una mujer que ha sufrido acoso, la posibilidad de materializar la fantasía de ostentar poder en un espacio donde los hombres pagan por tener actitudes similares a las que la artista enfrenta cotidianamente, y qué implicaciones políticas puede conllevar este posicionamiento. En el último apartado de este capítulo se abordan textos que retoman testimonios de artistas, algunos que tienen en cuenta la experiencia en el performance, y otros, la experiencia como sujetos generizados.

En relación con el performance político de mujeres, para Roselyn Constantino (1996), la obra de Maris Bustamante tiene un gran compromiso social de denuncia a través de expresar lo que en México se vive pero "no se dice". Al realizar un análisis de la obra se produce un acercamiento al arte feminista mexicano que refleja el contexto del cual éste surge. El arte acción se torna como arma política y estética, como posibilidad de articular una realidad difícil de entender por la rapidez con que se transforma la sociedad mexicana. El trabajo de Roselyn Constantino en referencia a Maris Bustamante me sirve para preguntarme acerca de las características del activismo artístico en los setenta y cómo se produce en la actualidad por las artistas de mi investigación.

En mi opinión, lo que resulta realmente revelador del análisis de Roselyn Constantino es su hincapié en la producción de nuevas representaciones a partir de los iconos como La Malinche, La Virgen de Guadalupe, la diosa Coatlique, imágenes de lo femenino que son funcionales al poder para mantener el estatus-quo y crear identidad nacional. Diferentes artistas intentan revertir estas representaciones incluyendo conceptos propios a esos mitos, de esta manera los transforman y los hacen suyos en una autorrepresentación que genera otro discurso creando rupturas y traspasando las fronteras de la imagen conservadora de la mujer mexicana.

En relación con el texto de Prieto (2011) Constantino (1996) realiza un análisis más exhaustivo de las implicaciones que tiene el performance en cuanto a acto político, puesto que

resalta el enfoque local de las performances, la relación geopolítica de México respecto a los Estados Unidos, así como la conexión entre temas urgentes para las artistas y sus contextos sociales. Lo urgente en el trabajo de Maris Bustamante es “la conexión entre el cuerpo y los deseos femeninos y la maquinaria económica-política mexicana” (Constantino, 1996, p. 15). Si bien es verdad que los performances tienen enfoques y épocas diferentes, y que son las mismas performanceras las que en el caso Prieto (2011) utilizan temáticas migratorias en conexión con la movilidad transnacional, creo que al centrar su análisis en las corporalidades políticas es fundamental que exista un acercamiento analítico, como he dicho con anterioridad, a la experiencia de la artista en tanto a mujer en el contexto mexicano.

Por otra parte, estoy de acuerdo con Prieto en la necesidad de ir más allá de la puesta en escena del performance político y replantear cuál es la interpelación que se consigue en el público, que si bien no es un objetivo central de esta investigación, sí pretendo revisar que reapropiaciones y propuestas son las que las performanceras realizan, en articulación con el contexto socio-histórico mexicano.

Al respecto, me pregunto si existe una brecha entre el performance de los 90 y la actividad política del arte acción de los 70 y 80, donde como expone Constantino en el caso de Bustamante “Sus performances ponen en primer plano la necesidad de activismo, no de pasividad en todos los aspectos de la vida: lo público, lo privado, lo espiritual y lo sexual” (Constantino, 1996, p. 17). Esto a su vez, sugiere la importancia de realizar una propuesta, no sólo una crítica o una reapropiación de la misma representación de la feminidad, si no de rebasar, superar y crear nuevas significaciones, como parte de la propuesta política, estética e identitaria del performance; pues como apunta Teresa de Lauretis en la creación de representaciones en los márgenes del discurso hegemónico es donde se pueden crear construcciones diferentes del género; “que sí tengan efecto y ejerzan dominio en el nivel de la

subjetividad y de la autorrepresentación [...] en la prácticas micropolíticas de la vida cotidiana y de las diarias resistencias” (Lauretis, 2000, p. 270).

En relación con el uso del arte como propuesta política Alves y Morethy (2011), introducen el trabajo de Barbara Kruger considerando que sus obras son fundamentales para la consolidación del arte feminista. Resaltan su abordaje crítico, y amplían la variedad de temas (violencia, aborto, identidades, papel social). Otro de sus valores según las autoras es el vínculo de su producción con las teorías feministas de la época, permitiendo un análisis de contexto artístico y sociopolítico del período en el que se inserta, como también ofrece la oportunidad de revisar los debates internos y sus diferencias, así como poder hilvanar los diferentes diálogos con las teorías llamadas posfeministas, y la influencia que tienen en el arte feminista el abordaje de la teoría queer y post-porno. En el contexto Latinoamericano podría revisarse esta última cuestión en los trabajos de Mónica Mayer y Maris Bustamante, Nadia Granados o Ana Mendieta, entre otras.

Lina Alves y M. de Fátima Morethy (2001) se preguntan cuál es la forma en la que Bárbara Kruger realiza una propuesta política y de qué manera sus obras conectan con el público para poder incidir en el cambio de paradigma de género, exponen que su éxito al respecto es el uso de símbolos fácilmente inteligibles para un amplio público, por otra parte surge de nuevo cuál es la incidencia en los espectadores, así como la relación entre el concepto artístico y su puesta en escena. Unido a lo anterior, P. Octavio Gutiérrez (2008) muestra una panorámica de la trayectoria de la artista Orlan, donde se conjuga la cirugía plástica, la identidad, la teoría feminista y el psicoanálisis; presenta a la artista como una de las exponentes más radicales del proyecto definido como arte carnal.

El autor apoyándose en Uta Grosenick (2001) enuncia que las mujeres que participan en el arte corporal lo realizan a través de argumentos feministas denunciando el control del cuerpo femenino como torturas físicas o psicológicas. A través de Teresa Aguilar (2007) expone

que el arte corporal presenta una rematerialización teniendo como medio la expresión de problemáticas sociopolíticas y sexuales, entendiendo el cuerpo como producto de las tecnologías del poder en términos de Foucault. La validez de la propuesta de Orlan, según Gutiérrez, estriba en que “no busca una revalorización de lo masculino-femenino; por el contrario, funde tales categorías y abre un espacio para el ejercicio de la identidad de cualquier ser humano” (Gutiérrez, 2008, p. 291).

Si hacemos una comparación entre los dos textos anteriores que tratan la relación entre feminismo y arte, Gutiérrez en sus conclusiones se deja permear por la ideología hegemónica y las referencias del humanismo en el campo teórico del arte, puesto que si bien realiza un enunciado en su texto acerca de género, representaciones femeninas e incluso enmarca a Orlan dentro del feminismo, concluye que el valor de la propuesta de las artistas es la revalorización de la identidad de cualquier ser humano.

Llegado a este punto parece descorporeizar y desgenerizar a los sujetos, cuestión que en mi opinión no sólo deja de ser poco apropiado en términos de identidad, puesto que el esquema corporal es parte fundamental de la constitución de ésta; si no que de nuevo se ve reflejado el peso de la idea del sujeto neutral hegemónico tan reincidente en la historia del arte tradicional. Así como la negación de la temática de la propia Orlan, si bien es una propuesta que pretende desestabilizar la unidad de la identidad, a partir del sujeto fragmentado contemporáneo, habría que ahondar en las cuestiones relativas a la política implícita de la propuesta e intentar no valorar una obra de una artista, de una artista feminista, a partir de legitimaciones androcéntricas.

Por otro lado, en Alves y Morethy, es de apreciar el análisis de la propuesta política y estética de Kruger dentro del movimiento feminista, el arte y las problemáticas de las mujeres así como la incidencia en las nuevas tendencias del arte feminista que son tejidas a partir de diálogos de distintas teorías que posibilitan nuevas representaciones e identidades a las mujeres.

Con referencia al performance creado por mujeres, el punto de vista feminista pone el énfasis en la conciencia colectiva de las mujeres, entendiendo que tanto los grupos dominantes como los subalternos se constituyen con características específicas a partir de las actividades en las que están inmersos. Las posibilidades y límites de esta conciencia individual que es parte de una conciencia colectiva son entretejidas en este proceso.

Josefina Alcázar resalta que el cuerpo de la artista está ligado a su contexto social por lo que las diferentes expresiones del performance en América Latina difieren en cada país, sin embargo hay unas características comunes; 1) mantienen vivo el lema lo personal es político, 2) revisan desde los diferentes feminismos (la sexualidad, la religión, vida cotidiana, opresión de género y clase, y el comportamiento público- privado), 3) investigan sobre los límites del cuerpo y su sensorialidad, 4) parten de una experiencia autobiográfica e intimista (Alcázar, 2008).

Una vez revisado el carácter político del arte del performance que se resuelve en articulación con el cuerpo social e individual, los diferentes espacios, la propuesta estética y política en un contexto socio-histórico situado, en el siguiente apartado se retoma la discusión del arte del performance en tanto a las diferentes intersecciones de los grupos y artistas que realizan las intervenciones, las políticas de identidad y el uso de las corporalidades performáticas como medio de subvertir la colonialidad del género.

## **1.2. Intersecciones y políticas de identidad en el arte acción.**

La línea que conecta el arte acción como vehículo de representación de las identidades y reflexividad del artista, es otro prisma del performance. En el texto *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad* de Josefina Alcázar (2014), se logra una retrospectiva del origen del arte acción en el contexto mexicano como también se profundiza en la reflexividad, identidad y el cuerpo en relación con la práctica artística del performance, además de contener

un recorrido riguroso de las figuras más representativas del arte acción mexicano, entre las que se encuentran María Eugenia Chellet, Pola Weiss o Lorena Orozco, entre otras.

Otra perspectiva es la de Karin Hodoyán (2005), que sugiere que los debates sobre el arte chicano o latino en los Estados Unidos deben ampliar su punto de vista puesto que existe una tendencia a esencializar y limitar a estos artistas, si bien expone que el arte latino cuestiona las estéticas occidentales, y supone un potencial de versatilidad en la producción artística en referencia al mainstream artístico de los Estados Unidos, difiere en simplificar a los mismos desde una “visión monolítica donde el arte performance latino funciona sólo como una intervención crítica a una visión dominante estadounidense” (Hodoyán, 2005, p. 56). Desde esta crítica, la autora expone que hay que ampliar el marco que sitúa el performance latino exclusivamente dentro de las políticas de identidad, puesto que no sólo está ligado a la estética de las vanguardias de los años 20 y del arte visual de los 60, si no que tiene un emplazamiento específico en la experiencia latina en los Estados Unidos y su especificidad cultural e histórica, así como a la diversidad existente (nacionalidad, origen, generación, las dinámicas transnacionales de los movimientos migratorios, como también la constitución de la identidad de estos grupos, la clase social y el género).

Por otra parte, incide en las implicaciones políticas de homogenizar a lo “hispano” desde el gobierno o diversos iconos mediáticos. Ante esta homogenización alude a las propuestas estéticas “queer” como estrategias de posicionamiento y visibilización de realidades que no encuentran un espacio de representatividad. Esta forma totalizadora de interpretar las políticas de identidad por parte de algunos críticos de arte, a la que alude Hodoyán, deriva de acercamientos esencialistas y simplistas de las identidades y acciones políticas de comunidades subalternas.

Al respecto, los conceptos de políticas de identidad de Crenshaw (1991) e intersecciones de Knudsen (2006) que utilizo en esta investigación, posibilitan en primera instancia, conocer

los valores y significados que las performanceras están asignando a las diferentes intersecciones que atraviesan, así como las políticas identitarias que utilizan. En segundo lugar, apreciar las estrategias, denuncias y debates que pueden florecer específicamente en la praxis del performance, entendiendo que tanto las agendas, como las estrategias políticas o las características en la autoasignación, refieren a un marco más amplio, siendo también las políticas de identidad estratégicas según el contexto, los objetivos y el espacio de diálogo. El uso de las intersecciones (Knudsen, 2006), amplía la mirada del discurso visual, la política y la representación, para poder articular el valor específico que las performanceras dan a las diferentes organizaciones sociales que las atraviesan y cómo son reflejadas en su práctica artística.

Por otro lado, la visión de Hodoyán (2005) enriquece la propuesta del Yo híbrido de Alcázar (2014). Mientras que la autora mexicana define a los performers que trabajan desde una identidad fronteriza como una continuidad de la transición entre fronteras en relación con la movilidad geográfica, en el entendimiento de que esta situación ha permeado su identidad, incidiendo en los procesos sociales como situaciones que inciden en la proliferación de identidades emergentes e híbridas. Hoyodán (2005) ahonda en las paradojas de colocar como centro del arte del performance la narrativa autobiográfica y su carácter híbrido desde las metodologías transdisciplinarias e interculturales, y sugiere la inclusión del significado que tiene para los artistas desde su experiencia de vida y procesos vitales; como también abre la reflexión de qué cuestiones a nivel del proyecto de Estado se alimenta con ciertas aseveraciones. Esta propuesta se sitúa en la misma línea del concepto que propongo llamado geografías corporales, que sitúa la experiencia de las colaboradoras como centro de la investigación, donde la corporalidad se entiende como una geografía situada y política que se articula, a su vez, con las estructuras hegemónicas y los centros del poder. Para este cometido la colonialidad es un

pilar fundamental en el entendimiento de las relaciones de poder en América Latina y concretamente en México.

Otros trabajos que problematizan la representación simplista del migrante son los trabajos de Yareli Arizmendi y Mirna Manrique, a través de las identidades fronterizas critican las experiencias de las mujeres migrantes. El supuesto de Prieto (2011) es que ambas representan identidades complejas que resisten a las categorías hegemónicas del patriarcado y el nacionalismo, así como realizan una propuesta de nuevas formas de saber y actuar en contextos poscoloniales. El autor expone que también presentan las diversas situaciones en las que se enfrentan las mujeres migrantes en distintos contextos y dialogan acerca de la capacidad de transformación del sujeto y su capacidad de acción en continuo debate con su contexto histórico. Las artistas intentan recalcar y subvertir diferentes fronteras, de género, de etnia y nacionales (Prieto, 2011).

La racialización, la construcción de la identidad nacional y continental, así como las intersecciones del género y la sexualidad junto con la crítica antirracista se presentan como núcleo central en los trabajos de Jacqueline Marx, Christopher Ouma y Mphati Mutlone y Kylie Thomas, incluidos en el libro *Reclaiming Afrikan. Queer perspectives on sexual and gender identities* (2014). La utilización de la teoría queer situada desde el continente africano, amplía y crítica su aplicación en el contexto estadounidense y mexicano, puesto que realiza un esfuerzo por incluir otras intersecciones como la racialización, y articula la crítica queer con la crítica antirracista, cuestiones que en la producción teórica revisada en pocas ocasiones está presente, la cual se centra casi exclusivamente en la identidad sexual y el género sin integrar otras intersecciones como la racialización, clave en el contexto latinoamericano. Por otro lado, los textos de los autores africanos denuncian la ausencia en las muestras internacionales de trabajos de artistas africanos/as y subrayan estas prácticas artísticas como una herramienta para ampliar las representaciones estereotipadas de las lesbianas y los gays (Halberstam, 2009).

La visibilización de la existencia homosexual, entendiendo que esta es menos perceptible que la racialización, según Jacqueline Marx (2009) supone como expone la autora, revisar las diferentes negociaciones que se tejen en las performances travestis o drags realizadas en la provincia del Cabo del Este. Por un lado, ahonda en el uso de las mismas como una práctica política de resistencia ubicadas en espacios privados durante la prohibición de la homosexualidad en el Apartheid, y por otro, revisa qué impacto tiene en la actualidad este tipo de exhibiciones en el espacio público, para la autora son herramientas políticas además de artísticas en la adquisición de los derechos humanos y la reafirmación de la existencia de la comunidad LGTBTTI puesto que amplía el imaginario de la sexualidad y de las identidades.

La problematización de las diferentes intersecciones bajo una mirada situada complejiza el análisis, y devela varios factores importantes para esta investigación, por un lado apunta a como la construcción de una identidad regional o nacional y del Estado nación puede dividir, violentar e invisibilizar a los colectivos sexodisidentes a partir de la construcción del estado nación patriarcal. Por otro lado, alude a los disciplinamientos corporales y las actitudes de patologización y medicalización sobre dichas corporalidades, y, en lo relativo a la experiencia del performance apunta al diálogo permanente entre la mirada propia y la externa, así como la posibilidad de habitar la masculinidad y la feminidad de diversas formas. Otro aspecto a resaltar, no encontrado en muchos de los textos sobre identidad y performance es el análisis del espacio público a partir de varios niveles como son el simbólico, el político, el histórico y el económico.

Otro texto que retoma diferentes intersecciones de manera profunda, incluyendo la racialización y la clase además del género y la sexualidad es el trabajo de Lawrence La Fountain (2009) sobre Freddie Mercado, artista puertorriqueño que usa el travestismo de hombre a mujer en sus exhibiciones performáticas y producciones visuales. Utiliza estrategias políticas como el uso del español asociadas a la dominación colonial estadounidense y el uso de las

autorrepresentaciones como medio para cuestionar diferentes constructos sociales (la racialización, la etnia, la sexualidad, el género, lo humano, lo obscuro, lo violento, lo puertorriqueño o caribeño). La Fountain resalta tres tendencias en sus autorrepresentaciones como facilitadoras de diferentes transgresiones (la geografía insular, lo racial, lo humano y lo grotesco); 1) personajes femeninos célebres insertadas de la memoria colectiva Puertorriqueña que encarnan grandes mujeres blancas como la exalcaldesa de la ciudad Felisa Rincón, 2) personajes inventados, una mujer árabe con velo, figuras birraciales o una damisela renacentista, 3) el uso de personajes no humanos como el gallo-gallina o la vaca, (La Fountain , 2009).

Las autorrepresentaciones están estrechamente ligadas a la corporalidad (situada, política y geográfica) como eje de transformación de los sujetos, es, como menciono con anterioridad, un pilar fundamental de la constitución de la identidad, como apunta Stuart Hall (2010) la identidad deviene de una narración del sí mismo, para resolver quienes somos; el acercamiento que realiza Antonio Prieto de las obras en tanto a identidad, en el que articula el contexto y las diferentes fronteras que los artistas quieren rebasar con el uso de las representaciones que utilizan, sin embargo, a mi parecer no da cuenta de la complejidad de las diferentes intersecciones que comprende una corporalidad.

En otro texto Antonio Prieto (2007), enuncia a los performancers Guillermo Gómez-Peña, Héctor Falcón y Rocío Boliver (La congelada de uva) como hijos de la postmodernidad. Prieto expone que obligan a repensar por un lado el vínculo estable de identidad y cuerpo, y por otro el género. Para este cometido hace uso de la teoría queer y postula que este marco teórico es válido para "el análisis de las homosexualidades, es también aplicable a todos los comportamientos sexuales en tanto que lo plantea como fronteras y construcciones culturales y discursivas" (Prieto, 2007, p. 2) y asevera que tanto Falcón como Gómez Peña inciden en una identidad de género sin categorías fijas.

En relación con el trabajo de Rocío Boliver, Alcázar (2014) coincide con Prieto (2007) en la representatividad de “La congelada de uva” como referente en la subversión del cuerpo femenino, la autora realiza un señalamiento de la performancera entorno al Yo abyecto, considerando que en la obra de Boliver el cuerpo se torna un espacio de resistencia y transgresión, a partir del malestar producido por la opresión de una sociedad instaurada en “dicotomías excluyentes que hacen imposible la integración de lo múltiple y que niegan los estados fronterizos” (Alcázar, 2014, p.224).

Lo abyecto como aquello que queda en los márgenes respecto a la hegemonía de las ficciones del sujeto universal. Alcázar define el trabajo de Boliver como el feminismo posporno y entiende que la crítica que recibe la obra artística de “La congelada de uva” se realiza desde la postura de un sujeto universal del feminismo. Tanto Alcázar como Prieto subrayan el voyerismo sadomasoquista como centro de sus obras, desde el cual pretende desmitificar la representación de la mujer tradicional, sumisa, no sexual.

O’ Dell (1998) pone el origen de las tendencias masoquistas en el performance en los años setenta, el dolor que se autoinflingían se tornaba medio para señalar por un lado a la ley y a la familia como instituciones de control y, por otro, el contrato implícito en ambas. Debido a que el masoquismo está fundado en un contrato entre diferentes partes, el uso en el arte acción se convierte en metáfora para “abordar las inestables cuestiones socio-políticas que afectaban a la vida cotidiana de los individuos a principios de los setenta” (O’Dell, 1998, p.12 en Albarrán- Diego, 2013, p. 305).

En contextos fronterizos como el mexicano existe un incremento voraz de la violencia y deshumanización de los cuerpos, como característica de la etapa del capitalismo en la que nos encontramos; donde la violencia tiene un triple rol (como herramienta de mercado altamente poderosa; como medio de supervivencia alterno; y como dispositivo de autoafirmación masculina) (Valencia, 2010). Al respecto, el trabajo de Ileana Diéguez (2016) es fundamental,

la autora realiza un análisis imbricado en el duelo y los cuerpos violentados y ausentes producto de desapariciones forzadas sucedidas en Perú, Brasil, Argentina, Colombia y México. El objetivo del texto es develar los procesos simbólicos que atraviesan las comunidades afectadas en los regímenes de terror y cuáles son las estrategias performáticas que utilizan los familiares afectados de las y los desaparecidos, y de qué manera son acompañados por los trabajos de artistas visuales que les dan visibilidad, de los cuales la autora realiza un análisis exhaustivo<sup>15</sup>.

Ante esto, considero que es necesario problematizar el trabajo de Boliver imbricado en el contexto mexicano y la trayectoria del arte del performance. Creo que sería necesario ahondar cómo “las prácticas subversivas corren siempre el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlas y, sobre todo, al repetirlas en una cultura en la que todo se considera mercancía, y en la que la <<subversión>> tiene un Valor De mercado” (Butler, 1990, p. 26), por lo que cabe preguntarse si prácticas que fueron transgresivas en los orígenes y años posteriores del arte acción, en la actualidad lo son. Si bien puede concebirse desde una concepción post estructuralista que “los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente hegemónico” (Butler 2001, p. 258) y que dentro de los límites de la estabilidad, la propia coherencia que sustenta a ésta produce al sujeto abyecto (Butler 2001), la representación de Boliver podría considerarse abyecta, sin embargo, haciendo referencia a que la apropiación corporal no es personal, sino que esta mediada por la experiencia; y que la representación no es individual sino social y colectiva. Desde una lógica similar a la expiación del dolor de la religión católica en un contexto colonizado como el mexicano, en el que actualmente los feminicidios suponen una cuestión de Estado bastante acuciante; me pregunto qué representación revierte las obras de “La congelada de uva” en referencia a la representación de la mujer como cuerpo

---

<sup>15</sup> Algunas de los performances analizadas en el texto de Ileana Diéguez son los trabajos de las artistas Rosa María Robles, Tamara Cubas, Violeta Luna y Lorena Wolffer.

violentado, así como el uso del dolor en búsqueda del placer, qué subvierte dentro del imaginario social de la violación en un contexto como el mexicano.

En lo relativo a la performatividad de género, Amelia Jones (1998) ahonda acerca de la performatividad Dada, desde la producción artística hasta la recepción de significados y construcción de los mismos, como característica fundamental de acto político y de género. Los artistas de Nueva York Dada promulgaron la sexualización de la "vida cotidiana" a través de representaciones de sí mismos, rebasando el paradigma de la feminidad sentimental y la masculinidad feminizada, así como la sexualidad queer. Las propuestas artísticas sugerían una trasgresión del género como acto político además de artístico, surgiendo "la nueva mujer" que tenía rasgos de ambos géneros. Una nueva representación femenina sexual, amenazadoramente independiente, que abría el imaginario del lesbianismo, lo que suponía una contraposición directa a la matriz heterosexual<sup>16</sup>, que apunta a la estructura de organización binaria heterosexual, en la que las personas inteligibles son aquellas que su género, sexo y deseo son acordes con el régimen heterosexual que rige el capitalismo neoliberal actual.

La autora se pregunta ¿qué tiene de radical la representación de estos objetos e imágenes de la vida cotidiana que pretenden crear una ruptura con la moral burguesa? A lo que se responde que su fuerza está en desestabilizar los mecanismos cartesianos que son el pilar del capitalismo. Los actos performáticos de los y las artistas generan apertura en relación con la normatividad del género y la sexualidad en contraposición a la mercantilización de la vida cotidiana. Amelia Jones subraya dos cuestiones relevantes de la investigación de las "mujeres" en Nueva York Dadá, en primer lugar devela como la historia del arte se resiste a incorporar a los y las artistas que realiza un trabajo más radical y menos complaciente a las vanguardias; en segundo lugar porque ilustra la sexualización de la feminización y homosexualización de la

---

<sup>16</sup> El concepto de matriz heterosexual es un concepto de Judith Butler que se origina a partir de los textos de Adrienne Rich (1980), Monique Wittig (1989; 1992) y que desarrolla en diferentes obras suyas.

subjetividad en el capitalismo moderno. Concluye interrogándose acerca de cuál será la influencia de esta práctica artística en las generaciones posteriores a la década de los 60.

Respecto al texto de Prieto (2006) es de valorar que Jones se pregunte acerca de la incidencia en las generaciones venideras, así como en la fina línea entre lo que las artistas quieren subvertir y sí en realidad se está realizando un desplazamiento en tanto a performatividad de género. Según Prieto los cuerpos grotescos que presentan los performance desarticulan las representaciones normativas de género, así como nos sugieren maneras de repensar el género como un proceso en cambio que puede volverse queer, que evidencia su clasificación. Ante tal postulación Prieto expone que los estudios de género pueden nutrirse a partir “del carnaval freaks” para reflexionar acerca de “la indeterminación regenerativa” (Prieto 2007, p. 8).

Por un lado, pienso que como dice Jones habría que profundizar en esa aseveración y, por otro, creo que si bien es necesario ahondar en la cuestión de la performatividad del género, la manera en que lo enuncia el autor parece desligar el continuum de las teorías feministas y queer (con sus resultantes fracturas y divergencias), así como la necesidad de complejizar y discriminar entre la representación, la audiencia y el proceso de cambio de la sociedad en relación con lo que el autor define como “la indeterminación regenerativa”.

Si entendemos el género en términos de Butler “como efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable” (Butler, 2001, p. 267), podría sugerir que tanto los artistas Dada como los performance grotescos a los que apunta Prieto, producen una suerte de confrontación a las identidades de género esencializadas o naturalizadas, sin embargo, si pensamos el género y los cuerpos como producción histórica, contextualizada y variable en cada época y sociedad; la paradoja sería ahondar si se desligan de la representación del género y de las corporalidades contemporáneas hegemónicas.

Respecto a las representaciones del género Mariana Rodríguez (2009), a través de la obra de Paula Soto, incide en la experiencia artística como espacio para crear brechas en los procesos de subjetivación a partir de representaciones abyectas del cuerpo femenino (vagina, útero, huesos pélvicos) que cruzan diferentes fronteras (externo/ interno, lo limpio/ lo sucio) y rebasan el orden social que perpetua el control sobre el cuerpo de las mujeres, el uso de la sangre menstrual, la vergüenza asociada socialmente a ella sugieren una autorrepresentación de la corporalidad femenina, como espacio de confrontación a diferentes discursos biopolíticos como el de la medicina.

Entendiendo que la corporalidad se experimenta, se siente, se mueve y se constituye subjetivamente, la identidad sexo/genérica conjuga la memoria del cuerpo, la significación situada y la propia experiencia de las artistas, ante esto la corporalidad se torna un eje central como nexo entre las identidades y los procesos de subjetivación en la experiencia en el performance. Cuestiones que se ahondarán con mayor profundidad en el tercer apartado de este capítulo, pero que propongo puede repensarse el proceso creativo y la autorrepresentación en las producciones culturales más allá el autorretrato o el soporte físico del cuerpo de la o el artista, sino a través de las experiencias comunes que atraviesan a mujeres y hombres en la constitución de las identidades sexo/genéricas.

El espacio, a su vez, constituye una experiencia, esta experiencia incide en la identidad en tanto a que ésta se genera, en parte, a partir de habitar un territorio, se consolidan prácticas cotidianas, que inciden en la vivencia de la identidad, a su vez este transitar también implica una memoria (Orozco, 2014), como apuntan Diana Taylor, Julieta Paredes o Norbert Schulz, es una memoria individual, colectiva y situada, donde como he podido observar en la presente investigación, la familia y el contexto directo tienen un componente fundamental en los productos realizados, cuestiones en las que profundizaré en el tercer capítulo con el objetivo

de observar los posibles desplazamientos identitarios que genera la práctica del performance a partir de la experiencia de Alejandra Rodríguez, Mariana Guerrero y Lía García. .

Otra lectura sobre la identidad es aquella que pone en el centro al cuerpo comprendiendo que éste está en permanente construcción, inmerso e impreso de diferentes huellas sociales y culturales. Así el cuerpo, entendido como identidad y cultura<sup>17</sup>, se torna un espacio para la comprensión de diferentes experiencias generizadas, y devela diferentes experiencias sociales y políticas, ante lo cual el performance se ofrece como una alternativa para la exploración de los y las artistas con su cuerpo (Orozco, 2013), ante lo cual pueden, según la artista y teórica incidir en diferentes dimensiones sociales, y a su vez, transformar el individuo y con él o ella su contexto social.

En referencia a la experiencia situada y a las posibilidades de incidir en los procesos de subjetivación de las personas a través del acto performático, Mariana Rodríguez (2009) expone que la experiencia del dolor vivido, que podría trasladarse a otros tipos de experiencias, resulta significativa o insignificante en tanto se puedan compartir experiencias, o puedan provocar empatía por la experiencia del cuerpo ajeno, esto da pie a repensar, las memorias compartidas, que en ocasiones, rebasan espacios, fronteras e incluso las políticas de identidad. En el siguiente apartado se ahondará en estos puntos a través de textos que revisan la corporalidad y la experiencia en el performance.

### **1.3. Corporalidad y experiencia en el performance.**

La corporalidad y la experiencia performática son dos ejes centrales de esta investigación, la corporalidad de las artistas es el soporte de la experiencia performática, espacio para la ritualización de las diferentes denuncias entretejidas en los cuerpos social e individual. Las

---

<sup>17</sup> La autora expone que las dimensiones corporales son diversas (psicológicas, biológicas, históricas, y culturales). En el nexo entre performance y cuerpo resalta la dimensión cultural, y la identidad, así como la psicológica en tanto a la autorreflexividad que posibilita la praxis performática.

emociones, experiencias sensoriales, y la significación de las artistas son elementos fundamentales para el análisis de los desplazamientos de las identidades en tanto a toma de conciencia de las performanceras, y articulación con sus geografías corporales.

Erika Fisher enuncia que existe un giro performativo en las artes que supone “la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico” (Fisher 2014, p.46); para la autora el giro performativo supone que los enunciados son constitutivos de realidad, puesto que crean la realidad social que expresan. Este acto social implica un acontecimiento que tiene como agentes principales tanto a las artistas como a la audiencia, el lugar en el que las acciones se realiza, así como apunta a las negociaciones e influencias mutuas en el comportamiento de los y las performanceras y espectadores/as (Fisher, 2014).

Artistas como Esther Ferrer o Lorena Orozco afirman que el acto performático se forma a partir de los y las performanceras y la audiencia (que puede ser voluntaria o involuntaria en los actos realizados en la calle), por otro lado, la artista mexicana da un papel principal a la experiencia en el performance como proceso de transformación de ambos (los y las performanceras y público) basado en la autorreflexión del sujeto (Orozco, 2013).

En el análisis que realiza Lorena Orozco (2014) de las tres piezas 1) *Todo a Ciegas* de Elvira Santa María (1993), 2) *Cabezas* (2010) de Víctor Sulcer y 3) *Desprendimiento* (2009) de Esmeralda Pérez, la autora reflexiona en tanto a la participación y resolución de la pieza, teniendo presente los diferentes impactos emocionales que son generados en las exhibiciones a partir del uso del ritmo, el uso de los espacios, la extenuación del cuerpo, o el dolor. En el tercer capítulo del trabajo presente se observan las diferentes estrategias emocionales que las colaboradoras emplean en las producciones analizadas, entendiendo que son fundamentales no sólo en la resolución de la pieza y la conexión con la audiencia, si no como parte constitutiva del acontecimiento y generadora de la propia experiencia para los artistas y la audiencia.

El acontecimiento, como afirma Fisher (2014), está implícito en la experiencia performática, puesto que como creación artística (foto-performance, performance o video-performance), tiene un contenido comunicacional dirigido a una audiencia, y esta cuestión conlleva implícitamente una audiencia, que en términos de experiencia sugiere revisar en primer lugar las estrategias que utilizan, en segunda instancia cómo son encarnadas por las mismas, y en tercer lugar, cuáles son las percepciones y significaciones de estas intervenciones respecto al público.

A partir de la consideración del arte corporal, la experiencia y el contacto, Cathryn Vasseleu (2015) amplía la mirada del performance en tanto a corporalidad, percepción y experiencia física. La incursión en los años 60 de algunas artistas feministas en el arte corporal y del performance, tiene como característica central la presencia física. Este quehacer político y artístico confronta estéticas tradicionales, las estrategias que utilizan son la experiencia del contacto, las teorías de la percepción y la subjetividad para incidir en la representación de las corporalidades femeninas. Desde aquí posibilitan la crítica a la neutralidad genérica del sujeto universal mujer a partir de la incorporación de diferentes experiencias provenientes de la corporalidad, según raza, etnia y clase, que amplían las representaciones universales y esencialistas.

Según Vasseleu (2015) la incorporación de la obra encarnada da un nuevo giro al arte feminista y a las agendas del movimiento; existe un reto en esta nueva práctica artística que desafía una tradición estética principalmente visual centrada en la representación formal del cuerpo de las mujeres, puesto que incorpora la materialidad, la sensorialidad, así como la experiencia perceptiva y el contacto en particular. A partir de aquí se pregunta ¿es posible conocer el impacto de las estrategias de los estereotipos de género basados en la percepción?, y ¿de qué manera podría realizarse un análisis de la subjetividad en términos de la encarnación de la obra?

Para la autora, la innovación fundamental de la práctica es que introduce en el legado de la vanguardia la experimentación táctil a través del propio cuerpo de las artistas. Vassely (2015) señala las contradicciones inherentes a esta práctica artística respecto al placer voyerista, así como las determinaciones de los atributos de lo femenino como tocable y violable versus lo masculino intocable e inviolable. Concluye que esta incursión artística y política ayudó a transformar la práctica del arte feminista, las teorías de la percepción, y demostraron que la experiencia sensorial y de contacto se ve influida por las resistencias estructurales, por lo que no se puede obviar ni su vínculo, ni tampoco se puede pretender trabajar de manera inherente la percepción y experiencia encarnada.

Juan Albarán-Diego (2013) explora las relaciones de las estrategias performáticas de impulso de prospección fenomenológica de la realidad (definidas como nuevos comportamientos) y el contexto de violencia, tanto en espacios públicos como en los privados que el Estado franquista ejercía sobre la población. El autor apunta que durante el último período del franquismo y la transición, la represión y la amenaza de la violencia política recaía en especial sobre el cuerpo disidente y su identidad como individuo, ante tal tesitura algunos artistas tratan de “exorcizar la violencia convirtiéndose en víctimas de sus propias torturas, como en un acto agónico y desesperado a través del cual conectar con un cuerpo social cansado y dolorido” (Albarán-Diego, 2013, p.304).

Ante esto, subraya que para entender la estrategia extendida entre los artistas del performance respecto al uso del masoquismo, como “un castigo físico autoinflingido, al margen de sus connotaciones sexuales” (Albarán-Diego, 2013, p.305), hay que poner la atención en la ruptura del contrato de la violencia que ejerce el Estado, la institución familiar o la ley. Esa ruptura entrama la necesidad de incidir en el dolor mismo que supone, así como poner de manifiesto la acción de reformular el contrato mismo, porque el poder se hace dueño de los cuerpos.

Tanto Vasseleu (2015) como Albarán-Diego (2013) develan el interés de los y las artistas por el cuerpo como herramienta de conocimiento, unido a la tendencia a potenciar la sensorialidad, centrándose en el tacto y no sólo en la vista, como contrapunto a una sociedad ultraconservadora, nacional-católica y patriarcal (en el caso del Estado español) y en el contexto de las décadas de los 60 y 70, como reivindicación para recuperar el cuerpo propio.

Estos procesos fundantes en la construcción dolorosa de la identidad subyacen en la obra de Fina Miralles (1976), que realiza un trabajo de crítica a las identidades tradicionales que coaccionan la libertad de la vida de las mujeres; por su parte el colectivo Enmascarados, también utiliza el dolor como terapia en la exorcización de la violencia del Estado. Según Albarán-Diego (2013) en el acto de mostrar estas imágenes se transmite el dolor y se genera una responsabilidad compartida y conciencia política en articulación con el cuerpo social, tendencia que a partir de la década de los ochenta va desapareciendo a medida que se da un cambio en la despolitización de los artistas y la desaparición del cuerpo social en los trabajos realizados (Albarán-Diego, 2013).

La experiencia carnal a través de diferentes materiales y exposiciones físicas de la artista es también característico en la obra de la palestina Anisa Ashkar; según Tal Dekel (2015) la artista utiliza las sensaciones, el tacto y el olor como medio para trastocar las construcciones culturales que le interpelan, así como la relación de subordinación de lo masculino y lo femenino, y el contexto político y social de Palestina e Israel. La estrategia artística que utiliza Anisa Ashkar es en primera instancia experimental y corpórea, Ashkar comienza con un motor sensitivo que deriva en otras cuestiones a partir de las sensaciones que los materiales producen en su cuerpo. La artista expone que después de que finalice la obra reflexiona acerca de su significado y experiencia vivida, asegura que es consciente que su trabajo tiene un marcado origen político, étnico y religioso, pero que el carácter reflexivo siempre es retroactivo.

Las temáticas de la artista problematizan actitudes esencialistas de género, visiones occidentales frente a oriente y el racismo implícito en estas determinaciones, así como diferentes categorías sociales como la clase, la etnia y la religión. Dekel (2015) propone que el uso de la sensorialidad y el tacto en las piezas de Ashkar sugieren una alternativa feminista de acción política, puesto que amplía la significación y profundidad de la propia comprensión de la problemática abordada.

Otra de las peculiaridades que expone Dekel (2015) sobre el trabajo de Ashkar es la empatía e implicación que genera con la audiencia; así como la firme creencia de que el feminismo a través de estas nuevas formas de arte corporal, donde la percepción, lo sensorial y la experimentación en el cuerpo físico de la artista es el centro de la obra, puede ser una estrategia eficaz para desmontar los mitos de esencialización del género, la racialización o el origen. El cuerpo individual y social de la artista se muestra en su obra como una crítica situada desde la minoría, como mujer y palestina, desde su situación de doble subordinación, que permite por un lado la denuncia y crítica a su propia comunidad como mujer, y por otro, denunciar la situación de ocupación y violación de los derechos humanos que sufre el pueblo palestino por parte de Israel.

Tanto Vasseleu (2015), Albarrán–Diego (2013) y Dekel (2015), mantienen que la experimentación y los llamados nuevos comportamientos del performance artístico, son la clave del arte corporal como una suerte de exorcizar a las personas en contextos de extrema violencia de Estado y subordinación de género; el dolor autoinfligido como purificación del dolor propio y compartido con la sociedad donde el o la artista está inscrito; la identidad y formación de un sujeto cambiante, frágil y supeditado.

En la historia del arte se reconoce el uso del dolor como una estrategia para devolver “lo real” al arte, referencias pioneras en esta faceta son Marina Abramovic, Gina Pane, ambas utilizan la herida y la sangre en el cuerpo femenino como denuncia, y reapropiación del discurso

cristiano. Para Teresa Aguilar (2013) este uso estético no supone una ruptura en tanto a que “continúa con la imaginería de la estética del dolor de la imaginería religiosa” (Aguilar, 2013, pag.116), sin embargo para la autora existe una doble crítica en el trabajo de estas artistas, por un lado supone una reapropiación del cuerpo femenino frente a la tradición judeo-cristiana y por otro supone una brecha respecto al accionismo vienes puesto que la mujer deja de ser el objeto pasivo sobre el que recae el dolor para volverse el sujeto que acciona sobre el propio cuerpo.

Aguilar sitúa a Frida Khalo como referente del arte feminista en el uso de esta estética del dolor. Por otro lado, apunta que este tipo de estrategias, como las anteriormente mencionadas en el trabajo de la artista Orlan son una ofensiva al canon de belleza y al rol tradicional de las mujeres, diferenciándose esta última por utilizar anestesia en sus intervenciones (Aguilar, 2013). Todo ello, me hace pensar en el dolor de México, los dolores de México, la violencia y como esta se refleja en las performanceras, sus corporalidades, su presencia física y las acciones que se desprenden en la audiencia; qué confrontan a través de la representación de un cuerpo gordo gozoso, la denuncia de la violencia sobre las mujeres, la expresión de una identidad transgénero, la reivindicación de una sexualidad diversa o la intrusión de lo hispano en la identidad mexicana; y cómo es abordado por las artistas. Al hilo de lo anterior, es necesario rescatar el aspecto ritual de la experiencia encarnada del performance, qué genera esta práctica artística y corporal en las performanceras, hasta donde se contempla lo conceptual y donde comienza la experimentación, la vivencia y la autorreflexividad; aspectos poco contemplados en los textos encontrados.

En relación con las preguntas que se hace Vasseleu (2015) sobre cómo realizar un análisis de la subjetividad que tome en cuenta aspectos como la sensorialidad, el cuerpo físico y la materialidad en el performance, Amelia Jones (2011) enmarca el arte corporal como una producción del posmodernismo alegando que su característica más acuciante es que la clave

para su interpretación, consiste en la relación con los espectadores, más que en la interpretación de la obra en relación con su forma. La propuesta de Jones sería “ubicar a la obra como parte del proceso de intersubjetividad que no se agota con lo que se ‘muestra’ sino que se completa con el deseo del espectador” (Jones, 2011, p.126), lo que a su vez pone de manifiesto que no existe un cuerpo, ni un yo preexistente a la praxis social.

Jones (2011) realiza una crítica a la tendencia generalizada de abordar el arte corporal centrado únicamente desde la política de la visualidad y aboga por dimensionar las relaciones intersubjetivas, la encarnación de estas prácticas artísticas, a través de un enfoque feminista y fenomenológico que pueda ampliar la representación femenina únicamente como fetichismo dentro de la dinámica falocéntrica. Expone, a su vez, que los impulsos más perjudiciales de la crítica modernista es la valoración desde un sistema jerárquico a partir de categorías externas y tiende un puente desde la filosofía postestructuralista, para alimentar el análisis incluyendo las propias implicaciones en éste proceso, así como incluir los deseos e identificaciones intersubjetivos.

El rechazo de lo corporal, la subjetividad e identidad, a partir del posmodernismo supuso que se evitara incidir en la identidad autoral e intereses de los y las artistas; como consecuencia la mirada teórica se centraba en un análisis narrativo o en los efectos políticos de las obras. A esta tendencia la define como retórica incorpórea que a su vez implica una ceguera de género en el abordaje de las obras. Jones expone que “El cuerpo/yo es al mismo tiempo tanto sujeto como objeto; en la experiencia del dialogo (o, en nuestro caso, en la producción y recepción de las obras de arte), los dos sujetos participantes (el creador de arte y el intérprete de arte) ‘colaboran entre sí para consumir la reciprocidad’” (Jones, 2011, p.161).

La representación en el arte del sujeto mujer, es una cuestión que Jane Forte (1988) reflexiona, es este construido desde la alteridad y la negación; cuál es el proceso identitario y cómo puede subvertirse desde la práctica artística del performance. Apunta al carácter

autobiográfico en la producción de las artistas y resalta lo subversivo de la representación de mujeres reales a partir de la propia experiencia como motor disonante y transgresivo en contrapunto a la ficción de las representaciones monolíticas de la alteridad femenina; señala, a su vez, que el reto en la representación de lo femenino puede tener en la sexualidad y el cuerpo una vía para confrontar el orden simbólico.

En este punto Julia Antivilo (2013) y Jane Forte (1988) coinciden en señalar que el arte feminista mantiene un discurso de ruptura a partir de temáticas que se refieren al autoplacer, la sexualidad desligada de la reproducción y la heteronormatividad, el aborto y la violencia hacia las mujeres ejercida entre otros, por los medios de comunicación masiva (Antivilo, 2013). Así, el arte acción se torna contraespacio de resistencia a la subyugación de la subjetividad femenina del poder. Forte (1988) enfatiza en la exploración de la experiencia encarnada de las mujeres como factor decisivo en la micropolítica; a través de intervenciones que subvierten la política falocéntrica y crean marcos para la demolición de las identidades genéricas universales.

Vassely (2015) da espacio a la voz de Ashkar en relación con lo que la experiencia encarnada supone para la artista, y Albarrán-Diego (2013) sugiere el contrato de la violencia por parte de Estado, la familia y la ley en la experiencia encarnada de las mujeres. Incluir o no la experiencia de las performanceras en el abordaje de las obras matiza la perspectiva de análisis de las producciones. Ante esto, el uso de las entrevistas en los estudios sobre performance es fundamental, sin embargo no siempre son incluidos y cuando existen se centran en la biografía o al discurso estético o político de las intervenciones, pocas veces se centra en la experiencia en el performance de los y las artistas. El uso de testimonios de las y los performanceros en los textos de Verónica Cristiani (2010) o Dulce María de Alvarado (2015) son un instrumento para la historización del performance mexicano en el caso de De Alvarado (2015), y como complemento del discurso visual de las obras y el encuadre biográfico de las performanceras en el caso de Cristiani (2010).

Es importante también rescatar aquellos y aquellas artistas que escriben sobre su percepción del performance y su experiencia, como es el caso de Lorena Orozco que entiende el performance como un resorte para observar diferentes fenómenos políticos, culturales y sociales (Orozco, 2014). La autora contempla el contacto con la audiencia, dentro la experiencia en el performance, y su proceso creativo (conceptualización, producción y concreción) como factores inherentes y fundamentales que nutren la relación circular que entrama la praxis performática, donde tanto los y las artistas como la audiencia son afectados. Concibe el estudio del performance como medio para el estudio del ser humano, su desarrollo y transformación<sup>18</sup>. Por otro lado, en su tesis de maestría realiza un estudio a través de entrevistas a diferentes artistas, teóricos y especialistas, en los que se encuentra el testimonio de Elia Espinosa y Ángel Pastor, entre otros.

La historiadora, crítica de arte y poeta mexicana Elia Espinosa entiende que el tiempo en el performance, la corporalidad y la conciencia supone un estar dentro de sí y fuera (en el acontecimiento), donde la conciencia corporal en el tránsito de las acciones entrama una plenitud, que implica, a su vez, una resignificación y resimbolización de la cotidianeidad. Por su parte, Ángel Pastor expone que en su experiencia en el performance el cuerpo es primordial, y apunta que a través del mismo ha trabajado su enfermedad, el dolor y la rigidez. El performance ha sido para él, en cierta medida una terapia, y, enfatiza en la importancia de la presencia del performancero/a para generar conocimiento en la propia praxis a través de la vivencia, la energía, el movimiento físico y las reacciones del cuerpo (Orozco, 2013)

En esta investigación el uso de las entrevistas facilitan la exploración de diferentes aspectos como son 1) las diferentes estructuras de poder por las que transitan las corporalidades de las performanceras, 2) el uso de la autorrepresentación y políticas de identidad como

---

<sup>18</sup> Entrevista recopilada por Araceli Zúñiga (2008). <http://revista.escaner.cl/node/850>

estrategia performática de ruptura, 3) cómo significan su experiencia en el performance las colaboradoras y cuál es la relación con sus geografías corporales.

La experiencia encarnada, la reflexividad de la artista y sus identidades como mujeres situadas en una geografía concreta son aspectos fundamentales en los procesos de identificación y subjetivación que pocos estudios sobre el performance contemplan. En esta investigación situada en Latinoamérica, específicamente desde el contexto mexicano, el concepto de la colonialidad del género, que se vincula al de la colonialidad del ser, y, está entrelazada con la colonialidad del poder y del saber (Lugones, 2014) facilita un análisis más complejo de la experiencia situada, así como integrar las voces de las artistas, que pocos textos incluyen.

Otra perspectiva que se sitúa desde la realidad latinoamericana es la utilizada por Nadia Martín (2014) desde la perspectiva poscolonial da cuenta a partir del análisis de tres proyectos de intervención pública de los colectivos argentinos Colectivo Arte Ambulatorio<sup>19</sup>, Corpiños Luminosos<sup>20</sup>, y Mujeres públicas<sup>21</sup>, de la situación específica de doble subalternidad de las mujeres del sur Latinoamericano. La autora se centra en varios aspectos, resultando fundamentales 1) la materialidad de la obra (registro y voz asumida), 2) el territorio construido (público/privado, virtual/real), 3) las corporalidades que accionan y 4) el rol del espectador.

---

<sup>19</sup> El Colectivo Arte Ambulatorio se conforma por Clara Torres y Julieta Lazzini. En su trabajo *El Espejo Hiperespacial* realizan a partir de una video conferencia, situadas ambas en diferentes bares de la ciudad, una hipérbola del acto de maquillarse donde cada una se maquilla a partir del reflejo de la otra en la pantalla, como metáfora de la distorsión de ser a partir del canon exógeno, de lo artificial de desear ser a partir de las normas de producción del género. El espacio público en esta intervención es móvil (los dos bares y la nube virtual por la que se retransmite en directo).

<sup>20</sup> Colectivo formado María Heller, Vero Mercado, Azucena Losana y Caro Andreotti. Realizan performances recitales o performance sonoras. Utilizan la metáfora de la mujer ciborg. Según la autora consiguen una doble denuncia a partir de la ruptura del cuerpo biopolítico y su asignación cultural y por otra parte ponen de manifiesto la situación desigual en tanto el acceso a la tecnología desde su geografía situada.

<sup>21</sup> Grupo de activismo visual feminista formado por Lorena Bossi, Magdalena Pagano y Fernanda Carrizo. Utilizan la parodia y la ironía como estrategias performáticas de denuncia y reivindicación de temáticas feministas como son: el aborto, el canon de belleza, la sexualidad o la violencia de género. La autora apunta a la posibilidad de la redefinición del espacio urbano en clave feminista. A partir de la subversión de los roles tradicionales de las mujeres y el ejercicio de la memoria para visibilizar las genealogías femeninas y el reconocimiento histórico de diferentes mujeres en el espacio urbano. La pieza revisada es *En la Plaza, en la casa y en la cama. Ensayo para una cartografía feminista* (2012-2013).

Al respecto de las corporalidades que tienen lugar en estas acciones, Martín (2014) define tres reapropiaciones, la del cuerpo deformado, monstruoso como denuncia a la materialización de las corporalidades femeninas tradicionales a partir del canon de belleza realizada por el Colectivo Arte Ambulatorio en *Espejo Hiperespacial* (2011), por otro lado, la reapropiación de las corporalidades femeninas desde la acción como sujetos creadoras de un espacio propio parte Mujeres Públicas en *En la Plaza, en la casa y en la cama. Ensayo para una cartografía feminista* (2012-2013) y, finalmente el cuerpo abyecto para hacer uso de una identidad híbrida, un sujeto femenino ciborg de Corpiños Luminosos y los Guantes Sonoros (2013). Estas tres intervenciones dan cuenta del uso de la corporalidad en la creación de discursos alternativos desde diferentes experiencias de mujeres, donde lo colectivo, el espacio público, el uso de la parodia, así como los materiales de bajo coste se pronuncian como características ligadas al arte feminista en Latinoamérica<sup>22</sup>, aspectos en los que ahondaré más en el segundo capítulo.

Otra cuestión relevante no revisada con profundidad, excepto por las teóricas feministas como Jane Forte (1988), es la incidencia de la generización como proceso fundante de la subjetividad e identidad de las artistas, así como el deseo de autoidentificación de los sujetos unidos a una necesidad de coherencia temporal y espacial. Como enuncia Guattari las personas son atravesadas por flujos y deseos tanto semióticos como sociales, somos sujetos y sujetados con una cuota de libertad y responsabilidad (Bonder, 1999). Los textos de Julia Antivilo (2013), María Laura Rosa (2011), Mónica Mayer (2004) o Claudia Mandel (2011) dan cuenta de estéticas y prácticas micropolíticas producidas por artistas latinoamericanas que experimentan

---

<sup>22</sup> Textos fundamentales en lo relativo al arte feminista latinoamericano son, entre otros: *No pudieron con nosotras; el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando* de Elizabeth Monasterios (2006) publicado por Plural Editores, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey* de Lorena Zamora (2007) editado por CENIDIAP y CONACULTA, *El arte feminista en la efervescencia democrática de la autora* de María Laura Rosa (2014) publicado por la Editorial Biblos Artes y Medios, *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano* (2015) de Julia Antivilo publicado por Ediciones Desde Abajo.

nuevas formas de autorrepresentación y que rompen con las categorías de género hegemónicas (Bonder, 1999).

En el siguiente capítulo se realiza un recorrido por el performance mexicano enmarcándolo como proceso cultural y sociopolítico, en un primer momento se encuadra el performance mexicano dentro de Latinoamérica como producto cultural, en segunda instancia se realiza un recorrido por los orígenes del arte acción en México para finalizar con performance de género y feminista mexicano como preámbulo a las cartografías performáticas que se analizan en el capítulo tres.

## Capítulo II

### Performance como proceso cultural y sociopolítico.

Las prácticas artísticas vinculadas con la conciencia crítica de sí, proponen que la creación implica investigar, y reflexionar sobre ciertos aspectos como; 1) qué se comunica como arte, 2) las estructuras internas de su praxis, 3) el contexto sociohistórico y su complejidad, 4) la interdisciplina como posibilidad, 5) la renovación de gramáticas, lenguajes, representación y significaciones, 6) el mercado y la doctrina como una esfera en la que están inscritas las prácticas artísticas (Muñoz, 2008).

Por otro lado, Richard Martel apunta tres grandes etapas de las prácticas alternativas, la primera es la fase del nacimiento y comprende a las “vanguardias históricas”; la siguiente fase es de consolidación y se sitúa en los años cincuenta y sesenta, diferentes colectivos y movimientos como Fluxus, Nuevo realismo o Arte cinético realizan una crítica hacia la institución del arte y su normatividad; la tercera etapa es la de afirmación en la cual se crean dialécticas alternativas al arte institucional y se mantiene un vínculo con las prácticas transgresivas y de provocación (Muñoz, 2008). Estas etapas son bastante consensuadas dentro de la historia del arte para responder a qué es y cómo se originó el arte acción. En el caso del performance mexicano la influencia del accionismo vienés<sup>23</sup> es fundamental, como también el intercambio entre los y las artistas desde finales de los ochenta y con más frecuencia en los noventa en los festivales internacionales, en la actualidad las redes sociales son un canal de difusión y diálogo entre artistas de diferentes lugares del mundo.

---

<sup>23</sup> El accionismo vienés comienza su labor en 1962 en Viena, sus intervenciones mantenían características sadomasoquistas, a manera de ritual entendían sus acciones como rituales terapéuticos que liberaban energía reprimida. Son referentes fundamentales en la línea más transgresora del performance como Gina Pane, Marina Abramovic y Ulay, Otto Mühl o Ron Athey (Alvarado, 2015).

La exclusión de las prácticas alternativas de la periferia y de los sures globales en la historia del arte oficial es una cuestión a problematizar, como también lo es, la escasez de artistas mujeres. Gerardo Mosquera (1996) hace hincapié en la necesidad de pensar el arte desde Latinoamérica como posibilidad de resistir a la definición unificadora que dictan los centros de poder de las producciones artísticas (Bernal, 2014), ante esto, Eli Bartra (2015) expone la necesidad de realizar “investigaciones en la región para intentar contrarrestar el euro-gringo-centrismo” (Bartra, 2015, p.28).

Según Elsa Flores lo nacional, lo local y lo regional son aspectos que se entretajan en el marco latinoamericano de las artes, la autora propone ciertas observaciones a colación con la globalización en América Latina, algunas de ellas son; 1) la persistencia de criterios eurocéntricos y la concentración de los centros de poder en la distribución de las artes, la regulación y legitimación de las mismas. 2) persisten las estéticas metropolitanas frente a estéticas locales o periféricas. 3) Los valores estético-históricos “universales” desplazan las producciones periféricas o del tercer mundo. 4) La curaduría invertida produce y selecciona muestras de arte periférico, e integra aquellas propuestas cercanas al canon. 5) El colonialismo cultural abarca no solo las obras, si no los marcos teóricos desde donde se interpretan y evalúan (Flores, 2003).

En las siguientes páginas realizo un recorrido centrado en la situación del performance en México, en primer lugar retomo algunos de los referentes y coyunturas de los antecedentes y comienzos del performance, en segundo lugar, se ahonda sobre el arte feminista y de género específicamente, para continuar con algunas de las convergencias y aspectos que se han incorporado en el performance de mujeres a partir de la década de los noventa.

## 2.1. Antecedentes y generación de los grupos.

El performance, como un proceso vivo que es cultural y político, se produce y materializa desde contextos locales en diálogo con lo nacional, regional y global, lo cual implica una revisión de las corporalidades y geografías en las que se inserta, de las que se deshace y hacia las que deriva. Estas prácticas están sustentadas en una memoria dinámica, visceral, que continuamente se difumina y vuelve a escribirse. Tal y como plantean Josefina Alcazar y Fernando Fuentes (2005) es necesario realizar un ritual de recuperación de la memoria para resguardar los antecedentes del arte-acción en la república mexicana.

Desde las lentes del arte contemporáneo Maris Bustamante (1998) enmarca los antecedentes del performance mexicano a partir de la revisión de los no-objetualismos<sup>24</sup>, nuevos géneros artísticos y lugares desde los cuales pensar las realidades desde el arte. En su intención de recuperar y validar el no objetualismo realiza, lo que ella define como genética cultural, que deriva en una manera alterna, no lineal, de leer estas prácticas en el tiempo. La artista y teórica expone que una de las primeras experiencias artísticas que podrían dar lugar a una estudio anterior a los años 70 del arte acción, es el manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce (1920) y el manifiesto Treintatreintista (1928)<sup>25</sup>.

Por otro lado, el debate actual sobre las fronteras entre el teatro y el arte acción o performance, en tanto a rastrear “la genética cultural” del performance desde una lógica paralela

---

<sup>24</sup>Estas prácticas no-objetuales las nombra como las formas PIAS para referirse al arte no-objetual (performances, instalaciones y ambientaciones). Estas prácticas no-objetuales surgen a partir de lógicas fuera del canon del sistema artístico y social del momento, y por lo mismo, son difícilmente leídas y reconocidas por el sistema del arte y ajenas al gusto del público en general.

<sup>25</sup> El primero realiza una crítica al modernismo francés y contiene un carácter antipatriótico y antirreligioso, y el segundo, criticó a la academia como lugar de estancamiento. María Valente (1924), Conchita Jurado (1926-1931) o Los tés locos de Sánchez Forgarty (1939 - 1959) junto con Los Hartos que encabezaba Mathias Goeritz (1961) y la Primera Confrontación de Arte Experimental en la Galería Proteo (1955) son artistas que, junto con coyunturas históricas y geográficas, capitalizan lo que se gestaba en México antes de los tan rememorados años 70 (Bustamante, 1998). Para la artista y teórica, cuando las estructuras carecen de oportunidad para cubrir las necesidades de sus diferentes partes, surgen del mismo sistema sujetos que dan espacio a otras opciones alternativas, y que a su vez, producen conocimiento y resistencia a la ideología dominante (Bustamante, 1998), como instrumento para crear brechas en las hegemonías sociales.

a la historia del arte oficial es fundamental. Dichas fronteras se insertan en una mirada enraizada en la modernidad, y en la tradición artística de Europa y los Estados Unidos. Sin embargo, si se revisarán las relaciones con el teatro popular, lo ritual tan inserto en la cotidianidad mexicana o los propios rituales que integran fiestas, bailes o curaciones, surgiría un espacio de análisis que contemplara otro tipo de aspectos y quizás, también, las fronteras entre ambas disciplinas comenzarían a desdibujarse, al incluir tradiciones artísticas entendidas como no occidentales.

Al revisar los textos escritos sobre el performance en México encontramos figuras clave en la genealogía del performance mexicano como son; Alejandro Jodorowsky que radicó en México entre 1960 y 1972, y fundó el Efímero Pánico junto a Roland Topor y Fernando Arrabal. El arte polaroid, el arte cinético, el land art, así como el domestic art se abrían paso en la escena mexicana donde Juan José Gurrola junto a Felipe Ehrenberg o José Luis Cuevas fueron representantes claves de “manifestaciones artísticas rebeldes, lúdicas, irreverentes y anárquicas” (Alcázar & Fuentes, 2005, Pág.151) que anunciaban la explosión del performance en México.

En los años sesenta las diferentes disciplinas artísticas buscaban romper con los límites de las mismas, fusionar arte y vida. El proceso ocupó el eje principal como oposición a la mercadotecnia de la industria del arte. En el movimiento estudiantil del 68 surgieron muchos artistas, estos ligaban sus acciones a reivindicaciones sociales y políticas, apareciendo en esta conyuntura los primeros colectivos de performanceros (Alcázar & Fuentes, 2005, pág. 152). El arte político en el espacio público es característico de este momento, la intervención artística en el espacio público en la Ciudad de México “remite a una apropiación simbólica del espacio público, dado que los artistas lo utiliza con propósitos estéticos y de comunicación social que no forman parte de las convenciones institucionales y del arte urbano tradicional” (Sánchez, 2003, p.9).

Las fracturas sociales, el autoritarismo gubernamental y los movimientos guerrilleros son parte del nudo social en el que nació la generación de los grupos, artistas que organizaron su vida creativa fuera de las instituciones oficiales del arte (Sánchez, 2003). Se apropiaron de las vías públicas, mostraron su trabajo en plazas y calles de la ciudad, acercaron el arte a la vida cotidiana. Estas intervenciones comenzaban a tener un carácter más transnacional que los ligaba políticamente con otros movimientos de la región latinoamericana que tenía como precedente la revolución de Cuba (1959). En estos discursos se generalizó la exaltación de la masculinidad, el heroísmo de los revolucionarios y la representación de las mujeres como compañeras de los líderes, objetivizadas como bellezas étnicas o como víctimas de la racialización y la clase (Aceves- Sepúlveda, 2013).

Los discursos visuales llenaban las vías públicas de mensajes y reivindicaciones democráticas y de confrontación al Estado. Estos grupos eran en su mayoría artistas multidisciplinarios, poetas, escultores, pintores o fotógrafos. Aquello que se definirá posteriormente como performance se materializaba como experiencias híbridas con elementos característicos del arte tradicional (artes plásticas, música, poesía, teatro, danza), el arte popular (la carpa, el cabaret, el circo), y de formas contemporáneas de arte (cine experimental, arte digital, instalación o videorate). El performance retoma también conceptos y formas de creación ligadas a la antropología, la sociología, el periodismo o la semiótica; como también “de las tradiciones populares vernáculas –merocólicas, fiestas populares, procesiones” (Alcázar & Fuentes, 2005, pág. 154). En la búsqueda de lenguajes, estéticas e introducción de temáticas alejadas de los cánones hegemónicos, el performance produce extrañeza y tintes de algo nuevo que después de cuatro décadas, en ocasiones, no se sabe cómo decodificar.

La llamada Generación de los Grupos tiene dos coyunturas fundamentales por un lado la internacionalización de las luchas estudiantiles y por otro la matanza de Tlatelolco. Este movimiento estaba constituido en su mayoría por artistas urbanos que conjugaban arte y cultura;

trabajar en grupo suponía cuestionar la autoridad y la autoría. “El discurso visual de los Grupos exhibió una identidad social sustentada en las contradicciones y atrasos en materia social y democrática, describiendo los procesos de hibridez cultural, la diferenciación y diversidad de los sectores sociales y el clima contestatario de esa década” (Sánchez, 2003, p.12). Aparecieron diversas vertientes en los grupos, de los más cercanos a las luchas populares fueron Germinal (1976), que producía herramientas visuales para los movimientos obrero y estudiantil; por su parte el grupo TAI (Taller de Arte e Ideología) en 1974 mantenía una propuesta alternativa de pedagogía. Proceso Pentágono (1976) y grupo Mira (1977) denunciaban la situación de represión en el país y en América Latina: la censura, la represión, las dictaduras y los desaparecidos. Como puede observarse el arte setentero era sumamente político, sus integrantes eran militantes políticos o tenían contacto con organizaciones sociales (Mayer, 2004).

Las formas tradicionales de producción, distribución y consumo de las artes fueron cuestionadas al reformular los procesos de trabajo; se pasó de realizar murales callejeros expresionistas en el espacio público a otras producciones efímeras (a través de plantillas e imágenes fotográficas) más cercanas al arte conceptual, como es el caso del grupo SUMA. El grupo Marco (1978), por su parte, se concentraron en utilizar el texto en las acciones públicas como elemento central para interactuar con los peatones, a través de la creación de poemas, libros de artista o arte correo. Tepito Arte Acá (1973) insertó su arte en su propia comunidad acercándose a otro público y alterando a su vez los espacios legitimados para hacer arte. Otro referente incuestionable es el No Grupo; sus producciones mantenían una autoría personal al hilo de la propuesta artística grupal, desde una autodeterminación apolítica cuestionaban las visualidades publicitarias y populares, las concepciones tradicionales de la historia del arte, así como la identidad nacional y las concepciones de la sexualidad imperante.

Los y las artistas mencionados/as, se acercaban al espíritu del arte conceptual puesto que se centraban en la noción del artista no en el objeto u obra (Alcázar & Fuentes, 2005). El

arte acción o performance se acerca a los 80 y 90 con dos aspectos fundamentales: el rechazo de los soportes tradicionales y la redefinición de lo político. La lucha lésbica y gay, la conciencia ecológica y el movimiento feminista son coyunturas de este período que producen cambios en el entendimiento de la política en el arte incluyendo otras cuestiones además de la lucha de clases.

El arte abstracto basado en la geometría o lo lírico puede tornarse neutro en la composición de la temática y obra, hubo artistas que rompieron con el canon de la década. Nahum Zenil mantiene una propuesta política a partir de figuraciones homosexuales. Otros como Marcos Kurtz se introducían en el tiempo, interactuaban con el público con propuestas indefinibles a través de soportes no tradicionales. Manifestaciones que aluden a esta misma generación son los libros de artista de Ulises Carrión, Magali Lara, Martha Hellion o Felipe Ehreng, también comenzaba a experimentarse con el arte-correo, el video-arte, la poesía visual, Cesar Espinosa y Araceli Zúñiga crean, entonces, el Bienal de Poesía Visual en 1985 que llegará hasta la séptima edición en 2002 (Mayer, 2004).

En la década de los ochenta la tendencia de trabajar en colectivo seguía imperante, se forman grupos de mujeres que estaban vinculadas tanto al movimiento feminista como a la lucha estudiantil, quizás los más representativos sean Tlacuilas y Retrateras (1982), Polvo de Gallina Negra (formado en 1983 por Maris Bustamante y Mónica Mayer) y Parto Solar de Katia Mandoki, Poyesis genética (1981), Atte. La Dirección (1983), Sindicato del Terror (1987) y Pomo Como en 1987, entre otros (Alcázar & Fuentes, 2005). Marisa Lara y Arturo Guerrero (1984), combinaban en sus exposiciones su obra plástica con una presentación performancera con la misma temática. Otro referente es el grupo Música de Cámara (1984) formado por Arturo Márquez (músico y compositor) y Juan José Díaz Infante (artista digital, fotógrafo y especialista en medios electrónicos), sus obras “eran musicales, fotográficas, plásticas, literarias, visuales” (Alcázar & Fuentes, 2005, pág.156). Por su parte Guillermo Villegas y Consuelo Deschamps

(1973) con sus exhibiciones *Cosáfono* y *Andante* jugaban con la visualidad y la música. El arte-correo, el performance y la poesía visual son parte del mismo entramado de este contexto cultural.

La Ciudad de México se transformó en una urbe que recibió gran población (de diferentes puntos de la república en su mayoría zonas rurales) en un tiempo muy corto, esta transformación urbana trascendió al colectivo artístico que se condensaba en un pequeño círculo de artistas, críticos y galerías condensada en la Zona Rosa. Después del sismo de 1985 comenzó a rescatarse el Centro Histórico, se restauraron diferentes espacios que dieron lugar a la apertura de centros culturales, edificios en ruinas fueron se convirtieron en galerías, museos, bares, discotecas y restaurantes. Las colonias Roma y Condesa fueron también recuperadas a través de la creación de espacios alternativos, café-galerías y galerías de artista (De Alvarado, 2015).

Miguel Ángel Corona convocó a colectivos de artistas para realizar acciones individuales en vivo, por diversas zonas de la ciudad, en ellas participaban los vecinos y transeúntes a través de una estética lúdica con temáticas populares de celebración como las intervenciones que se llamaron ; *Madre sólo hay una o El amor hace su santa voluntad*. El Museo de Arte Moderno inauguró un espacio para instalaciones en 1987. Ese mismo año se fundó La Agencia, galería dirigida por Adolfo Patiño, que permaneció abierta por seis años y tuvo propuestas innovadoras de performance. La Fura dels Baus<sup>26</sup> se presentó en el Auditorio Nacional y en el Festival Internacional Cervantino, esta visita influyó en diferentes artistas mexicanos con su línea de estéticas catastrofistas, agresiva y de destrucción convertida en espectáculo (De Alvarado, 2015).

En esta época las aperturas de locales alternativos se sucedían. El Salón Aztecas (fundado por Aldo Flores) en la calle Cuba convocó a jóvenes que comenzaron su carrera en

---

<sup>26</sup>La Fura dels Baus es una compañía de teatro catalana creada en 1979 por Marcel·lí Antúnez Roca, Carlus Padrissa, Pere Tantinà, Quico Palomar y Teresa Puig. Se autodefinen como grupo teatral de fricción.

este mismo espacio. En esa calle los vecinos ofrecían locales para espacios artísticos, así también se inauguró La Mueblería (por Héctor Quintero), Los Mosqueteros, Famoso 42 (antro gay) o Las Catacumbas fueron lugares nocturnos que presentaban trabajos sobre arte erótico y el performance (De Alvarado, 2015). Este foco de creación fuera de los museos y las galerías se convirtió en espacio de encuentro para los artistas según Nelson Oxman (1989) “estos grupos de artistas un tanto excéntricos del Centro venden obra y logran generar los presupuestos necesarios para que continúe creciendo una especie de barrio marginal de artistas, como alguna vez lo fue Montmartre en París, el Soho en Nueva York, y ahora República de Cuba en Ciudad de México” (Oxman citado en De Alvarado, 2015, p.48)<sup>27</sup>.

A partir de aquí se devela como el performance mexicano ha ido transformándose a medida que se apegaba a la industria del arte y se concretaba y definía como una disciplina más. Los eventos pasan de ser intervenciones públicas (con un fuerte carácter político frente a la estructura) en los años 70, a ir entrando en diferentes eventos, donde la audiencia se tornaban en un público más selecto, artístico o de amigos, que se distanciaba del público general de la calle. Los grupos de los 80 o la llamada segunda ola grupera sigue explorando con diferentes lenguajes, conceptos y disciplinas sin todavía adscribirse al término performance, si no que eran artistas transdisciplinarios que exploraban los límites de las artes.

Otro cambio que se presenta es la problematización de otras intersecciones más allá de la clase, como son la de género y la sexualidad. La racialización, lo indígena y los centralismos, son aspectos que si bien no han sido imperantes como discurso comunicacional en el arte acción de México, se comienzan a visibilizar a partir del concepto de fronteras a finales de los noventa.

---

<sup>27</sup> Otros espacios fueron Latir Constante (coordinado por Aldo Flores en 1989 en la colonia Roma), La Última Carcajada de la Cumbancha (1987-1992) fundado por Raúl y Eduardo Barajas en el sur de la ciudad, El Observatorio (dirigido y fundado por Antonio Sáiz, César Martínez y César Incháustegui), que tenía como lema: La hora de México, la hora que dejaste. En 1989 tuvo lugar 1989 Performances, festival organizado por la UNAM que duró tres meses y tuvo acciones en las instalaciones del Centro Cultural; los foros El hijo del Cuervo (en Coyoacán fundado y dirigido por Alejandro Aura), Electrosensibilidad (coordinado por el departamento de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM Azcapotzalco) centrado en el diseño y el arte asistido por computadora (De Alvarado, 2015).

Por parte de artistas mexicanos que residen en los Estados Unidos, así como a partir del arte chicano y la reflexión nacional que supuso el movimiento zapatista en 1994. Las fronteras mundiales se desdibujan, la condición de miles de migrantes en el mundo, de personas transterritorializadas, con representaciones que disienten del marco identitario del Estado nación donde gestan sus nuevas vidas posibilita que se revise el constructo de identidad nacional estática. De la mano del artista Guillermo Gómez Peña, y su compañía la Pocha Nostra, se produce un intercambio de tendencias que teje países y generaciones. Las fronteras, las identidades híbridas, así como la crítica de la racialización de los latinos, en especial de los chicanos, los llamados espalda mojada o los mexicoamericanos son parte fundamental de las representaciones fronterizas de su performance híbrido.

Alcázar (2014) expone que Gómez Peña “se ha convertido en un intérprete cultural, en un artista que expresa a la sociedad del siglo XXI: un mundo habitado por personajes híbridos” (Alcázar, pág.260 2014). El artista utiliza la parodia, el humor, el travestismo para conseguir una dislocación de sentido que incida en el imaginario estadounidense que se tiene de la república mexicana con base en representaciones de estereotipos como la brujería o las prácticas rituales indígenas. Gómez Peña crea puentes culturales desde su propia experiencia encarnada, que a su vez representa también una corporalidad e identidad colectiva, en el sentido que devela los recovecos y fracturas que existen en las identidades y las rupturas con las nacionalidades, en este caso la mexicano-estadounidense.

En la Ciudad de México la existencia de grupos sigue presente, ejemplo son Pinto mi Raya (1990), 19 concreto (1990), SEMEFO (1991), Hiperión (1997), La cuerda (1993), Inseminación artificial, Cartucho Catorce (1997), Agencia de performances y risas grabadas (1992), así como H. Comité de Reivindicación Humana. Gina y Marcela, por su parte, comienzan como dúo (1997) realizando su práctica artística en Monterrey (Alcázar & Fuentes, 2005). También hubo artistas que trabajaron tanto individualmente como en grupo, los hay que

su trayectoria ha sido únicamente en solitario como, César Martínez, Marcus Kurtycz, Elvira Santamaría, Lorena Wolffer, Katia Tirado, Hortensía Ramírez, Elizabeth Romero, Minerva Cuevas, La Congelada de Uva, Carlos-Blas, Niña Yhared, Yolanda Segura, Miguel Angel Corona, Iris Nava, Rosina Conde, Mirna Manrique, Dorís Steinbichler, Pancho López, Iris México, Héctor Falcón, entre otros (Alcázar & Fuentes, 2005).

Una de las coyunturas clave para entender el giro que dio el performance fue por un lado que se incorporó a los museos y dejó de concebirse como parte de la cultura underground, volviéndose una disciplina artística oficial, por otro lado, comenzaron a realizarse con suma continuidad festivales propios<sup>28</sup>, el performance dejó de ser un añadido un tanto marginal en festivales de arte ya consolidados, para crear espacios propios y exclusivos de esta disciplina. A su vez, la producción artística asume otras características, los lenguajes no tradicionales no suponen expresiones emergentes, desde las instituciones culturales promueven su producción y exhibición (Sánchez, 2003).

El sistema de becas por parte del Estado e iniciativas privadas que comenzó a circular en esta década es un hito significativo en el performance mexicano por un lado da la posibilidad a los y las artistas de producir sus propuestas con muchos más recursos que anteriormente; y por otro, legitima a los mismos dentro del canon oficial frente al resto de productores artísticos,

---

<sup>28</sup> La Semana del Performance (1990), fue el primer evento explícitamente de performance en el marco de los espacios institucionales del arte. En el mes de septiembre de 1992 se realizó en el Museo Universitario del Chopo el Primer Mes del Performance, fue organizado por Hortensia Ramírez, Gustavo Prado y Eloy Tarcisio, en este punto el performance ya estaba legitimado en la esfera del arte.

En 1993 el Consejo Nacional para las Culturas y las Artes fundó el X-Teresa: Arte Alternativo, espacio legitimado institucionalmente que albergaba propuestas alternativas; en la actualidad al hilo de la incorporación oficial de los no-objetualismos paso a llamarse ExTeresa: Arte Actual. En este espacio que se creó como foro oficial del arte alternativo participaron numerosos artistas nacionales e internacionales. Al año siguiente, se realizó Artes del cuarto Mundo, donde se expusieron performance e instalaciones basadas fundamentalmente en multimedia de donde se expuso el trabajo de doce artistas radicadas en Londres.

Los festivales tuvieron gran repercusión en el performance mexicano, como también la escuela La Esmeralda, y el ya nombrado el Ex Teresa Arte Alternativo. Existió al respecto de los Festivales un cambio pasó de realizarse anualmente a en su IX edición a realizarse bienalmente. Otros eventos claves fueron, las Jornadas de Nivelación de Oxígeno (Ex – Teresa, año 2000) que aglutino a artistas de gran recorrido y artistas que iniciaban; Performagia, Encuentro Nacional de Performance (Museo Universitario del Chopo, año 2003) coordinado por Pancho López y Edith Medina, que sirvió como encuentro de artistas de otros estados de la República en un intento por contemplar artistas que no realizarán su labor en el centro del país.

a partir de esto podríamos ahondar en si este cambio podría influir en las temáticas, los espacios o incluso en el mismo proceso creativo, o si resta autonomía a las y los artistas. Al respecto de la institucionalización del performance, en el Festival Encuentros de primavera *Alucines interdisciplinarios* de nuevos creadores de 1993 que convocó a más de setenta creadores mexicanos nacidos en los sesenta y setenta: fotógrafos, poetas, escritores y críticos, los organizadores del evento Carlos Martínez y Enrique Franco dejaron testimonio;

Antes de que el destino nos alcance y las tecnologías nos conviertan en deshechos industriales, dejamos aquí testimonio de una coincidencia temporal en la que se comparten diferencias y semejanzas en la creación. Nacidos en los setenta [sic], producto de los desencantos ideológicos, de la manipulación más-iva, marcamos el fin y el principio de una primavera incierta (Martínez Carlos y Enrique Franco citado en de Alvarado, 2015, p.53).

Otra propuesta contrainstitucional fue el proyecto Temístocles 44 (marzo 1993-marzo 1995), situado en Polanco, formado por 13 artistas y sustentado por Conaculta, que tenían como máxima preocupación rescatar procesos creativos excluidos por la crítica, las galerías y museos, y que el último fin no fuese la venta o exhibición (De Alvarado, 2015).

En los noventa tuvieron lugar varios sucesos como La toma del Balmori en la Roma y La toma del Rule (1991) en el Eje Central, artistas del performance como Semefo y Crysler junto a pintores, escultores y demás creadores celebraron el día mundial del artista. La Galería Zona (1993-1995) se transformó de panadería a foro de reuniones, su apertura fue realizada con los recursos de los artistas que lo dirigían con el objetivo de tener un espacio propio. Como puede observarse, en este proceso vivo que es el performance convivían diferentes colectivos y artistas que buscaban el reconocimiento del performance por las instituciones del arte y otras fuerzas que creían en la necesidad de tener sus propios espacios alternativos<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Ejemplos de espacios alternativos son: Caja Dos. Espacio alternativo que se llamó después Caja Dos. Arte Nativo (creada por Armando Sarignana en la Roma a mediados de la década) supuso un suerte de espacio para jóvenes creadores del performance como por ejemplo Niña Yhared o Rocío Cerón, poeta, que fundaría en 1995, 20/30 Espacio en las Lomas de Chapultepec auspiciado por la Fundación Carmen Toscano. Casa de Agua (fundada por Xane Vázquez) tenía como finalidad acercar a los residentes de la colonia Santa María la Ribera al arte de la

En la década del 2000, la calle y los espacios populares retoman su auge con el objetivo de repercutir en el público no especializado, los flujos de legitimación del arte del performance a través de las instituciones de arte son fluctuantes, así como los espacios que buscan los artistas en aras de retomar o no el compromiso de su labor hacia una audiencia más amplia de la sociedad. El Colectivo Les Petaiux (Katnira Bello, Fernando Fuentes y César Cortés, entre otros) es un ejemplo de este carácter social que algunos artistas retoman, haciendo uso de un activismo cultural comprometido, parte de proyecto creativo consiste en armar casas para niños sin hogar a partir de residuos de campañas políticas.

El intento de descentralización del performance se hace más presente en esta década, ante esto, se comienzan a realizar a partir del 2002 los Encuentros Internacionales en Mérida (Yucatán), como también tiene lugar el encuentro Reconsiderando el Performance en la Universidad Autónoma de Querétaro organizado por Lorena Wolffer (2003). Otras alternativas con las Acciones en Ruta, que consistió en la realización de talleres, conferencias y acciones en distintos puntos del país, este evento aglutinó artistas de diferentes generaciones con propuestas diversas. Se abren a la vez, espacios institucionales como el MUAC, el Laboratorio de Arte Alameda, el Faro de Oriente o el Claustro de Sor Juana. El espacio público se retoma en una fórmula nueva a través de proyectos organizado por curadores como el que tuvo lugar el 2003 en el Metro Pino Suarez. También, en esta disyuntiva se accede a espacios mediáticos como la radio, el programa de Maris Bustamante *El arte es como la vida misma o Un espacio donde las artes visuales suenan* de Pinto Mi Raya son un ejemplo de ello, en la televisión Lorena Wolffer presentó Caja Negra en el canal 11 de televisión (Alcázar & Fuentes, 2005).

---

época. Las Jornadas de Nivelación de Oxígeno, Arte Performance en Santa María la Ribera en 1997 concentraron acciones urbanas de la mano de Rubén Castillo, Elvira Santa María y César Martínez, entre otros. Obra Negra (en Garibaldi), La Panadería y MARDÁ (en la Condesa), El Epicentro (colonia Guerrero), La Choza Rasta (Nezahualcóyotl) y el Multiforo Alicia, entre otros, son también parte de estos espacios alternativos que supusieron lugares de experimentación, intercambio y posibilidad de exponer y accionar para jóvenes artistas.

Los y las performanceras son en la actualidad un gremio que organizan los eventos del arte acción, son curadores, productores, técnicos, así como escritores o críticos que teorizan sobre su trabajo y publican o acuden a congresos. La impartición de talleres de performance, es otro hito característico de los noventa que propicia que el performance se extienda entre los más jóvenes. Estos talleres son dirigidos por artistas ya consolidados como: Lorena Wolffer, Maris Bustamante, Víctor Muñoz, Pancho López, Elvira Santamaría, Mónica Mayer, entre otros. De esta pedagogía performática surgió la Generación T, artistas como: Violeta Luna, Dianis Quintana, Eduardo Flores o Alma Sandoval, entre otros, fueron alumnos de dichos talleres. Los espacios donde se impartían fueron, entre otros, el Ex Teresa, el Centro Nacional de las Artes o el Museo Universitario el Chopo.

El performance mexicano ha mantenido desde sus comienzos un diálogo continuo con la comunidad performancera internacional, dentro y fuera de la región, como también con el activismo y los movimientos sociales, así el arte acción como proceso sociohistórico y cultural ha ido tenido diferentes cambios tanto en los espacios de exhibición, como en el tipo de audiencia que accede a las exhibiciones, sin embargo hay temáticas que se han ido repitiendo en el arte del performance en México como son lo ritual, el sadismo, el sensacionalismo, el peligro o el erotismo, como también lo culinario<sup>30</sup>. La incursión de las corporalidades no hegemónicas y las disidencias sexuales es representativa en la década de los noventa y del 2000, a partir de artistas y colectivos feministas, lesbofeministas, queer-cuir y transfeministas. En el siguiente apartado continúo revisando el performance mexicano, específicamente el

---

<sup>30</sup> Carlos Jaurena (miembro del Sindicato del Terror), compartía con el público comidas que preparaba él, en la acción El pollo Goyo y variaciones culinarias (1995 en Arte-ExTeresa), Jaurena presentó todos los objetos necesario para la preparación de un guiso que cocinó y compartió con la audiencia.

Pancho López realizó varios picnics en espacios públicos en la Ciudad de México, como la Basílica de Guadalupe, el Ángel o la estación de metro Pino Suárez, entre otros. Las acciones consistían en ambientar un picnic, colocaba una mesa con su mantel de cuadros, platos preparados por él, cubiertos y en ocasiones servía vino, en el 2000 fue detenido al realizar un picnic en el Aeropuerto Internacional Benito Juárez.

performance de mujeres en articulación con el feminismo, los discursos visuales del arte y el contexto mexicano, en las décadas de los setenta, ochenta y noventa.

## **2.2. Arte feminista y performance de mujeres.**

El performance de mujeres aún a varias coyunturas a observar, una de ellas es la representación de las mujeres en las diferentes disciplinas artísticas, otra, es la revisión de las mujeres como creadoras en el llamado gran arte. Diferentes autoras afirman que el arte de mujeres ha sido por mucho tiempo invisibilizado, y que los espacios artísticos no eran accesibles para las mujeres en tanto a creadoras, ¿cuáles son las causas de la ausencia de las mujeres en el “gran arte”? Linda Nochlin (2007) en su famoso texto *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* Retoma a John Stuart Mill e incide en la necesidad de cuestionar los supuestos “naturales” para poder develar las estructuras, condiciones materiales y construcciones constituyentes de subjetividad por las cuales la posición de mujer es reconocida como “intrusa, la ‘ella’ disidente y no la presunta ‘uno’ neutral” (Nochlin, 2007), que se refiere al hombre blanco, burgués y occidental como sinónimo de sujeto académico, que en el terreno del arte encarnaría al sujeto artista, el artista genio sujeto hombre.

Estos decretos subterráneos o explícitos en la construcción de poder y conocimiento detonan tensiones referentes a la subjetividad, las condiciones materiales e intersecciones que atraviesan a las mujeres artistas, entendiendo estas como género, racialización, etnia, corporalidad, sexualidad, clase, edad y origen; factores a incidir en el acercamiento a las obras, y sobre los que pensar, en relación con los lugares de representatividad a los que acceden. Por otro lado, para poder observar qué tipo de arte y qué mujeres logran un espacio como artistas, es necesario “Analizar las condiciones concretas de la producción artística [...] la situación socioeconómica de las mujeres que han producido y de ahí derivar el tipo de producción. Es preciso observar el medio familiar, la vida cotidiana femenina [...] el espacio específico de las mujeres.” (Bartra, 2003, pp 54-55). En el caso del performance la mayoría de mujeres que

realizan una carrera como performanceras han tenido acceso a la universidad, tienen estudios de posgrado y han realizado estancias fuera del país.

La diversidad del sujeto femenino disidente es en la actualidad un hecho incuestionable, como también las diferentes intersecciones que encarnan las y los sujetos de poder, sin embargo el hombre blanco, burgués, occidental, sigue presente en muchos imaginarios geográficos como sujeto creador de cultura, en contraposición con la idea de naturaleza que significa a las mujeres, por lo que es fundamental revisarlo como parte del imaginario cultural. ¿Qué detona una mujer creando cultura, qué transgrede, rompe, rebasa?, concretamente en el caso de las performanceras, ¿qué supone crear cultura cuando el soporte es una corporalidad que históricamente se ha ligado a un status inferior al masculino? (Otner, 1972).

Julia Antivilo (2013) expone que “una de las paradojas más inquietantes sobre la creación artística en la cultura occidental es la hipervisibilidad de las mujeres como objeto de la representación y su invisibilidad tenaz como sujeto creadora” (Antivilo, pág. 2013), las artistas pueden subvertir el canon de representación de la mujer a partir de la autorrepresentación que plasma su singularidad personal, y su subjetividad a través de las temáticas utilizadas. En este punto, tiene especial relevancia la autoconciencia de las mujeres artistas como sujetos de género. Araceli Barbosa (2008) subraya que las primeras mujeres que introdujeron en sus producciones “al arte como herramienta de concienciación para denunciar la condición femenina [...] con temas que tradicionalmente habían resultado tabúes” (Barbosa, 2008, pag.12) en su creación o planteamiento, estaban directa o indirectamente vinculadas al arte feminista. Entre las cuestiones que la crítica feminista del arte ha presentado en cuanto a la creación femenina, se encuentran las “fases de producción, distribución y consumo” (Barbosa, 2008,pág.16).

En el campo de las artes visuales en México el acercamiento a la teoría y la praxis feminista por parte de las artistas fueron claves para el desarrollo del performance de mujeres.

En la década de los setenta el movimiento feminista se postuló como “el movimiento político y social más importante de la segunda mitad del siglo XX en occidente” (Bartra, 2013), el cual tuvo una fuerte representación de mujeres de clase media con títulos universitarios, que provenían en su mayoría de la ciudad de México. Sus preocupaciones eran la escasa toma de decisiones tanto en las organizaciones políticas como en las problemáticas concernientes a las mujeres. Ante este panorama se organizaron en lo que hoy se define como la nueva ola del feminismo mexicano. Dentro del movimiento estaba sucediendo una revolución interna a partir de los grupos de autoconciencia como proceso de autorreflexión de la vida íntima y personal, que se tornaba como ejercicio para la transformación (Alcázar, 2014). Esta toma de conciencia ligadas a las manifestaciones públicas centradas en la sexualidad, el cuerpo y lo personal, supusieron rupturas y continuidad dentro del propio movimiento (Bartra, 2013).

Los grupos de autoconciencia fueron una oportunidad para que las mujeres pudieran reconocerse al escuchar las problemáticas que compartían y se organizaran protestas públicas “donde el arte, el feminismo y el activismo se entremezclaron. El performance jugó un importante papel en estas protestas: Mónica Mayer y Maris Bustamante son pioneras de ambos” (Alcázar, 2014, p.150-151). El arte feminista en México, a su vez, se forma al hilo de las ideas de liberación femenina que internacionalmente surgían como bandera del movimiento<sup>31</sup>. Las feministas y las artistas comenzaron a ver en el arte un medio de concientización y denuncia. “El discurso irreverente y subversivo del arte feminista [...] expone temas como el derecho al placer y al autoplacer [...] una sexualidad sin obligatoriedad a la reproducción y/o a la heteronormatividad [...] al aborto, al rechazo de todas las formas de violencia hacia las mujeres por los medios de comunicación masiva” (Antivilo, 2013, pag.49).

---

<sup>31</sup> Un hito importante dentro del movimiento de liberación femenina fue la creación de la píldora anticonceptiva en 1956. En 1966 entro en el mercado de los Estados Unidos, en México comenzó a usarse a finales de los sesenta y en 1970 a través del uso de la minipíldora, que supuso un cambio de práctica y paradigma en la sexualidad femenina abriéndose al placer sin ser exclusiva de la reproducción.

Según Barbosa (2008), “La construcción simbólica de la feminidad obedece al sistema de valores de género que cada sociedad dicta respecto a lo que debe ser la mujer [...] la identidad femenina, edificada por la mirada masculina, ha quedado plasmada en el discurso visual de la historia del arte occidental” (Barbosa, 2008, pag.23). Ante esto, las artistas comenzaron a exigir espacios propios e incluyeron temáticas que interpelan a su ser mujer individual, al cuerpo social y a las normativas sociales del “deber ser”, violencia discursiva visual que resulta de representar la corporalidad signada mujer mediante representaciones fijas y estables ligadas a las tecnologías de género, que a su vez invisibilizan a las mujeres diversas de la sociedad, alimentando de esta manera la discursividad hegemónica dominante (Barbosa, 2008).

El movimiento estudiantil de los años sesenta y el movimiento de mujeres estuvieron en diálogo continuo. Muchas feministas fueron integrantes activas de ambos movimientos, sin embargo según apunta Hilda Monraz (2014) a diferencia del reconocimiento que se hizo a las acciones del arte político vinculadas al movimiento estudiantil, dentro del propio feminismo y en la sociedad en general, el artefeminista como herramienta de protesta no fue reconocido hasta años después. Otras de las críticas que suscitó el arte feminista fue que se trataba de ideas extranjeras sin vinculación con México, que mantenían una ideología burguesa y de clase media alta, por lo que su trabajo se consideraba estaba alejado de la población femenina de entornos populares (Monraz, 2014).

El nexo entre el feminismo y el arte de los setenta y ochenta en México se puede observar en las temáticas utilizadas por las artistas, que a partir de una política de autorrepresentación, subvierten desde su posición subalterna la lógica androcéntrica del arte, y por ende del imaginario cultural. La autoconciencia del lema “lo personal es político” llevó a las artistas y feministas a focalizar la vindicación de la situación de las mujeres en diferentes esferas sociales: el hogar, el trabajo, los medios de comunicación masivos, la ley y la

sexualidad. Si bien la vinculación teórica sobre arte y feminismo no se contempló explícitamente en los debates de los diferentes grupos;

el arte feminista de México obedeció, entre otros, a los siguientes factores: a) la coyuntura sociocultural abierta por el movimiento de liberación femenina y la difusión de los valores feministas; b) la celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975, y c) la creación del taller de arte feminista, impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM, 1983-1984)<sup>32</sup> (Barbosa, 2008, p.29).

Frida Khalo, Nahui Ollin, María Izquierdo o Remedios Varo son referentes en la autorrepresentación como medio para crear rupturas en la discursividad iconográfica hegemónica a través de la creación de significaciones identitarias femeninas fuera del canon discursivo de la época. Otra forma de transgredir y romper con el canon androcéntrico del arte es la inclusión de temáticas que desafían las censuras sociales. En los setenta Magali Lara, Mónica Mayer, Rowenta Morales y Maris Bustamante centran el foco de sus obras en la sexualidad y el erotismo femenino portando una mirada propia desde su experiencia, superando los convencionalismos temáticos de trabajos realizados por mujeres (Barbosa, 2008). También, crean brechas con la iconografía que reproduce los valores estéticos, simbólicos e ideológicos, así como esa reiterante conexión de la sexualidad y la mujer, como objeto pasivo y contemplativo para el deleite voyerista de la audiencia .

El 10 de mayo de 1979 se realizó la histórica manifestación dentro del movimiento feminista mexicano del Día de la madre, esta marcha supone un hito que vincula el activismo feminista con el performance (Antivilo, 2013). Dicho evento no tuvo representatividad en la esfera artística de la Ciudad de México, sin embargo para Gabriela Acebes-Sepúlveda (2013)

---

<sup>32</sup> El taller realizado por Mónica Mayer y del que también colaboró Maris Bustamante y Víctor Lerma. El objetivo del taller fue conocer artistas europeas, mexicanas y estadounidenses. Del mismo surgieron por un lado el artículo "La mujer en el arte", coordinado por Mónica Mayer y realizado por las componentes del taller y expertas en la temática, y por otro la formación del colectivo de artefeminista Tlacuilas y retrateras compuesto por Magali Lara y Karen Cordero, Ana Victoria Jiménez, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Marcela Ramírez, entre otras, todas asistentes del taller.

dió lugar a tejer caminos comunes entre las mujeres, con las diferentes concepciones del arte y los feminismos. Las vindicaciones estaban dirigidas al creciente número de muertes en relación con el aborto y la denuncia de la representación y los discursos visuales e ideológicos sobre el día de la madre (Acebes-Sepúlveda, 2013). La acción política se ejecutó en el Monumento de la Madre en el parque Sullivan, las mujeres marchaban vestidas de negro y colocaron una corona de flores intervenida con instrumentos ya utilizados para realizar abortos (pastillas, agujas de tejer, hierbas, ganchos, etc) (Antivilo, 2013).

El arte feminista mexicano fue muy activo a finales de los setenta y en la década de los ochenta, algunas de las exposiciones que se sucedieron fueron *El tendadero* de Mónica Mayer (1978) en el Museo de Arte Moderno, donde se reunían experiencias de la vida de mujeres en la ciudad, en la que quedó patente que el acoso, la agresión sexual y la violencia se producía continuamente en diferentes ámbitos de las mujeres, así como la violencia doméstica. Siguiendo con la tendencia del arte acción que vinculaba lo urbano con la experiencia cotidiana Pola Weiss<sup>33</sup>, pionera del video performance en México, produjo *Ciudad mujer ciudad* (1978) en este trabajo realiza un contraste entre la ciudad (como espacio masculinizado en la construcción de cultura) y la mujer (naturaleza). *Somos mujeres* (1978), trata la problemática de las mujeres indígenas en la ciudad. En su video *Mi corazón* (1986), yuxtapone imágenes de su cuerpo, con las escenas del terremoto de 1985.

Los movimientos que Pola Weis relataba con su cuerpo no seguían una lógica lineal y rompen con las fronteras público/privado al igual que las imágenes y temáticas que realizaba en relación con experiencias personales y de otras mujeres. El uso del autorretrato en movimientos o “videatos” como ella lo definía se refiere a la experiencia como materia prima

---

<sup>33</sup> Pola Weis (1947-1989), fue pionera del performance y video en México. Utilizaba el video como un espejo en la exploración de su cuerpo y proyectar su estado psicológico, y la búsqueda de la identidad. No se asumía como feminista al no participar en ninguna agrupación feminista pero defendía la necesidad de hablar desde su posición de clase como mujer.

en sus obras y a la autorrepresentación feminista. El uso del video fue constante, llegándolo a utilizar como un diario personal, utilizó también el performance como un medio para el autoconocimiento y búsqueda personal.

Otras instalaciones colectivas fueron las realizadas por el Foro de la Mujer en el Festival de oposición realizado por el Partido Socialista de México (1981), Magali Lara, Rovena Morales, Maris Bustamante, Adriana Sienson y Mónica Mayer, la experiencia como sujetos de género fue plasmada a través de fotografía, escultura y pintura, y en ese mismo año también hubo participación de Magali Lara y Mónica Mayer con dibujos y fotografías en la exposición de Propuestas temáticas realizadas en el Museo del Arte Carrillo Gil (Monraz, 2014).

El trabajo doméstico fue un tema político en el arte y el feminismo, Maris Bustamante, en su performance *Las amas de casa*, denuncia el escaso espacio de expresión a través de lenguaje que poseen las mujeres, y cuáles son los objetos que utilizan y significan como servidumbre dentro del sistema patriarcal, el mandil se formula como el uniforme de las amas de casa, dentro del trabajo doméstico no asalariado. Lourdes Grobet en su serie fotográfica *La doble lucha* aborda también la condición de la doble jornada laboral en casa, a partir de la representación de la mujer en su condición de luchadora portando un mandil y la máscara de lucha mexicana, mientras da el biberón a su bebé, (Barbosa, 2008), el concepto de la lucha mexicana, hace referencia un componente popular de la mujer representada, que aún trabaja fuera y dentro de casa.

Otras temáticas que abordaron el grupo formado por Ilse Gradwohl, María Brumm (Colectivo La Revuelta), Magali Lara, Maris Bustamante, Mónica Mayer y Rowenta Morales con el motivo de la exposición colectiva *Up, unbeachtetete Produktionsformen del Künstlerhaus Bethanien* (Berlín Occidental) en 1982, fue, entre otras: “la religión, la medicina natural, la recopilación de recuerdos y el trabajo” (Barbosa, 2008, pag.75); con el objetivo de mostrar actividades de mujeres no reconocidas, se creó una caja compartimentada de madera con forma

de mujer que contenía objetos del imaginario y cotidianidad de las mujeres mexicanas, parte de estas imágenes era la virgen de Guadalupe, el zacate, tortillas prensadas, hierbas curativas, calendarios, restos de tela, entre otras (Barbosa, 2008). De esta manera, se tornaban obra de arte objetos populares ligados a la cotidianidad de las mujeres, a la vez que se realizaba una crítica al trabajo doméstico como el lugar al que se relega a las mujeres.

Lynda Nead expone que la representación es en sí misma una acción que regula, a lo que Susan Stong (1981) añade que establece una relación concreta con el mundo que entrama poder y conocimiento, por lo cual la inclusión de representaciones de las artistas que trasgreden el canon del arte y por ende de las sociedades, se enfrentan a varios desafíos. Por un lado, encontrar las estrategias discursivas, estéticas y políticas que incidan en el logos masculino como centro de la construcción simbólica de Occidente, y por otro, establecer fórmulas para perturbar la posición subalterna del cuerpo femenino sin “códigos propios, pensados por y para sí” (Mandel, 2010, p.71).

Ante esto, el humor y la parodia se tornan como fórmulas dentro del arte feminista, en el efecto de dislocar simbólicamente las corporalidades femeninas, crear políticas estéticas, lenguajes y pedagogías de resistencia desde las experiencias y miradas de las mujeres. El uso del humor en la creación artística “permite decir en voz alta aquello que no quiere ser dicho, porque en la burla no sólo hay desacralización de la cosa burlada sino empoderamiento personal por parte de quien se burla” (Mujeres Públicas, 2008, citado en Mandel, 2010), unido a lo anterior, rompe discursos y códigos establecidos excediendo el significado y abriendo “espacios intermedios en los cuales es posible explorar nuevas formas de subjetividad política” (Braidotti, 2000, p.35).

Mónica Mayer y Maris Bustamante realizaron una intensa labor política de sensibilización utilizando la estrategia del humor, el uso de lo lúdico y un lenguaje no convencional, irónico y sarcástico en sus performance, en los cuáles se observan diferentes

rupturas como sujetos de género; en la esfera del arte como mujeres creadoras, en el activismo como feministas, y en la sociedad mexicana como jóvenes, hijas o madres<sup>34</sup>. Otra de las rupturas desde la experiencia de las artistas es el discurso androcéntrico del arte. En el terreno del dibujo aseveraciones como las del escritor cubano Leonel López Nussa (1964) “Las niñas dibujan, pero las niñas no son mujeres. Las mujeres son objeto del dibujo, no sujeto. Cuando la mujer dibuja se masculiniza. El dibujo es un macho demasiado incorpóreo para interesar a la hembra” (Tibol, 1990), tales afirmaciones revelan como se colocaba a las mujeres en tanto a naturaleza, fuera del terreno del arte en tanto a cultura, asumiendo que debido a sus características fijas y naturales no están capacitadas para crear o desarrollarse en disciplinas que se consideren del “gran arte”, solo exclusivo de los grandes artistas hombres.

En relación con lo anterior, Mónica Mayer expone que su toma de conciencia respecto a su condición de mujer en sus estudios de arte, sus compañeros de escuela y miembros del movimiento estudiantil reafirmaban el discurso misógino del arte “por cuestiones biológicas, las mujeres no éramos tan buenas artistas como ellos ya que nuestra creatividad se diluía en la maternidad” (Mayer, 2004, pag.16). Desde una posición política y una experiencia de género concreta las artistas, crearon espacios específicos de mujeres, para poder incidir en los discursos dominantes del arte e incluir las vindicaciones de las mujeres; si bien, en los grupos setenteros participaron artistas mujeres, las cuestiones de género no estaban incluidas.

En la década de los ochenta los grupos siguieron estando presentes y se formaron agrupaciones de mujeres que fueron permeadas por el movimiento feminista y el movimiento estudiantil. En 1983 nace Polvo de Gallina Negra<sup>35</sup> (1983-1993), el primer grupo de arte

---

<sup>34</sup> Mayer narra como en los años en los que empezó su trayectoria artística su temática era la sexualidad, en aquella época la liberación sexual femenina era uno de los puntos fuertes del feminismo; lo que supuso toda una revolución en un país donde apenas hacía 15 años que la mujer había conseguido el voto, y en una sociedad donde el rol de la mujer se reducía a ser madre, sin placer propio (Mayer, 2008).

<sup>35</sup> Para la creación de PGN se realizó una reunión con 60 mujeres artistas (conocidas de Mónica Mayer y Maris Bustamante), las argumentaciones para no adherirse al grupo fueron que su condición de mujeres no les suponía problemas para ser artistas y que pensaban que definirse como feministas les limitaría en sus producciones y les

feminista mexicano formado por Maris Bustamante y Mónica Mayer el cual tuvo entre sus premisas principales incidir en las imágenes universalistas de la mujer en diferentes espacios como los medios masivos de comunicación, los círculos artísticos de la élite, y en la sociedad en general (Alcázar, 2014). PGN realiza un diálogo político a través del feminismo y crea nuevos lenguajes y políticas estéticas. Suscita la resignificación y apropiación del cuerpo femenino para el cambio. La sexualidad negada de las mujeres, la invisibilidad de los golpes en los cuerpos femeninos, la diversidad sexual, el trabajo doméstico, la maternidad, la triple o cuádruple jornada de las feministas o la posición de subordinación de las mujeres fueron parte de los contenidos políticos de sus obras. A su vez, amplía los espacios y la audiencia que accede el arte, lleva su labor de concientización a centros de enseñanza, marchas, museos o programas de televisión. Un eje fundamental en su trabajo era el interés de generar un diálogo personal y social a través de la vivencia de la audiencia que generará cambios sociales.

Dos de los performances más representativas de Polvo de Gallina Negra son *Las mujeres artistas o Se solicita esposa* (1984) y el proyecto visual *¡MADRES!* (1987), ambas son propuestas que pueden dilucidar las problemáticas que preocupaban a las mujeres, y también la agenda de algunos sectores del feminismo mexicano. *Las mujeres artistas o Se solicita esposa* se presentó en una gira por diferentes instituciones educativas del Ciudad de México. El énfasis del performance era concienciar sobre temáticas como la violencia hacia las mujeres, la identidad de las niñas, el erotismo, el lesbianismo y el trabajo doméstico (Mayer, 2004). Apelaban al relato de la historia androcéntrica y a la exclusión de las mujeres en la historia del arte, así como a las justificaciones, bien biologicistas o de base liberal, donde la explicación de que no hubiera grandes figuras mujeres en la historia del arte era argumentadas por la falta de talento de las artistas. Por otro lado, explicaban que su situación de doble, tercera o cuarta

---

podía cerrar espacios que ya habían conseguido. En el inicio de PGN fueron tres las integrantes Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal, siendo Mónica Mayer y Maris Bustamante las que siguieron su trabajo en conjunto consolidándose como tal.

jornada como amas de casa, trabajadora asalariada, artista a tiempo completo no les permitía ejercer su profesión (Alcázar, 2004).

Otra acción significativa para la época fue la sucesión de 4 performances colectivos que se aglutinaron bajo el nombre de *La fiesta de XV años*<sup>36</sup> en 1984, en la que participaron Tlacuilas y Retrateras, BioArte y Mónica Mayer, junto a Raquel Tibol, Rubén Valenciano y Víctor Lerma. Al respecto Tlacuilas y Retrateras (aludieron a la tradicional bajada de las escaleras de la quinceañera con los chambelanes), Bio Arte (representaban la educación de las mujeres donde tres adultas enseñaban a una menor a comportarse como títere), y por su parte Mónica Mayer, Víctor Lerma y Rubén Valencia denunciaban la fiesta como el momento de ofrecer a la quinceañera teniendo como principal motivo su sexualidad (Monraz, 2014).

Para concluir este apartado es necesario hacer mención a la construcción histórica del feminismo mexicano y a los propios sujetos que se constituyeron en dicho movimiento, si bien es cierto que pocos textos recogen las distintas vertientes de los feminismos como la popular, la indígena, la civil o la lesbica, a partir de los años ochenta se comienza a nombrar desde las mujeres populares organizadas el feminismo popular<sup>37</sup>, igualmente a partir del levantamiento zapatista en 1994<sup>38</sup>, las mujeres indígenas comienzan a cuestionar las prácticas desde su propio contexto.

---

<sup>36</sup> Esta iniciativa fue también producto del taller de arte feminista realizado en la Escuela San Carlos por Mónica Mayer en 1984, se realizó a partir de fotografías, pinturas, y objetos. Se preguntaban el motivo de que siguiera vigente este tipo de fiestas, cuál era el significado para las mujeres y para la sociedad, entre otras cuestiones.

<sup>37</sup> En el primer encuentro Nacional de Mujeres en Ciudad de México, sucedieron diversos procesos de reflexión, organización y acciones masivas de mujeres de sectores populares en las que se concretaron acciones para el cambio de organización y coordinación de los espacios mixtos, por otra parte, se crean microespacios propios para las mujeres. En la segunda mitad de la década de los ochenta muchas mujeres deciden dejar los grupos mixtos para poder dedicarse con mayor libertad a las cuestiones femeninas sus temáticas eran: la explotación de la mujer, el trabajo asalariado y la vida sindical, la propiedad de la tierra y la comunidad rural, la ciudad, y la mujer y la participación política de la mujer. Este feminismo utilizó las bases sociales creadas por el movimiento de izquierda y las propias estructuras de los sectores populares. En un primer momento, las diferencias en las demandas políticas y el no posicionamiento como feministas fue una de las cuestiones que dificultó las alianzas entre el feminismo popular y la nueva ola de feminismo mexicano, puesto que al no tener una misma identidad y discursos no tuvieron alianzas (Espinosa, 2009)

<sup>38</sup> Las mujeres pertenecientes a este feminismo comienzan a identificarse políticamente desde su etnia y surge un acercamiento a la Ley Revolucionaria de Mujeres EZLN (1993), que se pronuncia por el derecho a trabajar, a tener

En la vertiente lésbica son dos referentes indispensables Yan María Yayot<sup>1</sup> Castro y Patricia Jiménez, ambas conformaron y consolidaron diferentes grupos de autoconciencia que rechazaban la idea impuesta por la heteronormatividad que reducía a las lesbianas como seres anormales e inferiores. Estos grupos supusieron un aumento de autonomía para las lesbianas en la tesitura de permanecer en silencio o visibilizarse. En los años 70 transcurren en México el movimiento feminista y el lésbico homosexual, el primero como menciono con anterioridad cuestiona la estructura social, la necesidad de condiciones igualitarias para mujeres y hombres en diferentes contextos, la equidad en las relaciones, la autonomía del cuerpo de las mujeres, la libre sexualidad, la despenalización del aborto y el uso de los anticonceptivos. El movimiento lésbico y homosexual denunció la discriminación legitimada a través de leyes y normas morales a las personas no heterosexuales. En 1979 se produce el primer contingente de lesbianas y homosexuales público, que tenía como objetivos la visibilización del colectivo, enfrentar la violencia cotidiana y la discriminación (escolar, familiar, vecinal y laboral) (Fuentes, 2015).

La vinculación con la izquierda está muy presente en todas las vertientes de los feminismos mexicanos (histórico, popular, indígena, civil y lésbico), que articulan su crítica de género situada junto a las prácticas y pensamientos autónomos y libertarios. Según expone Gisela Espinosa (2009) las mujeres radicalizan la lucha sin renunciar al plano colectivo ni al individual, a partir de la búsqueda de la libertad, la autonomía, el reconocimiento y la no violencia, afrontan a la vez sus condiciones materiales, la construcción de su ciudadanía y un discurso propio feminista (Espinosa, 2009).

El movimiento lésbico en México es fundamental para comprender el feminismo radical actual entre las jóvenes en la Ciudad de México, su práctica política y su praxis performática,

---

un salario justo, el derecho a la educación, la salud y la alimentación, a elegir pareja, a la no obligatoriedad del matrimonio, decidir sobre el número de hijos, no ser golpeadas, maltratadas ni violadas, así como a participar en asuntos de la comunidad y poder ocupar cargos. También desde el feminismo indígena mantenían su propia concepción de equidad de género basada en la complementariedad entre hombre y mujer, su cosmogonía y espiritualidad. El posicionamiento del feminismo indígena mexicano en lucha contra la triple opresión (étnica, de clase y de género) (Espinosa, 2009).

si bien es cierto que debido a no estar representado en la mayoría de los textos sobre el movimiento feminista mexicano, es menos visible esta relación, igualmente se puede observar que se repiten ciertas experiencias entre diferentes generaciones como es la lesbofobia en los grupos feminista, la necesidad de una política de identidad propia y la creación de espacios separatistas. Otra cuestión para reflexionar es la inexistencia de la temática lésbica en la mayoría de los textos escritos sobre performance, textos que sí incluyen estas temáticas son los realizados sobre arte feminista por Julia Antivilo (2013) y Maria Laura Rosa (2011), ambos producidos como tesis doctorales.

Por otra parte, si bien tanto Gisela Espinosa (2004) respecto al feminismo popular e indígena y Adriana Fuentes Ponce (2015) acerca del lesbofeminismo en México exponen la dificultad de crear alianzas por las diferencias en las premisas políticas e identidades, apuntan que existió una gran influencia del feminismo histórico en la extensión a las clases populares en los barrios y zonas rurales, así como en la creación de espacios seguros y propicios para la visibilización lésbica.

### **2.3. De lo “personal es político” a lo “político es personal”.**

En la década de los noventa, tal y como se refleja en el apartado primero de este capítulo, se combinó en la Ciudad de México la institucionalización del performance, acciones en locales autogestivos y en el espacio público, junto con la emergencia de un público ávido de prácticas contemporáneas, lo que produjo el intercambio y contingencia en los mismos espacios de diferentes tendencias y generaciones (Medina, 2015). Esta década continuaría con los cambios producidos en la estructura de la Ciudad de México después del terremoto del 85, que reorganizó espacialmente la vida cotidiana y cultural de la ciudad. El levantamiento zapatista de 1994, junto con el incremento de la violencia política y social incidieron en las estéticas políticas y en las herramientas del Estado para la contención social, también entró en vigor el

Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994, en ese mismo año la crisis económica se incrementaba en el país, lo cual repercutió fuertemente en la población.

La comunidad performancera mantenía la dirección de producir “un arte en crisis donde las fronteras institucionales tenían poco significado” (Medina, 2015, p.17), se sucedían nomadismos de antros a espacios independientes o Museos. Según Cuauhtémoc Medina la escena cultural cambió por varios sucesos; por un lado, el fallecimiento de exponentes míticos como Roberto Escobar, y por otro, el desplazamiento del arte alternativo por los circuitos profesionales del arte, y finalmente la consolidación de instituciones y audiencias más formales, que supuso ampliar la escena artística y tuvo también como consecuencia la disolución de la energía crítica en colectivo que caracterizó los años noventa (Medina, 2015).

Mónica Mayer (2004) , apunta varias diferencias entre el performance de los 70 y 80 y el de los 90; el arte político (tanto de mujeres como de hombres) se torna en los 90 individualista, desligado de la militancia y ambiguo; si bien realiza una crítica social a partir de la “estrategia de apropiación y trastocación de imágenes y conceptos” (Mayer, 2004 p.69), la enunciación desde la propia experiencia se diluye, por lo que el lema a partir de los noventa parece ser << lo político es personal >> en vez de lo <<personal es político>> (Mayer, 2004). Al respecto, Eli Bartra (2013) expone que en los noventa se burocratiza e institucionaliza el feminismo, lo que da lugar a una pérdida de autonomía frente a las instituciones así como un cambio en el trabajo colectivo que desaparece como tal, al dar prioridad a la firma individual en los trabajos feministas debido a demandas externas como por ejemplo las colaboraciones en revistas (Bartra, 2013).

En lo relativo a las temáticas, el trabajo remunerado se hace más presente, la espiritualidad toma un lugar ligado a lo ritual y vinculado a lo prehispánico, sin embargo Mayer (2004) apunta que no se asumen roles de poder o sacerdotisas, las migraciones transnacionales, las fronteras de género, y confrontar al Estado son materias recurrentes en las estrategias

políticas performáticas de esta década (Prieto, 2011). Las cuestiones fronterizas se acentúan a través de artistas como Guillermo Gómez Peña o Violeta Luna artistas mexicanos que viven en Estados Unidos y mantienen una relación de intercambio constante con los y las artistas mexicanos en especial con los más jóvenes, por otro lado, al igual que en los 60 y 70 pocas performanceras se presentan como feministas, entre las que sí, se encuentran Lorena Wolffer o Patricia Pedrosa.

La utilización de imágenes fuera de los estereotipos de la feminidad tradicional, y la crítica a la especialización de la mujer son característicos de los noventa, así como confrontar la idea del ángel del hogar dulce y abnegado, y contraponer diferentes imágenes identificadas con el sujeto de género mujer, donde hay espacio para la fortaleza, la sensualidad y la feminidad en una misma pieza. El humor y la parodia son claves en los setenta y ochenta, mientras que en la siguiente década es una constante la estrategia de poner el cuerpo al extremo, lo ritual y el desnudo. Así como utilizar el cuerpo individual como territorio para la denuncia política de problemáticas sociales.

En el 2000 la denuncia de los feminicidios se incrementa, al respecto Lourdes Portillo con su video *Señorita Extraviada* (2001) visibiliza los secuestros, violaciones y asesinatos de más de 400 mujeres en Ciudad Juárez o Teresa Margolles que recrea a partir de imágenes de carreteras de noche y de día el camino de las mujeres que trabajan en las maquiladoras, del que muchas veces no regresan, otro caso es el de la artista visual Mayra Martell que realiza una reconstrucción de la identidad de mujeres desaparecidas a través de imágenes de sus habitaciones, retratándolos tal y como los dejaron antes de su desaparición en *Retrato utópico de la identidad* (2003). En el performance una de sus máximas representantes en la denuncia del feminicidio es Lorena Wolffer.

Lorena Wolffer critica los estereotipos femeninos, la racialización, la identidad nacional, la violencia de género y los femicidios, así como los mitos y estereotipos de los

Estados Unidos acerca de los mexicanos. En sus performances la sangre simboliza purificación y limpieza, como también es utilizada para confrontar los mandatos sociales que controlan la sexualidad de las mujeres como la virginidad anterior al matrimonio (Alcázar, 2015, p.162). Algunas de sus obras más representativas son *Soy totalmente de hierro* (2000) en la que realiza una crítica a la publicidad, *If she/s Mexico, who Beather Up?* (1997-1999) en el que denuncia la violencia de género, la situación del narcotráfico en México y el discurso estadounidense respecto a la población mexicana y al país o *Territorio Mexicano* (1995-1997) donde realiza una metáfora sobre el cuerpo de la mujer y el territorio mexicano, la violencia ejercida en ambos y el sometimiento llevada a cabo por los diferentes poderes.

En esta misma línea se sitúa *Mientras dormíamos* (2004) en la que según Claudia Mandel (2011) se produce una suerte de visibilización de la impunidad y la reiteración de los femicidios, la autora apunta que la ausencia de la acusación de los victimarios, la falta de investigación consistente, así como la repetición de los crímenes, está presente en la obra. La restitución de la identidad de las víctimas a través del mapa que Wolffer traza con los nombres y apellidos de las asesinadas marcando su cuerpo con cada golpe, cortes, sitúa esas vidas expropiadas al momento presente.

La maternidad, un tema recurrente en el arte feminista, también fue tratado por Wolffer en *X-Teresa, Úteros peligrosos* (2005) donde se realiza una mesa con diversos especialistas acerca del control médico y social del cuerpo de las mujeres en el embarazo, tal y como hicieron Mayer y Bustamante en *¡Madres!* (1987), Wolffer utiliza su propio cuerpo en gestación, para confrontar directamente el discurso de expertos con su presencia como sujeto participante superando la mirada experta que convierte en objetos a las corporalidades gestantes. Otra característica de su trayectoria es la impartición de talleres en el refugio Nuevo día con mujeres violentadas donde utiliza el performance como una herramienta de sanación, y crea obras partir de la experiencia de las mujeres con su consentimiento (Eguiluz, 2010).

Para Lorena Orozco el performance ofrece la posibilidad de experimentar un diálogo con el público a partir de experiencias individuales que son también colectivas. Por otro lado, la intervención del espacio público ha sido una constante en el trabajo de la artista en el intento de interpelar reflexivamente a las personas que transitan por la calle. *Atravesando la línea* (2000), tuvo lugar en el festival *El túnel de los milenios* realizado en el Palacio de los Deportes, en el cual Orozco “juega con romper las tradicionales dicotomías y estereotipos, lo masculino y lo femenino, la fragilidad y la fortaleza, miedo y valor (Alcázar, 2014, p.172). En este punto Orozco ejerce una resistencia a los estereotipos de género a partir de mostrar diferentes aspectos que disienten con el sujeto de género tradicional, resignifica su “ser mujer” a través de la exposición de su corporalidad a diferentes pruebas físicas, manteniendo un discurso visual que rebasa las fronteras de género.

La ruptura de “la mujer” mediante la representaciones de lo masculino y lo femenino es utilizada también por Andrea Ferreyra, que se caracteriza como boxeadora y habita un espacio ligado a lo masculino, un ring de boxeo. Utiliza estas adscripciones para crear una metáfora sobre la imposibilidad de tener voz propia de los personajes femeninos creados por hombres. La imagen de fuerza y valor que encarna la boxeadora se contrapone a la limitación del habla y el movimiento que suponen los guantes y el protector bucal, el entrenador tiene el control y el poder del habla como crítica a la creación de personajes femeninos en la literatura desde la visión masculina. Sus acciones tuvieron lugar durante el año 1999 en diferentes espacios, alternando la forma de realizar el registro y la recogida de las sensaciones y opiniones del público tras sus performances (Mayer, 2004). El juego del ejercicio de la masculinidad en un cuerpo de mujer representa un espacio liminal en una sociedad binaria y jerárquica con marcados valores culturales proyectados en las diferentes corporalidades, lo que supone una transgresión de la performatividad de género.

El ritual personal y político, así como la presencia ritualista de la cultura popular son fundamentales en el performance mexicano, Elvira Santamaría, Laura García, Elizabeth Romero y Katnira Bello, son un ejemplo de ello. Alcázar (2014) liga el ritual con la autorrepresentación performática, y el performance como un espacio liminal que supone transformación; “El performance se puede considerar como ritual de paso, ya que mantiene buena parte de los elementos que definen la fase liminal de estos ritos. En el performance, esta fase liminal permite al artista autorreflexionar, comprenderse y, en muchos casos transformarse” (Alcázar, 2014, p.182).

En la pieza *Todo a ciegas* (1993) Elvira Santamaría a modo ritual personal se despidió de su compañero Ian Dryden que falleció ese mismo año; retoma elementos del México prehispánico como el uso de un espejo que simboliza la piedra de obsidiana negra como instrumento para realizar el duelo “Ahumé el espejo cuando mi primer compañero murió, fue para mí un símbolo de duelo y caos” (Santamaría en Alcázar, 2014. p.196); Alcázar enuncia que a partir de la reiteración simbólica de los hechos despierta su memoria corporal y le permite realizar una práctica curativa desde el arte. El ritual público de Santamaría contempla las tres fases del rito de paso que según Arnold Van Gennep, toda vida de los sujetos contempla “separación, transición e incorporación” (Alcázar, 2014, p.181).

En *Des-operación núm. 2* (1995), Santamaría une el cuerpo social e individual a través de la lectura de textos de periódicos e imágenes de lugares en conflicto como Bosnia, Somalia y Chiapas; la performancera realiza una transición de su propio dolor a otros dolores sociales repicados en diferentes geografías, de nuevo se observa como el performance político se torna oportunidad para la trasmisión de la memoria traumática, en palabras de Diana Taylor (2013). Otros de sus performance tiene que ver con el asesinato de su padre, y el contexto político y económico de México cuando sucede tal acto, en esta acción se conjugan su propio dolor y duelo con el cuerpo social y colectivo de México, como apunta Taylor (2013) el performance

político colectivo es un medio de transferencia y significación para los participantes en el que los traumas individuales no se pueden separar de los sociales.

El uso de la memoria, lo ritual y el tiempo tienen lugar fundamental en el trabajo de Katnira Bello, en su pieza *El Itace* (1999) lee cartas de su infancia para quemarlas en una tina, esta acción tuvo lugar en San Pedro Actopan, tal y como contempla Orozco, Bello toma conciencia de la experiencia que tiene dentro del performance, en este caso de las emociones o sensaciones que le provoca la lectura y la quema de sus textos, la acción finaliza cuando Bello apaga cada veladora con una palabra que expresa lo sentido durante el performance. El ritual personal y el uso de la sangre también está presente en el trabajo de Laura García, quien en 1997 realizó una acción en un jardín privado que ambientó con un féretro adornado de flores y veladores, a modo de altar, donde ejecutó un ritual de memoria usando documentos de su infancia, pidió que diferentes personas leyeran dichos documentos en voz alta, quemándolos antes que la lectura se realizara al completo, en este acto el fuego podría representar el elemento purificador de sus documentos personales. Tanto en el trabajo de Katnira Bello como en el de Laura García el performance se torna un lugar para la exploración de la propia geografía corporal que a través del ritual de las acciones se reapropian de experiencias pasadas, la memoria y el duelo son fundamentales en estos performances que se tornan lugar para la reapropiación de experiencias vitales donde el fuego simboliza un nuevo comienzo.

El uso de la sangre está presente en el trabajo Laura García<sup>39</sup> como elemento que simboliza antiguos rituales femeninos (Mayer, 2004). En *Fractales de una matemática orgánica* presentado en las galerías 2 y 3 en la ENAP (1998) utilizó dos salas, en la primera, el objeto central era una tela manchada de sangre, huella del videoperformance que se proyectaba

---

<sup>39</sup> La performancera sigue su trayectoria después de una década en Ciudad de México vinculando la intervención social y la obra. En 2007 realiza un taller de fotografía digital con trabajadoras del hogar, amas de casa y empleadas domésticas de procedencia indígena. Al taller también acuden trabajadoras sexuales del barrio de La Merced. Las problemáticas reflejadas son diversas tales como el abuso, sexual, verbal, económico y racial.

en la segunda sala. En el video se observa como dos mujeres utilizan el cuerpo desnudo de García como lienzo y lo cubren pintándolo con sangre, aquí este cuerpo no proyecta violencia si no que alude a la purificación y a los ciclos de la vida. El motivo de la sangre vinculado con los rituales está también presente en el trabajo de Elizabeth Romero, la artista presentó *Xipeme* (2000), en esta pieza se representa el sacrificio de una mujer en honor al dios Xipe-Totec, Romero baña su cuerpo desnudo con los pigmentos de betabel y lo plasma en una tela que acompaña con textos realizados en carbón (Mayer, 2008).

En la línea de activismo político se sitúan los trabajos de Minerva Cuevas, Patricia Pedroza o Emma Villanueva. El caso de Minerva Cuevas sus proyectos son de larga duración, y aunque ha realizado acciones en espacios oficiales del arte mantiene su propuesta performática desde 1998 a través de la creación de *Mejor Vida Cop.*, organización que distribuye diferentes productos de forma gratuita (credenciales de estudiante, pastillas que impiden dormir en el metro, códigos de barras que rebajan el precio de los productos, entre otros). También ha realizado campañas que cuestionan la política del INEGI por excluir de los censos oficiales a personas sin hogar. Según Mayer (2004) el trabajo de Cuevas se caracteriza por el vínculo con la cotidianidad, realiza sus acciones desde su oficina interactuando con las personas que acuden y piden sus productos, otra característica es el uso de la red como ventana promocional contrastando con el uso de recursos concretos inmediatos como es la hoja fotocopiada (Mayer, 2004).

La interacción con el público es fundamental en el trabajo de Ema Villanueva, en *Pasionaria: caminata por la dignidad* (2000), realizado en la de la huelga de la UNAM, Villanueva realiza un performance político en protesta por la presencia de la policía en la universidad y su cercado a ésta; recorre ocho kilómetros como metáfora del desgaste de los estudiantes (casi un año de huelga). Porta un biquini (su cuerpo pintado de rojo y negro) y zapatos de tacón alto. Durante la caminata pidió a las personas que plasmaran en su cuerpo su

opinión acerca de la huelga con pintura blanca: libertad, huelga manipulada y mirones sin pantalones; fueron testimonios de la experiencia del performance y la huelga que quedaron impresos en su cuerpo. En esta pieza Villanueva consigue aunar la acción política en la vía pública y el performance político, otro rasgo interesante es, como menciona Mayer (2004) el paralelismo del cuerpo colectivo vulnerado por el estado en este caso los estudiantes y el cuerpo individual de la performancera después de caminar ocho kilómetros por la Ciudad de México subida en tacones altos escuchando los delirios y el acoso de algunos hombres.

El desnudo y lo erótico en el performance de mujeres, la sexualidad y la sensualidad son temáticas recurrentes, Nina Yhared, Iris Nava, La congelada de Uva y Yolanda Segura son algunos de los referentes que centran sus performance en estas temáticas. El recorrido de Rocío Boliver (La Congelada de Uva) es muy significativo dentro de las estéticas abyectas y la crítica a las represiones y opresiones hacia las mujeres. Sus estéticas se centran en la sexualidad, la religión y la resignificación del cuerpo propio. El uso del dolor, las prácticas masoquistas, la masturbación explícita, la visualidad de los genitales femeninos, así como la estrategia de llevar el cuerpo al extremo son clave en sus performances. Sus intervenciones son intensas y siempre controvertidas, el trato que tiene de la sexualidad “de ataque frontal y de impacto directo se inscribe en las nuevas tendencias posporno” (Alcázar, 2014, p. 226), el uso del cuerpo grotesco, las estéticas que utiliza y los talleres que realiza con artistas jóvenes en diferentes partes de México la colocan como una de las precursoras y referentes del posporno en México.

La lectura que se puede hacer del trabajo de La Congelada de uva conecta con varias rupturas respecto al deseo masculino, el uso del dolor y el desnudo en el cuerpo femenino, como también con la desnaturalización de la pasividad de las mujeres en la sexualidad y el dominio de su cuerpo. La culpa introyectada en las mujeres a través de la doctrina católica es uno de los ejes donde la experiencia personal es un resorte en la práctica artística de Boliver, que expone que recurre al dolor físico como terapia “El dolor me ayuda a sublimar el conflicto, y

franqueado me hace más fuerte y me demuestro que he podido” (Alcázar, 2014, p.232). Algunas de sus acciones más famosas son *La reina de las putas* (2002), *Cierra las piernas* (2003) en el *Hemispheric Institute of Performance and Politics de Nueva York*, o *El arte de azotar* (2000) en la exposición *TrasEros contra la censura*. Las estrategias políticas y estéticas de las disidencias sexuales en el performance mexicano tienen una relación directa con su trabajo, como veremos más adelante su trabajo es una de los primeros encuentros con el performance que tuvieron algunos y algunas de las entrevistadas, lo que hizo que identificaran la propuesta performática con la línea de trabajo de la artista.

El reconocimiento e inclusión del arte feminista y de género en el campo de la historia y la crítica del arte ha sido lento, como también la incorporación de postulados políticos y teóricos de los feminismos como motor para el desmantelamiento de las estructuras y el status quo. En la contienda de develar la relación entre el movimiento feminista, los feminismos y el performance cobra relevancia fundamental la existencia de los archivos de activistas y artistas feministas, puesto que los metarrelatos de los feminismos y los movimientos sociales producen conocimiento e historia. En el caso mexicano los archivos más representativos son los generados por Ana Victoria Jiménez, Yan María Yayólotl Castro, y Pinto mi Raya (Mónica Mayer y Víctor Lerma). La creación de los archivos tiene dos momentos clave, en primer lugar la tarea de documentar las prácticas artísticas, y a posteriori, diferentes oportunidades de revisar los documentos. Esto supone la posibilidad de realizar un ejercicio de comprensión dentro del marco sociohistórico y la reflexión, que dé lugar a perturbar y regular los discursos históricos, como también la descentralización del arte, la lucha activista y la historia como coto exclusivo de lo masculino (Acebes-Sepúlveda, 2013).

El arte feminista latinoamericano tiene entre sus logros 1) mostrar que el género y el sexo no están ligados a la biología, sino que se construye culturalmente; 2) lo “universal” deviene en la concepción del humanismo, que es el resultado de la visión masculina, burguesa,

blanca y heterosexual; 3) abre espacios para representaciones no hegemónicas que implican, género, racialización, clase y sexualidad, 4) considera arte aquello que es desplazado desde el canon, como la artesanía, el vídeo, los textiles o labores de aguja; 5) dota de valor el trabajo colectivo, y cuestiona la idea de genio, 6) la experiencia de las mujeres, el humor o la parodia se postulan como estrategias estéticas que crean rupturas en el entramado hegemónico y patriarcal del arte, 7) contempla la vinculación del arte feminista y la lucha en la protesta social, así como la conexión entre las representaciones políticas y estéticas del cuerpo propio con el cuerpo social de las mujeres (Antivilo, 2013). Muchas de las artistas mencionadas mantienen estas características del arte feminista latinoamericano, siendo significativo en el contexto mexicano la cuestión del ritual, las migraciones transnacionales, la crítica al Estado como cómplice de los feminicidios y las violencias producidas por el narcotráfico, como también la espiritualidad y la recuperación lo prehispánico.

La colectividad y la vinculación con la izquierda fueron características del arte feminista y de género de los 70 y 80 en México, si bien no aparece en los textos realizados sobre performance con una visión más canónica, si ha existido cierta continuidad al respecto en los años 90 y 2000. El Colectivo M´artes<sup>40</sup> mujeres artistas mantiene la vinculación con la izquierda activista y su hacer colectivo. En la instalación *La casa* (1997) cada miembro del colectivo propuso diferentes denuncias a través de la recreación de diferentes habitaciones, se cuestionan los roles de género tradicionales, la violencia de género, la pobreza, la explotación y la identidad nacional como mujeres. En *Mujeres a la 8va* (1998) utilizan el vestido de la novia occidental, el desnudo y símbolo del maíz. Se conjugan en este trabajo tres críticas: el del mandato heterosexual de la boda, la crítica del uso del desnudo en la historia del arte y la

---

<sup>40</sup> La precursora del colectivo es Lourdes Lewis, y el resto de los miembros son: Carmela Castrejòn, Lula Lewis, Laura Castanedo y Lula Lewis surge a partir de un taller que imparte Felipe Ehrenberg en Tijuana. El trabajo colectivo se realizaba partir de las reuniones semanales regulares en un café. Sus intervenciones son transdisciplinarias utilizando la instalación, la escultura, el performance, la fotografía, el uso de objetos, la pintura o el vídeo. el objetivo de su trabajo colectivo fue profundizar en su identidad como mujeres y las problemáticas sociales y políticas que les acontecían y las diferentes facetas que experimentaban (maestra, hija, trabajadora, madre...). La formación de las artistas es diversa.

identidad de la mujer mexicana. Por otra parte, en *Manualidades* (2002) hacen uso del tejido, el bordado o el papel maché o el repujado técnicas tradicionalmente femeninas y situadas en el espacio doméstico no consideradas como propias de las artes. En *Muertes Globales* (2005), se realiza una denuncia de los feminicidios y desapariciones en Ciudad Juárez, también reflejan algunas de las problemáticas de la frontera con los Estados Unidos como son: la violencia, la reafirmación de lo mexicano, el comercio sexual o la privatización y apropiación de las playas (Eguiluz, 2010).

Elizabeth Ross y Célula 5<sup>41</sup>, trabajan también la identidad y las mujeres a partir de la pregunta ¿quién soy? La artista se reapropia del pensamiento psicomágico, los ritos prehispánicos, y las costumbres indígenas, en una búsqueda identitaria que se vincula con su geografía corporal y su memoria familiar puesto que tiene origen indígena por parte de su abuela materna. Los femicidios de Juárez también fueron trabajados en la obra *Las queremos vivas*. A partir de 1975 comienza su trabajo en comunidades indígenas y desde 2008 mantiene un proyecto sobre migración que se llama proyecto *Nómada, las mujeres se mueven*<sup>42</sup> donde se exponen experiencias de mujeres en México, América Latina, Europa y África y se refiere a diferentes problemáticas que afrontan estas mujeres y que atraviesan la memoria y las identidades, a su vez desarrolla el taller “Conciencia de una misma” con mujeres indígenas en Michoacan que tiene como objetivo la autoobservación a través de diferentes herramientas artísticas. Ross expone que su práctica artística le ha servido para tomar conciencia de sus raíces indígenas y poder contraponerlo a las lógicas hegemónicas occidentales, posibilitándole abrir la mirada y tomar conciencia de sí misma y de las diferencias culturales que la atraviesan. La

---

<sup>41</sup> Elizabeth Ross trabaja desde (2007) con *5 Célula, arte y comunidad*, Colectivo y asociación civil que tiene como objetivo utilizar el arte como herramienta para la transformación social.

<sup>42</sup> El proyecto mencionado dió lugar a una residencia artística internacional en Michoacan con la temática de la migración de mujeres.

tierra y el maíz son elementos simbólicos fundamentales en sus producciones y en la ritualidad que comprenden, así como las referencias del cuerpo de la mujer y la tierra.

La pedagogía feminista implica la búsqueda de espacios de reflexión y discusión a partir de las producciones visuales, y tiene ciertas características propias como son el trabajo en pequeño grupo, las metodologías vivenciales, el uso de talleres como espacio educativo y la producción de acciones a partir de los mismos, ejemplos míticos del arte feminista mexicano son la fiesta de quince años (1984) que he comentado con anterioridad, la exposición ¿Cabellos largos, ideas cortas? (1984) y el taller de Arte feminista y activismo feminista (2012) que comento a continuación, por otra parte, el uso de talleres en base a una pedagogía feminista ha sido utilizado por algunas performanceras jóvenes como Lola Perla, La Bala Rodríguez, Anuk Guerrero o La Novia Sirena que han utilizado el formato de taller o la praxis de performar las conferencias para la denuncia feminista y de género.

El taller de Arte feminista y activismo feminista (2012) en el que colaboraron Liz Misterio, Josefina Alcázar, Mirna Roldán, Elizabeth Casasola y Julia Antivilo, dirigido por Mónica Mayer, es una suerte de ejemplo donde se pueden apreciar las conexiones entre diferentes generaciones de artistas feministas, teóricas y activistas, que tuvo como objetivo principal interpelar la representación social de la madre como institución patriarcal. Se llevaron a cabo diferentes conversatorios concluyendo en un evento público un día después del día de la madre que tuvo por nombre *Protesta del día siguiente* (el día 11 de mayo), aludiendo a la pastilla que evita el embarazo, se utilizó de nuevo la pedagogía feminista que incorpora el proceso de investigación acción performática y concluye en un acto público político que tuvo lugar en el Zócalo frente a la catedral de Ciudad de México. La convocatoria utilizó como soporte para la recuperación de las experiencias de las mujeres respecto a la maternidad y para convocar las diferentes redes sociales de internet. La cuestión de la casa, la maternidad y el trabajo doméstico fueron reflejados en los materiales utilizados (mandiles y jerga), así como en

las experiencias reflexivas impresas en diferentes medios como carteles o lomas, a través de la pregunta ¿una maternidad secuestrada es? Este acto político denuncia la construcción mariana de la maternidad, la obligación de los cuidados y sacrificios, y de la reproducción para las mujeres, abogando por un cambio en la concepción de la misma que la contemple como una opción y pueda ser revisada desde una perspectiva más autónoma y crítica (Antivilo, 2013).

Según expone Julia Antivilo (2013) la relación del arte y la política feminista se ha configurado de dos formas, en primer lugar está la producción desde una posición feminista consciente y, en segunda instancia, el carácter performativo de las acciones en las marchas y en las intervenciones callejeras dentro de la militancia, donde muchas no se nombran como artistas. Se produce al respecto, una articulación entre artistas y activistas dentro del feminismo. Otra característica de esta praxis política es la autogestión de las obras, la escritura de su trabajo, así como la transdisciplina vinculada con la realización de un arte social.

Como podemos ver las temáticas más recurrentes en las producciones feministas o de género son: el espacio de la casa, la maternidad, la violencia hacia el cuerpo de la mujer, los femicidios, el uso de diosas, la ruptura con los atributos construidos como femeninos o masculinos, la reivindicación de una sexualidad activa, la crítica al contrato heterosexual, el trabajo doméstico, el control del cuerpo de las mujeres por los discursos religiosos o la ciudad como un lugar hostil para las mujeres. El uso de objetos domésticos, así como la valoración de tejidos o manualidades como parte de una exhibición artística son un continuum en el performance de mujeres desde los setenta, temáticas y críticas de género que también están incluidas dentro del artefeminista latinoamericano. Otra de las cuestiones que aparece con relativa frecuencia es el uso de la práctica artística como un ritual de sanación de la memoria colectiva y de la geografía corporal, así como un medio para la autoobservación, la crítica a la identidad mexicana y el símbolo del maíz como metáfora del cuerpo de la mujer y de la tierra así como la recuperación de aspectos prehispánicos.

En el siguiente capítulo se analiza la experiencia en el performance de las tres performanceras que colaboran en esta investigación: La Bala Rodríguez, La Novia Sirena y Anuk Guerrero. A partir de las cartografías performáticas de diferentes obras se ahonda en la relación entre las políticas de identidad utilizadas, la autorrepresentación y la experiencia en el performance para develar si se dan desplazamientos en las identidades de las artistas, cuáles son y qué relación tienen con la geografía corporal.

### Capítulo III

#### **Cartografías performáticas: geografías corporales, autorrepresentación y políticas de identidad.**

La Bala Rodríguez, La Novia Sirena y Anuk Guerrero forman parte de una generación emergente de jóvenes que realizan performance, las tres comenzaron su acercamiento al performance después del 2008. Estos tres casos dan a conocer diferentes intersecciones que no están presentes dentro de las tendencias más canónicas del arte, problemáticas también poco revisadas en los feminismos, como son la gordofobia, las identidades trans o la representación lesbiana. Esta generación entra en una escena influenciada por la teoría radical queer y lésbica que entrama, como expone Eli Bartra (2014) una “vuelta de tuerca del feminismo, de nuevas propuestas de feministas autónomas” (Bartra, 2014, p.95), el transfeminismo, la disidencia sexual, la postpornografía o el feminismo porno punk, como también teóricas como Beatriz Preciado, Judith Butler, Itziar Ziga o performanceras como Diana Pornoterrorista o la ya mencionada Congelada de uva marcan un giro de ruptura con los feminismos anteriores.

Las cartografías performáticas que se exponen a continuación dan cuenta de que la geografía corporal se puede presentar como un territorio desde el cual revisar cómo opera la colonialidad de género, del saber y del poder en las corporalidades no hegemónicas, al mismo tiempo, devela las tendencias más recurrentes del arte acción mexicano y las diferentes dificultades que como sujetos de género han experimentado las colaboradoras en la praxis artística del performance art. A continuación, se presenta en primer lugar el análisis de la experiencia en el performance de La Bala Rodríguez a partir de las cartografías performáticas de *De la vista gorda*, *La Santa Patrona* y *Manflora*, continuando con Anuk Guerrero y las cartografías performáticas de *Bautismo Negro* y *La Pieta de la Malinche*, para finalizar con La Novia Sirena y las cartografías performáticas de *Mis XXY* y *Buscándome dos*.

### **3.1. Alejandra Rodríguez, La Bala: “Estar contándome cosas, que no me hubiera contado antes”.**

Muéstrate que eres valiosa, con esta frase Alejandra Rodríguez de 29 años y oriunda de La Paz, Baja California, expone qué supone para ella su praxis performática, la cual está estrechamente vinculada a su geografía corporal y a su cambio de residencia al centro de México. Con 18 años se fue a vivir primero a Celaya con su abuela materna, y más tarde a Querétaro a estudiar sociología, la performancera significa estos dos movimientos geográficos como sexilios, puesto que a raíz de comunicar su lesbianismo a su madre (con la que había vivido sola hasta la adolescencia) la convivencia se tornó irreconciliable debido a que la cultura familiar se pronunció después del matrimonio de su madre con un hombre conservador imposible para vivirse como lesbiana abiertamente. En 2009 comienza su acercamiento al feminismo en la universidad y a la teoría queer a la par que comienza su activismo en la red nacional DESSER y en el colectivo DEGENERAS, en estas experiencias comienza a revisarse cuestiones personales y encuentra que el activismo que mantenía no le permitía politizar ciertos aspectos íntimos de su cotidianeidad, en relación con la disidencia sexual y la lesbofobia, existía la imposibilidad de poder reflexionar sobre la sexualidad lésbica entre parejas del propio espacio activista, donde también eran silenciadas estas relaciones.

Según la artista el ejercicio de autonombrarse La Bala intercambiándolo por Alex (como era nombrada en su casa materna) fue un pilar esencial en su proceso de deconstrucción y construcción. La Bala proviene de Balandra, playa emblemática de La Paz BCS, que la performancera señala como la playa de su infancia. En el verano del 2012 realiza un performance, a modo de ritual de protección y recuperación de la playa, puesto que es una zona que en diversas ocasiones ha estado en riesgo de ser considerada proyecto turístico por personas cercanas al gobierno estatal. A partir de este performance por la defensa de la playa Balandra

nace su nombre como performancera, expone también, que sus amistades locales le llamaban por el apodo de Balandra, que al tiempo se redujo a La Bala<sup>43</sup>.

Su producción como performancera está ligada a su activismo como lesbiana feminista y activista gorda. Las líneas políticas y performáticas, así como las intersecciones que reflejan sus producciones son diversas, siendo característico el uso de la autorrepresentación en sus fotoperformances, la reivindicación de su identidad corporal gorda en las exhibiciones en espacios públicos (marchas, la universidad, plazas públicas y Facebook), y la línea del posporno en el video performance. El feminismo y su praxis artística están estrechamente ligados, su incursión en la práctica performática radicó en la necesidad de politizar y resolver temáticas, que en los espacios feministas no tenían lugar; expone como determinante la necesidad de hablar sobre las relaciones entre mujeres, las prácticas masculinas en el accionar político y la gordofobia dentro del feminismo y en la sociedad, así como que operaba en ella respecto a su geografía corporal. Por otro lado, apunta que el feminismo marcó la diferencia y a partir de él pudo revisar las memorias familiares tradicionales que la atravesaban, nombrar la discriminación familiar en la que estaba inmersa, poder entender, posicionarse y ser más valiente ante las relaciones de poder y las discriminaciones cotidianas.

---

<sup>43</sup> En un primer momento su nombre completo como performancera era La Bala Damiana Cactaceae, este nombre refiere al territorio donde nació y a la naturaleza, Damiana es una planta semidesértica a la que le adjudican beneficios curativos, digestivos y afrodisiacos, y Cactaceae como símbolo del paisaje de la región de donde nació. Expone que para ella el territorio es muy importante y estos campos semánticos le servían para expresarlo. La Bala Damiana Cactaceae, paso a ser La Bala Rodríguez. La performancera explica que el cambio definitivo se debió a que la plataforma Facebook, que utiliza para hacer activismo y difundir su trabajo, no le permitió poner el nombre completo (La Bala Damiana Cactaceae), por lo que decidió agregar su único apellido (Rodríguez), que proviene de su madre, para darle visibilidad (Rodríguez, 2006).

Los y las referentes en el performance y en su activismo son, según expone la performancera Susy Shock<sup>44</sup>, Guiseppe Campuzano<sup>45</sup>, Beth Ditto<sup>46</sup>, Divine<sup>47</sup>, Ru Paul Drag Race<sup>48</sup>, a su vez mantiene colaboraciones a través del activismo con Sayack Valencia<sup>49</sup>, Laura Contreras<sup>50</sup>, Lucrecia Masson<sup>51</sup>, La Cono de Chile o Missogina<sup>52</sup>. Alejandra nombra como rasgos fundamentales en su identidad norteña y gorda, la cercanía geopolítica con los Estados Unidos, su identificación con los fenotipos corporales del norte, así como el uso cotidiano de anglicismos, por otra parte, mantiene colaboraciones y diálogos teóricos y políticos con activistas sudaméricas. Las redes activistas y el uso de las redes virtuales son claves en su trayectoria como activista, así como en la difusión de su trabajo.

Para develar si existen desplazamientos en las identidades de La Bala Rodríguez, continuaré con el análisis de tres de sus producciones; 1) *De la vista gorda* (performance), 2) *Manflora y la Santa Patrona* (fotoperformances). Estas tres producciones suponen una suerte de línea en el tiempo que permite observar diferentes etapas y estrategias performáticas en

---

<sup>44</sup> Susy Shock oriunda de Buenos Aires, es actriz, escritora, cantante y docente. Se reconoce como «artista trans sudaca» y entre sus obras se encuentra sus obras se encuentra: *Poemario trans pirado y Relatos en Canecalón* en 2011 en la Editorial Nuevos Tiempos.

<sup>45</sup> Giuseppe Campuzano es un investigador y artista peruano. Su trabajo está ligado al travestismo desde una perspectiva poscolonial. En el año 2008 publicó el libro *Museo travesti del Perú* (2008), proyecto artístico y de investigación que comenzó en el 2003.

<sup>46</sup> Mary Beth Patterson conocida por su nombre artístico como Beth Ditto es una cantautora lesbiana estadounidense, vocalista de la banda The Gossip.

<sup>47</sup> Harris Glenn Milstead, conocido por su nombre artístico Divine fue un actor y cantante estadounidense, que caracterizó a la drag queen Divine, personaje con gran reconocimiento en el circuito musical y del cine independiente. Su trayectoria está estrechamente vinculada a los filmes del reconocido director John Waters.

<sup>48</sup> RuPaul Andre Charles oriundo de California, es más conocido como RuPaul. Drag queen, modelo, actor y compositor de canciones estadounidense. RuPaul's Drag Race es un reality show estadounidense que busca la siguiente Drag queen súperestrella.

<sup>49</sup> Margarita Sayack Valencia, es una académica, poeta y performancera mexicana, entre sus textos se encuentran *El reverso exacto del texto* (2007) en Centaurea Nigra Ediciones y *Capitalismo Gore* (2010) en la editorial Melusina.

<sup>50</sup> Laura Contreras, activista gorda creadora del fanzine la gordazine. <http://gordazine.tumblr.com>. <https://www.facebook.com/GordaZine>.

<sup>51</sup> Lucrecia Masson es feminista y activista gorda, nacida en Argentina, autora de varios textos entre los que se encuentra: *Un rugido de rumiantes. Apuntes sobre la disidencia corporal desde el activismo gordo* (2013) en el libro *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. Editorial Txalaparta.

<sup>52</sup> Constanza Álvarez, activista lesbiana anarcofeminista nacida en Valparaíso en 1991. Realiza un performance desde las disidencias corporales, politizando la gordura, y el antiespecismo. Algunas de sus publicaciones son el fanzine “Contrasexualidad y Dildotecnia” y Video-corto.fanzine “Manifiesto Gordx” junto a Samuel Hidalgo. <http://missogina.perrogordo.cl/manifiesto-gordx/>

el ejercicio de develar si existen o no, reapropiaciones y desplazamientos identitarios a partir del uso de la autorrepresentación.

### 3.1.1 Cartografía performática: *De la vista gorda*.

A mí me gustan las personas curvas, las ideas curvas, los caminos curvos, porque el mundo es curvo, y la tierra es curva, y el movimiento es curvo.

**Jesús Lizano.**

El performance *De la vista gorda*<sup>53</sup> tuvo lugar en el marco de la Primera Muestra Nacional de Performance “Negación y Utopía” realizada en el Exteresa Arte Actual en el año 2013. En este performance La Bala Rodríguez utiliza varios elementos significativos para el análisis y la reapropiación de su identidad como norteña, que tienen relación con el uso de la parodia y la solemnidad. Por un lado, usa la parodia para desmitificar diferentes elementos que socialmente se reconocen como parte de una estética de lo norteño caricaturizada: botas vaqueras, música norteña electrónica, una forma de andar torpe, así como la representación de lo ranchero como una cuestión subalterna de las corporalidades o fenotipos ideales que la artista define como “una forma particular de representar lo norteño desde el ridículo” (Rodríguez, 2015).

Por otro lado, la solemnidad como reconocimiento es incorporada por la artista a través del uso de la representación de las mujeres involucradas en la Revolución Mexicana, que encarnaban una corporalidad fuerte, de trabajo para la comunidad. Sucedió, en ocasiones, una trasgresión de las tareas tradicionalmente femeninas hacia roles más activos en las batallas; lo que podría dar lugar a la dislocación de la identidad tradicional de género de la época. La representación de mujeres que encarnaban intersticios de las fronteras del género en la

---

<sup>53</sup> La interpretación de esta performance se basa en el registro en video de la performancera, varias entrevistas realizadas después de la muestra a la Bala Rodríguez, la entrevista realizada como base de esta investigación y el registro fotográfico, también se mantuvieron entrevistas no estructuradas con personas que formaron parte de la audiencia cuando tuvo lugar la performance. Parte del registro fotográfico de la pieza se encuentra en los anexos a partir de la página 166.

Revolución Mexicana, sugiere una reapropiación de la masculinidad de la artista, elemento que comparten diferentes obras de la que podría llamarse su primera etapa. En esta ocasión, el uso de una mujer que conjugaba una masculinidad funcional crea un imaginario de fuerza y protección que dignifica a las corporalidades norteadas, donde ser una mujer grande puede significar status y valía.

En este punto se ven reflejadas varias de las intersecciones de la artista y de las mujeres de su entorno, “de eso está lleno el norte, las buchonas, mujeres muy bravas, sin estar ligado a la vergüenza por el tamaño” (Rodríguez, 2015), corporalidades con fenotipos fuera del ideal de belleza que retornan al imaginario la experiencia de mujeres trabajadoras, fuertes y masculinas que se desligan de la delicadeza y feminidad que encarna el capital simbólico de las mujeres destinadas a ser el “ángel del hogar”. A su vez, sucede una problematización de la clase, la racialización y ese México mestizo, plural, al que apunta la artista, como también la ruptura con la representación de “la Mujer”, en términos de feminidad y delgadez.

La comida y el ritual son elementos fundamentales en este performance. La Bala crea un círculo en el suelo que contiene los cuatro puntos cardinales, y los adereza con diferentes salsas mexicanas que hacen referencia a la cultura culinaria específica de cada parte del país, centro-sur la mortajada, el norte guacamole con leche, unido a la carne asada y cervezas como expresión del ritual contemporáneo del norte mexicano. La carne asada es un elemento principal en esta primera etapa, supone un dispositivo para reivindicar la cultura culinaria del norte y los cuerpos gordos fenotípicamente diferenciados con los que ella se identifica, una suerte de contrapunto a la corporalidad femenina, bella, joven, blanca, saludable y delgada; que el sujeto universal ideal representa dentro del imaginario heterosexual contemporáneo; vivirse desde una frontera geográfica, corporal y de género supone diferentes paradojas que el performance en tanto a contraespacio permite situar desde un lugar de resistencia y reapropiación identitaria.

*De la vista gorda* supone un ejercicio de denuncia y reapropiación corporal, que tiene como objetivo ampliar el imaginario hegemónico a partir de la centralidad del cuerpo gordo como territorio para la significación y dignificación fuera del sujeto ideal de género, que discrimina a los cuerpos no normativos de las mujeres. El performance surge de la reapropiación de las diferentes intersecciones corporales que le provocan dolor al disentir con las normas sociales, surge por tanto de una serie de vivencias de su geografía corporal; para Rodríguez *De la vista gorda* es “ un ejercicio de reapropiación del cuerpo inesperado, gordo, mestizo, negado, ridiculizado, cuyo valor radica en el empoderamiento del mismo, para poder hacer presencia de un norte olvidado, invisibilizado, pero vivo, lleno de apropiaciones y con muchas manifestaciones culturales” (Rodríguez, 2014), la artista apunta que la vergüenza es el motor de su creación artística.

Por otro lado, supone una suerte de subversión de la representación de las corporalidades diferentes en el arte, lejos de los parámetros establecidos en el marco de la hegemonía de lo que es digno de ser visto e interpretado como bello, la corporalidad gorda encarnada desde una mujer masculina, no tienen que ver con los cuerpos que se ven generalmente dentro del *performance art* en México, ni en los medios audiovisuales y virtuales estándar. Un cuerpo para sí misma, lejos de los patrones del deseo masculino hegemónico supone una subversión estética y performativa de la representación en el *performance art* mexicano y en la sociedad; a la vez, sugiere también la revisión de la patologización de lo gordo en este contexto, donde la gordura es una problemática social emergente.

En cuanto al performance como acontecimiento Erika Fisher (2014), enuncia que el giro performativo supone que los enunciados son constitutivos de realidad, y que acercarse al performance, implica revisar qué es lo que se negocia entre la audiencia y la artista, cómo funciona esa influencia mutua, y en qué condiciones se desarrolla dicha negociación (Fisher, 2014). ¿Qué se está negociando en el performance *De la vista gorda*? ¿Qué supone la presencia

y el desnudo de una corporalidad gorda en un performance? ¿Qué confronta en la Ciudad de México la imagen digna de lo norteamericano, la alusión a las soldaderas y al México migrante? Si como apuntan diversos expertos el performance es un acto de resonancia local, la imagen fantasmagórica de la migración utilizada por la artista, apunta a una problemática no recogida en el resto del país. Señala la ausencia material de migrantes y su permanencia continua en el imaginario del norte de México, lo norteamericano como una identidad nómada que fluctúa entre un imaginario de la construcción del Estado nación y una situación de frontera con los Estados Unidos.

Lo anterior supone, a su vez, un continuo flujo de intercambios culturales, así como la materialización de diferentes problemáticas sociales, en este caso la migración y la violencia que no quieren ser vistas por el resto del país, pone de manifiesto ese norte periférico, otro lugar de frontera, marginal que da lugar a identidades no representadas, o ridiculizadas. En relación con la colonialidad del género, sugiere una desobediencia a la industria de las dietas, al mandato neoliberal de consumir cuerpos colonizados desde una mirada occidental, blanca, de un estatus socioeconómico determinado donde se reconoce lo saludable como imagen de éxito y productora de deseo incardinado en los cuerpos de las mujeres, se negocia y disloca el cuerpo femenino como recipiente para la mirada masculina hegemónica, una performatividad de género que atraviesa a las mujeres en su cotidianidad a través de la imposición de un determinado canon de belleza, la patologización de la gordura y la normalización de la dieta equilibrada y el estilo de vida saludable.

El agotamiento de estereotipos de género que supone el baile de ese cuerpo inesperado, donde la ropa se desacomoda y deja ver un cuerpo rotundo, de pliegues, curvas y carnes tornándose protagonista, sugiere un desplazamiento simbólico, de signo y de mirada del desnudo de la corporalidad gorda femenina, desde una negación y presunción del cuerpo gordo como monstruoso a una centralidad dentro del espectáculo, a través de una actitud de orgullo y

dignidad portada por la artista. Este performance junto con las estratégicas utilizadas lo enmarco en la primera etapa de La Bala Rodríguez, donde comienza la reapropiación identitaria de su masculinidad, su gordura y su identidad nortea.

Los elementos principales de esta primera etapa son la carne asada, el chocolate, la representación de sí misma desde posturas aberrantes, la reiteración y exacerbación de lo monstruoso; así como el uso de la solemnidad y la ironía. Utiliza posiciones corporales ligadas a la fortaleza rotunda de un cuerpo gordo y otras que sugieren cierta animalización de su propia corporalidad consiguiendo una brecha frente al deseo hegemónico. Estos elementos van dejando paso a una segunda etapa, que sugiere una reapropiación de su feminidad y la sexualidad lésbica a través de la ternura y los afectos, colores vivos, alusiones a un florecimiento personal, estéticas bucólicas, actitudes de orgullo y diversión.

### **3.1.2. Cartografía Performática: *La Santa Patrona* y *Manflora*.**

*“Yo me veo con flores”*

Alejandra Rodríguez.

Los trabajos de *La Santa Patrona* (2014) y *Manflora* (2014)<sup>54</sup> son dos series de foto performance que resuelven en su análisis, el cambio en la estética y en el uso de estrategias performáticas del trabajo de La Bala Rodríguez respecto a la reapropiación de su feminidad, podrían encuadrarse ambas series en una segunda etapa, que comienza a develar desplazamientos en la identidad de la performancera. Ambas series han sido realizadas junto a Raúl Carrasco<sup>55</sup> con el que compone el colectivo Manfloras<sup>56</sup>, en el manifiesto publicado en

---

<sup>54</sup> Las series de foto performance *La Santa Patrona* y *Manflora*, ambas realizadas en 2014, fueron interpretadas a partir del registro que se encuentra en la página de la performancera: <http://labalaregistros.tumblr.com/>, unido a la entrevista realizada, ambos registros fotográficos se encuentran en los anexos a partir de la página 168.

<sup>55</sup> Es miembro y CoFundador de la organización Colectivo R.E.D. Respeto, Equidad y Diversidad A.C. y es docente en la Universidad Autónoma de Querétaro en la Facultad de Psicología, Área Clínica. Funda junto a La Bala Rodríguez el Colectivo Manfloras.

<sup>56</sup> El colectivo Manfloras formado por Alejandra La Bala Rodríguez y Raúl M. Carrasco en 2014, es un colectivo artístico multidisciplinario que utiliza metodologías cuir, a partir de las representaciones utilizadas en la práctica del performance y fotoperformance proponen contraofensivas a las normatividades identitarias (sexual, género, racialización, étnica y de clase). Nace de la necesidad de trabajar las temáticas de la disidencia sexual.

septiembre del 2016 manifiestan que “Manfloras busca florear las identidades que la cultura *mainstream* ha sobajado” (Rodríguez y Carrasco, 2016). Según dice la artista, primero fue la conquista de la casa a través de la foto performance y después el espacio público, en términos de corporalidad, parece que su reapropiación identitaria, partió desde lo más visible y estigmatizado como es la gordura y su masculinidad, para poder transitar y fluir a nuevas experiencias performáticas desde su feminidad, sexualidad y ternura.

El uso de la foto performática que realiza la Bala Rodríguez, está estrechamente vinculado a la autorrepresentación y la desarticulación de las narrativas familiares y sociales, así como la reapropiación de una mirada propia de orgullo personal “contarme quien soy y dónde estaba el orgullo. Es la diferencia de esas narrativas heredadas” (Rodríguez, 2015), la experiencia en el performance ha supuesto para la artista un espacio proclive para desactivar la vergüenza. La serie fotográfica *La Santa Patrona* consta de cuatro fotoperformance en un fondo azul cielo con una luz brillante y una estética sencilla. La Bala a través de gestos suaves, que dejan ver su mirada, su torso desnudo y su rostro, se muestra con una actitud de orgullo, de presencia y dignificación, en la que se corona desde una mirada propia.

Aparecen dos elementos de soporte clave en *La Santa Patrona*, por un lado la aureola metálica colocada detrás de su rostro, de colores vivos y dorados, que alude a representarse como una santidad, y por otro, una corona plateada dada la vuelta, con detalles que aluden a perlas o gemas, sugiere el uso de una estética cercana a la cultura popular, una sensibilidad estética “kitsch”<sup>57</sup>. La pieza mantiene una actitud desafiante pero cálida, conseguida con el uso de un maquillaje de líneas gruesas y perfiladas, de color naranja y azul cielo, que junto con los

---

El Colectivo Manfloras tiene tres piezas: *Manflora* (2014), *Quimeras mexicanas* (2015) y *Shine bright like a warrior* (2015) y un texto a modo de manifiesto titulado *inclasificables* en 2016. [https://issuu.com/diogenesgodinezlibertario/docs/fenomeno\\_4](https://issuu.com/diogenesgodinezlibertario/docs/fenomeno_4).

<sup>57</sup> La performancera expone que este tipo de estética utilizada y las actitudes desafiantes tienen relación con las personas con las que relacionaba en su infancia y adolescencia en los barrios que habitaba junto a su madre, que denomina como cholos (Rodríguez, 2016). Lo que refleja una intersección de la propia memoria corta de la artista ligada a su geografía corporal.

labios perfilados, boca entreabierta y brazos alzados, con los dedos en abanico (que fijan la atención en su mirada), aportan un matiz de sensualidad a la serie performática, y a su autorrepresentación, que contrasta con otras estéticas anteriores pertenecientes a la artista, que mantenían un discurso ligado al cuerpo grotesco y abyecto, en las que se apropiaba de su masculinidad.

La experiencia en el performance facilitó, en primera instancia, un espacio para la reapropiación de su masculinidad, en la que desafiaba la mirada externa, y los introyectos sociales fijados en la representación de la lesbiana masculina. Después posibilitó reapropiarse de su feminidad. Este proceso está ligado a su práctica reflexiva desde el feminismo. La micropolítica utilizada teje la praxis performática con la cotidianidad de la performancera “Lo masculina es tan evidente, como esta parte de soy masculina compito, soy masculina soy distante, mis afectos, es como tan tieso, que lo otro te salva, y es útil, hay que ser súper estratégica” (Rodríguez, 2015).

Siguiendo con la cartografía performática, el desnudo utilizado en *La Santa Patrona* (2014) se caracteriza por la transparencia estética y gestual, que muestra una corporalidad gorda sin normativas de contención, una corporalidad gorda libre de corsets sociales, libre de las normativas de la colonización del género, del ideal del sujeto seductor mujer, que refiere a la sujeción y firmeza de la corporalidad femenina “bella”, “elegante” o “sexy” que en el imaginario hegemónico supone ser una mujer deseable. Las estrategias emocionales que conectan con la audiencia son establecidas por la gestualidad impresa en sus brazos, manos y mirada. Alegorías que caracterizan esta serie en una sola pieza en cuatro movimientos, en los que se leen guiños al talante de mujeres relacionadas con el rap o el soul. La serie mantiene la línea en la mirada de la artista, con cuatro movimientos hacia el lado izquierdo, de sorpresa hacia el frente, de firmeza y de desafío frente a la mirada externa.

A su vez, la serie fotoperformática teje diversas fórmulas en la autorrepresentación, jugando con semblantes de sorpresa e inocencia, actitudes altivas de respeto y distancia frente a otras que develan una actitud retadora frente a los que observan. Todo lo anterior dota a la autorrepresentación la posibilidad de ser plástica, fluida y dinámica, que junto con el lenguaje conseguido con sus brazos, obtiene una autoafirmación que rompe con la imagen aberrante de la gordura, y crea una experiencia estética de feminidad que rebasa la representación social de la lesbiana masculina. Alejandra Rodríguez enmarca esta serie junto con *Manflora* (2014), como hitos importantes en la reconciliación de su feminidad, donde ejerce una política de identidad versátil alternando una performatividad más femenina o masculina, según los espacios o la estrategia elegida:

El paquete de cosas que operaban dentro de mí por ser una lesbiana masculina tampoco estaban tan chidas. Había cosas muy difíciles, de micromachismos. Separar las que son mías y las que la gente quiere ver en mí [...] Acá hay un chingo de posibilidades que la feminidad también te las da, y que suponen mucho placer, que está muy bien estar de un lado y del otro [...] pero no esta cosa obligatoria de performar siempre masculina, como hay que ser o hacer esto (Rodríguez, 2015).

La serie *Manflora* es un trabajo elaborado en colaboración con Raúl M. Carrasco, también conocido como Raúl Balam, que se compone de cinco fotoperformances, tomados por Pablo Hernández<sup>58</sup>. En esta serie los afectos, la ternura y el juego son aspectos fundamentales como estrategias emocionales y también para la desterritorialización de la geografía corporal. Esta pieza da la posibilidad de revisar su memoria corta y nombrar como bello aquello que produjo un agudo dolor a la artista “Tengo un trabajo con flores, Manflora, esa es la forma que

---

<sup>58</sup> Pablo Hernández es el fotógrafo que ha colaborado con las producciones realizadas con el colectivo Manflora, en los tres trabajos mencionados con anterioridad. También ha colaborado con La Bala Rodríguez en las piezas del fotoperformance *De gordxs y tragonxs están llenos los panteones* (2015) en la que también participan Liz Misterio, Julieta Granados, Pitos Martirio Glam, y el video posporno basado *Boda negra* (2015) donde participa también Teresa Valdés. Es docente de la Universidad Autónoma de Querétaro y fotógrafo en Encuadre Centro de Imágenes desde 2004.

utilizaba mi abuela para llamarme machorra y perseguirme, la reviso y la doy otro significado, muy queer” (Rodríguez, 2015).

La serie *Manflora* tiene, como he comentado con anterioridad, cinco fotografías, en ellas La Bala y Raúl Carrasco ofrecen un contrapunto estético en cuanto a la performatividad de género y representaciones corporales sexogénicas. El desnudo en esta serie es completo y está acompañado de detalles de flores en la cabeza y un generoso ramo de flores en la vulva de la artista, las estrategias emocionales que ofrece son la alegría, el juego, el desafío y la ternura, que junto con estrategias performáticas como la ironía y la solemnidad, la pieza se resuelve entre tres fotoperformance claves. La primera es la autorrepresentación de la artista (en la que me centraré en esta cartografía performática), la segunda es la pieza que envuelve a los dos performancers en un juego vaporoso, bucólico, donde se aprecian las figuras de ambos y puede observarse la diversidad de sus corporalidades en contrapunto estético; y en la tercera se pueden observar la ternura, la erótica y la vulnerabilidad como estrategias emocionales y elementos de soporte clave.

En la fotoperformance de la pieza *Manflora* la temática trabajada es la sexualidad de la artista y su dignificación a través del ramo de flores que cubre su vulva, circunscribiendo la sexualidad lésbica como un lugar hermoso, de orgullo, que merece ser visto como bello, estar visible a manera de metáfora de florecimiento, de voluptuosidad, incardinada a la naturaleza, en contrapunto con la única flor que su pecho contiene. La estética utilizada muestra una corporalidad sólida, rotunda, sin movimiento, posada en una piedra que evoca las estéticas clásicas de las estatuas romanas y griegas, en sus dedos se intuye un ligero movimiento, y sus pies se cruzan evitando una rigidez discursiva, en contraofensiva al que mira, que rompe con la actitud retadora que concentra la expresión de sus ojos. Esta autorrepresentación de La Bala en *Manflora*, conjuga varios puntos de descentralización de los mandatos sociales en referencia al

deseo de ser y ser deseada, la corporalidad delgada hegemónica y el uso del desnudo en la mujer como objeto, tan reiterativo en los discursos visuales del arte y los medios de comunicación.

Las estrategias performáticas utilizadas por la Bala en las series performáticas *La Santa Patrona* y *Manflora*, desafían la mirada de la audiencia, al posible receptor de su desnudez, a través del uso de la sensibilidad escópica que entrama ver, verse y ser visto. La posibilidad de ser visto por el otro, en los propios términos de la autorrepresentación, resuelve ser vista como sujeto por el que mira, desplazando los imaginarios de las representaciones y mandatos sociales acerca de su corporalidad, lo que produce una encarnación performática de su feminidad que desplaza ciertos procesos de subjetivación y satisface un proceso de singularización propio, un devenir. La cartografía performática de *La Santa Patrona* y *Manflora*, devela que la experiencia en el performance junto al uso de la autorrepresentación posibilita a la performancera situarse en un umbral donde se producen desplazamientos identitarios, en relación con la versatilidad de su feminidad y masculinidad que rompe con la rigidez del género dicotómico entre hombre y mujer, o femenino y masculino. Tal y como expresa la performancera su experiencia en el performance le ha permitido reapropiarse de su performatividad de género superando las representaciones sociales y familiares que la atravesaban “mi reconciliación con mi feminidad me ha dado mucha paz, jugar con todo eso que puedo ser” (Rodríguez, 2015).

Como puede observarse en las dos cartografías performáticas realizadas las referencias a su geografía corporal constatan la reapropiación de su corporalidad gorda y su ser lesbiana, resignificando los introyectos sociales y familiares. Para este cometido La Bala ha utilizado diferentes estrategias performáticas como la ironía, la solemnidad, la ternura y el orgullo, entre otras. Disuelve, así, dispositivos de control emocionales como la vergüenza o la culpa, que entre otros, sitúan la representación social de la gordura, la lesbiandad y la mujer masculina en el margen de lo abyecto, lo inteligible y, por ende, menos válido en la sociedad. Se produce, así, una performática corporal desde sí misma, que la artista define como un empoderamiento de

las carnes, que sugiere ciertos desplazamientos en relación con el deseo. El deseo de ser desde un sí misma (fuera de los ideales hegemónicos), y la ruptura con el deseo masculino hegemónico. Una seducción para sí, desde y con las mujeres, que confronta con las normativas heterocéntricas exógenas.

La crítica a la colonialidad del poder, del saber y del ser (especialmente la colonización del género) están presentes en el trabajo de La Bala Rodríguez y se ramifican en cuatro líneas claves, 1) el distanciamiento de la tendencia general del uso del dolor como estrategia política en el performance de mujeres y lésbico o relativo a la disidencia sexual, 2) la incursión de una corporalidad gorda ante las corporalidades delgadas y jóvenes más comunes en el performance de mujeres, 3) la crítica a la heterosexualidad obligatoria a través de las temáticas que utilizan y su política de identidad, 4) la ampliación de la representación social de la lesbiana masculina a partir de la reapropiación de su feminidad, 5) la reapropiación de su identidad norteña como territorio fronterizo, periférico y olvidado por el centro del país.

Por otro lado, la experiencia del performance junto a la autorrepresentación suponen una dislocación de las tres dimensiones de su geografía corporal. En primer lugar respecto a la dimensión de la representación social de su corporalidad (gorda, masculina y lésbica) la praxis de la autorrepresentación performática le permite dislocar la mirada externa a partir del uso de su política de identidad en la que rebasa la mirada del sujeto universal mujer y las connotaciones negativas de la mirada abyecta acerca de lo gordo y su identidad sexual.

En segundo lugar en relación la dimensión de la experiencia encarnada, la experiencia en el performance da lugar a procesos de subjetivación que desterritorializan tanto la memoria larga (estructuras patriarcales y familiares) como las de la memoria corta (aquellas vividas por la performancera) respecto a la culpa o la vergüenza. Por otro lado, permite la recuperación de memorias positivas de mujeres masculinas para defenderse ante las prácticas discriminatorias

lesbofobias o el acoso callejero, portándola de cierta autonomía respecto a las expectativas sociales.

Por último, la tercera dimensión que es la performatividad de género es clave en la praxis del performance de La Bala, que está imbricada desde su origen en diversos ejercicios corporales donde trabaja en primer lugar su masculinidad y la imagen aberrante introyectada y después en un proceso de reapropiación de su feminidad. El desplazamiento de una identidad marcada por la afectación de los mandatos sociales a una reapropiación a partir de las políticas de identidad ejercidas desde el performance y el activismo, dota a la Bala de un espacio de enunciación que traspasa su experiencia en el performance y produce el ejercicio de una autonomía corporal positiva en su cotidianidad, un proceso de singularización. Los procesos de subjetivación más recurrentes en su narrativa y en las cartografías performáticas son el sentimiento de orgullo, la dignificación de su corporalidad y su sexualidad, así como la versatilidad de las fronteras de género dicotómicas y estereotipadas de las lesbianas, estos procesos de subjetivación a la vez que suponen desplazamientos en sus identidades, dotan también de estrategias nuevas a su política de identidad y procesos de singularización como performancera y mujer.

### **3.2. Mariana Guerrero, Anuk: “Para mí el performance sí es la vida”.**

La propuesta performática de Mariana Guerrero cruza tres ejes principales: la identidad, la religión y la violencia, específicamente la violencia en la corporalidad femenina. Mariana tiene 26 años, nació en Querétaro y vivió desde los seis años en San Miguel de Allende, Guanajuato, a raíz de la separación de sus padres. En la adolescencia regresó a Querétaro donde terminó sus estudios e ingresó a la Universidad de Artes plásticas en la UAQ. Después de iniciar sus clases, descubrió que la escuela no cubría sus expectativas por lo que viajó a Guadalajara donde continuó sus estudios de licenciatura en artes plásticas y en artes escénicas como oyente.

Allí fundó su empresa Nigredo Lab, Laboratorio de Arte Actual <sup>59</sup> de la que es directora, junto con su madre, Claudia Arcega, como administradora.

La artista apunta a la religión católica, la cultura y la identidad nacional mexicana como ejes fundamentales en la constitución de los sujetos. Su trabajo revisa cómo los mandatos católicos sobre la sexualidad y ciertos dispositivos emocionales de control (la culpa y la vergüenza, entre otros), junto con la ritualidad de los actos religiosos, penetran en el cuerpo social que atraviesa las identidades de las personas, especialmente la de las mujeres en torno al control de la sexualidad y la cosificación de éstas como deseo masculino. Apunta, por tanto, a la institución católica como organización social ligada al estado mexicano que produce una representación de “la mujer mexicana” unida a las buenas maneras de ser Mujer, que devela el control de la sexualidad y la experiencia de las mujeres, se realiza por tanto una crítica a la colonialidad del género, revisando dispositivos concretos e introyectos sociales que inciden en la producción de sujetos de género y su performatividad, lo que da la posibilidad de pensar, el género y la identidad nacional como ejes violentos en sí mismos e impuestos exógenamente.

Su geografía corporal está atravesada por la movilidad en diferentes ciudades y estados mexicanos, unido a la combinación de instituciones educativas y formaciones artísticas y alternativas. Espacios, disonantes entre sí, que permiten atravesar diferentes representaciones sociales respecto al género, así como disciplinamientos normativos y culturales. En su memoria familiar y espacios de referencia, existen diferentes rupturas que le posibilitaron cierta reflexividad ante su propio entorno, por otro lado, la movilidad geográfica es fundamental en su obra, así como la falta de estabilidad y el continuo transitar en espacios antagónicos o

---

<sup>59</sup> Nigredo Lab. Laboratorio de Arte Actual. es una empresa fundada en 2014 por Anúk Guerrero como directora y Claudia Arcega como administradora, tiene su sede en Guadalajara (México). Las vertientes del proyecto son difusión, divulgación, pedagogía y exhibición de performance art principalmente, pero trabajan con diferentes ramas del arte contemporáneo (música, slams de poesía, danza experimental, teatro posmoderno). Han tenido colaboración con diferentes referentes del performance como Pancho López, La Fulminante, Leche de Virgen, Lucas Avedaño, Jesy Calderón o Pinina Flandes, entre otros.

contradictorios. La dualidad es parte de los procesos de singularización que se materializan en su identidad como Anuk<sup>60</sup> en contrapunto con Mariana. La praxis performática le permite vivenciar una autorrepresentación que habita en ella, pero que reconoce diferente a su identidad como Mariana. Anuk, su identidad como performancera le posibilita experimentarse como una mujer más extrovertida, con la que se siente más valiente y poderosa, este experimentarse diferente le ha permitido cambios en su vida cotidiana aunque en ocasiones siente que se da un desdoblamiento de la realidad al percibir grandes diferencias entre ambas. Al respecto dice encontrar la estabilidad en los estados extracotidianos que experimenta en el performance, que a modo de trance, define como metáfora cuántica.

Las referencias dentro del performance que Mariana reconoce son Maria Abramovic, Gina Pane, el accionismo vienes, el colectivo SEMEFO, La Fura del Baus, la Pocha Nostra, y Guillermo Gómez Peña. Afirma que tanto el colectivo SEMEFO como la Pocha Nostra influenciaron de forma determinante en la estética que utiliza. Como referentes históricos del performance mexicano reconoce también a Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky o la Congelada de uva. Su experiencia en el performance se pronuncia como un espacio proclive para diferentes procesos de subjetivación, una suerte de encarnación performativa que la artista apunta como empoderamiento;

Y entonces no sé cómo le di la vuelta...de ser sumamente insegura, ya que me buleaban y me violentaban mucho en mi escuela y en casa había un extremo control psicológico... [...] a construir un sitio de empoderamiento que empezó gracias al performance. De alguna manera el performance sí fue mi salida (Guerrero, 2015).

---

<sup>60</sup> El nombre de Anuk es interpretado por Mariana Guerrero como nómada. Lo utiliza como una representación de su naturaleza cambiante y su capacidad de transmutación. Se nombra nómada en tanto a territorios, disciplinas, pensamiento y estilos. Asume que nada es fijo y que su vida está inmersa en un continuo cambio, ligado a esto mantiene la creencia de que la evolución personal es un signo de constante cambio. El nombre original es Anouk (Ana en español) y su diminutivo Anoushka de origen ruso.

La crítica de género está presente en toda su producción, sin embargo no se asume como feminista, por lo que podríamos encuadrar sus creaciones performáticas dentro de una crítica de género. Entre los arquetipos femeninos que ha utilizado, que han sido diversos en las diferentes etapas, están presentes alusiones a diferentes diosas (Sumeria, Istar o Inanna y referencias mexicanas como Coatlicue entre otras), la tendencia a la espiritualidad, la reapropiación de representaciones normativas dicotómicas como la virgen-puta, y la autoidentificación como bruja posmoderna. Si bien sus producciones tienen como finalidad la denuncia política para la desestabilización de la constitución de los sujetos atravesados por la hegemonía y la violencia hacia las mujeres, su posicionamiento crítico no se vincula a ninguna política identitaria.

El uso de la poesía, la danza, el dolor, así como el rendimiento físico en una misma pieza proporciona a sus obras diferentes lenguajes, estímulos y rupturas. Generan una atmósfera emocional que se completa con la participación de la audiencia en las piezas<sup>61</sup>. La consciencia corporal e intersubjetiva del performance como acontecimiento, es una constante en la reelaboración de su trabajo, así como una cuestión fundamental en sus objetivos performáticos “Mover las bases de las personas, eso es lo que me interesa [...] que se cuestionen cosas” (Guerrero, 2015). La transdisciplina es el eje de su trabajo, la iconografía simbólica y el uso del dolor funcionan como estrategias emocionales de conexión con el público. Por otro lado, realiza una labor como pedagoga del performance a través de la impartición de talleres, que tienen como finalidad incidir en la reflexividad de las personas. Otro dato poco conocido de la performancera son los diferentes trabajos plásticos que realiza al hilo estético y discursivo de sus exhibiciones performáticas como grabados, pinturas y esculturas.

---

<sup>61</sup> En este señalamiento que apunta a la audiencia, me refiero a la audiencia en tanto acontecimiento, no tanto a la resolución o no del performance, si no a la interacción explícita con el público que la performancera realiza en muchas de las intervenciones performáticas que produce.

Los espacios públicos de exhibición son diferentes, siendo fundamentales las plataformas virtuales (facebook, página personal, registros en videos de youtube), y las muestras de performance e intervenciones en la calle que realiza tanto individualmente, como con los alumnos y alumnas de sus talleres. Respecto a la fotoperformática ha realizado diversos trabajos con la Pocha Nostra<sup>62</sup> y con el fotógrafo Mario Patiño<sup>63</sup>. La iconografía utilizada tiene la misma línea que el resto de sus producciones, diferenciándose por el concepto y la estética de cada etapa. El uso del fotoperformance es de fijación estética e iconografía simbólica. El origen del simbolismo en sus producciones, tal y como apunta la performancera, está ligado a experiencias de violencia psicológica producida por sus parejas hombres y el marido de su madre con el que convivió, su objetivo es fracturar los símbolos de la cultura que oprimen a las mujeres y revertir la violencia simbólica de los códigos patriarcales.

Para develar si existen desplazamientos en las identidades de Mariana Guerrero a través de la experiencia en el performance, continuaré con la cartografía performática de dos de sus trabajos; 1) El performance *Santísimos Sarcasmentos*, 2) La serie fotoperformática *Pieta Malinche*. Los trabajos elegidos forman parte de la misma etapa, donde la artista comienza a subliminar el caos orgiástico y la estrategia del dolor hacia un trabajo con una estética personal y un discurso comunicacional más completo, en el que se pueden apreciar procesos de singularización como performancera mexicana dentro de su experiencia en el performance.

---

<sup>62</sup> La Pocha Nostra es una organización artística y transdisciplinaria, creada en el 1993 por Guillermo Gómez Peña, Roberto Sifuentes y Nola Mariano, en California. Su formación es itinerante siendo su principal pilar la conceptualización de Gómez-Peña en las producciones realizadas junto a otros artistas. A partir de junio de 1996, algunos de los miembros fueron Guillermo Gómez-Peña, Violeta Luna, Michelle Ceballos, y Roberto Sifuentes, junto a los curadores Gabriela Salgado y Orlando Britto; a si como más de treinta asociados en diferentes países del mundo tales como México, España, Gran Bretaña, y Australia. El trabajo de colaboración de Anuk con La Pocha Nostra comenzó en el 2014 en el encuentro Postnacional titulado *Reencuentros* que tuvo lugar en Querétaro.

<sup>63</sup> Mario Patiño es el fotógrafo oficial de Anuk Guerrero desde 2014, en estos años han realizado fotoperformance y registros de las intervenciones performáticas. Es colaborador de la empresa Nigredo Lab. Es a su vez, artista transdisciplinario, su trabajo se centra en las corporalidades disidentes, lo queer, el erotismo y la homosexualidad. Es artista plástico y visual, desde el 2012 tiene un trabajo centrado en el fotoperformance.

### 3.2.1. Cartografía performática: *Bautismo negro*.

Sexo inacabado,  
sexo mal penetrado,  
sexo ausente,  
sexo dolor encarnado...  
**Mariana Guerrero.**

El performance *Bautismo negro*<sup>64</sup> de la serie *Santísimos Sarcasmentos* tuvo lugar en el museo de la mujer de la Ciudad de México, en el marco del festival ExtraFEM en noviembre del 2014, en el patio de las instalaciones, junto a diversas acciones que se yuxtaponían en las instalaciones internas y externas del museo. La pieza se caracteriza por una fuerte exposición corporal<sup>65</sup> desde un inicio, puesto que Anuk Guerrero permaneció semidesnuda en las instalaciones exteriores, durante las piezas previas. Esta pieza es definida por la artista como su trabajo más personal, la religión atraviesa toda su geografía corporal como centro de disociación y ruptura;

A mí de niña sí me afectó mucho la crianza religiosa, cuando crecí me di cuenta que todas esas doctrinas afectaron mi autoestima y mi integridad como persona [...] Los conflictos siempre estuvieron relacionados con las cuestiones religiosas, la primera comunión por ejemplo, y toda la coreografía familiar angustiante que viví [...] los conflictos más fuertes de mis familias [...] la noción religiosa fue algo que me afectó profundamente, pues siempre se relacionó con el distanciamiento y la ruptura (Guerrero, 2015).

La estética utilizada por la artista en *Bautismo negro* está vinculada con el erotismo, las prácticas BDSM y la subcultura gótica o dark. La artista refiere a que esta tendencia se inscribe en todas sus obras, y que difiere de sus inclinaciones diarias, es para ella una suerte de experimentar otras facetas de su vida que no se permite cotidianamente “Propiamente no tengo

---

<sup>64</sup> El performance *Bautismo negro* que comprende la cartografía performática fue visto por mí, tuve la oportunidad de vivenciar y registrar con fotos dicha intervención en noviembre del 2014. El registro performático se recupera en los anexos a partir de la página 171.

<sup>65</sup> Al referirme a fuerte exposición corporal me refiero a la baja temperatura puesto que era en la tarde noche en el mes de noviembre.

practicado, pero me permite vivir esa parte de mí que también me interesa, más perversa, con el performance sacó esa parte más perversa y también muy sexual” (Guerrero, 2015).

Los elementos de soporte que mantienen la ritualidad y el discurso de la obra son principalmente la poesía, el chile, un cirio eclesiástico y la tina con agua. Estos elementos facilitan por un lado, la continuidad comunicacional de la acción, y por otro, son los elementos clave de ruptura entre las secuencias. La secuencia de *Bautismo negro* se consuma a través de tres tiempos que dan completud a la acción a modo de ritual. En el comienzo de la pieza Anuk Guerrero, recita un poema<sup>66</sup> en la quietud y frialdad del jardín, con un traje vaporoso negro. La performatividad que utiliza está acompañada de mudras y ejercicios dancísticos. Conjuga misterio y presencia sobria respecto a la audiencia performando una feminidad sensual, con gestos suaves, ejecuta un acto de seducción, de erotismo místico. El segundo tiempo comienza con el elemento de soporte de los chiles<sup>67</sup> y las veladoras, después de mostrar su cuerpo desnudo, reta al público con su mirada como estrategia de ruptura y desafío, para dar la vuelta discursiva a la pieza y desplazarse de una feminidad hipersexualizada a una performatividad que trasgrede la erótica tradicional de la mujer, comienza por introducir los chiles en los orificios de su cuerpo: vagina, ojos y boca, a modo de purga como medio para revertir la estigmatización de los orificios de las corporalidades femeninas. Este acto convoca la transgresión de varias fronteras 1) la frontera de género a través de rebasar la representación social de la mujer tradicional, 2) la frontera entre dolor y sanación en el ritual performático, 3) el chile como simbólico fálico en la cultura mexicana, también es utilizado para castigar a

---

<sup>66</sup> El texto completo se encuentra en los anexos en la página 176.

<sup>67</sup> El chile representa en la cultura mexicana el falo masculino, lo que apunta a la penetración de los cuerpos femeninos por el régimen patriarcal, que en la obra de Anuk se presenta como denuncia a la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, como también denuncia la violencia ejercida sobre el mismo territorio mexicano por los diferentes poderes fácticos.

mujeres acusadas de adulterio introduciéndoselo en la vagina, es retomado por la performancera resignificándolo como un acto de poder y transgresión sobre su propia corporalidad.

*Bautismo negro*<sup>68</sup> subvierte los mandatos eclesiásticos, la pureza del ritual del bautismo blanco, en un ritual subversivo de tintes propios donde se vulnera el orden androcéntrico del deseo. Esta secuencia culmina con el cirio santo derramándose por los ojos de la artista a modo de herejía propia, despojando de la carne los mandatos del ritual oficial de la religión para realizar un ritual propio de pronunciamiento y autorrepresentación como sujeto de poder, sin una definición fija, una identidad nómada. La autorrepresentación es un cruce entre el arquetipo de una virgen y una sacerdotisa. La mirada desafiante ante la audiencia mantiene la tensión y facilita el cambio al tercer tiempo. En esta secuencia, la tercera, el elemento de soporte es una tina con agua, donde se realizará el bautismo negro, en primera instancia es la propia Anuk la que procede a rebautizarse a sí misma, dejando ver su cuerpo desnudo con elementos estéticos sadomasoquistas. Cuando la performancera después de varias inversiones finaliza su propio sacramento la audiencia accede a ser bautizada. La primera persona que escoge, y a la que más tiempo le concede, es a su compañera Blanca Vélez, después varios hombres quieren encarnar al siervo bautizado, pero la artista únicamente concede unos minutos en la tina bautismal a dos de ellos, y comienza a ejercer desprecio a otros que sumisamente quieren acceder a la acción.

El uso de la tina está relacionado con su geografía corporal, su discurso político, y también con lo que le mueve a realizar los performances, que en este caso es trabajar con su miedo al ahogo, puesto que tuvo riesgo de ahogarse en su infancia, de nuevo utiliza la experiencia en el performance para transgredir su propia geografía corporal. Denuncia, también, el mandato de purificación en la iniciación católica a partir del bautismo como origen de la

---

<sup>68</sup> *Bautismo Negro* tiene varias vías de vinculación con el feminismo y con la historia de las mujeres. Alude, por un lado al uso de la brujería en tanto se cambia el simbolismo de la blancura eclesiástica por el negro y a la bruja como mujer de poder al margen de las estructuras de los poderes fácticos. Por otro lado, la palabra bautismo mantiene una referencia directa con el acto de renombrarse a sí misma, por lo que se articula a la experiencia y reapropiación de la persona que se bautiza a sí misma.

constitución del sujeto católico, se apropia de los dispositivos católicos impuestos para crear un acto de disidencia en el que rompe con la imposición de la doctrina católica y su orden patriarcal exógeno, a la vez rompe con la educación que tuvo en diferentes instituciones religiosas y la memoria familiar, por otro lado, se ensalza a sí misma como figura de poder espiritual atravesando sus propios miedos.

Esta encarnación como arma sacerdotisa desplaza el poder masculino sobre la corporalidad de la artista, y sugiere una suerte de devenir desde otro lugar, una sexualidad desde sí misma, dúctil y agresiva, que rompe con el contrato heterosexual, y el imaginario de la dominación masculina; donde el cuerpo de las mujeres es territorio pasivo propicio para ser propiedad del otro. Por otra parte, en articulación con su geografía corporal y los desplazamientos en las identidades de la artista, sugiere una revisión de su posicionamiento como performancera y mujer en las relaciones de poder, la mirada y el deseo masculino hegemónico:

Fui muy cosificada por el sexo masculino toda mi vida, y apenas me estoy dando cuenta... ya dentro del performance... [...] Yo ya hacía performance cuando en algún momento observé todas estas representaciones de mujer, atendiendo a la mirada masculina, que yo hacía sin darme cuenta [...] apenas hace un año hago conciencia real de mi conducta cultural hacia el hombre y todas las vetas de cosificación que se ejercen sobre el cuerpo de la mujer (Guerrero, 2015).

Para la performancera esta pieza supone un antes y un después en su trayectoria, expone que comenzó a experimentar lo que ella define como éxtasis pánico, que tiene que ver con el momento del performance donde se consigue el climax del acontecimiento en la artista y en la audiencia, que propicia una empatía vivencial, catártica y ritual. Una experiencia mística, de conmoción, sin carga religiosa.

*Bautismo negro* y toda la serie de *Santísimos sarcasmentos* mantienen una estética iconográfica a través de los símbolos básicos de la eucaristía católica, que revierte en una

práctica semiótica propia que resignifica el ritual oficial, dándole la vuelta al significado oficial hacia una mística ritual. La performancera rompe con la exclusividad de la figura de poder masculina, así como con la idea de un dios foráneo e inquisidor para llevar la experiencia del performance hacia una línea espiritual que concede el nombramiento personal del “yo soy mi diosa”, una espiritualidad encarnada en y desde el sujeto, en este caso una mujer. La estrategia del dolor y la estética de esta serie, se diferencian de las etapas anteriores, en tanto a su limpieza visual y la proporción medida del uso del dolor. Por otra parte, respecto a la experiencia en el performance de la artista se develan ciertas reflexiones y desplazamientos de su identidad como performancer mexicana en torno a su corporalidad y el uso que hace del dolor imbricándolo con el discurso católico que atraviesa toda su geografía corporal:

Viví una etapa muy...muy moral, porque el católico busca martirizarse y yo hacía eso en la perfo. Los performanceros en México hacen eso, se martirizan, porque están atravesados por la cultural moral. Y ellos creen, creemos, que estamos disidiendo de ella pero en realidad estamos atravesados por ella. Todo el tiempo están martirizándose... ¡por mi culpa! ...y sangro...y aviento la víscera... [...]Transgrediendo per se. Obviamente, yo empecé así y apenas lo estoy comprendiendo también (Guerrero, 2015).

Se observan diferentes desplazamientos en el uso de su corporalidad y en su identidad como performancera, que se refieren a la colonialidad del poder y del saber. En primer lugar, la colonialidad del poder que comenzó con la colonización en sí misma del territorio mexicana, y la penetración de la religión católica ligada al poder político en la república mexicana. En segundo lugar, la colonialidad del saber que supuso la influencia directa del accionismo vienés, y la escuela del performance mexicano que mantiene una línea estética cercana a la pulsión, lo orgiástico y carnal del uso de la corporalidad y la estética en el performance, y en tercer lugar la violencia ejercida sobre su propio cuerpo y la culpa que está inscrita en su corporalidad. Referentes históricos del *performance art* mexicano como Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky o la Congelada de uva, se convierten en artistas a seguir dentro de lo que en las escuelas de arte y el imaginario social identifica como performance, lo que supone una

influencia directa en los jóvenes performanceros e incide en la posible repetición de lo que ya se ha hecho, que a su vez, puede limitar la práctica e identidad como performanceros y performanceras en los inicios de los más jóvenes.

### 3.2.2. Cartografía performática: *La pietá de Malinche*.

“Es la piedad de un México que respira hoy en día olor de muerte envuelta en llanto con lágrimas de sangre, es un país que exige justicia a gritos y está herido hasta lo más profundo de sus entrañas”  
(Guerrero, 2014)

La serie fotoperformática *La Pietá de Malinche* (2015)<sup>69</sup> está compuesta de tres piezas realizadas por Anuk Guerrero y Blanca Vélez, como performanceras y Mario Patiño como fotógrafo. En el marco de la desaparición de los estudiantes normalistas en noviembre del 2014. La pieza es una alegoría de la penetración de la violencia en la tierra mexicana desde la colonización, y la violencia que el Estado ejerce sobre el cuerpo social en la actualidad. En la serie aparecen dos iconos femeninos de la cultura, la Pietá y la Malinche, que son utilizados por la performancera para subvertir el significado de ambos y realizar una reapropiación que rompe con las lecturas androcéntricas y coloniales de la Malinche y la simbología de *La Piedad* de Migue Ángel (1498-1499), que evoca una de las escenas clave de la liturgia cristiana, la virgen María sosteniendo el cuerpo moribundo de su hijo, Jesucristo.

De nuevo se observan elementos de la religión católica, a los que les da la vuelta semiótica hacia la denuncia. La serie mantiene una estética bondage altamente erótica, se realiza por tanto una erotización de la política que denuncia el dolor de las madres de los desaparecidos. Denuncia la rabia contenida por tantas muertes que se suceden en las últimas décadas en la república mexicana. Los dispositivos emocionales de la serie se concentran en la gestualidad y mirada de Mariana y la estética sangrienta de la pieza, que logran fungir la serie

---

<sup>69</sup> El registro fotográfico de la pieza se encuentra en los anexos a partir de la página 180.

fotoperformática en tres secuencias. En la primera fotoperformance Mariana aparece con un pañuelo amordazado en la boca que simboliza el silencio de las víctimas y las madres de los desaparecidos, yace en su regazo una corporalidad femenina, Blanca Vélez, con una línea de sangre en su vientre, que mantiene la boca en el pecho de la Malinche, en el acto de beber sangre en vez de leche, hace una correlación con las víctimas desaparecidas. La mirada de la performancera es desafiante ante el público y la representación sugiere una actitud de posesión y protección hacia Blanca.

La segunda fotoperformance, representa el llanto y la agonía de las madres que sostienen las corporalidades de sus hijas e hijos sin vida en su propio regazo, la rabia y desolación de saber que sus pechos contaminados por la violencia que azota el país solo puede dar sangre. De la boca en grito de la performancera brota sangre, su cuerpo se adelanta tornándose más cercano a la boca y pecho de la víctima, que yace sobre ella, sus manos ensangrentadas se posan en el hombro y pecho de la fallecida. Esta pieza es la que dota a la serie de movimiento y mayor carga emocional. En la tercera fotoperformance, que es la que resuelve la pieza, supone la aceptación de la muerte de los y las desaparecidos, la estrategia emocional centrada en la mirada de la performancera, acompañada por el encuadre y la performática corporal, muestran tristeza y distancia. La mano ensangrentada sobre el pecho de Blanca, cubierto también de sangre, sugiere el acto desesperado de revivir el cuerpo sin vida, la ausencia de los y las desaparecidas.

La estrategia emocional de la pieza se intensifica a partir del contrapunto entre el lugar donde se realiza la pieza, el cual alude a un lugar frío, lúgubre, de piedra sombría entumecida por la vegetación y luminosidad, conseguida a través de la desnudez de las performanceras, los ojos pincelados en plata al estilo glam de Anuk, y el blanco de las botas y la sogá que se ramifica del cabello de la artista. Alusiones al mármol en el que se cinceló La piedad, blanco de pureza y santidad, y la tenebrosidad y silencio de la realidad del territorio mexicano, sacudido por el

estado y el conflicto del narcotráfico que atraviesa todo el cuerpo social, e impunemente tortura, desaparece y ejecuta jóvenes en este caso, que encarnan cuerpos desechables, menos válidos.

Los chiles de colores, que Anuk porta en su cabeza, podrían aludir a la diversidad en origen, corporalidades, género y política que encarnan las madres que lloran a sus hijos e hijas, y el pañuelo que amordaza su boca y después corona su cabeza, disiente estéticamente del resto de los elementos de soporte, y simboliza, a mi parecer, las luchas de los jóvenes normalistas y los zapatistas chapanecos, diferentes subalternidades del país que mantienen una lucha compartida y rebelde a lo largo de la república. Por último, señalar que la serie fotoperformática *Pietá de la Malinche* va acompañada de un texto<sup>70</sup> que supone el sustento conceptual, que facilita acercarse a la intertextualidad de la pieza, y realizar una lectura más profunda que sublime la estética bondage y se acerque a la denuncia social que contiene la pieza.

El uso de la figura de la Malinche por la propia artista presenta desplazamientos en tanto a autorrepresentación e identidad. En sus comienzos, Anuk expone que revivia y se identificaba con la figura histórica en tanto a víctima, a través de la imposición patriarcal del poder sobre la figura femenina, también menciona el uso de las diosas y figuras mitológicas desde la cosificación y la marginación insertadas en el estereotipo tradicional de género. Ante esto, en la cartografía realizada se evidencia que la performancera subvierte la figura colonial de la virgen a través de una subversión erótica lésbica en la que trastoca la imagen de la virgen y apunta a una expresión de hartazgo y rabia que disloca la imagen pasiva de la víctima o madre a partir de una Malinche no ligada al poder masculino. Por otro lado, sugiere también, la visibilidad de su identidad sexual, a la vez que conjuga las fronteras de muerte y violencia en la denuncia del Estado mexicano.

---

<sup>70</sup> El texto que acompaña a la pieza está en la página 181 de los anexos.

Las cartografías presentadas dan cuenta de la política utilizada en sus obras y las rupturas que realiza frente a la colonialidad del género, del saber y del poder. Entre estas rupturas encuentro fundamentales: 1) la politización de una corporalidad femenina como sujeto profesional dentro del *performance art* mexicano, 2) la representación de la erótica lésbica como alegoría espiritual y de poder, 3) la ruptura con la representación tradicional de la mujer en el arte y la sexualidad femenina y 4) la crítica a la identidad nacional mexicana, el estado nación y la cultura como fuentes que operan en los procesos de subjetivación de las personas.

Los desplazamientos identitarios son producidos a través de la vivencia sensorial así como el ejercicio personal reflexivo en tanto performancera y mujer, y el uso de la autorrepresentación. Por un lado, revisa la mirada androcéntrica que iguala la corporalidad femenina a objeto para el fetiche y cosificación masculina, así como las relaciones de poder, y por otro, encarna una figura de poder reapropiándose de su sexualidad, su cuerpo y su identidad de género.

La espiritualidad es otra característica principal en sus performances, así como el uso de la estrategia del dolor con la finalidad de transmutar el dolor propio y el social, la performancera apunta que en sus comienzos se violentaba así misma para sacar la violencia y rencor que sentía, a modo de catarsis. Sin embargo, expone que ante este tipo de prácticas tenía que parar su actividad más de tres meses para recuperarse. En este punto, sucede una paradoja en su praxis artística por un lado, el objetivo último con el que realiza arte es, según la performancera, sanarse, y por otro lado, las expectativas de la audiencia que conoce su trabajo le hace replantearse cómo conmover, mostrar su vulnerabilidad y conectar con el público a partir de otras estrategias. Aquí puede verse que si bien la experiencia en el performance le dota de un espacio para la desterritorialización de su geografía corporal, por otro lado la mirada exógena de su identidad como performancera junto a las tendencias canónicas del performance mexicano supone, también, ciertos límites en su praxis y el uso de la micropolítica.

Unido a lo anterior, su posicionamiento como sujeto profesional es un rasgo distintivo de su experiencia respecto a las otras dos colaboradoras. Este posicionamiento como empresaria y artista, produce una identidad como performancera mucho más consolidada que en los otros dos casos. Las intersecciones fundamentales son, en primera instancia su posicionamiento como sujeto de género mujer, en segunda instancia como artista mexicana, y, en tercer lugar, como pedagoga y empresaria del performance.

La movilidad espacial ha sido crucial tanto en su geografía corporal como en los procesos de singularización de Anuk, el distanciamiento familiar, en este caso con su familia paterna ha sido decisivo al igual que en el caso de Alejandra para comenzar con la desterritorialización y reapropiación de sus identidades en el ejercicio de crear brechas con las definiciones exógenas. En el caso de Mariana (Anuk) la representación social más acuciante es la constitución como sujeto de género a través de la memoria larga (su familia y el sistema patriarcal), así como la propia experiencia imbricada en la doctrina católica, sus relaciones sentimentales con hombres y la constante cosificación de su cuerpo femenino. A diferencia de las otras dos colaboradoras su corporalidad no disiente de los patrones de belleza y feminidad hegemónica, el control de su sexualidad, la hipersexualización y cosificación interiorizada han sido ejes que han interpelado su corporalidad y su constitución como sujeto de género dentro de un marco conservador católico.

A partir de su experiencia en el performance consigue una desterritorialización de su geografía corporal respecto a esta representación social, que implica desplazamientos de los dispositivos de control emocionales, la reapropiación de la mirada propia respecto a su corporalidad y entrama, en su caso, una reapropiación de su relación con la espiritualidad y el lugar de la mujer como sujeto de poder. Rebase los mandatos sociales y sus propios procesos de subjetivación consiguiendo un proceso de singularización a partir de su experiencia en el

performance que aunque es paradójico y contradictorio, le permite vivirse de una forma totalmente diferente.

Respecto a la performatividad de género en el caso de Anuk su praxis en el performance es fundamental para poder encarnar, explorar y reapropiarse de una performatividad de género con características propias como sentirse fuerte, poderosa, y valiente, que han surgido desde su praxis performática y se insertan en su cotidianeidad, observándose de nuevo como la micropolítica creada, traspasa la praxis performática y se inserta en su propia geografía corporal.

### **3.3. Lia Virginia García: La Novia Sirena: “Quiero hacer que mi transición sea un ritual”.**

Los diferentes proyectos de Lia García, tienen como elemento de soporte clave el uso de diferentes arquetipos, que son en orden cronológico la novia, la quinceañera y la sirena. Estas tres autorrepresentaciones se vinculan con rituales femeninos (novia y quinceañera) y con representaciones sociales de lo femenino en diferentes productos culturales (sirena), los tres sugieren diferentes ritos de paso, específicamente el arquetipo de la quinceañera es propio del contexto mexicano y algunos países de América Latina.

Lia García<sup>71</sup> nació en Ciudad de México hace 27 años, estudió la licenciatura en asistencia educativa y en 2011 la maestría en Artes visuales en la Escuela San Carlos. En esta última etapa formativa comienza su acercamiento al performance y también su transición de hombre gay a mujer transgénero. La performancera es cofundadora de la Red de Juventudes Trans México (2013) y actualmente colabora con Almas cautivas A.C (2015), en la que realiza

---

<sup>71</sup> Lia Virginia, es el nombre con el que la performancera retoma para nombrarse mujer. Lia es el nombre de la protagonista de un cuento que su abuela le leía en su infancia y Virginia es el nombre de su madre, la performancera expone que el uso del nombre materno es una forma de rebeldía ante su antiguo nombre que era el de su padre. Por otro lado, nombrarse de esta manera sugiere una reapropiación de las memorias familiares femeninas para recuperar la genealogía e insertarte simbólicamente en su contexto familiar como mujer.

una intensa labor como activista feminista<sup>72</sup> y defensora de los derechos humanos de los y las jóvenes transgénero. Su nombre artístico ha ido variando según la etapa y el proyecto en el que estaba inmersa, siendo en la actualidad conocida como La Novia Sirena. Las referencias artísticas y activistas que han influenciado el trabajo de Lia, según la performancera, son Mónica Mayer, Effy Beth<sup>73</sup>, Julia Antivilo<sup>74</sup>, Susy Shock, Rolando de la Rosa<sup>75</sup>, Mirna Roldán<sup>76</sup>, Liz Misterio<sup>77</sup>, Helena López y Lorena Wolffer, entre otras.

Las intersecciones que maneja están entrelazadas con su política de identidad como activista trans y la confrontación que ejerce en la descentralización de la normatividad de género (coherencia entre género, sexo y deseo) insertada en el Estado Nación y el concepto de familia tradicional. La racialización como mujer latinoamericana, su origen popular insertado en la Ciudad de México, así como el intersticio que enmarca su posición como mujer trans en las fronteras del género, están presentes en todas sus etapas a través de la estética *kitsch* que utiliza,

---

<sup>72</sup>Lía comenzó su activismo en 2011 con el grupo PIIAF A.C. (Programa Interdisciplinario de Investigación Acción Feminista), colaborando en campañas de salud y VIH realizando talleres de sensibilización. Desde el 2013, a través de la Red de Juventudes Trans México, realiza una labor de seguimiento de los derechos humanos de las corporalidades trans en tanto a la actualización de la leyes y la despatologización, así como la incorporación laboral en diferentes espacios. En Almas cautivas A.C realizan un trabajo específico en cárceles con mujeres trans y hombres gays privados de libertad, los temas que tratan son los derechos humanos del colectivo LGBTTTI, afectividades, salud y desarrollo humano. Trabajan concretamente en dos centros penitenciarios (penitenciaria de la Ciudad de México y reclusorio preventivo varonil norte). El objetivo que tienen en la actualidad es el desarrollo de un protocolo penitenciario de diversidad sexual, en el cuál mantienen un seguimiento al tratamiento de hormonas, de la seguridad y custodia, y la posibilidad de elegir al reclusorio que quieren ir.

<sup>73</sup> Elizabeth Mía Chorubczyck nació el 4 de abril (1988 Israel- 2014 Argentina), Artista visual, militante, performer y activista trans por los derechos humanos y la igualdad de género.

<sup>74</sup> Julia Alejandra Antivilo Peña (Huasco-1974) Artista feminista e investigadora chilena. Sus investigaciones se enfocan en el rol cultural de la mujer en América Latina y las relaciones entre arte, género y feminismo. Es creadora en Chile del colectivo Malignas Influencias, un espacio de reflexión y de creación de arte feminista. Su obra performática la ha presentado en Canadá, Chile, Argentina, Bolivia, Colombia, Estados Unidos, Costa Rica y México.

<sup>75</sup> Artista y académico mexicano, su línea de trabajo se encuadra vinculada al arte y los derechos humanos. Entre sus obras se encuentran: *El nacimiento de Quetzalcoatl*, *El Migrante Mexicano*, *Coyolxuhqui*, *Caballo del exilio argentino en México* y *El Caballo de Troya Saharai* realizado en el festival internacional ARTIFARITI (2008).

<sup>76</sup> Artista Transfeminista, originaria del barrio de San Juan Pantitlán, Estado de México. Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM). Cursó el posgrado en Artes Visuales, en la misma institución. Forma parte del Seminario de Medios Múltiples 5. Desde el año 2009 a la actualidad forma parte de la comunidad imaginaria “Cuerpos en Fuga”.

<sup>77</sup> Lizeth Gamboa Ortega / Liz Misterio (1985 en Ciudad de México). Directora y editora de la revista digital de arte y sexualidad *Hysteria*, y forma parte de los colectivos M.O.R.R.A. e Invasorix. Ha participado en más de 40 exposiciones e intervenciones en México y en el extranjero. Hay diversas publicaciones de su trabajo en diferentes libros: *Performance un arte del yo: Autobiografía, cuerpo e identidad* (2014), *Sin Límites: Arte Contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010* Ed. RM (2013), *Archiva: Obras maestras del arte feminista en México* (2013) Ed. Pinto mi Raya y *Medios Múltiples 3*. Ed. U.N.A.M – Medios Múltiples (2010).

los espacios en los que realiza sus exhibiciones y la audiencia que congrega. También es fundamental el uso político de su voz en la ruptura de los universalismos respecto al género y las corporalidades. Lo anteriormente mencionado, apunta al uso estratégico de su propio entorno en contrapunto con las tendencias más conceptuales y *mainstream* del panorama europeo y anglo.

Por otro lado, el uso de la festividad, la celebración y los afectos, junto a percibir la praxis artística como un medio político de sensibilización social, sugieren una vinculación con el arte feminista latinoamericano a partir del uso de la parodia, el humor o la transdisciplina. Su identidad política está ligada a su activismo como mujer trans feminista, el objetivo político fundamental de sus intervenciones es concienciar acerca de la transfobia y ampliar la representación social de las mujeres transgénero, las cuales son relegadas a espacios marginales a partir de la mirada sexogénica hegemónica como corporalidades abyectas e hipersexualizadas.

El uso de la geografía corporal como motor de creación, característica también del arte feminista, es un rasgo definitorio del trabajo de Lia, que nombra a sus performances como encuentros afectivos<sup>78</sup> y los concibe como una plataforma para romper con las narrativas de su comunidad respecto a la soledad y el dolor que supone la transición de género:

yo quería construir una experiencia distinta de mi transición [...] empecé a darme cuenta de que el tema de la transición estaba muy estigmatizado dentro de la misma comunidad trans respecto al anonimato y al aislamiento [...] se tiene que vivir de una manera aislada, la sociedad no le importa esa población, y tú tienes que sufrir [...] y hacerla anónima, taparte y esconderte (García, 2015).

---

<sup>78</sup>La performer nombra como encuentro afectivo las tomas del espacio público que ha realizado en el marco de sus proyectos artísticos, en los cuales habla de su experiencia como mujer transgénero y mujer latina desde estrategias afectivas y lúdicas, retomando el concepto de ternura radical de la Pocha Nostra, y la política feminista de Megan Boler sobre los cuidados y los afectos. Para conocer el concepto de ternura radical <http://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/>.

Apunta su intención de nombrar como encuentros estas acciones públicas por el sentido pedagógico que tienen sus intervenciones, a manera de conocer, experimentar o hallar. Lo afectivo está vinculado con su estrategia política y de contacto con los otros, en la ruptura de estereotipos y estigmatización a partir del contacto, y los afectos con los otros.

A partir de aquí se puede observar como se conjuga el engranaje entre su geografía corporal y su experiencia en el performance, una suerte de espacio encarnado junto a su comunidad, que da cuenta de cómo el uso de las autorrepresentaciones está ligado a la política de identidad, y es utilizado estratégicamente por la performancera a medida que se va materializando su transición y se suceden diferentes procesos de subjetivación. Por otro lado, la geografía corporal de Lia esta tejida a partir de un continuum de violencias ejercidas sobre su identidad como hombre gay en un principio y como mujer trans posteriormente.

La inteligibilidad de su corporalidad, la heterosexualidad obligatoria y la colonización de género que deshumaniza a las corporalidades no hegemónicas se insertan en la memoria corta de Lia, a través de experiencias de acoso en diferentes instituciones educativas desde su adolescencia, y posteriormenete, a raíz de su transición de género, se suceden desencuentros y distanciamientos entre su grupo de amigos y amigas, y su familia, generando una serie de afectos negativos que la performancera reestablece a partir de las estrategias emocionales que utiliza en sus encuentros afectivos.

El fotoperformance y el videoperformance, son utilizados por Lia como medio de registro, únicamente en su primera etapa realizó algunos trabajos fotográficos, que permanecían vinculados a las tendencias más usuales del arte trans, en tanto al desnudo y la estética descontextualizada. Por otro lado, el espacio público es fundamental en su trabajo, siendo características las intervenciones en contextos insertados en su cotidianidad. Su práctica artística la concibe como una plataforma de celebración y apropiación de su transición, como ritual público y colectivo que entrama, tanto su propia transición de género, como la afección experiencial en el público. Para develar si hay desplazamientos en las identidades de la performancera a través de la experiencia en el performance voy a continuar con las cartografías performáticas de *Tiempo de vals, 1, 2, 3* y *El peso de los prejuicios*.

### 3.3.1. Cartografía performática: *Tiempo de vals, 1, 2, 3*.

¿cómo romper el estigma en torno a un cuerpo trans en el contexto mexicano?,  
esa era la pregunta.

Lia García (2015).

*Tiempo de vals, 1, 2, 3* (2013)<sup>79</sup> forma parte del proyecto de la quinceañera, su segundo proyecto, y uno de los más personales y emotivos puesto que supuso la celebración de su 25 cumpleaños. Es en mi opinión uno de los encuentros afectivos más vinculados a la geografía corporal de Lia, donde se observa la consolidación como performancera con una propuesta propia insertada en la mexicanidad, el ritual y la transición de género colectiva. El proceso creativo de este encuentro performático fue largo y muy cuidado, con un ensayo de más de cuatro meses con las personas que realizaron con ella los dos bailes de celebración de su transición, un vals y un danzón.

El encuentro afectivo comenzó desde la casa de Lia, continuó a través del traslado por el metro con los chambelanes y el recorrido por las calles de la Ciudad de México hasta llegar al sonidero. El evento convocó a diferentes personalidades que disienten de las prácticas e identidades hegemónicas, se trastocó el entorno a través de la presencia de activistas feministas, personas sexo disidentes y la transgresión en la performatividad género de los papeles sexogenericos tradicionales del ritual, como por ejemplo, algunos de los chambelanes no eran corporalidades masculinas hegemónicas, si no mujeres cis travestidas u hombres trans, lo que da cuenta de las posibilidades que la propuesta tiene de ampliar las representaciones sociales e incidir en una experiencia de transición de género colectiva.

Por otro lado, en *Tiempo de vals, 1, 2, 3* se dan una serie de aspectos en la toma del espacio público que refiere a la resonancia local del acto performático, el primer aspecto es el

---

<sup>79</sup> El registro fotográfico se encuentra en los anexos a partir de la página 182.

lugar donde se realiza esta celebración, que es el sonidero<sup>80</sup> de Laura, situado en la plaza de la Solidaridad, que tiene una historia propia de resistencia a la gentrificación acuciante que se ha dado en la Ciudad de México en los últimos años. El segundo aspecto es la población que congrega, corporalidades que transitan en los márgenes de la clase, la racialización, el empleo y la diversidad sexual; que son desplazadas de las calles principales del centro y se suman al eje de resistencia en el derecho de seguir reuniéndose y vivir su ciudad. Y finalmente, el tercer aspecto de resonancia local, es el uso del ritual como plataforma de la transición de género y el uso de la quinceañera como autorrepresentación. Este tercer aspecto, es a su vez, una suerte de enunciación del trabajo de Lia, que rompe con diferentes aspectos de la colonialidad del género, así como con las tendencias más hegemónicas del canon del arte, y, finalmente, amplía el discurso visual y estético de las representaciones transgénero en los diferentes ámbitos de inserción de los productos culturales. Si bien, la imagen de la quinceañera se revisa desde algunos análisis feministas y cisgénero, como un arquetipo feminizado y estandarizado dentro de la producción de sujetos de género con un carácter tradicional y violento, en esta propuesta se negocian y subvierten esos mismos mandatos en el cuestionamiento directo de ¿qué y quién decide qué es una mujer? ¿Qué corporalidad puede portar ese traje? ¿Quiénes acompañan la transición, quiénes la cuestionan?, y ¿qué supone la ritualización de una transición de género como celebración pública para la propia comunidad trans y la audiencia que participa?

A partir del uso de las autorrepresentaciones consigue varias rupturas, en primer lugar rebasa las fronteras de género y la inteligibilidad de las corporalidades cis, y en segundo lugar,

---

<sup>80</sup> El sonidero de Laura, lugar donde se realiza el acto de celebración, fue desalojado en 2009 de la Alameda junto a todos los puestos ambulantes y las personas que transitaban ese espacio, como acto de resistencia siguen manteniendo la dinámica los fines de semana en la mencionada plaza de la Solidaridad como lugar de encuentro y recreación. Los sonideros tienen una vinculación directa con los ritmos tropicales de origen cubano que incursionaron en la República mexicana a mediados los años 30 por el estado de Veracruz. Se consolidó en los años cuarenta y cincuenta como género musical a partir del “cine de rumberas”. Los barrios populares de Tepito y el Peñón son precursores de estos espacios de ocio en la Ciudad de México a partir de los años sesenta. Estos lugares de entretenimiento son una alternativa para las personas de clase popular que no podían acceder a los espacios de nueva apertura en los años setenta como son las discotecas, que estaban dirigidas a las clases media y alta. Con el uso de la discoteca móvil los sonideros llegaban a diferentes barrios de la ciudad sin la necesidad de alquilar espacios fijos y cerrados.

amplia las producciones visuales y las estéticas utilizadas en el arte trans y queer. Donde la fragmentación de los cuerpos y la descontextualización se acerca a las visualidades cercanas al porno. Por otro lado, rompe con la cosificación de las corporalidades trans y las representaciones estereotipadas de su comunidad por las miradas voyeristas, que reifican la reproducción de las relaciones de poder entre las corporalidades hegemónicas y aquellas inteligibles para la normatividad del género; produciendo visualidades que rompen con la objetualización del espectador o espectadora que quiere consumir desnudos no hegemónicos.

El aspecto colectivo y familiar de *Tiempo de vals, 1,2,3* posibilita una dinámica de protección para las corporalidades trans, donde el ritual y el baile se tornan una estrategia de contacto con los otros, que no implica una ruptura drástica como inicio del acontecimiento performático, si no que lima las fronteras creadas por la estigmatización y la transfobia en ese mirar y ser mirado en un acto relacional con una mujer trans, “como mujeres trans, somos muy respetadas por el hecho del baile, lo que nos puede unir a la gente en el momento del sonidero es el baile, no hay pena porque un señor venga con su esposa al sonidero y me saque a mi, como chica trans a bailar” (García, 2015).

La política de identidad que utiliza La Novia Sirena en *Tiempo de vals, 1,2, 3* está ligado a un tipo de activismo orgánico, definido por Gramsci, como aquellas personas que inciden en las mismas capas sociales en las que están involucradas personalmente los intelectuales, que en este caso sería la artista y activista Lia, en este punto ejerce un posicionamiento propio, que implica a su comunidad, confrontando la valoración exógena. Se produce un acto experiencial que difiere de la exposición galerística o las marchas políticas. Para este cometido, los elementos claves de engranaje con la colectividad son la comida y la fiesta, así como utilizar rituales que ya son conocidos por la comunidad. Este aspecto posibilita la oportunidad de rebasar la representación social abyecta, puesto que se vincula con la participación en experiencias anteriores y le da la vuelta con su discurso político convirtiendolo en una

festividad trans, donde se quiebran las fronteras de género, las relaciones de poder respecto a las corporalidades hegemónicas y la propia ritualidad tradicional. El carácter colectivo y vecinal de la celebración tradicional de la fiesta de quince años, permite el acceso a un público no cercano a la propuesta artística *mainstreaming*, lo que tiene un marcado carácter político y social, pero que también puede producir respuestas y afecciones no esperadas.

Los dispositivos con los que Lia transgrede el ritual tradicional convirtiéndolo en un ritual trans se enmarcan en tres momentos clave en la presentación de la quinceañera en sociedad; 1) La entrega de juguetes por parte de la madrina que significa dejar la infancia para realizar su paso a ser mujer, que en este caso se otorgan a Lia juguetes masculinizados (un rifle y un soldado), 2) El cambio del zapato que simboliza dejar los zapatos de niña para calzar los de mujer, en este caso se sustituye un zapato masculinizado por un zapato de tacón, y 3) Presentarse como mujer trans, sin la necesidad de que su padre o un hombre la nombre como tal, le dé legitimidad, donde revierte por completo el ritual tradicional a través de su posicionamiento como sujeto, se autonombra mujer reapropiándose del ritual tradicional en el ejercicio de presentarse como mujer trans y legitimizar su experiencia.

Este último dispositivo quiebra diferentes patrones de su propia geografía corporal, como también ciertos mandatos de masculinidad, respecto al rol en la familia y las expectativas de clase y género que constituyen a las corporalidades biopolíticas masculinas desde el nacimiento:

Yo vengo con la educación de hacer una familia, criar hijos, ponerme un traje y a cargar. Me despido de una manera lúdica de eso que me impusieron y replanteo mi identidad como persona transgénero. No es una transición total donde me esté convirtiendo de mujer a hombre o de hombre a mujer, sino una transición más en espiral, en la que experimento con ambas identidades -que es lo que tengo- y se crea algo completamente nuevo, una identidad más crítica, una feminidad en tránsito (García 2015, en Quintana y Clayton).

El anterior testimonio de Lía que se tomó según el artículo cuando ella tenía 25 años, da cuenta de cómo significaba los desplazamientos identitarios por los que transitaba, y que la celebración de *Tiempo de vals, 1,2, 3* supuso un enclave fundamental en su transición de género, y por ende, en su reapropiación identitaria como mujer trans. La materialización pública de un ritual transgénero, hace ineludible la posibilidad de transitar diferentes identidades de género en el transcurso vital, lo que rompe con los estándares estáticos y patriarcales de la vinculación entre género, sexo y corporalidad, insertados en la colonialidad del género que opera en cada una de las personas que devienen en las sociedades occidentalizadas, así como la desnaturalización de la correlación entre corporalidad, género, sexo e identidad.

Por otro lado, existe un desligamiento de los parámetros del arte más hegemónico que expone que tanto los aspectos sociales como los pedagógicos deben ser secundarios o incluso desaparecer de la propuesta artística, así como la poca apertura dentro de la academia a la experiencia personal como sustento de la creación, o aquellas producciones que tienen una crítica de género o una política feminista, por lo que en el ejercicio de su praxis artística y activista también transgrede ciertos aspectos de la colonización del saber. Lia indica que estas fueron algunas de las dificultades que tuvo en la consolidación de su trabajo durante la maestría en Artes Visuales en la escuela San Carlos, lo que da cuenta de que ciertas tendencias androcéntricas persisten en las escuelas de arte, así como la permanencia de paradigmas limitantes que desligan la creación artística de la posibilidad de crear conocimiento o estar vinculadas a los ámbitos social y pedagógico. En este punto, la transdisciplina que utiliza Lia junto a su política de identidad separa su trabajo del canon artístico.

### 3.3.2. Cartografía performática: *El peso de los prejuicios*.

*“Hablar de la voz, la voz trans [...] Yo me siento como una sirena”*

Lia García (2015).

*El peso de los prejuicios*<sup>81</sup> se enmarca en *Cuerpo en construcción*, el último proyecto artístico de Lia García, el cual se gestó durante su estancia de seis meses en Europa, en la que residió en Berlín y Barcelona. En ese momento su geografía corporal se ve atravesada por la significación de la mirada propia y de los otros “Fue muy interesante porque fue la primera vez en mi vida que entró en juego la migración. Lo que implicaba ser una mujer migrante en Europa, no solo una mujer transgénero, sino una latina en Alemania” (García, 2015). De nuevo, puede observarse como la movilidad geográfica es una suerte de descentralización de la propia identidad, y en el caso de Lia supuso reconocer su trabajo insertado en el contexto latinoamericano, específicamente en México, así como un cambio de posicionamiento político e identitario al reconocerse como mujer racializada en el contexto europeo.

Este proyecto a mi parecer, abre una etapa nueva en la que se aprecia una trayectoria más consolidada como performancera y activista transgénero, puesto que el encuentro afectivo se centra en el posicionamiento como activista y remite a su política de identidad a través del uso de la voz, que toma un carácter fundamental como estrategia de visibilidad y ruptura entre su imagen y su corporalidad. El uso es político al jugar con la afonía y la representación que evoca en un principio, para tornarse rupturista y político al utilizar su voz como estrategia de visibilización. En las anteriores producciones el uso de la voz no era estratégico en sí mismo, si no que le permitía acercarse a la audiencia o expresar su discurso político, sin embargo en este trabajo se torna distinto al afectar a la audiencia a través de un arquetipo femenino fácilmente reconocido y entrar en contacto a través del contacto físico para después de esa experiencia enunciarse políticamente como mujer trans.

---

<sup>81</sup> El registro fotográfico se encuentra a partir de la página 186.

El riesgo atraviesa casi toda la experiencia en el performance de Lía como también su propia sociabilidad en lo cotidiano, respecto a caminar en la calle, tomar el transporte público, los lugares donde trabaja o las relaciones íntimas que establece con hombres heterosexuales. Las autorrepresentaciones que encarna la performancera en sus encuentros afectivos son signados por la audiencia como representaciones sociales de la feminidad cisgénero heterosexual, esto, unido a los rasgos finos que posee, facilitan una invisibilización como mujer trans que la artista rompe al usar su voz, y que a su vez, implica cierto riesgo ante reacciones no controladas especialmente en espacios públicos no legitimados como artísticos. La cuestión del riesgo vinculado con el deseo masculino, ha sido encarnado por la performancera a través de diferentes experiencias, como por ejemplo, a través de la experiencia en el performance en *Puedes besar a la novia* (2012) realizado en la facultad de ingeniería de la UNAM, en ese encuentro afectivo Lia se viste de novia y entra en contacto con grupos de estudiantes, ante esto es leída como una novia cisgénero;

Un recuerdo que yo tengo demasiado, muy, muy grabado fue que cuando yo empecé hablar [...], mi voz hacía que esa imagen dejará de ser estética y seductura, un objeto de deseo, y se convirtiera en una imagen por la que ellos se sentían un poco agredidos, tratando de identificar si yo era un hombre o una mujer, y que estaba haciendo ahí, empezaban a sentirse mal porque yo les había gustado algunos y otros se daban cuenta de que yo era un hombre, ni siquiera una mujer trans; sino un hombre y ya (García, 2015).

A partir de esta experiencia el uso de su voz toma un giro fundamental al develar como fue signada su corporalidad por los estudiantes y se torna una estrategia fundamental en la política de identidad de Lia. En la cartografía performática de *El peso de los prejuicios* puede observarse este giro. Este encuentro performático se realiza en Barcelona, en un barrio obrero con un alto porcentaje de migrantes, en la casa en la que ella residía. En esta ocasión la autorrepresentación utilizada por Lia, es la sirena, que conjuga deseo, peligro y una corporalidad no humana. Tres ejes que se reiteran en diferentes producciones culturales como en el cuento de Andersen, la película de la Sirenita de Disney o La Odisea de Homero, la sirena

también forma parte del misticismo y mitología de diferentes pueblos prehispánicos en la que se identifica a las sirenas como deidades que entran poder y peligro.

En *El peso de los prejuicios*, esos tres aspectos apuntan a la cotidianidad de las corporalidades trans en cuanto al deseo y el espacio intersticial que habitan, las representaciones de la abyección que encarnan son leídas como peligro por los hombres que conoce la performancera, en primer lugar porque les trastoca su deseo e identidad sexual, y por otro lado, debido a la deshumanización configurada a través de la mirada y la categorización de las corporalidades hegemónicas que constituye socialmente a las corporalidades trans como monstruosas, “no naturales” o menos válidas, lo que recae en la patologización, el estigma o la vinculación dentro del imaginario social como propias de los márgenes sociales.

En el encuentro afectivo *El peso de los prejuicios*, la performancera se sitúa en la entrada del edificio donde vivía, como una corporalidad sin movilidad, mojada y sin voz; que encarnaba el arquetipo de la Sirena. Mediante la lectura de sus labios, sus vecinos descifraron que el objetivo era subirla entre todos y todas al séptimo piso, lo que creó un sistema colaborativo inesperado que tradujo el desafío inicial en una experiencia colectiva carnal, sensitiva, de escucha para conocer que era lo que se escondía detrás de la sirena. La propia Lia lo interpreta como la carga de los prejuicios de la sociedad ante las corporalidades no hegemónicas, a mí me sugiere una dislocación de la mirada y de las relaciones de poder, una ruptura de la colonialidad del género y del ser, que se reifica a través de la mirada y el encuentro con los otros y otras. Este descentramiento de la mirada exógena sobre las corporalidades trans, se revierte cuando Lia toma su voz, y la audiencia reconoce a la persona que ha portado hasta la azotea, con la que ha intercambiado miradas, sensibilidades y afectos; es una mujer trans, migrante y latina que se apropia de su corporalidad y la dignifica ante una audiencia, que a pesar de compartir el mismo edificio, no conoce.

El encuentro afectivo *El peso de los prejuicios* cierra con una canción y el intercambio del gel de hormonas con la audiencia, la performancera aplica el gel a las personas interesadas, lo que genera una memoria derivada del acontecimiento performático, tanto en Lia como en el público, el uso de la sirena como autorrepresentación le permite reapropiarse de su identidad como mujer trans en los espacios cotidianos que atraviesa, generando una experiencia donde la política central es afectar desde el encuentro, el contacto, una redención de su propia geografía corporal que rebase la representación social monstruosa, para hacer reflexionar sobre las propia historia de vida y genere empatía en la audiencia.

La estrategia de la seducción como preámbulo para la ruptura posterior es manejada por muchas performanceras que mantienen un discurso de género o política feminista, específicamente para producir deseo en la audiencia masculina. En el caso de una mujer transgénero la brecha que produce es mayor, interpela a la audiencia masculina confrontándoles con el deseo sentido hacia una corporalidad que se desliga del deseo masculino hegemónico. Lo anteriormente mencionado, revierte en la posibilidad de una situación de riesgo para la performancera en cuanto a la reacción de la audiencia, que se incrementa con la estrategia de contacto que utiliza. El uso de su voz como engranaje fundamental en su política de identidad, desmantela por un lado, las fronteras de género, y por otro, el deseo cisgénero heterosexual, lo que produce reacciones transfóbicas que son leídas como un espacio liminal de peligro.

Las cartografías presentadas dan cuenta de la articulación entre la política de identidad utilizada en los encuentros afectivos y su activismo. El uso de su voz es un enclave fundamental entre su geografía corporal y su experiencia en el performance, que se vuelve, a su vez, una estrategia imprescindible para la desarticulación de la colonialidad del género y la mirada hegemónica sobre las corporalidades transgénero.

En términos de acontecimiento la ritualidad y la participación de la audiencia son rasgos característicos y definatorios de la propuesta de la performancera puesto que en sus encuentros

mantiene un contacto directo, carnal con ella, esto es debido a que su objetivo principal es romper con las fronteras entre la audiencia y la acción, y producir una transición colectiva de género a través del contacto y la experiencia compartida, una suerte de espacio liminal que cuestiona la constitución como sujetos de género, el deseo hacia corporalidades no hegemónicas y la propia mirada.

Las estrategias emocionales clave son la ternura, la festividad, y el contacto corporal. El contacto corporal que mantiene con la audiencia es fundamental en la desarticulación de la abyección de las corporalidades trans y la mirada deshumanizadora que la inteligibilidad del género proyecta en ellas. Ver y ser vistos, encarnar actos comunicacionales afectivos con corporalidades trans en espacios que no entramen estigmatización, sugiere una descentralización de las representaciones sociales hegemónicas de las corporalidades trans, y, también, en términos de la experiencia en el performance la posibilidad de desplazamientos identitarios en la artista, así como la creación de nuevas memorias para la audiencia, donde todas las corporalidades están siendo afectadas. Por otro lado, la experiencia en el performance de Lia sugiere un proceso de singularización respecto a las miradas cotidianas hacia su corporalidad “La mirada de la gente sobre mi cuerpo siempre es muy fuerte, observan mi cuerpo, ven mi espalda, hay todo un análisis corporal, a partir del cual puedan satisfacer el deseo de saber que es ese cuerpo” (García, 2015), a partir de las autorrepresentaciones que utiliza y su posicionamiento político rompe con las miradas cosificadoras y se posiciona como sujeto, lo cual le permite encarnar diferentes desplazamientos en su identidad corporal y de género como apoyo a su transición. El uso de la voz funge como estrategia de ruptura del deseo hegemónico cis<sup>82</sup> y la sensibilidad estética, a través del desconcierto ante el contacto con una

---

<sup>82</sup> Las personas cis son aquellas que su corporalidad coincide con su sexo y el género al que se adscribe, el deseo hegemónico cis apunta al deseo por estas personas, que entrama una normatividad y una construcción del deseo a fin a los estándares de “normalización”.

corporalidad trans. La voz incide de manera esencial en varios aspectos; 1) es un arma de visibilización como mujer trans, 2) un lugar de riesgo y la potencia de rebasar las representaciones sociales, 3) posicionarse como sujeto con una experiencia propia ante la sociedad.

Por otro lado, el uso de arquetipos tradicionales de la feminidad le permiten utilizar los mismos códigos y prácticas culturales que constituyen a las mujeres cis como sujetos de género para reapropiárselos y desestabilizarlos, produciendo una descentralización de su propia geografía personal, a la par que reifica su identidad de género en ciertos parámetros tradicionales, siendo estos cruciales en su devenir como mujer trans. En este punto, puede observarse como convergen en los desplazamientos identitarios producidos a partir del uso de la autorrepresentación procesos de singularización e identificación simultáneamente. Este aspecto devela como las dimensiones de la representación social, la experiencia encarnada y la performatividad de género son dimensiones complejas y paradójicas en la desterritorialización y reterritorialización de la geografía personal.

En el caso de Lia la experiencia en el performance le permite por un lado romper la representación social de las mujeres trans, y encarnar la representación de sí misma que desea, y por otro, produce una memoria afectiva de contacto con los otros y otras que dista de las violencias experimentadas sobre su corporalidad. Por último, respecto a la tercera dimensión de la geografía corporal, si bien la ritualización de su performatividad de género le permite la identificación como mujer dentro de unos parámetros de inteligibilidad, el uso de su voz como estrategia identitaria y política resuelve su performatividad de género en un proceso de singularización como mujer trans, un devenir sirena.

## Conclusiones

El performance es un arte político que nace con el objetivo de romper las dinámicas de consumo galerísticas e incidir en la cotidianidad de las personas, por lo que el lugar donde se comenzaron a realizar las acciones fueron fundamentalmente espacios públicos y la calle, con la intención de acercarse a personas alejadas de las tendencias artísticas *mainstream*. Este posicionamiento sigue vigente en algunas de las intervenciones ligadas al activismo o aquellas que tienen como objetivo incidir en el entorno a partir del encuentro con la audiencia. La colectividad y la autogestión son características propias de esta línea del arte acción, que pretende romper con las fronteras de lo público y lo privado, utilizando las acciones para visibilizar y exponer aquellas cuestiones que no son nombradas y están en el espacio de lo oculto.

En el contexto latinoamericano se vuelve una tarea fundamental revisar el engranaje nacional, local y regional para develar si existen rupturas con la colonialidad del saber y del poder, también llamado colonialismo cultural. Ante esto, se observan varias características que intervienen en los procesos de singularización de las performanceras como son la permanencia de criterios eurocéntricos en los valores estéticos e históricos del performance, la representatividad de las estéticas metropolitanas frente a las locales o periféricas, la selección de arte periférico cercano al canon, así como los parámetros desde donde se evalúan e interpretan las producciones culturales. En el performance mexicano se presentan al menos tres puntos anteriormente mencionados; a) la persistencia de criterios eurocéntricos y la concentración de los centros de poder en la distribución y legitimación de las mismas, b) se mantienen las estéticas metropolitanas frente a estéticas locales o periféricas, c) el colonialismo cultural abarca no solo las obras, si no los marcos teóricos desde donde se interpretan y evalúan.

El arte acción en México ha ido transformándose en el proceso de profesionalizarse y definirse como una disciplina dentro del arte, como también sus presupuestos ideológicos,

espacios de exhibición y audiencia. Se observan diferentes tendencias en los años 70, 80, 90 y 2000. En los años setenta se mantiene una marcada posición política frente a la estructura y se realizan los performances fundamentalmente en espacios públicos, en la siguiente década los lenguajes siguen siendo transdisciplinarios y se amplía la problematización de otras categorías sociales, además de la clase, como son el género y la sexualidad. El nexo entre el feminismo, el arte de los setenta y ochenta en México es muy estrecho, puede observarse tanto en las temáticas, como en las denuncias que acompañan las acciones y en el discurso político basado en el lema “lo personal es político”.

El discurso político de la obra parte de la propia experiencia lo que produce nuevos valores estéticos, simbólicos e ideológicos de la representación femenina. La crítica de género en el performance mexicano se originó a partir de artistas feministas que utilizaban el arte como instrumento de concientización acerca de la situación de las mujeres. En los noventa un alto porcentaje de la praxis performática se torna individualista, desligada de la militancia y ambigua, mantiene la crítica social pero se diluye la experiencia personal. Pocas son las artistas que se presentan como feministas y vinculan las temáticas utilizadas con su experiencia como sujetos de género o la política feminista.

Entre las problemáticas utilizadas en las producciones de arte feminista y de género, la casa es un eje central que se divide en el trabajo doméstico y la doble jornada laboral. El trabajo remunerado, la sexualidad, el erotismo o la maternidad son fundamentales desde sus inicios, así como los mandatos religiosos, el derecho al aborto y la ley; por otro lado, los medios de comunicación y los estándares de belleza son denuncias recurrentes como dispositivos de la subordinación y control de las corporalidades de las mujeres.

La espiritualidad, el uso del ritual en duelos tanto personales como sociales, así como en la reapropiación de la memoria propia son recurrentes. La medicina natural, el uso de objetos de la cotidianeidad de las mujeres, la revalorización de lo popular y lo prehispánico, así como

la confrontación de la representación de la mujer tradicional a través de la ampliación de las fronteras de género están presentes en la década de los 90. El concepto de frontera transnacional, la inclusión de diferentes intersecciones como la racialización y la etnia, se vinculan con la problemática de los migrantes mexicanos en los Estados Unidos y el movimiento zapatista, denuncias emergentes en esta década.

Al final de los noventa y en los 2000 los femicidios, la violencia de género, la lucha contra el narcotráfico, y la identidad nacional son denuncias relevantes por su emergencia y reiteración. El uso del desnudo y la sangre, como elemento simbólico de purificación o confrontación al control de la sexualidad femenina, se incrementa con la estrategia del dolor. El performance ritual como espacio liminal para la transformación y el autoconocimiento, así como la ruptura de la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, el erotismo y el activismo político son líneas que siguen presentes en el performance de mujeres desde los 70 hasta la actualidad, siendo representativo de esta última década la ampliación de las políticas de identidad utilizadas. Entran en la escena performática la disidencia sexual y las corporalidades no hegemónicas, así como la presencia de los colectivos lesbianas, queer-cuir, transfeministas y la vinculación con la praxis del posporno.

Esta última cuestión es más acuciante en el 2000, existen al respecto varias coyunturas que he podido constatar a partir del trabajo de campo realizado y la bibliografía consultada. La primera es que el performance mexicano está consolidado y una de las figuras más representativas en el mismo es la Congelada de Uva (Rocío Boliver), que además de ser estudiada como referente artístico, realiza talleres a los que asisten performanceras jóvenes que están iniciando su trabajo. La segunda, es una fuerte influencia del posporno europeo, concretamente del español, que a partir de las redes sociales y eventos realizados en los últimos años, son una referencia para las performanceras más jóvenes, concretamente aquellas que están cercanas a las disidencias sexuales. Y la tercera apunta a la propia escuela o genealogía

del performance mexicano que mantiene una influencia fuerte del accionismo vienés, desde finales de los ochenta y con más frecuencia en los noventa.

Unido a lo anterior, las redes sociales son un factor a contemplar minuciosamente en las generaciones emergentes del performance por lo menos en tres aspectos; a) como plataforma para la exhibición del trabajo performático, b) en los discursos y políticas de identidad que emplean las y los artistas (que se articulan con diferentes activismos presentes en las redes), c) para revisar cuáles son influencias artísticas y teóricas en las nuevas generaciones del performance mexicano.

Lo anteriormente mencionado, apunta a cierta consolidación del canon del performance mexicano, esto supone que existe cierta similitud en los productos culturales que emergen, como también, da cuenta de lo imperante que es observar los aspectos que se repiten en el ejercicio de diferenciar entre procesos de identificación y procesos de singularización. En términos de micropolítica de la representación aquellos performanceros y performanceras apegados al *mainstream* de la disciplina, no darían lugar a procesos de singularización respecto a la colonialidad del saber, si no que se identificarían con estos preceptos que constituyen una tendencia en sí misma.

En este punto, se pone de manifiesto la aseveración de Butler (2002) que apunta que para reconocer si una propuesta es subversiva o no, hay que profundizar en la reiteración de los ejes de ruptura para develar si existe una mercantilización de las propuestas disidentes. Para este cometido, la aplicación de los conceptos de colonialidad del género, del saber y del poder junto a la crítica feminista por un lado, y, la revisión de los antecedentes del performance mexicano, por otro, me ha permitido ahondar en las propuestas de las performanceras, y observar si se dan procesos de singularización en los desplazamientos identitarios, como también, atestiguar la complejidad y paradojas que supone la experiencia en el performance para las colaboradoras.

Según expone Claudia Mandel (2010) existe un desafío en encontrar estrategias discursivas, estéticas y políticas que perturben la posición subalterna de las corporalidades femeninas con códigos propios, ante esto, han sido utilizadas diversas estrategias como la parodia, el humor y el dolor en las producciones de arte feminista. En los casos de La Novia Sirena y La Bala Rodríguez introducen también la ternura, los afectos y el contacto físico, como medio de rebasar las representaciones sociales y crear experiencias que posibiliten nuevas formas de subjetivación política (Braidotti, 2000).

La praxis pedagógica a través de la impartición de talleres por artistas feministas es también una práctica que se repite desde los 70, siendo amplia la población a quien se orienta (estudiantes de diferentes edades, mujeres migrantes, mujeres indígenas, trabajadoras domésticas o trabajadoras sexuales, como también, jóvenes que comienzan a incursionar en la praxis performática). En el caso de La Bala Rodríguez, Anuk Guerrero y La Novia Sirena la praxis pedagógica se vincula con su experiencia en el performance, realizando diversas acciones educativas con jóvenes y estudiantes, y en el caso de Lia, personas privadas de libertad en las cárceles. La práctica pedagógica del performance busca según los textos revisados y los testimonios de las colaboradoras incidir en las personas para crear conciencia de sí mismas, esta idea implica la aseveración de que la práctica del performance produce un espacio para la autorreflexión desde el arte.

En los casos revisados, la praxis performática en espacios públicos con audiencia alejada del circuito del performance se conjuga como una suerte de riesgo y un espacio liminal que potencia los desplazamientos identitarios. En los tres casos las narrativas apuntan a espacios públicos no legitimados donde la reacción de una audiencia espontánea, ajena al performance, ha producido experiencias muy significativas para las colaboradoras. Lo que da cuenta de que tanto la audiencia como los espacios donde se realizan las acciones son un eje a revisar en tanto la producción de rupturas y reapropiaciones de la praxis performática y la geografía corporal.

Unido a lo anterior, en el performance se teje el cuerpo individual con el social, permitiendo que la memoria histórica, familiar y personal dialoguen. El performance colectivo es un medio de transferencia y significación tanto para los y las performanceras como para la audiencia. Por otro lado, en tanto producto cultural implica una audiencia para completarse, esta investigación no se centra en la experiencia del público puesto que no es el objetivo de la misma, sin embargo, es un factor fundamental a revisar en futuras investigaciones, pudiendo ser los ejes de profundización: el discurso comunicacional, la interpretación de la obra y la experiencia vivida de la audiencia.

Diferentes autores y artistas inciden en la búsqueda de empatía con la audiencia a partir de las estrategias utilizadas. Esta investigación da cuenta de como el uso de la ternura y el contacto corporal en tanto estrategias emocionales, pueden producir una conexión con la audiencia que, por un lado, supone la imbricación del cuerpo social e individual, y por otro, implica la revisión de las emociones como dispositivos de control. En la praxis performática estos dispositivos pueden ser desplazados a partir de experiencias encarnadas de reapropiación lúdica, afectiva, de orgullo o placer.

La vergüenza, la culpa o el silencio como dispositivos de control han sido recurrentes en las geografías corporales de las colaboradoras, lo que da cuenta de la necesidad de ser analizadas con mayor precisión en investigaciones posteriores, para develar la violencia con la que nos constituimos como sujetos de género (que entrama el deseo, la sexualidad, la corporalidad, la mirada propia y la exógena) y cuáles son las posibilidades que ofrece la experiencia en el performances para revertir esos dispositivos emocionales de control, así como la reparación de la memoria corta y larga que tejen las identidades de los sujetos.

El concepto de autorrepresentación ha permitido observar, por un lado, el engranaje entre las representaciones e introyectos sociales que permean las geografías corporales de las performanceras, y por otro, las diferentes estrategias con las que las colaboradoras se han

reapropiado de sus identidades. Históricamente el uso de la autorrepresentación ha sido una herramienta en el arte feminista y de género para rebasar la idea de la Mujer. Ante eso, ha sido constante la reapropiación de arquetipos femeninos funcionales al mantenimiento del *status quo* respecto a las relaciones de poder y la identidad nacional. En el contexto mexicano se han intervenido las imágenes de la diosa de Guadalupe, La Malinche o la diosa Coatquile, entre otras, desde los años setenta hasta la actualidad.

Las autorrepresentaciones de la sirena, la novia, la soldadadera, la virgen-puta, manflora o la bruja posmoderna han sido fundamentales en la micropolítica de la representación utilizada por las colaboradoras para rebasar las representaciones sociales más acuciantes que recaen sobre sus corporalidades. La religión, el control sobre la sexualidad de la mujer, la heterosexualidad obligatoria, la intelegibilidad del género o los cánones de belleza, son problemáticas que las producciones de las performanceras denuncian como dispositivos de la colonialidad del género que violentan a las mujeres. Por otro lado, estas autorrepresentaciones nacen de la experiencia propia, característica del arte feminista, que a su vez, tienen una incidencia fundamental en los procesos de singularización de las performanceras como sujetos de género, puesto que están desterritorializando su propia geografía corporal y restableciendo la mirada propia en una suerte de reapropiación identitaria que les permite encarnar otras posibilidades de ser desde su propia mirada y deseo, la creación de su propio devenir.

El uso de las políticas de identidad en las producciones culturales supone para algunos autores un riesgo de esencialización desde la mirada exógena. Sin embargo, el concepto políticas de identidad de Crenshaw (1990) permite conocer los valores que las performanceras están asignando a las diferentes intersecciones que atraviesan, y de qué manera están utilizando las políticas identitarias en su contexto situado. Lo que da la posibilidad de reconocer los valores personales que las performanceras dan a sus diferentes intersecciones y cual es la vinculación con las autorrepresentaciones que utilizan. En los trabajos de La Bala Rodríguez y La Novia

Sirena las políticas de identidad que utilizan están intrínsecamente ligadas a las autorrepresentaciones que encarnan, lo que les ha posibilitado considerar su identidad como performancera ligada al resto de sus identidades. El feminismo es también un espacio imprescindible para ellas. Las políticas de identidad como lesbiana y mujer trans no son las tendencias más hegemónicas dentro de los feminismos mexicanos, tal y como expresaron las participantes del movimiento lésbico de los ochenta y noventa, existe una dificultad en la visibilización de las relaciones sexoafectivas entre mujeres.

Tanto La Bala como sus antecesoras apuntan a las actitudes lesbofóbicas dentro de los feminismos. Unido a lo anterior, Lia también expone la utopía que le supone, como mujer trans, poder compartir espacios con otras feministas y crear alianzas con ellas. La necesidad de espacios propios en tanto a diferentes identidades políticas en el feminismo es una cuestión que se repite en las nuevas generaciones, pero igual que sucede con anterioridad, el movimiento feminista sigue aportando espacios para poder reflexionar y ejercer diferentes identidades, experiencias y políticas.

La praxis performática de Anuk no se vincula con ninguna política de identidad ni praxis política, por otro lado, es el caso donde las narrativas develan mayores paradojas y contradicciones en su identidad como performancera y el resto de sus intersecciones. Siguiendo a Teresa de Lauretis (2000), las feministas desde una política encarnada del exceso pueden entrar y salir de la representación social de la Mujer. La política reflexiva feminista permite un puente para la reapropiación de la vida cotidiana, que en el caso de Anuk la experiencia en el performance no concede completamente. Por otro lado, el uso de cualquier política de identidad permite encarnar procesos de identificación que constituyen a los sujetos e intervienen en los diferentes ámbitos cotidianos. En los casos de La Bala y Lia, no exponen una diferenciación entre la identidad ejercida como feminista lesbiana o mujer trans feminista y su identidad como performanceras, puesto que ambas están tejidas por las políticas de identidad que utilizan.

Otro concepto clave en la investigación ha sido el de geografías corporales, la aplicación de este concepto con sus tres dimensiones (representación social y mirada propia, experiencia encarnada y performatividad), ha permitido poder observar los diferentes desplazamientos de las identidades que la experiencia en el performance ha producido. En este aspecto, ha sido fundamental poner en diálogo la memoria corta y larga, en articulación con las representaciones sociales y la mirada propia, puesto que las identidades son relacionales y situadas, y a su vez, están imbricadas en la experiencia encarnada como continuum de vivencias que constituyen a los sujetos y se registran en las corporalidades.

Por otro lado, poner atención en la performatividad devela que el uso de la autorrepresentación en la experiencia en el performance permite una suerte de ritual de ruptura de ciertas representaciones sociales a través de afecciones positivas derivadas de estrategias como la parodia, la alegría, los afectos o la dignificación de las corporalidades minoritarias, que en términos de Guattari y Deleuze (2006) suponen un acto colectivo que da lugar a una redención afectiva en el devenir minoritario, una creación ética desde el no centro.

La experiencia en el performance es el hilo conductor de esta investigación, los anteriores conceptos han fungido como lentes contruidos específicamente para el cometido de ahondar en si existían o no desplazamientos en las identidades de las colaboradoras, a partir de su experiencia en el performance. Respecto a tal cometido, llego a la conclusión de que la experiencia en el performance sí produce desplazamientos en las identidades de las performanceras, que a su vez, también las constituye como sujetos. Estos desplazamientos suponen procesos de singularización e identificación vinculados a su geografía corporal, la colonialidad del género y el canon del performance mexicano.

En el contexto latinoamericano, específicamente, las estructuras sociales, económicas, políticas, de racialización, generización y clase, así como la jerarquización de las corporalidades, implican un determinado capital simbólico que tiene como referente

hegemónico los ideales europeos y anglo. Esta mirada dislocada de la propia geografía, no es del todo exógena, puesto que permanece latente y estructura las sociedades latinoamericanas a partir de la colonización europea, concretamente la española en el contexto mexicano. Ante esto, el uso de los conceptos de colonialidad del género, del poder y del saber han sido fundamentales para observar los procesos de singularización e identificación de las performanceras desde una mirada situada. Los diferentes marcos de la colonialidad del género, del saber y del poder afectan a las diferentes identidades de las performanceras, que como sujetos nómadas están atravesadas por flujos de fuerzas externas e internas procedentes de los diferentes espacios, discursos y prácticas experimentadas.

Al observar los desplazamientos identitarios producidos a partir de la experiencia en el performance se comprueba la aseveración de diferentes autoras como Scott (2011), de Lauretis (2000) o Alcoff (2002) que apuntan a la complejidad, paradojas y continuas negociaciones en la constitución de los sujetos a partir de la experiencia. Al respecto, algunos textos relativos a la experiencia testimonial de artistas del performance y en los tres casos analizados se observa que la praxis performática produce autoconocimiento, reparación, autorreflexión con carácter retroactivo, sensación de extracotidianeidad, sanación, así como puede llegar a generar estados alterados de conciencia.

En el caso de La Bala se aprecia una reapropiación de su corporalidad gorda, su identidad sexual y su identidad como nortea a partir de estrategias emocionales y visuales que posibilitan, en términos de la propia performancera, revisar la herida para sanarla. El proceso de singularización en este caso tiene que ver con el uso de una performatividad que rompe con la dicotomía femenino – masculino, como también, con la reapropiación de los dispositivos de control emocional, que comienzan con la vergüenza o la culpa como motor de la creación y pasan a convertirse en orgullo y dignificación. Su experiencia en el performance le permite

posicionarse desde la vulnerabilidad, lo suave o lo erótico, aspectos que en el proceso de identificación como activista gorda lesbiana no se aprecian explícitamente.

La experiencia en el performance de Anuk se devela como espacio para la identificación como performancera y empresaria del performance, las paradojas y las continuas negociaciones respecto a sus diferentes identidades aparecen en diferentes momentos en su narrativa, los procesos de singularización están vinculados a los introyectos sociales y familiares del ser mujer bajo los parámetros del catolicismo. Las estrategias utilizadas en sus exhibiciones suponen una transgresión de los estereotipos tradicionales impuestos, como también, la visibilización de su identidad sexual rompe con el contrato heterosexual. Por otro lado, la autorrepresentación como sacerdotisa y mujer de poder, suponen rasgos de autonomía en su devenir minoritario mujer. Sin embargo, la no explicitación de una política feminista, las estrategias utilizadas apegadas al canon del performance mexicano, así como la no politización de su identidad sexual develan procesos de identificación con la colonialidad de género y del saber en tanto al arte como disciplina.

En el caso de Lia, la experiencia en el performance es un apoyo en su transición de género, el uso de arquetipos tradicionales femeninos le facilitan una identificación desde las representaciones sociales dominantes, que en su caso, supone un proceso de singularización y autonomía de su propia geografía corporal. El uso de su voz como estrategia incardinada en su política de identidad reafirma su devenir como mujer trans feminista, rompiendo con la inteligibilidad de género y la imagen monstruosa de las corporalidades trans, por otro lado, el uso de los afectos positivos y el contacto físico con la audiencia enmarca su trabajo en términos de Braidotti (2004), Guattari (2006) en un devenir colectivo y ético. La presencia de la audiencia es fundamental en su praxis performática respecto a la vinculación que tiene su trabajo con el arte político, como también, respecto a su transición de género, pues funje como parte imprescindible en su celebración pública como mujer trans.

Para concluir, doy cuenta de que esta investigación es solo un primer contacto con la temática analizada, donde la información de las entrevistas ha rebasado los objetivos de la misma. Son varias las líneas de investigación que pueden dar continuidad a este trabajo, algunas las he anunciado con anterioridad, otras podrían ser la relación entre la conciencia corporal, la autorreflexión y la praxis performática, así como una recuperación de las genealogías del performance lésbico y trans que contibuyera a la creación de una historia del performance mexicano y de los feminismos más plural, pues como enuncia Eli Bartra (2013) “el movimiento feminista solo podrá renovarse y avanzar políticamente [...] desde la autonomía política y organizativa sin caer en el separatismo o marginación” (Bartra, 2013, p.63), ante lo cual es necesario crear alianzas desde los diferentes feminismos y las políticas de identidad para avanzar en la transformación de una conciencia crítica feminista capaz de llegar a diferentes estratos de la sociedad.

## Bibliografía

- Aceves-Sepúlveda, Gabriela (2013). "¿Cosas de Mujeres?": Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico", *Artelogie, Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, núm.5, Francia, pp 1-19. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>
- Albarrán-Diego, Juan (2013). "Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo en el entorno de los nuevos comportamientos". *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 25, núm. 2, Madrid, pp.303-318.
- Alcázar, Josefina (2001) "Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte", *Latin American Studies Association LASA; XXII International Congress*, Washington, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=96>, consultado 4 de febrero 2016.
- Alcázar, Josefina y Fernando Fuentes (2005). "Arte de los resquicios" en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (comp), *Performance y arte-acción en América Latina*, México, edición sin nombre a cargo de Ana María Jaramillo Mejía, pp-115- 132.
- Alcázar, Josefina (2008). "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina" en Khatya Araujo y Mercedes Prieto (eds), *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, Quito, FLACSO, Sede Ecuador, pp. 331-350.
- Alcázar, Josefina (2014). *Performance: Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- Alcoff, Linda. (2002). "Feminismo cultural vs. post estructuralismo: la crisis de identidad de la teoría feminista". *Debats, Revista de: Cultura, poder i societat*, N. 76, Valencia, pp.18-41.
- Alonso, Rodrigo (2005). "Entre la intimidad, la tradición y la herencia", en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (comp), *Performance y arte-acción en América Latina*, Ciudad de México, edición sin nombre a cargo de Ana María Jaramillo Mejía, pp. 77- 94.
- Alves, Lina y M. Fátima Morethy (2011). "Ativismo atrístico: engajamiento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger", *Revista Estudos Feministas*, vol.19, num.2, Florianópolis, pp-389-402.
- Antivilo, Julia (2013). "Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual", tesis doctoral, Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Barbosa, Araceli (2008). *Arte Femnista en los ochenta. Una perspectiva de género*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Bartra, Eli (2003). *Frida Kahlo. Mujer ideología y arte*, Barcelona, Icaria editorial.
- Bartra, Eli (2012). "Acerca de la investigación y la metodología feminista", en Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios, Maribel Ríos Everardo, *Investigación feminista, epistemología, metodología y representacione sociales*, Ciudad de México, UNAM/CEIICH/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.67-77.
- Bartra, Eli (2013). "Un siglo... Las mujeres. Retazos de la historia", en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México 1910 – 2010*, CONACULTA, Ciudad de México, pp. 55- 65.

- Bartra, Eli (2014). “La frónesis y la hibris de los estudios sobre mujeres”, *Revista de Filosofía Jurídica, Social y Política*, Maracaibo, Universidad del Zulia, vol.21, num. 1, pp.85- 96.
- Bartra, Eli (2015). “Apuntes sobre feminismo y arte popular”, en Bartra, Eli y Ma. Guadalupe Huacuz Elías (coords.), *Mujeres feminismo y arte popular*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), pp. 21-29.
- Benhabib, Seyla (1995). “Fuentes de la identidad y el yo en la teoría feminista contemporánea”, *Revista Laguna*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, num.3, pp.161-175.
- Bernal, Clara (2014). “Nota introductoria” en “¡El arte latinoamericano no existe!, Lima, *Kaypunku*, *Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, vol 1, p.108.
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ciudad de México, PUEG/UNAM.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.
- Bonder, Gloria (1999). “Género y subjetividad: Avatares de una relación no evidente”, en Sonia Montecino y Alexandra Obach (comp), *Género y epistemología: mujeres y disciplinas*, Santiago de Chile, LOM, Ediciones, pp.29-46.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant Loic (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Braidotti, Rossi (1991). “Teorías de los estudios de la mujer: algunas experiencias contemporáneas en Europa”, *Historia y Fuente Oral*, nº 6, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 3-17.
- Braidotti, Rosi (2004). “Diferencia sexual, incardinamiento y devenir” en Rosa Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, pp. 151-200.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.
- Bustamante, Maris (1998). “Árbol genealógico de las formas PIAS”, *Revista Generación*, <https://seminarioyhoraquehacemos.wordpress.com/textos/>, consultado el 25 de enero del 2016.
- Bustamante, Maris. (Julio de 2008). “Nuevas formas de pensar la realidad desde las artes”, *Diego Lizarazo Arias, (Entrevistador)*, UAM-PIDCE-CETE-DGTVE. Recuperado el 12 de noviembre de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=I2joX4lkgec>.
- Cabello, Helena y Ana Carceller (1998). “Mirando hacia dentro. La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº10, Madrid, Universidad Complutense, num.10, pp.229-244.
- Cordero, Tatania (2002). “Más allá de la palabra, lo que el cuerpo interroga”, en el *IX Encuentro Feminista*, Costa Rica. Disponible en: [http://glefas.org/glefas-en-la-escuela-de-formacion-feminista-en-medellin/?option=com\\_content&view=article&id=141&Itemid=98](http://glefas.org/glefas-en-la-escuela-de-formacion-feminista-en-medellin/?option=com_content&view=article&id=141&Itemid=98) consultada el cuatro de febrero del 2015.
- Costantino, Roselyn (1996). “Lo Erótico, Lo Exótico y el Taco: El Reciclaje Cultural en el Arte y Performance de Maris Bustamante”, *Chasqui*, vol. 25, num. 2, pp. 3-18. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/29741280> consultada 3 de febrero 2015.

- Cristiani, L. Verónica (2010). "El cuerpo femenino en el performance a manera de ritual personal", tesis de maestría, Ciudad de México, Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Alvarado, Dulce María (2015). *Performance en México 28 testimonios 1995-2000*, México, Editorial 17.
- Del Re, Alexander (2005). "Confronta tu icono" en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (comp), *Performance y arte-acción en América Latina*, Ciudad de México, edición sin nombre a cargo de Ana María Jaramillo Mejía, pp-115- 132.
- Delgado, Manuel (2016). "El arte de la protesta" en Manuel Delgado, *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*, Madrid, Los libros de la catarata, pp.66-82.
- Dekel, Tal. (2015) "Subversive Uses of Perception: The Case of Palestinian Artist Anisa Ashkar", *The University of Chicago Press*, vol. 40, num.2, Chicago pp. 300-308. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/678231>.
- Diéguez, Ileana (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Eguiluz, Natalia (2010). "Y sin embargo se mueven... producción de arte contrahegémico feminista y su función social en México (2000 -2009)", tesis de maestría, Ciudad de México, Maestría en Estudios de la Mujer, UAM-X.
- Esteban, Mari Luz (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- Esteban, Mari Luz (2008). "Etnografía, itinerarios corporales y cambio social. Apuntes teóricos y metodológicos" en E. Imaz (ed.), *La materialidad de la identidad*, Donostia, Editorial Hariadna, pp. 135-158.
- Fisher-Lichte, Erika (2014). *Estética de lo performativo*, Madrid, Abadaba Editores.
- Flores, Elsa (2003) "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", *Huellas, búsquedas en artes y diseños*, nº3, Mendoza, pp.31-44.
- Floya Anthias (2013). "Hierarchies of social location, class and intersectionality: Towards a translocational frame" *International Sociology*, pp 28-121.
- Forte, Jane (1988). "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", *Theatre Journal*, vol. 40, num.2 pp. 217-235, <http://www.jstor.org/stable/3207658> consultada el cinco de febrero de 2015.
- Garzón, María Teresa (2007). "Proyectos corporales. Errores subversivos: hacia una performatividad decolonial del silencio" en *Nómadas núm. 26*, Bogotá, Universidad Central, pp.154-165.
- Gímenez, Gilberto (2010), "Cultura, identidad y procesos de individualización" en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*, Ciudad de México, UNAM-Instituto de investigaciones sociales.[http://conceptos.sociales.unam.mx/c\\_busqtitu.php?titulo=Cultura%2C+identidad+y+procesos+de+individualizaci%C3%B3n&enviado=1](http://conceptos.sociales.unam.mx/c_busqtitu.php?titulo=Cultura%2C+identidad+y+procesos+de+individualizaci%C3%B3n&enviado=1).

- Gómez, Dorotea A. (2014). "Mi cuerpo es un territorio político" en Yuderkys Espinosa Miñoso et al (Coords.) *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, pp. 263-276.
- Guber, Rosana (2001). *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*, Bogotá, Norma.
- Guerrero, Anuk (2014). Obtenida el 31 de marzo de 2015, de <http://www.anukperformer.blogspot.mx/>
- Guilbaut, Serge (2014). "¿El arte latinoamericano no existe!", *Kaypunku, Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, vol 1, Lima, pp. 107-112.
- Gutiérrez, P. Octavio. (2008). "Orlan: Un cuerpo propio", *La ventana. Revista de estudios de género*, vol. 3, num. 28, Guadalajara, pp. 270-293.
- Hall, Stuar (2003). "¿Quién necesita la <<identidad>>?", en Stuar Hall y Paula Gay (eds), *Cuestiones de identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, pp 14-39.
- Hall, Stuar (2010). "Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), *Estudios Culturales*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Harding, Sandra (1998). "¿Existe un método feminista?" en Eli Bartra (Comp), *Debates en torno a una metodología feminista*, Ciudad de México, UAM-X, p 9-34.
- Harding, Sandra (2010). "¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista" en Norma Blazquez (Coord.), *Investigación feminista. Epistemología metodología y representaciones sociales*, UNAM/CEIICH/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Facultad de Psicología, pp.39-65.
- Hodoyán, Karina (2005). "Las fronteras del performance latino en California", en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (comp), *Performance y arte-acción en América Latina*, México, edición sin nombre a cargo de Ana María Jaramillo Mejía, pp- 55- 76.
- Jones, Amelia (1998). "Women' in Dada: Elsa, Rrose, and Charlie" From Naomi Sawelson-Gorse, *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*, editado por Naomi Sawelson-Gorse, Cambridge, pp- 142-172.
- Jones, Amelia (2011). "Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: trayectoria", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (Edits.), *Estudios avanzados del performance*, México, Fondo de Cultura Económica, pp 123-185.
- Knudsen, Susanne (2006). "Intersectionality: A theoretical inspiration in the analysis of minority cultures and identities in textbooks" Caught in the web or lost in the textbook, pp. 61-76. December 2008. <[http://www.caen.iufm.fr/colloque\\_iartem/pdf/knudsen.pdf](http://www.caen.iufm.fr/colloque_iartem/pdf/knudsen.pdf).
- Lauretis, Teresa de (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Ediciones Catedra.
- Lauretis, Teresa de (1993). "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica", en Maria C. Cangiomo y Lindsay Dubois, comp.; *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*; Centro editor de América Latina, Buenos aires, pp 73-113.

- Lauretis, Teresa de (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Colección cuadernos inacabados, No. 35, Madrid, Editorial Horas y horas.
- Leibol, Valerie E. (2015). “Lia La Novia y sus interrupciones afectivas”, *Revista electrónica de Literatura comparada*, num.8, .Valencia, pp148-164.  
<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4537>.
- Lugones, María (2014). “Colonialidad y Género” en Yuderkis Espinosa et al (coords.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayan, Editorial Universidad del Cauca, pp.57-74.
- Mandel, Claudia (2010). “Estética del borde: cuerpo femenino, humor y resistencia”, *Revista Escena, Artes Visuales*, núm 33, San José, pp.71-82.
- Mandel, Claudia (2011). “Estéticas del borde. Prácticas artísticas y violencia contra las mujeres en Latinoamérica”, tesis de doctorado. Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Sublevarte, Colectivo (2015). “Manifiesto del agua roja. Agua que no has de beber... tññela de rojo” en *Inventar el futuro. Construcción político y acción cultural. Memoria del V encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, pp 143 – 156.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007). “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto” en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Universidad Javeriana, Instituto Pensa, Universidad Central-IESCO, Siglo del hombre Editores.
- Martel, Richard (2008). *Arte Acción*, Ciudad de México, UAM -X.
- Martín, Nadia (2014). “Cuerpo e identidades femeninas en tres performances argentinos”, en el *II Congreso de Estudios Poscoloniales. III Jornadas de feminismo poscolonial, Genealogías críticas de la colonialidad*”, Mesa Temática 8 – Tecnologías del cuerpo, arte y performance.  
[http://www.idaes.edu.ar/pdf\\_papeles/8-4%20%20Martin,%20Nadia%20-%20Cuerpo%20e%20identidades%20femeninas%20en%20tres%20performances%20argentinas.pdf](http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/8-4%20%20Martin,%20Nadia%20-%20Cuerpo%20e%20identidades%20femeninas%20en%20tres%20performances%20argentinas.pdf)
- Mayer, Mónica (2004). *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*, Ciudad de México, CONACULTA-FONDA.
- Muñoz, Víctor (2008). “Prólogo” en Richard Martel, *Arte Acción*, Ciudad de México, UAM –X, pp. 9-17.
- Medina, Cuauhtémoc (2015). “Entrevista-acto” en Dulce María De Alvarado, *Performance en México 28 testimonios 1995-2000*, Ciudad de México, Editorial 17, pp. 13-18.
- Muñiz, Elsa (2007). “Cuerpo y corporalidad. Lecturas sobre el cuerpo”, en Miguel Ángel y Anne Reid (Coord.), *Tratado de Psicología Social Perspectivas socioculturales*, Madrid, Aguilar Ediciones.
- Muñiz, Elsa (2014). “Prácticas corporales: performatividad y género”, en Elsa Muñiz (Coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género*, Ciudad de México, La Cifra Editorial.

- Nochlin, Linda (2007). "Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana – UNAM/PUEG, 2007, pp. 17- 43.
- Orozco, Lorena (2013). "Cuerpo, espacio y tiempo en el arte acción. Un acercamiento a las ideas y la obra de algunos teóricos y artistas en este medio de expresión", tesis de maestría, Ciudad de México, Maestría en Artes Visuales UNAM.
- Orozco, Lorena (2014). "Tres crónicas del performance en México" en *ARSCITE arte, ciencia y tecnología*, Ciudad de México. <http://arscite.org/tres-cronicas-de-performance-en-mexico/>
- Ortiz Reyes, Isis (2009). "La he visto, estrategias subversivas de representación en la obra de Shopie Calle", tesis de maestría, Ciudad de México, Maestría en Estudios de la Mujer, UAM-X.
- Ortner, Sherry (1979). "¿Es la mujer con respecto a la naturaleza lo que es el hombre respecto a la cultura?" en Olivia Harris y Kate Young (eds), *Antropología y feminismo*, Barcelona, Anagrama, pp.109-132.
- Quintana, Jaime y Clayton Conn (2015), "Trans-gresión para desafiar los prejuicios de género", en *Lamula.pe*, capturado el 4 de agosto del 2015. <https://feministas.lamula.pe/2015/03/25/trans-gresion-para-desafiar-los-prejuicios-de-genero/feministas/>
- Paredes, Julieta y Mujeres creando (2010). *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*, La Paz, Cooperativa El rebozo.
- Pedraza, Zandra (2010). "Alegorías del cuerpo: discurso. Representación y experiencia" en Elsa Muñiz coord; *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Anthropos, pp 51-71.
- Platero, Raquel (Lucas) (2013). "Introducción. La interseccionalidad como herramienta de estudio de la sexualidad" en R. (Lucas) Platero (Edits.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*; Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Prieto, Antonio (1995). "La actuación de la identidad a través del performance chicano gay", en *Coloquio Internacional Encuentro Chicano*, Ciudad de México, CEPE/UNAM.
- Prieto, Antonio (2006). "Identidades (trans) fronterizas: la puesta en escena poscolonial del género y la nación", *Debate Feminista*, vol. 33, Ciudad de México, pp. 154-165.
- Prieto, Antonio (2007). "Cuerpos grotescos y performatividad", *Seminario Permanente de Género, Sexualidad y Performance*. [http://pueg.unam.mx/revista0/360/prieto\\_antonio.html](http://pueg.unam.mx/revista0/360/prieto_antonio.html) consultada el tres abril de 2015.
- Prieto, Antonio (2011). "Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano" en Diana Taylor y Marcela Fuentes (Edits.), *Estudios avanzados del performance*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 607-627.
- Richard, Nelly (1992). "Postmodern Disalignments and Realignments of the Center/Periphery", *Art Journal, Latin American Art*, vol, 51, n°4, pp.57-59. <http://www.jstor.org/stable/777285> consultada el 13 de marzo de 2016.
- Rodríguez, La Bala. (Noviembre 2014). Obtenida el 19 de noviembre de 2014, <https://www.bellasartes.gob.mx/index.php/boletines-2013/noviembre-2013/1433-1394-la->

bala damiana cactacea-ofrecera-un-performance-sobre-la-violencia-ylareapropiacion-de cuerpo.

- Rosa, M Laura (2011). "Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires", tesis doctoral, Departamento de historia del Arte, España, Doctorado en Historia del Arte, UNED.
- Sánchez, Alma B (2003). *La intervención artística de la Ciudad de México*, Distrito Federal, Navegantes de la comunicación gráfica s.a.
- Schneider, Rebeca (2011). "El performance permanece" en Diana Taylor y Marcela Fuentes (Edits.), *Estudios avanzados del performance*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 215-240.
- Scott, Joan W (2011). "Experiencia", *La ventana, Revista de estudios de género*, Vol. II, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp. 42-73.
- Sedeño, Ana (2010). "Cuerpo, Dolor y Rito en la performance: Las prácticas artísticas de Ron Athey", *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Madrid*, n° 27.
- Taylor, Diana (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica" en Diana Taylor y Marcela Fuentes (Edits.), *Estudios avanzados del performance*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp 7-30.
- Taylor, Diana (2011). "'Usted está aquí': el ADN del Performance" en Diana Taylor y Marcela Fuentes (Edits.), *Estudios avanzados del performance*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp 401- 430.
- Tibol, Raquel (1991). "Presentación" en *Dibujo de mujeres contemporáneas mexicanas, Sala Antonieta Rivas Mercado*, Ciudad de México, CONACULTA Biblioteca de las artes.
- Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*, Nueva York, PAJ Publications.
- Valencia Triana, Sayack (2010). *Capitalismo Gore*, Barcelona, Melusina.
- Vasseleu, Cathryn. (2015), "Resistances of Touch". *The University of Chicago Press*, vol. 40, mun. 2, Chicago, pp. 295-300, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/678281> consultada el 5 de abril del 2015.
- Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte, Madrid, editorial Egales.
- Zúñiga, Araceli (2008). "Lorena Orozco: Procesos de vida (fenómeno en continuo cambio y movimiento)" en *Escáner virtual, Revista Virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. ISSN 0719-4757. <http://revista.escaner.cl/node/850>

WEBS

<http://www.pueg.unam.mx/revista3/?p=107>

<https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2014/06/01/mis-xyy-anos-performance-de-jerry-lanovia/>

[https://issuu.com/diogenesgodinezlibertario/docs/fenomeno\\_4](https://issuu.com/diogenesgodinezlibertario/docs/fenomeno_4)

<https://feministas.lamula.pe/2015/03/25/trans-gresion-para-desafiar-los-prejuicios-de-genero/feministas/>

<http://hysteria.mx/la-sirena-de-lia-romper-las-relaciones-desiguales-a-traves-de-una-extraneza/>

<https://feministas.lamula.pe/2014/05/29/el-orgullo-de-transformarnos/maxlira/>

<http://anuk-guerrero.weebly.com/>

<http://revistaterritorio.mx/anuk-guerrero.html>

<http://lajornadajalisco.com.mx/2015/09/extasis-panica-el-performance-trasgresor-de-anuk-guerrero/>

<http://es.eventhint.com/eventos/1382800/anuk-guerrero-en-microteatro-gdl>

<tps://www.facebook.com/Anúk-Performer-624606950961502/>

<https://peninsulanaturaleza.wordpress.com/bajacalifornianos-en-contra-de-privatizacion-de-playas/>

<https://archive.org/details/NochesConPininaAnukGuerrero>

<http://mobius.mx/mostacho-y-tacuche-anuk-guerrero/>

<http://hysteria.mx/rituales-negros-de-luto-y-purificacion-en-la-obra-de-anuk-guerrero/>

<http://arte-contemporaneo-mexico.blogspot.mx/2015/11/anuk-guerrero-y-lukas-avendano-en.html>

<https://vimeo.com/user24811648/videos>

<http://www.mural.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=681516&md5=b9d28797abadc1a9c2414c80b85c317d&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe&lcmd5=1ce0a972e19216483fc26baca9ef175>

<http://amapolacultura.com/extasis-panica-el-primer-performance-en-microteatro/>

<http://amapolacultura.com/detras-del-cabaret-posporno-cronica/>

<http://hysteria.mx/la-bala-de-las-cavernas/>

<https://vimeo.com/93445384>

<http://ladobe.com.mx/2015/08/la-bala-rodriguez-arte-y-activismo-gordo/>

<http://strix.org.uk/stencil/show/1369876119-503602492351847580.ser>

<http://muestramarrana.org/la-bala-rodriguez/>

[https://www.youtube.com/watch?v=azp\\_IRJkkZQ](https://www.youtube.com/watch?v=azp_IRJkkZQ)

<http://labalaregistros.tumblr.com/>

## **Entrevistas.**

Alejandra Rodríguez, realizada en marzo del 2015 en Querétaro.

Alejandra Rodríguez, realizada en septiembre del 2016 en Ciudad de México.

Lia García, realizada en abril del 2015 en Ciudad de México.

Lia García, realizada en agosto del 2016 en Ciudad de México.

Mariana Guerrero, realizada en febrero del 2015 en Guadalajara.

Mariana Guerrero, realizada en enero del 2017 por skype, Querétaro – Ciudad de México.

## Anexos

### 1) Registros fotográficos y de textos que acompañan las piezas.

a) *De la vista gorda* (2013) de La Bala Rodríguez. Primera muestra nacional de performance *Negación y utopía*, Exteresa arte actual. Las fotografías se han recuperado de la página oficial de la performancera <http://labalaregistros.tumblr.com/>.





b) *La Santa Patrona* (2014). Las fotografías se han recuperado de la página oficial de la performancera <http://labalaregistros.tumblr.com/>.





c) *Manfloras* (2014). La Bala Rodríguez y Raúl Carrasco. Foto: Pablo Hernández.

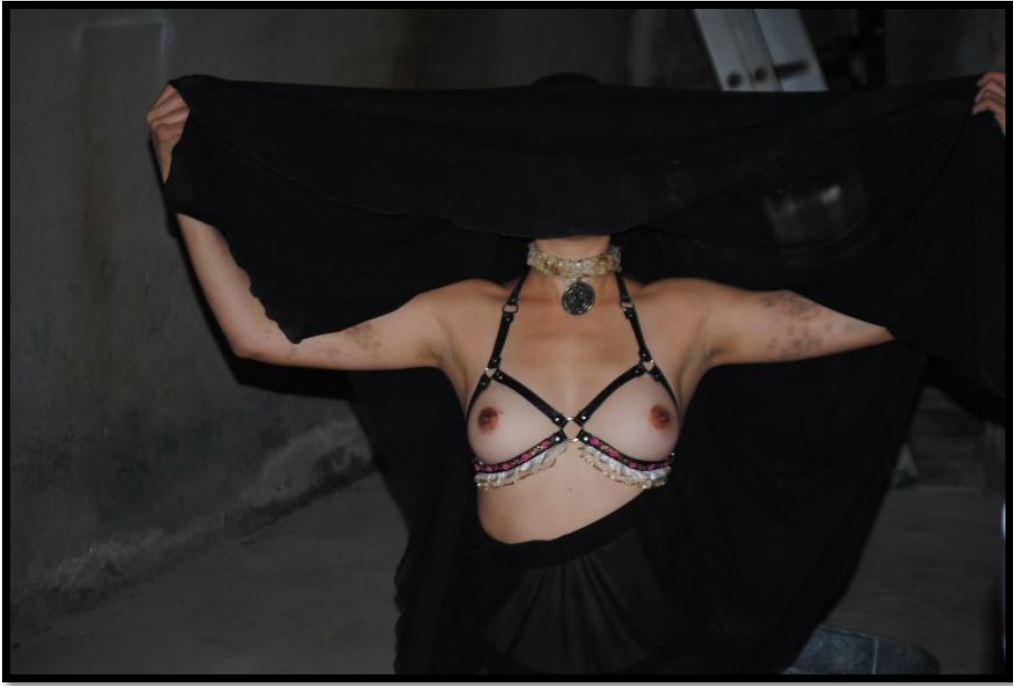


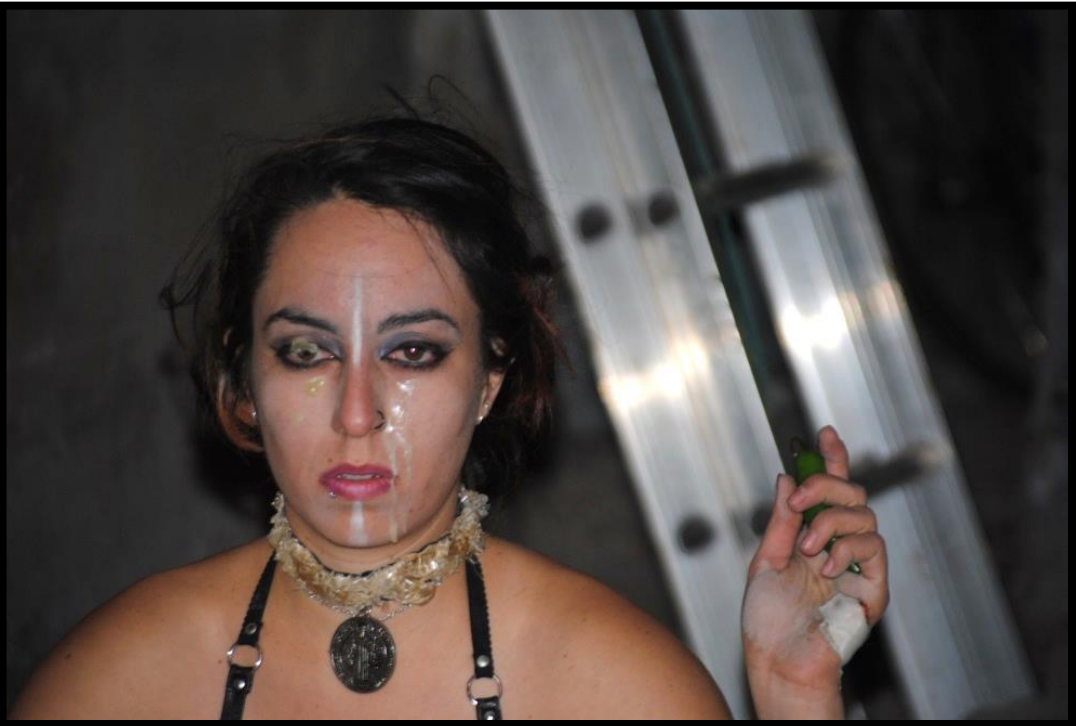




d) *Bautismo negro* (2014) de Anuk Guerrero. En el marco de del festival ExtraFEM en el museo de la mujer de la Ciudad de México. Fotos: Beatriz Blanco.







*Poesía de la serie Santísimos Sarcasmentos. Performance Bautismo Negro. Autoría: Anuk Guerrero.*

Encabezado epistolar. De las cartas de la virgen Mariana a los asfixiados por la experiencia traumática del suceso en la pila bautismal que impone la falsa identidad y nombramientos carentes de fe.

Mis parpados están hechos ceniza,  
Llevan inundados más de tres lunas llenas  
Y cada tantas noches temen dejar de respirar.  
Mis párpados son llovizna  
y se abren con el dolor;  
mis párpados llueven por dentro  
y están secos por fuera.  
Es un rostro hecho de máscara papel maché.

Quisiera ser un reptil,  
Que muda de capas sin quedar resquebrajada.  
Da da  
dadá,  
dadá sin saber nada.

Los reptiles son sabios porque dejan la piel muerta en el camino sin mirar atrás. Mi piel no es sabia aún porque deja pedazos de vida y no pedazos muertos.

Es piel en llagas...  
Ausente,  
sin agua que la alimente.  
Necesito humedad,  
Necesito dejar de temer a volar,  
Me aterra perder el piso,  
Miedo a dejar de respirar.

Piel deseante de la curación,  
Piel hechizada de cartón,  
Piel grisácea con grietas profundas,  
¡Dura, sin vida, destruida!

Piel abstemia de más piel,  
carne de aparador,  
carne fina echada a perder,  
carne dulce en figura venenosa.

Viento fresco sobre piel seca,  
saliva de manatíal con un dripping sobre desierto anatómico,  
llanura intercostal ausente,  
mentón; altiplano rugoso y corrosivo,  
volcán; cavidad hecha boca muda.  
boca que grita en sus entrañas,  
labios cortados por labial barato,  
labios deseantes,  
labios sin besos,  
años de labios bal-bu-cean-tes...  
sin saber decir palabras.

Labios confundidos,  
labios incomprensibles,  
¡labios saboteados!

Cuerpo desértico sin agua de raíz,  
con rostro hecho máscara papel maché.

¡Penetrar!  
penetrados,  
des-pene-trados  
labios penetrables...

¡Sentir que se interrumpe la respiración,  
volar sin respirar,

dolor de identidad,  
mi primer ahogo!

Sexo inacabado,  
Sexo mal penetrado,  
Sexo ausente,  
Sexo dolor encarnado.

¡Estúpida solemnidad sacramental!  
... ausente espíritu  
... dolor de mis dolores.

Callada ebullición sanguínea,  
desgarre cardíaco,  
osteoporosis emocional.

Lucho con mi condición de doliente voluntaria,  
lucho por convertirme en diosa deseada,  
quiero provocar los deseos carnales más perversos.  
Elegir... tomar... beberme al prójimo.

Nombrarme,  
renombrarme,  
desmembrarme.

Quiero hablar múltiples lenguas,  
mi *glossolalia* orgásmica,  
el verbo en la carne,  
la convulsi3n orgiástica.

Nombre,  
origen,

ser... siendo... dejar de ser,  
renacer.

Mancha original purificante,  
renómbra nos en tu regazo  
y sumérgeme en otras gracias;  
reúnenos con nuevos nombres.

AMÉN.

e) *Piedad de la Malinche* (2015) de Anuk Guerrero, con la participación de Blanca Velez. Fotografía: Mario Patiño.



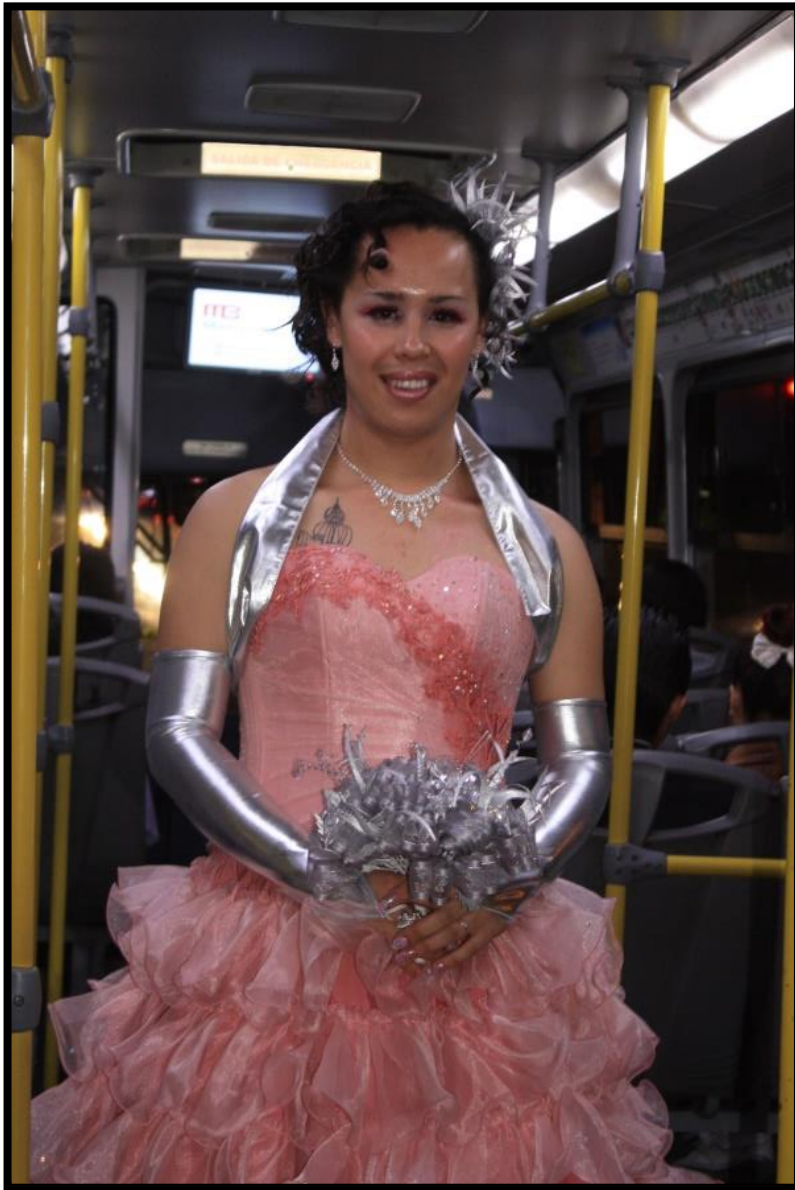


Texto del fotoperformance de la Piedad Malinche, por Anuk Guerrero. Recuperado de su página del Facebook el 12 de abril del 2016. <https://www.facebook.com/An%C3%BAk-Performer-624606950961502/?fref=ts>

Marina es un personaje mítico del imaginario colonial que en interpretaciones poscoloniales a encarnado la figura de “La Llorona” esa mujer que llora por su raza, por su pueblo desaparecido que ha sido arrebatado por manos sucias, intrusas y sanguinarias. Es la piedad de un México que respira hoy en día olor envuelto en llanto con lágrimas de sangre, es un país que exige justicia a gritos y está herido hasta lo más profundo de sus entrañas.

La Malinche, como un arquetipo de la tierra mexicana, está sufriendo un colapso en su territorio sagrado y el elixir que brota de sus senos se ha convertido en sangre, sin poder alimentar a sus crías que ahora yacen es su regazo. Es un cuerpo ultrajado por la violencia desgarradora y la imagen de muchas madres desesperadas que grita sin descanso ¡donde están mis hijos! Y no pararán hasta encontrarlos.

f) *Tiempo de vals, 1, 2, 3* de La Novia Sirena (2013). Fotografías entregadas por la performancera con la autoría de Minerva Ante.









g) *El peso de los prejuicios* (2015) por La Novia Sirena. Fotos: El palomar (Barcelona).

