

# VEHÍCULOS DE REPRESENTACIÓN, SIMBOLOGÍA Y TRANSFORMACIÓN

## ENTREVISTA A LORENA WOLFFER

Lorena Gómez Calderón

Lorena Gómez Calderón es egresada de la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. Durante 21 años trabajó en el INBA. En 1996 diseñó y creó el Centro de Documentación de Arte Experimental de Ex Teresa Arte Actual. Realizó la investigación para los catálogos *Cronología del performance* y *Con el cuerpo por delante: 47 880 minutos de performance*.

**Lorena Wolffer** (ciudad de México, 1971), artista visual y activista cultural, lleva 12 años trasladando a su cuerpo acontecimientos tanto políticos como de género. “Creo en la recuperación, reapropiación y resemantización del cuerpo como uno de los formatos artísticos contemporáneos más transgresores”, declaró en conferencia de prensa, previa a la presentación de su obra *Mientras dormíamos*, que aborda los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, cometidos desde 1993.<sup>1</sup>

Vivió cuatro años en San Francisco y al regresar a México le llamó la atención la publicidad lanzada por El Palacio de Hierro.

Era una campaña que explotaba todos los clichés femeninos. Además, la mujer utilizaba su voz para rei-

vindicar su propia cosificación, y parecía hacerlo con una felicidad absoluta. De todas las imágenes, la que más me molestó era la de una joven en una piscina con unos zapatos flotando, que tenía el siguiente lema: *Hay dos cosas que las mujeres no pueden evitar, llorar y comprar zapatos.*<sup>2</sup>

En 2000, recurriendo al entorno urbano y a una modelo con las características de la mujer mexicana diseñó su contracampaña *Soy totalmente de hierro*, conformada por 10 espectaculares que fueron colocados en varias avenidas de la ciudad de México. Dos ejemplos de éstos son: “Este es mi palacio y es totalmente de hierro”; en otro se ve a la modelo en un autobús con un hombre muy cerca de ella: “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece”.

El trabajo de esta reconocida artista mexicana invita a la reflexión: “no para ofrecer respuestas, sino para articular los problemas, pues en esta articulación puede estar la solución”, dice ella.

Lorena Wolffer, con la sonrisa y disposición que la caracterizan, habla de su arte, de sus procesos de creación, tan similares a los del diseñador, y del performance en general.

*¿A partir de qué situación o experiencia te interesaste en el performance?*

Hay varias, la primera fue una experiencia personal. Fueron dos accidentes automovilísticos que tuve a los 15 años, que iniciaron una serie de cuestionamientos a los estereotipos y estándares del cuerpo, y de la belleza femenina impuesta. A partir de los accidentes empecé a tener una conciencia muy clara de que el cuerpo no era eso que me habían vendido toda la vida, y que tampoco me interesaba que lo fuera. La segunda tiene que ver con el hecho de que empecé pintando y terminé haciendo cuadros que ya ni siquiera eran pinturas —grandes telas sin bastidor con una cantidad enorme de sangre de vaca—, y no me interesaba regresar al óleo o al acrílico.

También había comenzado a cuestionar la relación que se establece entre el artista y el espectador. Había estado en Barcelona un año en una escuela muy teórica y regresé a México. Estuve en la Nacional como tres meses y descubrí que sus talleres de pintura y dibujo —lo que básicamente ofrecía la ENAP en ese entonces— no eran para mí. En esa época mi hermano —que se dedica a la música— estaba buscando una escuela y acabamos en Boston en un viaje familiar. Me pidió que lo acom-

pañara a buscar una escuela y fui yo quien terminó encontrando una.

No sabía del todo qué era el performance, pero dentro de la currícula había unas clases que me interesaron mucho. En esa época seguía pintando; era como la rara del grupo porque iba a todas las clases de teoría posestructuralista pero seguía con mis cuadritos abstractos. Básicamente ahí empecé a hacer performance. Había dos talleres y me gustó mucho esta idea de la no-mediación a través de un objeto para comunicarse con el público, aunado a todos los cuestionamientos sobre el cuerpo, el cuerpo femenino. Ahí aprendí mucho sobre la historia y los precursores del performance, Kaprow y demás. El performance me pareció —y aún me lo parece— una manera mucho más directa de poder comunicar una serie de ideas.

*¿Realizaste performances allá?*

Además de otros ejercicios realicé un baño de sangre, aunque con pintura roja, que después presenté ya en forma en México bajo el título *Báñate* (1992). La idea surgió con mi descubrimiento del performance y su historia, y quise utilizar la sangre no como un elemento de *shock* —como se ha hecho habitualmente en este medio— sino como algo erótico o purificador. En otras palabras: mi intención era cuestionar la historia del performance y el uso de sangre dentro de ésta. La siguiente pieza fue *Accidente 14* (1993), que presenté en Boston y después en Ex Teresa.

Se hablaba mucho de cómo en el performance el público participaba casi automáticamente. Esto se planteaba como una característica del medio y no como algo que se deba trabajar o pro-

poner frente al público. En *Accidente 14* recurrí al melodrama —melosamente pedía que alguien me abrazara— para ver si el público, en efecto, participaba abiertamente en el performance.

En Boston creo haber dicho dos veces “por favor, abrázame”, cuando ya había cinco personas abrazándome, mientras que en México pasó mucho tiempo antes de que alguien me abrazara. En el libro *Rosa chillante*, Mónica (Mayer) cuenta que yo estaba esperando a mi príncipe azul, pero básicamente era una estrategia para poner a prueba la participación del público en el performance. Eso era esa pieza.

Al principio mucho de mi trabajo tenía que ver con el performance mismo y su historia. Y quizá la constante de esa primera etapa fue mi experimentación con los límites de mi cuerpo, al someterlo a distintas situaciones extremas. Si bien rebasar las fronteras no era la finalidad de las piezas, sí fue una constante. Dicha experimentación fue reveladora y a fin de cuentas necesaria para formular muchas de mis ideas y trabajos posteriores.

Más tarde, a partir del reconocimiento de que los límites entre realidad y simulación son imperceptibles la mayoría de las veces, comencé a incorporar nociones del simulacro y el espectáculo en trabajos como *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* (1996). El hilo conductor de mis performances siempre ha sido la transformación del cuerpo femenino en un sitio desde el cual es posible abordar y comentar fenómenos sociales y políticos.

Es decir, reconstruyo mi propio cuerpo como un vehículo metafórico de



información codificada. He entendido el cuerpo —el mío— como un mapa que puede ser analizado y desmembrado, el cual enseguida puede encarnar nuevos niveles de significación. Éstos entran en conflicto con los ya existentes y me permiten configurar un nuevo discurso.

*¿Cómo surge la idea de una acción o de un performance?, ¿cómo la vas desarrollando?*

Es una pregunta muy chida que casi no se hace. Mis métodos de trabajo se basan en la traducción de una idea o concepto al terreno de la acción y el cuerpo. De pronto puedo experimentar con cinco acciones y al final elegir una distinta a las primeras cinco. Busco la forma más efectiva, en el mejor

sentido de la palabra, de traducir una idea a una acción. Hay artistas que funcionan de manera opuesta, presentando acciones a las que no necesariamente les atribuyen significados específicos mientras otros trabajan con una imagen, tema u objeto particular. Para mí primero viene el concepto, y después la búsqueda de una o varias acciones.

*¿Hay improvisación? ¿Cuál es el papel de la improvisación en tus piezas?*

No ensayaba mis primeras piezas hasta llegar a presentarlas frente al público. Este método de trabajo tenía aspectos reveladores e incluso divertidos, pero con el tiempo fui descubriendo que muchas veces mis improvisaciones terminaban siendo muy pobres, porque eran las mismas, siempre en la misma

línea. Descubrí que entre mayor estructura tuviera una pieza, existía una mayor libertad de improvisación pues los elementos principales ya estaban dados.

Por otro lado, como cada elemento, cada detalle significa algo en un performance, fui cuidando cada vez ese aspecto. Por ejemplo, en *Looking for the perfect you* (1993) —performance en el que descalza y portando un ligero vestido de novia enterré un velo blanco ensangrentado en la nieve de un estacionamiento en Québec, Canadá— me preguntaba cómo caminar, a qué ritmo, qué tan puntualmente.

También me fui dando cuenta de la importancia de que existiera una claridad en mis performances, pues si esa parte ya estaba estructurada, ensayada

y probada, podía hacer otras cosas al momento de presentarla. Esto me permitía poder salir y regresar a la estructura de la pieza en distintos momentos. Sin embargo, creo que hay obras en las que hay mayor improvisación que en otras. En *Si ella es México, ¿quién la golpeo?* la improvisación era un factor importante, aunque fue una pieza con aspectos muy ensayados.

Estando sobre una pasarela como una modelo golpeada y, por ejemplo, teniendo un par de guantes de box en las manos, me preguntaba: ¿qué son los guantes en ese momento?, ¿qué puedo hacer con ellos? Como ya tenía ciertas poses ensayadas, el sentido ya estaba dado y me permitía improvisar. Quizás en cierto momento la mirada del hombre que tenía enfrente me inspiraba para hacer algo nuevo o diferente.

Hacia el final de la pieza, cuando se le ofrecía al público la posibilidad de sacarse una foto conmigo, yo interactuaba de maneras diferentes con las personas. A un encorbatado, por ejemplo, lo ahorcaba mientras prefería besar la mejilla de una mujer. Por otro lado, uno de los principios de la pieza era la subversión de la mirada: en una pasarela estamos habituados a que el espectador sea quien mira a la modelo, y en esta pieza es la modelo quien mira al espectador. Este cambio de roles también me incitaba a improvisar.

En *Mientras dormíamos* (2002) la interacción con el público se da únicamente en el terreno de la mirada. Creo que los grados de interacción con el público y de improvisación dependen de lo que se busque en cada obra. *Mientras dormíamos* —en la que reproduzco con un plumón quirúrgico y en mi cuerpo cada uno de los golpes, cortadas y ba-

lazos que sufrieron cincuenta de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez— es una obra fría en la que mis reacciones a la pieza no son importantes ni tomadas en cuenta al momento de la presentación. Cada vez que escucho los casos de las mujeres asesinadas que conforman el audio me estremezco y, sin embargo, no se trata de dejarme llevar por lo que estoy sintiendo, sino intentar proyectar una frialdad y que el público perciba la tensión que resulta por esa lucha interna.



*Entonces, ¿te involucras con el tema que estás tratando?*

Me involucro y además investigo mucho. Por ejemplo, cuando incorporaba elementos de tortura en mis obras —en performances como *Territorio mexicano*— compré veinte libros sobre el tema. Me interesa y me parece fundamental investigar los significados de los elementos y temas con los que trabajo.

*Ya me hablaste de tus accidentes, pero ¿la constante de la sangre se asocia con tu historia?*

El uso de la sangre tiene mucho que ver con mi historia. Todos los performers trabajamos con elementos personales, aunque no necesariamente los presentemos como tal. Cuando realizaba una obra con sangre no me interesaba que el público supiera de mis accidentes y operaciones. Para *Báñate*

estudié a fondo los significados de la sangre y sus usos religiosos y cotidianos en diferentes culturas. Para algunos artistas es muy común emplear un elemento que quizá proviene de una vivencia muy personal, al que posteriormente se le encuentran otros significados.

En 1999 sentí que un ciclo se cerraba y decidí dejar de trabajar con sangre. En la última presentación de *Territorio mexicano* (1995-1997), en el Carrillo Gil, la sangre que me consiguieron estaba podrida. En el performance yo estaba desnuda sobre una mesa quirúrgica y atada fuertemente a ella de pies y manos, y recibía el impacto continuo de gotas de sangre sobre el vientre, mientras una voz en tono policiaco en *off* insistente y tediosamente repetía: “Peligro, se está acercando a territorio mexicano”. Se suponía que el performance duraría seis horas (como en ocasiones anteriores) pero la sangre podrida —tanto el olor como la consistencia sobre mi cuerpo— fue demasiado y lo terminé después de sólo cuatro horas. Ahí decidí cortar con la sangre pues consideré que era suficiente.

*Para ti, ¿cuál es la diferencia entre arte acción y performance?, ¿existe la diferencia?*

El término arte acción ha sido usado por mucha gente que se niega a emplear la palabra performance, porque es un anglicismo. No tengo ningún problema con el término performance; si acaso creo que es más importante problematizar el uso sistemático de la misma palabra para definir tendencias diferentes y disímiles. Me parece imperativo reconocer que hay diferentes tendencias en el performance o en el arte acción, para dejar atrás las diferen-

cias que existen entre las definiciones que cada performancero emplea. Implica aceptar que nuestro medio está compuesto por acercamientos y procesos diferentes y heterogéneos.

Si tú ves los performances de Elvira (Santamaría) y los de Katia (Tirado), te darás cuenta de que emplean dos lenguajes diferentes, dos estrategias muy distintas. Katia recurre mucho a elementos teatrales mientras Elvira a veces prefiere llegar al momento de la presentación sin haber definido del todo la acción. No estoy diciendo que una sea más válida que otra, sino simplemente son distintas. Creo que gran parte de los problemas que existen en la comprensión del performance se derivan de la falta de reconocimiento de que trabajamos con estrategias diferentes.

*Hay quien asegura que el arte acción es la utilización del cuerpo, que en el performance puede utilizarse escenografía y luces, y me he quedado con esta idea también, se me hace bastante válida, por eso la pregunta de si existe la diferencia. En algún texto que escribí he dicho que tú eres una accionista no una performancera.*

Esa es una manera de clasificar y diferenciar, pero creo que incluso si alguien trabaja con y a partir del cuerpo hay muchísimas maneras de hacerlo y no creo que ese hecho pueda hermanar su obra. Por ejemplo, las diferencias en la utilización del cuerpo que existe en las obras de Semefo y aquellas otras de Ema (Villanueva) son enormes. Aunque ambas están centradas en el cuerpo, son dos estrategias, dos modos distintos y con finalidades abismalmente diferentes. Creo que hay que empezar a catalogar o diferenciar y quizá sea una forma de hacerlo, separando arte ac-

ción de performance, pero incluso creo que hay muchas más divisiones.

*¿Cuál es tu opinión sobre la situación actual del performance y qué piensas que necesita?*

Desde mi punto de vista el performance en el ámbito internacional está bastante desahuciado, si nos referimos a instituciones, espacios, publicaciones, y en especial a las revistas. Ya no existen *High Performance* o *P-Form*, dos de las principales revistas dedicadas al tema, y muchos de los espacios dedicados al performance han ido desapareciendo. Paradójicamente, desde hace unos cinco u ocho años empezaron a surgir una enorme cantidad de publicaciones sobre performance desde la academia.

Es importante enfatizar que no es lo mismo el libro de un artista —como *Art Action 1958-1998* de Richard Martel y otros— que la investigación académica que somete una acción a una serie de análisis con información teórica.

También hay un problema de espacios en el ámbito mundial, siguen habiendo festivales, pero éstos cada vez me resultan más conflictivos. Presentar diez obras por noche en un festival no debería ser la única manera de presentar performance y pareciera indicar que una sola pieza no vale la pena. Otro modelo, por ejemplo, es Franklin Furnace. Fue *el espacio de performance* en Nueva York a partir de los ochenta y hace unos años, Martha Wilson, su directora, decidió transformarlo en un espacio virtual.

Pasando a otro tema, creo que hay que empezar a asumir que el performance

es un arte establecido. Puede ser que muchos lo empleemos como una herramienta de resistencia, de cuestionamiento, pero no creo que necesariamente sea innovador.

Sin embargo, también hay que tomar en cuenta otra suerte de problemas: a menudo se siguen repitiendo las mismas acciones y eso me provoca muchos problemas, al grado que dejé de hacer performance un gran rato. El lapso que pasó entre *Si ella es México ¿quién la golpeó?* y *Mientras dormíamos* fue bastante largo y se derivó, en gran parte, de este desencanto. ¿Por qué esta sensación cotidiana de que cada generación está descubriendo el performance?, ¿por qué preguntar todo el tiempo qué es performance cuando deberíamos estar preguntando cuáles son los nuevos foros y estrategias de presentación y difusión para este medio? Hay preguntas que no nos hacemos: ¿qué tanto funciona el performance? La noción de “con que uno me entienda ya estoy contento”, a mí no me interesa. Si me entiende la mayor cantidad de gente posible eso me hace feliz, pues significa que dejé eco.

Recuerda que en sus inicios el performance se oponía a las artes tradicionales pues éste no buscaba producir objetos vendibles y comercializables, y cuestionaba las estructuras del mundo del arte establecido. Sin embargo, hoy hacemos performance en los museos, y no nos preguntamos: ¿un museo es el mejor lugar para el performance? Por ejemplo, visto desde lejos, creo que el Museo Universitario del Chopo no fue el mejor foro para presentar *Mientras dormíamos*. Hubiera preferido hacerlo en un lugar que no fuera un museo. Eso no significa que haya estado descontenta con el número de personas

que asistieron, pero no era el lugar adecuado dado que se trataba de un comentario sobre lo que está pasando en Juárez, que buscaba concientizar y unirse a una serie de denuncias.

Actualmente no se hacen preguntas de esta índole, y en México el performance está muy estigmatizado. Mucha gente sigue pensando que hacer performance es treparse en una mesa y encuerarse y eso también es nuestra culpa. A la distancia considero que uno de los grandes errores de los festivales que dirigí en Ex Teresa fue otorgarle demasiada importancia a la presentación. Hacíamos todo por traer a los artistas que nos interesaban (a Ron Athey, por ejemplo) pero no nos preocupamos por brindarle al público las herramientas contextuales e históricas para que entendiera su obra o para generar discusiones sobre lo que estábamos presentando.

Descuidamos mucho los aspectos teóricos e incluso históricos. De haberlo previsto, quizás hubiera existido el mismo *boom* del performance en los noventa, pero con una repercusión distinta, incluso en el manejo de la prensa. Esto no quiere decir que crea que el público tenga que ser especializado —los comentarios más interesantes que he recibido han venido de gente que jamás había visto un performance—, pero sí creo que quienes nos dedicamos al performance debemos de contar con herramientas históricas, críticas y teóricas.

Por eso me parecen importantes las pláticas que Lois Keidan organiza desde hace años en el Live Arts Development Agency de Londres, en las que se habla sobre el performance, sus postulados e historia, y están abiertas al público en general. También creo que hay que profesionalizar las presentaciones. En su momento, le dije a Pancho (López) que no podía hacer un festival como la primera edición de Performagia, que todos los días empezó dos horas tarde y



el público que esperaba escuchaba las pruebas de sonido de quien estaba montando. Lo que esto genera es desconfianza, ¿qué va a pensar el público? No creo que sea muy difícil profesionalizar.

Las presentaciones y las buenas intenciones de Pancho en Performagia fueron espectaculares, pero debe contratar a un productor. Por todos estos motivos digo que gran parte de la estigmatización del performance es nuestra culpa. Además, el performance sigue siendo un medio en el que no hay una crítica consistente. No tendría ningún problema en que me dieran puntos de vista sobre por qué funcionó o no mi pieza, seguramente aprendería mucho de una crítica de esa índole. Pero eso aún no existe en México.

*¿Dónde presentaste Mientras dormíamos?*

Además del Chopo, en Gales, en Nueva York, en Finlandia, en Querétaro y en San Luis Potosí. En Gales fue en un centro para las artes experimentales, donde presentan exposiciones, imparten clases, proyectan cine. En Finlandia estuve en Kuopio, una pequeña ciudad rodeada por lagos donde anualmente se lleva a cabo el ANTI Festival.

Todas las piezas se hacen en lugares específicos. Propones un proyecto y hay una serie de espacios posibles donde puedes trabajar. Cuando mandé mi solicitud había un refugio para bombas,

un hospital de maternidad y un psiquiátrico. Escogí el refugio para bombas, pero fue muy simpático porque al llegar descubrí que el refugio era en realidad un gimnasio. Lo construyeron en los setenta. Pensé que era de la guerra mundial o algo así, pero es un espacio recreativo que está debajo de la tierra.

En Gales y Finlandia la función de la pieza era distinta. En nuestro país busca unirse a una serie de denuncias para que los casos se resuelvan, para que alguien haga algo y estemos conscientes de lo que pasa. En el extranjero la pieza funciona como un vehículo de información, por ello ya no me afectaba presentarla en un espacio dedicado al arte.

*Para terminar, ¿cuál es tu opinión respecto al movimiento de los grupos de los años setenta?*

Me parece que hicieron un trabajo fundamental e importante. De no ser por ellos no estaríamos tú y yo hablando de performance y posiblemente muchos de los que nos dedicamos a esto estaríamos haciendo otra cosa. Creo que el trabajo que hicieron fue abrir veredas. Hay piezas que me encantan y otras que no me gustan tanto.

Es muy interesante, notas cómo han cambiado las estrategias de entonces a ahora. Naomi Klein, la autora de *No logo*, hace un análisis paralelo sobre el activismo. Habla de cómo, a partir de la gran confrontación en Seattle hace

unos años, la estrategia de muchos grupos altermundistas ha sido unirse a otros aun cuando sólo compartan con ellos uno o dos puntos. Mientras que en los sesenta muchas personas se unían a un grupo por compartir las mismas premisas o puntos de vista, actualmente existen grupos que funcionan más como células y que a veces se juntan, pero que funcionan separadas y que tienen luchas diferentes.

Creo que pasa un poco lo mismo con el performance actual, comparado con las propuestas de los grupos. El trabajo individual obedece mucho más a la realidad contemporánea que el trabajo grupal. A mí me encantaría encontrar a cinco personas con las que pudiera estar de acuerdo y trabajar. Hay algunas personas, contadas, con quienes trabajo en proyectos particulares. Con Saúl Villa, por ejemplo, colaboro en proyectos de arte en espacios públicos, pero no comparto el performance. •

#### Notas

<sup>1</sup>Masiosare, núm. 256, suplemento de *La Jornada*, 17 de noviembre de 2002.

<sup>2</sup>[http://sepiensa.org.mx/contenidos/f\\_hierro/hierro4.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/f_hierro/hierro4.htm)