

## **Ana Mendieta (1948-1985)**

### **Introducción**

El trabajo y la trayectoria de Ana Mendieta (nacida en La Habana en 1948 y muerta en extrañas circunstancias en Nueva York en 1985 poco antes de cumplir los 38 años) ha sido objeto de un gran número de revisiones críticas durante estos últimos años.

Centradas en la mayor parte de los casos en un análisis traumático y mistificador justificado en la dramática biografía de Mendieta (exiliada involuntariamente en Estados Unidos desde los 12 años, concedora del desarraigo y la desestructuración familiar, tempranamente desaparecida...), la crítica tradicional (desde Luis Camnitzer hasta Donald Kuspit, pasando por las visiones neoesencialistas de algunas autoras feministas) han aislado en su lectura el trabajo de esta artista, convirtiéndolo en una mera transcripción de sus dificultades personales o en una encarnación de la feminidad y la espiritualidad de las tradiciones sincréticas afrocubanas, en un intento de ubicación taxonomizadora en el no deberíamos obviar el substrato etnocéntrico y/o patriarcal.

Súbitamente conocida y reconocida desde finales de los 80 (tristemente, más a raíz del juicio llevado a cabo entre 1987 y 1988 contra su marido, el artista norteamericano Carl Andre, acusado de ser el responsable de su muerte, que por la calidad de su producción), la figura de Ana Mendieta ha sido reivindicada desde diferentes posiciones por la crítica contemporánea y por diversos feminismos: desde la incorporación de las deidades de la santería y la visión de su trabajo como una unión mística del cuerpo de las mujeres y la naturaleza como una forma de resistencia frente a la cultura logocéntrica, hasta la protesta ante el Museo Guggenheim de Nueva York coordinada por la *Women's Action Coalition* en junio de 1992 cuestionando claramente los mecanismos de legitimación de la institución

artística y la escasa representación de las mujeres dentro de ella, se extienden muy diversas maneras de entender y utilizar el trabajo de Mendieta.

Tomando en cuenta los mecanismos de construcción de la propia historia del arte y la receptividad neutralizadora de la crítica postmoderna, tal vez la inclusión/inscripción última en la tradición vanguardista del trabajo de esta artista, como podemos concluir a partir de los escritos de Douglas Crimp o de Griselda Pollock (véanse, por ejemplo, el comentario que hace Jane Blocker a partir de Crimp en su libro *Where is Ana Mendieta?*. Duke University Press. Durham, 1999 (págs. 6-7), el texto de G. Pollock "*Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?*" dentro del libro Ferrer, M. & Michaud, Yves (eds.): *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris, 1994 o el libro de la misma autora *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Routledge Press. Londres-Nueva York, 1994), no sea más que una fórmula cooptativa de reforzamiento de los modelos canonizadores, o puede que sus proyectos puedan inscribirse en una posición autorrepresentativa (un "hablar con voz propia") dentro de visiones un poco menos oscuras de la transmodernidad, como la que nos ofrecen, por ejemplo, Craig Owens o Marcia Tucker (véanse Owens, Craig: "*El discurso de los otros: feministas y posmodernismo*" en Foster, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1986 o Tucker, Marcia: "*De la muse au musée: féminisme contemporain et pratique artistique aux États-Unis*" dentro de Ferrer, Mathilde & Michaud, Yves (eds.): op. cit. (1994) ).

Entendamos el contexto crítico postmoderno de una u otra forma, lo cierto es que negar las evidentes relaciones del trabajo de Mendieta con los y las artistas de su tiempo es limitar interesadamente su producción, reduciéndola a una simple traducción sintomática de traumas o a un conjunto de ilustraciones reactualizadas de los mitos territoriales y/o maternos, en el mejor de los casos, con un vago trasfondo postcolonial.

Reducir las posibles lecturas de un trabajo rico en matices y pleno de conexiones y citas culturales mestizas como el de Ana Mendieta a los límites del esencialismo místico o del neoprimitivismo, abunda en el arquetipo de la mujer constreñida por la anatomía y reifica la imagen del/de la artista "turístico/a" (post)colonial, convirtiéndola en conciencia crítica domesticada por un renovado etnocentrismo que asimila las tradiciones locales asignándoles tolerantemente un lugar en la

globalización multicultural: lejos de esta aparente simplicidad, creo que el trabajo de Ana Mendieta no es ni folclórico, ni improvisado, ni autocompasivo, sino políticamente articulado y altamente vinculado con las prácticas artísticas de su tiempo.

Inscrita a principios de los años 70 en uno de los cursos más arriesgados dentro del universo académico estadounidense (el *InterMedia Studies Program* de la Universidad de Iowa), su obra participa de algunas de las corrientes de trabajo más fructíferas del arte de esa década: su vinculación a artistas como Vito Acconci, Nancy Spero, Denis Oppenheim, Robert Smithson, Martha Wilson o Hannah Wilke (por citar algunas y algunos de los más significativos) parece evidente.

Mendieta participa durante los 70 y primeros 80, junto con estos/as y otros/as artistas, en el proceso de deconstrucción crítica del objeto artístico tradicional que, habiendo comenzado ya dentro de las vanguardias europeas de principios de siglo, tiene lugar durante estos años, de un modo específico, en el contexto norteamericano: la disolución del carácter objetual de la obra en favor de una mayor incidencia en el proceso de construcción, la utilización de materiales que subvierten la valoración tradicional (por ejemplo, la consideración del cuerpo o del paisaje como materiales generadores de producciones y/o acciones susceptibles de ser consideradas arte), la incidencia en la necesidad de la activación y participación del público/usuario para la construcción del trabajo, el repensamiento de los conceptos de autoría y originalidad, la revisión de las jerarquías legitimadas por la propia institución arte (las mismas figuras del artista, el crítico, el marchante...), la evidenciación de las condiciones materiales en la producción artística escatimadas por la historiografía tradicional o el cuestionamiento de la univocidad canónica occidental en relación con otras tradiciones, son algunas de las características que el trabajo de Mendieta podría compartir con otros proyectos dentro de este mismo contexto.

Al mismo tiempo, la conciencia de las dificultades que le acarrea ser mujer y latina dentro de un universo de poder masculino y anglosajón hace que muchas de sus obras giren en torno a la violencia de género y a la propia construcción del cuerpo sexuado como territorio de lucha política, y ponen sus obras en relación con proyectos feministas diversos dentro del mundo del arte llevados a cabo coetáneamente por mujeres como Adrian Piper, S. Lacy & L. Labowitz, Faith

Wilding, Eleonor Antin... en una común preocupación por cuestionar y encontrar alternativas a las jerarquías patriarcales instituidas.

Desde estas premisas y lejos de lecturas morbosas o mistificadoras, a través de este breve estudio trataré de establecer las relaciones que el trabajo de Ana Mendieta tiene con algunas prácticas artísticas fundamentales de su tiempo (como el *body art* o el *earth art*), así como subrayar la posición transformadora de un proyecto artístico que, lejos de ser improvisado, ingenuo o individualistamente catártico, puede ser leído como políticamente consciente e informado, un proyecto que deconstruye críticamente las jerarquías binarias y reflexiona sobre la propia condición de la representación dentro de un marco cultural de mestizaje que profundiza las estrategias de las vanguardia al tiempo que recupera ciertas formas de culturas periféricas como modelos de resistencia frente a la homogeneización y como referentes de posibilidades de ordenamiento del mundo fuera de la estructura capitalista occidental.

Este escrito estructurado en tres partes (el cuerpo, la identidad y la tierra), pretende ser, entonces, una lectura parcial y necesariamente breve de algunas obras de Mendieta en relación con los trabajos de otras y otros artistas dentro de un contexto similar entre los años 70 y los años 90, así como una visión de su proyecto artístico dentro de una reflexión crítica del sistema representacional tomando como referente algunos escritos del feminismo postcolonial y de la reciente teoría de la performatividad cuestionadores de la propia dinámica normativizadora generada por el feminismo académico europeo y norteamericano.

Dentro de los cuatro grandes grupos de obras en los que podríamos dividir el proyecto de esta artista resulta difícil establecer separaciones tajantes tanto formal como conceptualmente: desde sus primeros trabajos, marcados por la influencia del arte de acción y realizados entre 1972 y 1975 en Iowa y México, hasta sus esculturas y dibujos sobre madera y hojas realizados entre 1983 y 1985, pasando por su extensa y compleja serie *Siluetas* (1973-1980) o el grupo de obras que recrean estilizados cuerpos femeninos construidas sobre el suelo con barro o ramas durante 1983/1984, el trabajo de Mendieta se presenta como un *corpus* compacto y bien articulado donde se investigan rigurosa, casi obsesivamente, los mecanismos de construcción de las identidades, los límites del cuerpo y la relación de pertenencia con la tierra desde matices bien diferentes a los del feminismo hegemónico, demostrando además una consistencia y un conocimiento de las

posibilidades del mestizaje cultural cuyo desarrollo se vio frustrado por la prematura muerte de la autora.

No está en mi ánimo elaborar una biografía ilustrada ni un catálogo sistemático, no es mi labor aquí la exhaustividad ni la categorización, sino más bien la introducción de algunos apuntes críticos desde posiciones no coincidentes con los criterios de la crítica tradicional que nos ayuden a repensar la posición de ésta y otras/otros artistas dentro del marco de la historia del arte, la urgente necesidad de redefinir la propia disciplina historiográfica, sus criterios y su metodología, indagando la posibilidad de que en ella tengan cabida proyectos y posiciones divergentes y heterogéneos sin que por ello sean necesariamente asimilados o desposeídos .

O, tal vez, la constatación de la imposibilidad misma de esta integración, abriendo entonces un debate no negociador que cuestione la propia necesidad de una historiografía común o el mismo concepto de representación como una posibilidad no vicaria.

*“¿La historia del arte feminista debe contentarse con redescubrir mujeres artistas y reevaluar su contribución al arte? ¿No se trata, más bien, de una auténtica reinención feminista de la disciplina ´ historia del arte ´ para revelar el sexismo estructural de su discurso fundamental en el orden patriarcal? (...)*

*El saber es una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte en tanto que discurso e institución, sostiene un orden del poder investido por el deseo masculino”. (Pollock, Griselda: “Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?” en Ferrer, M. & Michaud, Y. (eds.): op. cit. (1994). Págs. 63 y 90).*

## 1. Del cuerpo como territorio político y como escenario del rito sacrificial

*“En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quería decir que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas”.* (Mendieta, Ana: declaraciones sin fecha conocida recogidas en Merewether, Charles: *“De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta”* dentro del catálogo *Ana Mendieta* . CGAC. Santiago de Compostela, 1996. Pág. 90).

Los primeros trabajos conocidos de Ana Mendieta datan de 1972, cuando aún era estudiante en la Universidad de Iowa. En todos ellos, la utilización de su propio cuerpo como material y escenario es una constante que se va a mantener durante la mayor parte de su producción.

Aunque la crítica tradicional ha insistido en el carácter “personal” y narcisista de sus trabajos de incorporación (en una acepción deliberadamente estrecha e individualista de los términos), y por lo tanto y desde sus planteamientos, en la descontextualización y la despolitización de sus obras, una visión menos limitadora de éstas puede descubrir, como ya apuntábamos en la introducción, no sólo su evidente relación con la utilización del cuerpo en el *body art* y su incidencia en la desestabilización del objeto artístico tradicional, sino también una comprensión del cuerpo (de la imagen del cuerpo) como el territorio representacional por excelencia, como un espacio de lucha política en cuya redefinición Mendieta participó utilizando estrategias y manteniendo posturas cercanas en gran medida a las compartidas por algunas artistas feministas de su tiempo, si bien es verdad también fue muy crítica con la falaz homogeneidad y con la falta de capacidad de escucha de otras mujeres distintas a las blancas, occidentales, heterosexuales, de clase media que constituían (y en gran medida siguen constituyendo) el núcleo de poder del feminismo en los años 70.

Consciente de su doble alteridad (como mujer en un mundo patriarcal y como latina en un mundo anglosajón), Mendieta escribe en 1980 *Dialéctica del Aislamiento*, una introducción para la exposición de sus trabajos en la A.I.R. Gallery de Nueva York, donde un grupo de mujeres artistas latinas cuestionaban las propias fronteras del feminismo utilizando el cuerpo como un espacio de resistencia y tomando conciencia de sus diferencias y necesidades específicas:

*“ ¿Nosotras existimos? Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa tomar conciencia de nosotras mismas.*

*Esto se convierte en una búsqueda, un cuestionamiento de quienes somos y de lo que podemos llegar a ser.*

*Durante los 60, las mujeres de los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el Movimiento Feminista con el propósito de terminar con la dominación y la explotación de la cultura masculina blanca, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como se presenta, es básicamente un movimiento de clase media blanca.*

*Como mujeres no-blancas nuestras luchas están en dos frentes.*

*Esta exposición no señala tanto hacia la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha sabido darnos cabida, sino que indica sobre todo una voluntad personal de continuar siendo ‘otras’. “ (Mendieta, Ana: “Dialectics of isolation”. AIR Gallery. Nueva York, 1980 citada por Sabbatino, Mary: “Ana Mendieta Silueta Works: Sources and Influences” dentro del catálogo *Ana Mendieta (1948-1985)*. Helsinki City Museum. Helsinki, 1996. Págs. 51-52). (Véase Apéndice 2 de este texto).*

Estas palabras de la artista no sólo permiten descubrir la dimensión reflexiva y conscientemente política de su obra, sino que la sitúan dentro de las entonces incipientes y complejas corrientes del feminismo postcolonial y diferencialista que encuentran en la alteridad radical de los márgenes y en la acentuación reivindicativa de las diversidades las formas más eficaces de resistencia.

En esta marginalidad radical se situaban ya las tesis de algunas escritoras francesas como Julia Kristeva o Marguerite Duras, y en esta línea de pensamiento postcolonial se situarán autoras a las que haremos más amplia referencia en capítulos posteriores como Audre Lorde, Gayatri Spivak, Elizabeth Spelman, Gloria Anzaldúa, Sonia Saldivar-Hull o bell hook: lejos de la improvisación o de la rememoración ritual descontextualizada, el trabajo de Mendieta parece coincidir con las perspectivas críticas de muchos otros trabajos y estudios de artistas y escritoras de su tiempo.

La utilización material que esta autora hace del cuerpo tampoco es una coincidencia o una improvisación.

Como ya escribiera muy acertadamente Lucy Lippard en *“The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women’s Body Art”* (dentro del libro *From the center. Feminist essays on women’s art*. Dutton. Nueva York, 1976), cuando las mujeres utilizan sus cuerpos se las tacha inmediatamente de narcisistas, se considera que la representación y utilización pública de su cuerpo tiene connotaciones bien diferentes a las que tiene la del cuerpo masculino: cuando un artista muestra su cuerpo lo hace como un forma de experimentación que debe sexualizar deliberadamente si quiere que contenga ese matiz, el desnudo masculino es apreciado tradicionalmente como “neutro”, una imagen heroizada y paradigmática; sin embargo, el desnudo femenino, cuerpo socialmente sexualizado y cargado de prejuicios atávicos sobre sus posibilidades de contaminación y transmisión de vida, es el escenario del control que desde los cánones artísticos y mediáticos y desde las diferentes producciones de saber se han aplicado en su contención/neutralización de la diferencia.

*“La representación del cuerpo femenino, dentro de las formas y marcos del gran arte, es de manera general una metáfora del valor y la significación del arte. Simboliza la transformación de la materia base de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu. El desnudo femenino puede, pues, ser entendido como un medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina.”* (Nead, Lynda: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos. Madrid, 1998. Pág. 13).

El cuerpo de las mujeres (y en algunos aspectos también el de los hombres) está limitado, constreñido por los márgenes culturales impuestos: medido, pesado, taxonomizado se muestra en la conocida videoacción de Martha Rosler *Vital Statistics of a citizen, simply obtained* (1977); estirado, manipulado, fragmentado, aparece en los primeros planos de la boca en el film de Bruce Nauman *Pulling Mouth* (1969); deformado y dolorosamente limitado, en una de las primeras obras de Mendieta de la que tenemos constancia, ( Foto 1) ***Glass on body*** (Iowa, 1972), donde la artista experimenta los límites de la carne al exprimirla y violentarla simbólicamente contra el cristal, un elemento transparente y aparentemente inapreciable (como el mismo sistema ideológico generador de las tecnologías de dominio corporal) , pero eficazmente duro y resistente.

Porque el cuerpo de las mujeres, como apuntan autoras como la antropóloga Mary Douglas o la psicoanalista Julia Kristeva es siempre un exceso, una excreción, un



abandono de las fronteras del modelo hegemónico, siempre masculino, y una amenaza constante en su contacto: la producción y excreción periódica del flujo menstrual y muy especialmente el embarazo, suponen situaciones de asalto de la frontera interior/exterior, la disolución misma de los límites del sujeto cartesiano cerrado y compacto.

Porque el cuerpo de las mujeres, además, y tomando como referencia la estructura visual de nuestra cultura tan eficazmente descrita por el psicoanálisis lacaniano, es siempre carencia, falta del significante esencial, el Fallo, que lo convierten en una monstruosidad, en un vacío representable sólo a través del reflejo y la inscripción en la norma como alteridad.

*“Entre las prohibidas de la representación occidental, a cuyas representaciones se les niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como figura, una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc...). Esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como el sujeto y rara vez como el objeto de la representación, pues desde luego, no faltan imágenes de mujeres. (...) A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizá esta sea la razón de que suela asociarse a la femineidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción”.* (Owens, Craig: *“El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”* en Foster, Hal (ed.): op. cit. (1986). Págs. 96-97).

Frente a esta imposibilidad y a esta restricción en la carencia, la reacción de algunas artista y escritoras (básicamente norteamericanas, inglesas y francesas) desde finales de los 60 fue muy diversa: mientras muchas feministas norteamericanas reafirmaron su presencia a través de la sobre-exposición de sus cuerpos y la representación pública de algunos procesos y elementos de la privacidad femenina en el denominado “arte coño” (véanse Frueh, Joanna: *“The body through women’s eyes”* dentro del libro Broude, Norma & Garrard, Mary D. (eds.): *Feminism and Art History. Questioning the litany*. Harper & Row Publishers. Nueva York, 1982 o Lippard, Lucy: *What is female imagery?* dentro de Lippard, Lucy: op. cit. (1976) ), gran parte del feminismo europeo de influencia postlacaniana y postestructuralista (con un importante reflejo en Nueva York) rechazó o cuestionó la representación de los cuerpos construyendo algunas de las aportaciones teóricas más fructíferas y más

fuertemente contestadas sobre el dominio y la construcción la mirada y el placer visual generado por el sistema edípico.

Acusando a los trabajos de autoras como Judy Chicago o Hannah Wilke de esencialistas, criticando fuertemente la posibilidad de un arte de mujeres con características, formas o soportes propios, e insistiendo en la calidad constructiva y material de los procesos que dan lugar al concepto de “feminidad”, artistas y teóricas como Mary Kelly, Griselda Pollock o Laura Mulvey, elaboran una posición férreamente constructorista y políticamente articulada que, sin embargo y como subraya Amelia Jones, no sólo parecía frustrar cualquier asomo de placer visual sino que desatendía o minimizaba cualquier posibilidad desestabilizadora de las imágenes corporales/sexuales explícitas producidas por aquellas artistas que exponen su propio cuerpo en su obra.

Si bien es verdad, como apunta Amelia Jones (véase al respecto el texto *“Herejías feministas: el ´arte coño´ y la representación del cuerpo de la mujer”* en el catálogo *Herejías: crítica de los mecanismos*. CAAM. Las Palmas, 1995) que las constructoristas descartaron la posibilidad de la sobre-exposición como una estrategia coyuntural necesaria, cerrando los ojos a cualquier posibilidad de lectura subversiva de la autorrepresentación del cuerpo de las mujeres, y pecaron de un cierto autoritarismo visual normativo, las fuertemente contestadas teorías de Laura Mulvey (más tarde matizadas por la propia autora) parecen resurgir de nuevo con fuerza en algunas reflexiones sobre la in-visibilidad de lo subalterno expuestas, por ejemplo, por Peggy Phelan en un contexto bien diferente, el de los años 90, enormemente deudor de las críticas poscoloniales al sistema representacional dentro del propio feminismo.

Laura Mulvey había publicado en 1975 en la revista británica *Screen* un artículo fundamental, *Placer visual y cine narrativo*, donde explicaba (tomando como referencia algunos films clásicos de Hollywood) los procesos de elaboración del placer visual. En este artículo, la autora concluye que la única y radical forma de lucha contra el placer hegemónico es la evidencia de los mecanismos y la desaparición/desestetización de los cuerpos femeninos estereotipados para evitar su cosificación/fetichización a través de la mirada impositiva del ojo-falo:

*“En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre masculino/activo y femenino/pasivo. La mirada masculina*

*determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas. (...)*

*El primer impulso contra la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas tradicionales consiste en liberar la mirada de la cámara a través de su materialidad en el tiempo y en el espacio y la mirada del público a través de la dialéctica, del distanciamiento apasionado. No hay duda de que así se destruyen la satisfacción, el placer y los privilegios del 'invitado invisible' y se evidencia cómo el cine ha dependido de los mecanismos activo/pasivo del voyeurismo". (Mulvey, Laura: *Placer visual y cine narrativo*. Episteme. Valencia, 1988. Págs. 9 y 21)*

Entre 1974 y 1975, la artista y escritora norteamericana Martha Rosler abunda en los problemas de la representación y denuncia la inadecuación y la falaz neutralidad de las imágenes documentales en una serie de fotografías y textos titulada *The Bowery in two inadequate descriptive systems*; casi 20 años más tarde, en 1993, Peggy Phelan publica un libro, *Unmarked: the politics of performance*, donde vuelve a incidir en la polémica cuestión de la representatividad como una forma de dominio:

*"La recurrente contradicción entre 'las políticas de identidad' con su acento en la visibilidad, y la desconfianza de la visibilidad del 'deconstruccionismo psicoanalítico' como fuente de unidad o totalidad necesita ser redefinida, resuelta. (...)*

*No estoy sugiriendo la persistencia en la invisibilidad como una política al servicio de la privación de derechos, sino más bien que la oposición binaria entre el poder de la visibilidad y la impotencia de la invisibilidad es falsa. Hay una forma de poder real en la permanencia en la des-marcación/no-representación (unmarked); hay serias limitaciones en considerar la representación visual como una meta política.*

*La visibilidad es una trampa; asume la vigilancia y la ley, provoca voyeurismo, fetichismo, apetito colonial/imperialista de posesión". (Phelan, Peggy: *Unmarked: the politics of performance*. Routledge. Nueva York, 1993. Pág. 6).*

Como argumenta Phelan, la representación (su propio nombre lo indica, "una aparición en lugar de", una forma vicaria de existencia) puede ser un modo de dominio, de control: lo que es susceptible de verse, de ser representado, es también codificable, asimilable, reapropiable. Desde estas premisas, y al contrario de la consideración de la autorrepresentación como una meta política en sí misma en cualquier circunstancia, podemos concluir que la representación de las mujeres

puede incidir, en algunos casos, en su reificación y en su inscripción en la ideología dominante.

Más allá del displacer radical propuesto por Mulvey, Phelan habla de encontrar una “representación sin reproducción” que ella asocia a la política de la performatividad y a la parodia de los estereotipos, a una “interpretación” de la propia representación, mientras sugiere, renovando los presupuestos de la autora británica, que hay momentos en que abandonar completamente la imagen, desaparecer, puede ser la estrategia más eficaz de sabotaje frente a la asimilación.

Judith Butler, por su parte, abunda en esta crítica sobre los mecanismos de la representación y sobre la propia posibilidad de un concepto de “mujer” representable si no es a través de un dispositivo paródico reapropiado por una genealogía feminista que politice sus escenificaciones y poses, puesto que el riesgo de que la misma estructura paródica se vuelva asimilable o connivente es patente:

*“¿Puede la visibilidad de la identidad constituir una estrategia política suficiente, o puede ser sólo el punto de partida de una intervención estratégica que exija un cambio de política? (...)*

*Y esto no es una llamada a regresar al silencio o a la invisibilidad, sino, por el contrario, a hacer uso de una categoría que pueda cuestionarse, que dé cuenta de lo que excluye. Parece evidente que cualquier consolidación de la identidad requiere un conjunto de diferenciaciones y exclusiones”. (Butler, Judith: “Imitación e insubordinación de género”. *Revista de Occidente*, nº 235. Madrid, Diciembre 2000. Págs. 94-95).*

No es difícil encontrar paralelismos entre ambas posiciones y la de Laura Mulvey: mientras Mulvey encuentra en el desmantelamiento de los mecanismos y en el distanciamiento brechtiano un arma eficaz para neutralizar la mirada unívoca, Phelan y Butler parecen encontrar en la reciente teoría de la performatividad (*grosso modo*, aquella que registra nuestras identidades y nuestras formas de sexualización como mascaradas interpretativas históricas, adaptadas a las demandas sociales y, por lo tanto, coyunturales) una forma de evidenciar las propias estrategias representacionales; mientras Mulvey apunta la negación del placer en la negación de los cuerpos, Phelan propone la desaparición como sabotaje a la “representación reproductiva” necesariamente expuesta a la inscripción normativa, propone, como podríamos descubrir en la propia Mendieta y en otras y otros artistas, el

asentamiento coyuntural en los márgenes de la legibilidad, la huella del cuerpo en vez del cuerpo, la contingencia en vez de la permanencia.

Ampliamente explorada a través de su larga serie **Siluetas** (1973-1980) (Foto 2), la huella no aparece en Mendieta como residuo, sino como índice de la disolución y como forma de producción de una “narrativa de la pérdida”: se convierte en una constatación de la provisionalidad y de la distancia entre el cuerpo y su representación que nos aleja de cualquier canon idealista.

Existentes sólo en/a partir de la memoria, procesos necesariamente destinados a la desaparición, la mayor parte de las producciones de Mendieta -desde sus *performances* (pocas veces filmadas) hasta sus *siluetas* - son sólo débiles marcas en el espacio, resisten como fotografías, rastros de la medida de su cuerpo que se limita a desaparecer para existir (asumiendo de manera sorprendentemente fiel las posteriores teorías de Phelan): frente a la imposición puritana del ahorro, Mendieta practica una economía del derroche, del exceso, del gasto sin restricciones hasta la disolución, una economía donde el único valor existente es el valor de la utilización y el disfrute del proceso, frente al paradigma patriarcal del valor de cambio basado en la abstracción.

Agente de sus huellas y sujeto consciente de su desaparición, Mendieta es también constructora de la memoria fotográfica mediante la cual conocemos estos trabajos. En esas elaboradas huellas de las huellas, ella no quiere dar fe de la verdad de un acontecimiento, ni fijarlo en el tiempo: las fotografías de Ana Mendieta (como apunta Miwon Kwon en *“Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta”* dentro del catálogo *Inside the visible. An elliptical traverse of 20th century art* . The Institute of Contemporary Art of Boston/The Kanaal Art Foundation (Kortrijk-Flanders, 1996), son magníficos *souvenirs* , precisos iconos de la disolución: frente a la incidencia del documento en la producción de verdad, el *souvenir* (las fotografías de Mendieta como *souvenirs* ) compensan de la pérdida del momento que se sabe fugaz, de la coyunturalidad misma de nuestras creencias, operando como eficaces elaboradores de ficciones sustitutorias, andamios del olvido poblados por narraciones enriquecidas por el paso del tiempo.

Igual que algunos años después hará Félix González-Torres (otro cubano exiliado en Estados Unidos), Mendieta explora los márgenes de la representación, las fisuras de la visibilidad, fuerza la significación de la huella y descubre su pervivencia en

relación al origen, su capacidad para generar significado a través de la ausencia (y de la carencia): como en los retratos sin cuerpos de González-Torres (Foto 3) (sus retratos-palabras o sus **retratos-esquinas de caramelos** que a su vez se consumen y desaparecen tras la desaparición), (Foto 4) **Body tracks** (Iowa, 1974) explora los restos de la acción, las huellas de los brazos en la pared y su movimiento descendente, usando para ello, además, el color de la sangre, un fluido corporal varias veces utilizado por la autora que registra esas huellas como un posible proceso de derramamiento, de pérdida dentro de la pérdida que significa el propio rastro.

En ambos casos, la ausencia se registra como una forma significativa, una forma de representar lo no-presente sin perder, sin embargo, materialidad: los caramelos se incorporan a los cuerpos consumidores; el cuerpo ausente se hace presente en el olor y el color de la sangre.

De las huellas del cuerpo a la materialidad del cuerpo, a su calidad de campo de batalla simbólico.

El cuerpo como producto de las “tecnologías del género” (véase al respecto el fundamental texto de Laetitia, Teresa de: *“La tecnología del género”*, introducción del libro *Technologies of gender: essays in theory, film and fiction* publicada en castellano dentro del libro *Diferencias. horas y Horas*. Madrid, 2000) y por lo tanto, como territorio político, como escenario y producto de la ideología: un cuerpo individual pero eminentemente social que desborda la dicotomía clásica del sujeto moderno y demuestra su calidad constructiva y cultural trasluciendo en sus tensiones los dispositivos de normalización y control a los que permanentemente se le sujeta; un cuerpo falsamente coherente, articulado por las líneas de producción de las disciplinas modernas y postmodernas; un cuerpo que a su vez “produce” y “reproduce” género, que asume estereotipos, pero también que genera interrupciones y demandas en su misma diversidad.

*“El hombre moderno, ensamblado como el elemento organizador de los nuevos sistemas reguladores de la modernidad, siempre fue un replicante, forjado en el frenesí de las prácticas disciplinarias que le hizo la medida de todo.(...)”*

*El control no es un asunto puramente sociopolítico, sino un proceso de entrenamiento, un ejercicio que se extiende hasta la organización del cuerpo en sí.”*

(Plant, Sadie: *Ceros + Unos*. Destino. Barcelona, 1998. Págs. 100-101).

Los cuerpos (y las miradas cosificadoras sobre los cuerpos) como escenarios de confrontaciones: los cuerpos de las mujeres como permanentes inadecuados, desbordando los límites de los márgenes paradigmáticos, sometidos al escrutinio y la ratificación de las tecnologías de producción de género del sistema representacional basado en la carencia: retomando las palabras de Peggy Phelan como resumen, la mujer es sólo representable dentro de este orden como “representación reproductiva”.

En este contexto, evidenciar los mecanismos de elaboración y los puntos de vista privilegiados de visión de los cuerpos (femeninos, masculinos), forzar los límites de lo visible y lo invisible, diluir las interesadas distancias de lo público y lo privado o constatar la violencia intrínseca que las miradas hegemónicas ejercen sobre nuestros cuerpos, se presentan, como ya apuntábamos, como objetivos transformadores dentro del trabajo de algunas y algunos artistas desde finales de los 60 hasta nuestros días.

Influido por anteriores trabajos de Bataille, Artaud o Lévy-Strauss, y en algunos casos por los escritos más o menos coetáneos del postestructuralismo francés (especialmente por Foucault, Derrida y Deleuze), durante los 70 se produce en el contexto artístico norteamericano ( y en menor medida en el europeo) una utilización de los cuerpos no sólo producto de la disolución postobjetual que ya habíamos comentado, sino también producto de una preocupación por la elaboración de la subjetividad a través de poderosos mecanismos de control social a los que todos y todas somos susceptibles.

Si bien, como ya señalara Lucy Lippard en su texto de 1976, la recepción pública de los cuerpos femeninos y masculinos como materiales de trabajo artístico es profundamente diversa, gran parte de las problematizaciones, así como la aparición de un alto grado de violencia y dolor en el proceso de trabajo/exposición es común a muchos de ellos.

Cuerpos liminares, atravesados, escindidos, procesuales: cuerpos, como el de Hannah Wilke, entre la realidad y la ficción, utilizando la pose y la emulación como perversión paródica de los estereotipos (como también lo harán Michel Journiac, Barbara Kruger, Cindy Sherman..); el cuerpo de la artista en sus últimos años, entre la vida y la muerte, registrando minuciosa, escrupulosamente el avance de la enfermedad en su carne.

Estos cuerpos liminares subrayados en el *body art* descubren el malestar generalizado en un orden social marcado por las dicotomías excluyentes, por la imposible integración de lo múltiple, por la negación de los estados fronterizos.

*“Lo que provoca la experiencia de la abyección es el reconocimiento del individuo de la imposibilidad de una identidad estable y permanentemente fijada. Los objetos que provocan abyección son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo: lágrimas, orina, heces y así sucesivamente. Lo abyecto, pues, es el espacio entre sujeto y objeto; el lugar tanto de deseo como de peligro. (...)”*

*Para Kristeva, lo abyecto está del lado de lo femenino; está en oposición al orden de lo simbólico regularizado patriarcal ”. (Nead, Lynda: op. cit. (1998). Págs. 13 y 57).*

El cuerpo de Ana Mendieta se presenta como uno de estos cuerpos liminares, cuestionando las tecnologías de inscripción que configuran las políticas de representación hegemónica, ofreciendo modelos de reconocimiento que no pasan necesariamente por la reproducción de lo visible (sus huellas, sus siluetas) o que reelaboran la violencia simbólica de la mirada y/o la violencia material (sus acciones, sus incorporaciones) a partir de la transformación ritual, una estrategia colectiva altamente performática: el suyo es un ejemplo claro de cuerpo (inter)textual, un cuerpo-referencia que permite la reinterpretación de las imágenes desde la divergencia y la articulación de discursos heterogéneos.

Este “texto corpóreo” asume la fluidez continua, sus múltiples posibilidades de lectura, y desborda las fronteras de lo verbal frente a lo corporal (y de la naturaleza frente a la cultura) en una conjunción necesariamente “monstruosa” desde la óptica del sujeto logocéntrico cartesiano.

Recurrente representación de la intimidad femenina en el ya mencionado esencialismo feminista desarrollado por artistas como Judy Chicago (recordemos la explícita imagen de **Red Flow** de 1971) (Foto 5), la sangre aparece frecuentemente (igual que otros fluídos corporales, el agua, la pólvora o la tierra) en los trabajos de Mendieta: *“Empecé a usar sangre porque, supongo, es algo con un gran poder mágico” ; “Yo lo iba a conseguir porque estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas muy limpias” . (Mendieta, Ana: entrevista con Judith Wilson en el Village Voice en agosto de 1980 recogidas por Merewether, Charles: op. cit. (1996). Pág. 90).*

En la artista cubana la sangre tiene, como ella misma puntualiza, un matiz ritual muy alejado de las reivindicaciones que presentaba la obra de Chicago: la sangre es



símbolo de vida y de muerte, y es el fluido privilegiado en cuanto a la significación sacrificial.

Sangre empleada como índice del dolor en las letras escritas en la pared en *She got love* (1974); sangre como huella, como rastro (como ya habíamos visto en *Body tracks*, 1974; sangre producto de la violencia privada, escondida en la intimidad de su propia casa en (Foto 6) ***People loocking at blood*** (Iowa, 1973), donde la autora observa la reacción de la gente mientras descubre el sospechoso líquido que discurre bajo la puerta; sangre terminal en la mascarada de la muerte interpretada en (Foto 7) ***Body prints*** (Iowa, 1974).

Algunos de los trabajos más significativos de Mendieta con su cuerpo tienen lugar en 1973, durante unas vacaciones en México, donde recurrirá una y otra vez a la incorporación ritual de la muerte, desafiando los límites de dos estados que en nuestra tradición occidental son contradictorios y excluyentes.

Además de visitar la casa de Frida Kalho (pintora que admiraba y con quien en varias ocasiones se la ha comparado) y realizar estudios en varias excavaciones arqueológicas, México supuso para Mendieta la toma de conciencia primera de la vigencia y potencialidad de las culturas prehispanas.

Animada por un espíritu de fusión y convencida de la necesidad de romper las rígidas fronteras entre naturaleza y cultura que limitan y ordenan las jerarquías de la cultura racionalista, convierte su cuerpo en un poderoso catalizador, desgarrando y exterioriza simbólicamente sus órganos, fragmenta su corporeidad desafiando los límites del tiempo moderno lineal (el tiempo de la producción), abrazando el tiempo cíclico del re-nacimiento (el tiempo de la vida): dentro las tumbas zapotecas de El Yagul (Oaxaca, México), en acciones como (Foto 8) ***Flowers on body*** (1973) confunde las distancias entre la vida y la muerte en su cuerpo vivo celebrando/parodiando la muerte dentro de una construcción, la tumba, elaborada como monumento colectivo a la memoria de los no presentes.

Estados liminares y confusión de su propio cuerpo instaurando la vida en la muerte en el amoroso abrazo de (Foto 9) ***On giving life*** (Iowa, 1975): renacimiento y muerte como narra el mito de Deméter y Perséfone o, como apuntan Donald Kuspit y muchos otros autores desde una interpretación claramente psicoanalítica, el cuerpo de la hija volviendo al cuerpo primario de la madre tierra (véase Kuspit, Donald: *Ana Mendieta, cuerpo autónomo* en el catálogo *Ana Mendieta* : op. cit. (1996).

Otras y otros artistas han explorado durante esos mismos años y de modos similares los límites “representables” de la vida y del dolor : Chris Burden haciéndose disparar en un brazo en *Shoot* (1971) o las performances autoagresoras de Gina Pane, de Bob Flanagan..., por no hablar de los espectáculos de los accionistas vieneses, son sólo algunos ejemplos de la aparición de la violencia y la muerte como formas puntualmente visibles: el dolor (especialmente la aceptación y experimentación placentera del dolor) es raramente admisible dentro del orden visual hegemónico.

Más usualmente, como sugiere Amelia Jones en *Body Art: performing the subject* (University of Minnesota Press. Minneapolis, 1998) refiriéndose especialmente a las acciones masculinas, el dolor se presenta dentro del contexto de la oscilación entre los roles sádico/masoquista, índices de la ansiedad que el modelo edípico bipolar nos produce.

Lo mismo que el placer de las mujeres, sus especificidades y su escasa materialidad (contrapuesta a la patente aparición de la descarga seminal masculina), los estados liminares del cuerpo son negados como obscenos, como impropios, son relegados a la privacidad o al tabú. Producen asco, producen miedo, producen risa.

De esta forma, los cuerpos penetrados o los cuerpos abandonados a la excrecencia como el de Paul MacCarthy en *Hot Dog* (1974) o el de Adrian Piper en *Catalesys* (1970); la invasión pasivamente aceptada de la descomposición en (Foto 10) **Death Control** (1974) de Gina Pane o en las mucho más recientes fotografías de Cindy Sherman de la serie *Disgust Picture* (1985/89), aparecen en nuestro orden visual como inmundicias, como perversidades monstruosas o como patologías a ser taxonomizadas y tratadas.

Si las desviaciones de lo visible significan la aparición pública de la desestabilización en forma estados no controlables o de fluidos que penetran o salen de nuestros cuerpos, la representación de la violencia es censurada/normativizada explícitamente por los dispositivos de control, tratando de olvidar que la misma representación es una forma de dominio, un ejercicio de violencia.

Dentro del orden del ojo-falo, la mirada (la inscripción dentro de lo culturalmente visible) es una forma de dominio: la mirada, producto cultural del sistema de la carencia, cosifica y anula, mediatiza y neutraliza. En palabras de Lacan, sutura.

*“Propongo que desde ahora rebauticemos a la sutura –la ‘pseudoidentificación’ de un momento inicial de la mirada y un momento terminal de paralización- como*

*‘efecto Medusa’: treta espectacular, (imaginaria) identificación del vidente y la mirada, mediaticidad, captura, estereotipo’.* (Owens, Craig: *“The Meduse effect, or, The spectacular ruse”* dentro del libro *Beyond recognition: representation, power, and culture* . University California Press. Berkeley, 1994. Pág. 198).

La búsqueda de un cuerpo con existencia propia, no asimilable a la paralizante mirada cosificadora conformada por el deseo masculino es una constante en el trabajo de Mendieta y de casi todas las artistas feministas en esos años.

El trabajo por esa corporeidad autodeterminada pasa, según las postlacanianas, por la recuperación de un cuerpo prelingüístico asociado a la pérdida primaria de la madre, o por la regresión material y la asociación del cuerpo con la naturaleza, para algunos feminismos matriarcales. Podríamos puntualizar, como antes apuntábamos, que tal vez pasa por la asunción de la textualidad corporal, es decir, por el descubrimiento de la capacidad lingüística del cuerpo y de la recíproca materialización del lenguaje que parece subrayar tácitamente la interpretación performativa políticamente consciente.

Si es evidente que Mendieta utiliza la potencialidad del ritual como estructura de actuación y la asociación material del cuerpo y la tierra como catalizador, la interpretación traumática que Donald Kuspit hace al respecto abunda, a mi juicio, en un “biologicismo biográfico” carente de inscripción sociopolítica en el que la crítica tradicional ha colocado habitualmente el trabajo de esta artista.

*“La fusión [se refiere a la fusión del cuerpo de la artista con la naturaleza] deberá resolver dos importantes problemas, uno personal y otro social: el sentimiento de abandono de Mendieta, experimentado cuando en 1961, a la edad de 12 años, fue enviada a los Estados Unidos, separándose de su madre y sobre todo de su poderosa abuela; y su deseo adulto de ser una mujer autónoma, especialmente una mujer que pudiera vivir sin hombres, que no se definiera a sí misma en relación con ellos; una mujer que pudiese ser sagrada para sí misma, en lugar de ser profanada por el deseo que los hombres sienten hacia ella. Las performances de Mendieta pueden considerarse rituales de purificación (...): la artista se convierte emocionalmente en una virgen sagrada, es decir, liberada del sexo, intocable para los hombres. (...)*

*Podría decirse, sin duda exagerando, que Mendieta prefería tener una relación narcisista con la Madre Tierra a una relación sexual con los hombres". (Kuspit, Donald: op. cit. (1996). Págs. 50-51).*

Si bien es cierto que Mendieta (como aparece reflejado en el documental de 1987 de Kate Horsfield, Nereyda García-Ferraz y Branda Miller *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* ) cuestiona la mente lógica y científica de su madre (profesora de Física y Química) y se siente cercana al pensamiento mítico conservado por su abuela, gran contadora de relatos, no podemos por ello obviar el nivel de información y la inscripción política de la producción de Mendieta y limitarla a una respuesta sintomática.

Frente a esta interpretación y a la luz de algunas de las teorías a las que ya hemos hecho referencia, los trabajos con el cuerpo/sobre el propio cuerpo de Ana Mendieta podrían ser leídos de forma bien distinta: más allá del cuerpo para el otro, es evidente que Mendieta construye un cuerpo para sí en el escenario híbrido de la intersección del ritual y la rematerialización que subvierte la estructura polarizada cuerpo/mente, naturaleza/cultura, pasividad/actividad.

Más allá, también, de la interpretación distópica que la acerca a la autosuficiencia ahistórica de la Diosas, podríamos recordar en Mendieta algunas estrategias de lucha contra la fagocitación del deseo unívoco que descubren su inscripción política y su contextualización: la ubicación territorial de sus trabajos, la voluntaria desaparición, la huella como forma de representación antirreproductiva que la acerca a las estrategias de displacer y de insistencia en la negatividad que explicaban Mulvey o Phelan, la insistencia en la memoria, la materialidad y la repetición: la fusión cuerpo/naturaleza, la con-fusión de su cuerpo con la tierra, con el agua, con el fuego, resolviendo de esta forma la dicotomía lógica en su misma negación e inscribiendo su trabajo en una línea que subraya las diferencias, utilizando el escenario del rito y otras formas de relato no lineal como eficaces estructuras de oposición a la narrativa (teleo)lógica de la Historia única, homogeneizadora.

Como ya había escrito Freud en *La cabeza de Medusa* (1922) o como ya habían reflejado surrealistas como Man Ray o Hans Bellmer en algunas de sus obras, serializar, repetir, reduplicar es una forma de mitigar la ansiedad que produce el miedo a la castración, el miedo a la diferencia sexual, y también es, y así lo podríamos leer en Ana Mendieta, una forma de insistencia en la calidad performativa

de la identidad sexual y de todas nuestras identidades: la repetición de los gestos consensuados nos construye, elabora nuestra representación, descubre los mecanismos de los estereotipos, la historicidad de nuestros cuerpos.

Mendieta se disuelve y se duplica, utilizando su silueta (la imagen de su cuerpo) como máscara, como parodia de si misma, y como evidencia de su multiplicidad.

De acuerdo, además, con algunas creencias afrocubanas (como señala Merewether en su texto citando a autores como Lydia Cabrera o Fernando Ortiz), la reduplicación del cuerpo podía ser imbuida con el poder de la divinidad o de un espíritu y añadir esta fuerza a la de la propia materia de la que estuviera hecha: es, por lo tanto, un ritual de reforzamiento, de incorporación de poder.

Como apuntamos más arriba, Mendieta utiliza e incorpora en sus trabajos los mecanismos de la violencia, proponiéndose /asumiendo el rol de víctima: la autora dispone del consensuado distanciamiento y los mecanismos interpretativos propios del ritual tradicional (revitalizados por las actuales propuestas performáticas al proporcionar ambos lo que podríamos denominar una “relativa distancia de actuación pactada”) para poder actuar, simultáneamente, como víctima y verdugo de la escenificación.

La violencia física contra el cuerpo de las mujeres (no sólo la propia representación como violencia simbólica) y la vinculación del arte con el sacrificio y el crimen es, además, un motivo recurrente en Ana Mendieta y en otros y otras artistas.

Frecuentemente denunciada por activistas durante estos años y hasta nuestros días, la violencia sobre el cuerpo de las mujeres producida por el desconocimiento, el temor a las diferencias y a la independencia personal, tiene en Mendieta -como veremos cuando nos ocupemos más extensamente de la obra *Rape scene* (1972)-, matices muy diferentes a los que aparecen en otras artistas.

Como abundaremos más adelante, mientras su cuerpo incorpora al objeto de la agresión entendida como un sacrificio, la activación por parte de la propia artista de los mecanismos generadores de la acción supone una inversión y multiplicación de papeles que cuestionan taxativamente la pasividad de la víctima y la dicotomía sujeto/activo frente a objeto/pasivo instituida en el pensamiento occidental.

Víctima y verdugo al mismo tiempo, Ana Mendieta elabora un dispositivo de “sustitución sacrificial” (véase a este respecto el capítulo del mismo nombre dentro del libro de Girard, René: *La violencia y lo sagrado*. Anagrama. Barcelona, 1995),

al tiempo que, como ya apuntaran Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, establece una confluencia entre la capacidad liminar del arte y el crimen en su exigencia de entrega y en su producción de desestabilización social: desde la admiración de Joseph Beuys por John Dillinger hasta la propia Ana Mendieta, arte y crimen parecen compartir un “instinto de muerte” similar.

*“Mi familia siempre me había llamado ‘la artista’, aunque no necesariamente de forma positiva: desde los primeros cursos siempre me metía en problemas por dibujar en clase. Yo estaba convencida de que cuando fuera mayor sería una fuera de la ley o una artista, y de que ambas opciones eran muy similares”.* (declaraciones de Martha Rosler a Buchloh, Benjamin: *“Una conversación con Martha Rosler”* dentro del catálogo *Martha Rosler: Posiciones en el mundo real* . MACBA/Actar. Barcelona, 1999. Pág. 23).

*“Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. Theodore Adorno ha dicho: ‘Todas las obras de arte son crímenes no cometidos’. Mi arte proviene de la rabia y del desplazamiento.”* (declaraciones de Ana Mendieta a Cockcroft, Eva: *“Culture and survival: interview with Mendieta, Willie Birch and Juan Sánchez”* en la revista *Art and artists* , Nueva York (febrero, 1984) recogidas por Merewether, Charles: op. cit. (1996). Pág. 93).

A pesar de su apropiación de ciertos esquemas formales de rituales católicos y de algunas prácticas de la santería afrocubana, al contrario también de lo que apuntan algunos críticos tradicionales, no creo que pueda considerarse la producción artística de Ana Mendieta como religiosa en sentido estricto: si bien comparte con autores como Sade, Georges Bataille, Octavio Paz o Robert Callois la consideración por el rito, la fiesta y el sacrificio, lo hace, igual que ellos, por considerar estas manifestaciones como formas revolucionarias de hacer patente la represión de la norma al invertir la ley de la prohibición y difuminar así los límites entre lo profano y lo sagrado.

*“La transgresión es una acción emprendida con vistas a obtener una eficacia. En la guerra o en el sacrificio – o en la orgía- el espíritu humano, contando con el efecto real o imaginario, organizó una convulsión explosiva. (...)*

*En estas condiciones, esa violencia ya no tenía únicamente el sentido animal de la naturaleza; la explosión, precedida por la angustia, asumía, más allá de la satisfacción inmediata, un sentido divino. (...)*

*Pero en su mismo impulso, adquirió un sentido humano; se integró en el ordenamiento de causas y efectos que, sobre el principio del trabajo, había construido la comunidad de las obras*". (Bataille, Georges: *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona, 1997. Pág. 122).

Entre su primera visita a México en 1971 y su segundo viaje en el verano de 1973, Ana Mendieta empezó a leer *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (publicado por primera vez en 1950), obra de enorme influencia en esos momentos, en la que el escritor mexicano descubría las dos tradiciones fundamentales de México, la azteca y la católica, como tradiciones sacrificiales basadas en el autoconsumo comunitario.

*"El sacrificio y la comunión dejan de ser un festín totémico, si es que alguna vez lo fueron, y se convierten en la vía de ingreso a la nueva sociedad. Un dios, casi siempre un hijo de dios, un descendiente de las antiguas divinidades creadoras, muere y resucita periódicamente. Es un dios de la fertilidad, pero también de salvación y su sacrificio es prenda de que el grupo prefigura en la tierra la sociedad perfecta que nos espera al otro lado de la muerte*". (Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. Pág. 252).

En este texto, Paz enlaza con las teorías de Bataille y Callois, y con las del antropólogo francés Marcel Mauss, todos ellos continuadores de la genealogía sadiana y coincidentes en la asociación de los conceptos de gasto y sacrificio frente al ascetismo, la retención y la culpa (imperantes, por ejemplo, en la cultura judía o en la propia anglosajona de tradición protestante).

Tanto en (foto 11) ***Mutilated Body on landscape***, una *performance* que tiene lugar en Oaxaca durante el segundo viaje a México en 1973, como en (foto 12) ***Tied-up woman*** (Iowa, 1973) donde la autora aparece desnuda, atada y humillantemente inmovilizada, Mendieta incorpora/interpreta a una víctima de la violencia: en el primer caso, es una víctima propiciatoria, papel genérico de la mujer dentro del rito sacrificial; en el segundo ejemplo, es una víctima cercana, similar a la propuesta en *Rape scene* (1973), carente de elementos escénicos y por ello más inquietante: ambas escenificaciones nos confrontan, en su misma calidad de re-construcción distanciada, marcadamente no-realista, con nuestro papel de cómplices y actores de la violencia cotidiana.

Partiendo de la base de la misma negación de la pertenencia de la mujer al orden simbólico patriarcal y su insistencia en la permanencia en los límites como forma de

lucha política, Mendieta entiende el cuerpo de las mujeres como escenario del deseo, la muerte y la violencia en una incorporación costosamente marginal.

Asumir la alteridad como única posibilidad significa también negar las jerarquías y los antagonismos objeto/sujeto o pasividad/actividad: de esta manera, como ya apuntábamos más arriba, la víctima incorporada por Mendieta nada tiene que ver con la tradicional noción estereotipada y fetichizadora, pues niega su estatus de objeto anónimo. Al incorporar a esta víctima generadora, Mendieta no sólo activa el excedente social de energía (esa energía transformadora que catalizan el arte o el crimen), sino que convierte el cuerpo de la mujer, su propio cuerpo, en instrumento actante en la pasividad, en agente propiciador, fusionando de esta forma la dicotomías de las que antes hablábamos: el objeto y el sujeto pueden coincidir, o más bien, se convierten en estados contingentes interpretados y no necesariamente contradictorios.

También es cierto que se puede interpretar esta incorporación de Ana Mendieta como una aceptación masoquista, como una cesión o una rendición.

A este respecto, y dentro del contexto de la radical permanencia de ciertas autoras en la marginalidad, Julia Kristeva describe el masoquismo (aplicado en su caso a la mística cristiana) como *“una fuente de goce infinito, que lejos de beneficiar al poder simbólico lo desplaza indefinidamente”*. (Kristeva, Julia: *Powers of horror: an essay on abjection*. Columbia University Press. Nueva York, 1982. Pág. 127): el masoquismo, podríamos deducir de este texto, es una forma de obtener poder mediante la pérdida del yo, mediante la aceptación de un estado donde la subjetividad se disuelve, se anula, una posición de sujeto diferencial que desmiente toda dicotomía puesto que no es pasiva ni activa, sino ambas cosas a la vez.

A pesar del fructífero territorio interpretativo que ofrecen esta y otras posiciones insistentemente marginales, es fácil descubrir algunas contradicciones y límites a la hora de su aplicación sobre el proyecto artístico de Ana Mendieta: la carencia de contexto histórico, la falta de atención a diferencias concretas que Kristeva y otras/otros presentan respecto a los modelos blancos occidentales o la escasa capacidad de actuación dentro de las problemáticas cotidianas, hacen necesarias otras teorías y visiones para completar una lectura que carecería de contexto y de vinculación local, cuestiones que, como ya hemos esbozado y en las que abundaremos más adelante, preocupaban a la artista cubana tanto por su condición de mujer como por su calidad de latina.



La incidencia en la identidad (sexual y nacional especialmente) como un constructo contingente elaborado a partir de la necesaria conservación de las diferencias propondrá nuevas posibilidades a la hora de acercarnos a la producción de Ana Mendieta.

---

### Rape scene (Iowa, 1973)

**Rape scene** (Iowa, 1973) (foto 13) se inscribe dentro del trabajo de Mendieta como la obra que reflexiona sobre la violencia genérica de un modo más significativo y concreto.

Ya hemos visto como la violencia, y el cuerpo de las mujeres como lugar de ejercicio de la violencia, aparecen repetidamente en su trabajo, pero en este caso el tema de la violación (basado, además, en un caso de real ocurrido a una estudiante en el *campus* de la Universidad de Iowa durante ese mismo año) apuntan una lectura que enlaza con el activismo feminista de este momento, aunque desde una perspectiva formal y discursiva con matices propios.

Semidesnuda, atada de pies y manos, y flexionada de pie sobre una mesa, Mendieta incorpora dentro de su propio estudio el papel de la víctima de una reciente violación: a la escenificación de la acción fueron invitados algunos de sus amigos que, sin saberlo, se convirtieron así en intérpretes-cómplices de la misma violencia, la violencia del mirar, esa violencia que todas y todos ejercemos.

Los rastros de sangre sobre su cuerpo acentúan el dramatismo de la escena: propiciadora y activadora del proceso, la artista se convierte aquí (tal vez de una forma sólo comparable a la ya mencionada performance *Tied-up woman* (Iowa, 1973) en el objeto/sujeto-víctima de un sacrificio al que la condena el orden patriarcal como parte de las relaciones jerárquicas que genera.

Durante la década de los 70 algunos colectivos de artistas y activistas feministas desarrollan una gran cantidad de obras que denuncian la violencia sobre las mujeres (o más bien, el conocimiento que a raíz de la consecución de algunos derechos y la generalización de los medios de masas tenemos de esta violencia, antes condenada al silencio).

*Three weeks in may* (1977) -que denuncia las violaciones acaecidas en Los Ángeles durante ese periodo a través de la estampación de la palabra *rape* (violación) en un mapa de la ciudad- o (foto 14) ***In mourning and in rage*** (1977), ambas de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, son un buen ejemplo de este tipo de producciones: creaciones colectivas, que emplean la calle como escenario y utilizan la práctica artística como una estrategia de concienciación política, una más dentro de la comprensión del feminismo como una praxis vital de lucha colectiva.

Frente a la escena íntima de Mendieta, donde la artista incorpora el papel de la víctima y parodia ritualmente la agresión como forma de protesta, Lacy y Labowitz salen a la calle como una estrategia de acción dentro de la tradición de los colectivos de guerrilla urbana, y lo hacen, como reza el título de su trabajo, de luto y enfadadas, escondidas tras velos negros, desaparecidas, negadas al placer de la mirada.

Frente a la individualidad del gesto, la acción colectiva; frente a la desaparición, la evidencia del desnudo; frente a la praxis política cotidiana, el aparente atrincheramiento en la ahistoricidad del rito: las diferencias parecen ser muchas, como mucha es la distancia que separa las estrategias del feminismo radical americano de las formas de reivindicación de la diversidad de las mujeres que no se sienten incluidas en él, como enorme es la distancia misma en el entendimiento del cuerpo, un cuerpo que no es único y que no tiene una única experiencia de construirse como mujer, sino que, como se encargarán de recordar las feministas afroamericanas o latinas a partir de los años 80, es un cuerpo y una subjetividad diversos.

Aparentemente alejadas en sus estrategias reivindicativas y formales, ambas propuestas coinciden, sin embargo, en su insistencia en la negación/dificultad de la mirada, en la aceleración del displacer: junto a la desaparición literalmente “velada” de Lacy y Labowitz y de todas las mujeres que las acompañan en su acción, Mendieta desaparece en la sobre-exposición de su cuerpo, en su desagradable evidencia, en la saturación de la mirada.

Como ocurre en las imágenes pornográficas, la sobre-exposición, la desestetización a través de la evidencia, impiden el placer voyeurístico al convertir la imagen del cuerpo de Mendieta en una representación desagradable y obscena, no proporcionadora de placer escópico, no inscribible dentro de los cánones de la

belleza, en una representación liminar tan eficaz como la propia desaparición de la acción colectiva de Lacy y Labowitz.

---

## **2. De las identidades como construcciones y como parodias**

*“En el Midwest, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mí misma separada de otros, sola”.* (Mendieta, Ana: cita de un texto inédito y sin fecha recogida en Merewether, Charles: op. cit. (1996). Pág. 101).

Llegada a Estados Unidos en 1961 con su hermana Raquel como parte de la llamada Operación Peter Pan ideada dos años después de la caída de la dictadura de Batista por algunas familias de la burguesía cubana en coordinación con diversas asociaciones religiosas estadounidenses, Ana Mendieta recorrió un largo periplo de instituciones y casas de acogida hasta que su trabajo como artista le proporcionó un territorio de asunción y desarrollo de sus diferencias más allá de la aceptación de sí misma, como explica en las declaraciones arriba citadas, como “cuerpo colonial/cuerpo otro” frente al modelo normativo anglosajón.

El dolor, la ansiedad y las dificultades personales por encontrar formas de reconocimiento fuera de la asimilación convierten su cuerpo, como ya decíamos más arriba (parafraseando una conocida obra de Barbara Kruger), en un campo de batalla: su identidad (o más bien, sus diversas identidades) devienen, se construyen en un proceso de trabajo paralelo a la propia producción artística de Mendieta, convirtiendo sus obras en dispositivos de atribución de poder y reforzamiento de la alteridad que cuestionan los paradigmas centrales y evidencian su calidad de constructos coyunturales: presentados como neutros e incontestables, se desvelan en el análisis de su funcionamiento como importantes sustentos de intereses de clase, sexo, raza... escatimados en el sistema ideológico.

Construirse como mujer en un orden patriarcal cuestionando las formas de la feminidad instituida; construirse como latina, como no-blanca en un país donde la cultura dominante y el poder económico es mayoritariamente anglosajón; construir una posición política simpatizante con el proceso revolucionario que en esos momentos se está llevando a cabo en Cuba cuando se proviene de una familia de la oligarquía nacionalista: la identidad sexual, la identidad cultural, la identidad nacional, la identidad de clase... las diversas formas de identidad como estrategias, como procesos de trabajo, como posiciones procesuales siempre contingentes que elaboran nuestras diversas formas de subjetividad. Esta puede ser, como ya hemos apuntado, una de las claves más productivas para la lectura de gran parte de la producción de Ana Mendieta.

Desde la ya clásica afirmación de Simone de Beauvoir: *“No se nace mujer, se llega a serlo”*, escritoras feministas y teóricas y teóricos construccionistas definen la identidad sexual (utilicemos este término, aún teniendo en cuenta la limitación y control que imprime el concepto mismo de identidad) como una elaboración adaptada a partir de diversas fórmulas de comportamiento y de estándares genéricos que cada individuo *adopta y repite estratégicamente* para poder subsistir dentro del marco de la bipolaridad y la heterosexualidad normativa: *“Las teorías biológicas sobre la sexualidad, las concepciones jurídicas sobre el individuo, las formas de control administrativo en los Estados modernos han conducido paulatinamente a rechazar la idea de una mezcla de los dos sexos en un sólo cuerpo y a restringir, en consecuencia, la libre elección de los sujetos dudosos. En adelante, a cada uno un sexo y uno sólo. A cada uno su identidad sexual primera, profunda, determinada y determinante”*. (Foucault, Michel: *“El sexo verdadero”* introducción al libro *Herculine Barbin llamada Alexina B.* Revolución. Madrid, 1985. Pág. 12).

*“Paradójicamente, es precisamente la repetición de esa actuación lo que crea también la inestabilidad de la misma categoría que crea [se refiere a la identidad].*  
(...)

*La repetición y su fracaso, produce un cadena de actuaciones y ponen en tela de juicio la coherencia de este ‘yo’ “. (Butler, Judith: “Imitación e insubordinación de género”: op. cit. Págs. 93-94).*

Sólo un sexo y para toda la vida, ese es el imperativo taxonomizador: rechazadas socialmente como liminiedades inclasificables, las mezclas de estándares genéricos (o sus repeticiones e imitaciones extremas) se convierten en índices de “excentricidades monstruosas”: mujeres barbudas, hombres con pechos, rostros maquillados hasta la indefinición...

Utilizado eficazmente por gran parte del feminismo de los 70 como instrumento de lucha política, el denominado sistema sexo-género apuntaba una doble estructuración que subrayaba la tradicional dicotomía naturaleza-cultura: mientras el sexo se presentaba como predeterminado y naturalmente establecido por los rasgos fisiológicos de nuestro cuerpo, el género (nuestra “calidad cultural” de hombres o de mujeres dentro de un orden determinado) se definía como una construcción social basada en estándares arbitrarios históricamente consensuados.

Revisado desde los años 80, este sistema sexo-género se convierte en un constructo obsoleto y reificador, no sólo por subrayar –como ya apuntábamos- la estructura dicotómica del pensamiento occidental tradicional, sino por no contemplar la evidente calidad constructiva de nuestros propios cuerpos: estos “campos de batalla” de los que hablamos están sujetos a las derivas, soportan nuestros devenires procesuales, dan corporeidad a esos estándares que, como ya todas y todos sabemos, conforman la mascarada identitaria. Imposible definirlos como meras estructuras constituidas biológicamente.

De esta manera, hablar de sexo y de género separadamente no es sino un reflejo de la implantada polaridad de nuestro pensamiento tradicional: cuando, a partir de ahora, hablemos de identidades sexuales estaremos definiendo estados y posiciones contingentes que afecten tanto a nuestros comportamientos como a nuestra apariencia corporal.

La identidad sexual, aquella que diseñamos a partir del reflejo especular contrastado con las demandas sociales impuestas, se convierte en un proceso constructivo constante, en una interpretación sin final donde *nos actuamos* como mujeres y/o como hombres en una continua elaboración/adaptación donde la *repetición necesaria del gesto* y la *acción lingüística* a él asociada construye y asienta: de esta forma, la identidad sexual, todas nuestras identidades, no pueden ser más que ficciones discursivas autogenerativas, es decir, el género no existiría más allá de la propia expresión semiótica del género.

Sin embargo, ¿es/puede ser eficaz esta negación constante de cualquier forma última de identidad?

Como ya apuntábamos, la identidad, como el mismo sistema representacional, es una estructura normativa que nos constriñe: dentro de esta consciencia de la norma, plantearse identidades estratégicas coyunturales operativas (*microidentidades*), pasa por actuar/incorporar siempre críticamente dentro de esta *ficción discursiva del “como si”* consensuado. Lo mismo que algunas de las imágenes ya comentadas de Mendieta y otras /otros, generadas a partir de la crítica a la visibilidad reproductiva, sus prácticas artísticas repiten y actúan los gestos identitarios conscientes de la fragilidad de los mismos, y de la necesaria temporalidad de esta ficción para cumplir su operatividad crítica.

Como ya explicara la psicoanalista Joan Rivière en 1929 en un texto de profunda repercusión, la feminidad (y la masculinidad también) es una mascarada; como subraya Judith Butler, la consciencia de la asunción y la interpretación de los estándares genéricos convierte nuestra identidad sexual en una manifestación social y asalta transversalmente la oposición público/privado, convirtiendo nuestros comportamientos íntimos en prácticas significativamente políticas.

*“ Cada acto, cada gesto, generalmente construido, es performativo en el sentido de que la esencia de identidad que ellos soportan se expresa a través de la elaboración y se sostiene a través de los signos corporales y de otras formas discursivas. El hecho de que el cuerpo generizado sea performativo sugiere que no hay un estatus ontológico en los actos varios que conforman su realidad y que la realidad es una fabricación aunque parezca una esencia interior, que la auténtica interioridad es una función del discurso público y social, la regulación pública de las fantasías a través de la superficie política del cuerpo”.* (Butler, Judith: “Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse” en Nicholson, Linda (ed.): *Feminism/Postmodernism*. Routledge. NuevaYork/Londres, 1990. Pág. 336).

Juegos en la superficie, juegos especulares que nos conforman socialmente, que nos asignan un lugar en el orden heteronormativo, unas expectativas, unos condicionamientos, unas demandas: la evidencia de los mecanismos de la construcción identitaria ficcional, la parodia consciente de estas interpretaciones, se convierte en algunas y algunos artistas como Ana Mendieta, en una posición crítica que traduce el dolor, el placer y los costes personales de su elaboración.

El sujeto sexuado, como explican Michel Foucault y Teresa de Lauretis respectivamente, es una producción creada y alimentada por varias tecnologías sociales: como ya hemos apuntado repetidas veces, entre estas tecnologías, el sistema de representación se establece como una de los más eficaces productores de jerarquías a partir del modelo hegemónico patriarcal, y por lo tanto, como uno de los más eficaces “productores de género”.

La construcción del género, fuertemente introducido en toda la estructura ideológica de nuestra cultura, no es sólo un bagaje aprendido sino que continúa, es un proceso permanente más o menos evidente alimentado por diferentes formas de conocimiento y visualización (el cine, la publicidad, la universidad, el mismo feminismo...): el género es autogenerativo y se alimenta no sólo desde aquellas imágenes tradicionales asumidas, sino desde su propia crítica y exceso.

*“La construcción del género prosigue en nuestros días a través de las diversas tecnologías del género (como el cine) y diversos discursos institucionales (como la teoría) y tiene el poder de controlar el campo de significado social y por tanto de producir, promover e ‘implantar’ la representación de género. Pero existen también los términos para una construcción del género diversa, en los márgenes de los discursos hegemónicos. También estos términos, que provienen de fuera del contrato heterosexual y que están inscritos en las prácticas micropolíticas, pueden tener un papel en la construcción del género, incidiendo sobre todo al nivel de resistencias ‘locales’, en la subjetividad y en la autorrepresentación”.* (Lauretis, Teresa de: “La tecnología del género” en el libro *Diferencias*: op. cit. (2000). Pág. 54).

La identidad sexual como ficción reguladora: cuando Eleonor Antin transforma su cuerpo para someterlo a los cánones impositivos mediante un régimen de adelgazamiento vigilado en (Foto 15) ***Carving: A traditional sculpture*** (1973); cuando Lynn Hershman se convierte -a partir de 1973 y durante algunos años- en Roberta Breitmeyer, una mujer construida fragmentariamente; cuando Martha Wilson se construye a sí misma en su “perfección” y en su “deformidad” en (Foto 16) ***I make up the image of my perfection/ I make up the image of my deformity*** (1974) o cuando Nancy Kitchel en 1973 interpreta paródicamente los gestos de su abuela en *Covering my face: my grandmother’s gestures*, no están sino interpretando conscientemente y dentro del relativo distanciamiento que proporciona el campo del arte, los gestos y las actitudes que cotidianamente todas y todos

interpretamos y que nos elaboran como seres sexuados dentro de una normativa social, al mismo tiempo que cuestionan esa misma normativa evidenciando su calidad constructiva y subrayando la paralización que asume la perpetuación del estereotipo.

No sólo las mujeres traducen en sus trabajos performativos el elevado índice de ansiedad que produce la adecuación identitaria: Vito Acconci enumera con voz propia en (Foto 17) **Seedbed** (1972) las dificultades de los hombres para ajustarse a las expectativas de la masculinidad tradicional y recuerda la necesidad de la reiteración performativa para consolidar el sujeto cartesiano heterosexual; el mismo artista se autoconstituye en acciones como *Openings* (1970) –donde depila pacientemente su zona umbilical- en objeto de la mirada, y recuerda la porosidad negada del cuerpo masculino mediante un intento de “efeminización” contestada, sin embargo, por algunas autoras como Amelia Jones o Lea Vergine como una forma de reificación jerárquica, como un exorcismo del terror a la diferencia a través de la apropiación de características del cuerpo femenino.

*“Como expresan los proyectos de body art de Acconci, el hecho es que el ‘falo’ es determinado desde fuera y también autoadoptado o performado. El ‘falo’ de Acconci, su masculinidad, es un ‘estilo corporal’ que habilita un cuerpo para que derive el privilegio cultural del genio. (...)”*

[El trabajo de] Acconci podría ser considerado como la escenificación del pánico heterosexual al presentar un orificio, el ombligo, definitivamente cerrado e invulnerable, y con esta crítica y a través de esta exagerada reiteración de los códigos de incorporación consigue confirmar la trascendencia impenetrable de la masculinidad”. (Jones, Amelia: “The body in action: Vito Acconci and the ‘coherent’ male artistic subject” dentro del libro *Body Art: performing the subject*. op. cit. Págs. 107 y 108-109).

Esta misma mirada crítica hacia la imposición genérica puede articular una lectura de trabajos de Mendieta como (Foto 18) **Facial Cosmetic Variations** (Iowa, 1972), donde la artista de-forma -a través de una media con la que aprisiona su cara como ya hacía con su cuerpo contra el cristal en *Glass on body* (1972)- y re-forma su rostro con pelucas y un fuerte maquillaje traduciendo visualmente las muchas mujeres que puede ser, todas ellas diferentemente marcadas por una generización que asume también marcas étnicas y culturales muy precisas: como años más tarde volverán a incorporar Cindy Sherman o Yasumasa Morimura de forma más



sofisticada, la personalidad múltiple de la artista aflora en la simple aplicación de maquillaje, cambio de peinado o de ropa, gestos cotidianos (especialmente el pelo apareciendo/desapareciendo en ciertas parte del cuerpo o el rostro, como veremos más tarde) altamente sexualizados en nuestra cultura.

Desde el trabajo de una artista que trabaja conscientemente con su cuerpo como material y escenario de acción y desde su misma interpretación de la identidad como un proceso en construcción escenificado por sujetos en permanente movimiento, podríamos reconsiderar la misma necesidad de la sexualización como una variable visual fundamental o simplemente como parte del sistema de la carencia instituido por el orden edípico: ¿La generización y las marcas de la diferencia sexual se presentan como un límite dentro del sistema representacional?; ¿Es necesaria una visualización de las diferencias sexuales para reivindicar la existencia de sujetos políticos diferenciales?; ¿Los estereotipos sexuales son necesariamente el resultado de la deferencia sexual?.

Estas y otras preguntas sobre la representación de la diferencia sexual se pueden plantear a partir del discurso de Ana Mendieta, un *discurso orgánico* (en varios sentidos) que pone en crisis de forma muy eficaz el logocentrismo unidireccional e insiste en lo que podríamos llamar una “sexuación no jerárquica” y siempre contingente: consecuente con su insistencia en la marginalidad y la materialidad corporal de sus trabajos, (y también consecuente con una visibilidad crítica que disuelve su cuerpo hasta la pérdida), la producción de Mendieta insiste, como algunas teóricas de los últimos años, en la necesidad de subrayar el carácter diferencial (también en el sexo) de la representación (y de los sujetos) como parte de un programa que asume y registra las diversidades, una “visibilidad diferencial/sin marca” que a veces -como ya hemos visto- pasa por la propia desaparición dentro de los márgenes del sistema representacional instituido.

A algunos trabajos de Ana Mendieta (y a algunos trabajos de autoras y autores que utilizan sus cuerpos) se podría aplicar la argumentación de Rosi Braidotti sobre la aparente contradicción entre la necesidad de un sujeto político diferencial y la crítica de las identidades como estructuras normativas, resuelta en una atribución análoga de la diferencia sexual como parte de las muchas diferencias que componen cada “posición de sujeto” que busca la desaparición de jerarquías y reificaciones: *“En oposición a lo que considero como un rechazo apresurado de la diferencia sexual,*

*en nombre de una forma discutible de 'antiesencialismo' o de anhelo utópico por una posición que esté 'más allá del género', quiero valorizar la diferencia sexual como proyecto. Me he referido a esta postura como a un proyecto político nómada, porque el énfasis en la diferencia que encarnan las mujeres suministra positivas bases fundacionales para redefinir la subjetividad femenina en toda su complejidad".* (Braidotti, Rosi: "La diferencia sexual como proyecto político nómada" dentro del libro *Sujetos nómades*. Paidós. Barcelona/México/Buenos Aires, 2000. Pág. 170).

La interpretación crítica de los estándares genéricos que registran nuestros cuerpos dentro de la polaridad sexual es sólo una de las múltiples parodias de una identidad precaria que se define por oposiciones: lo masculino (las formas legitimadas en nuestra sociedad como masculinas), como nos recuerda Acconci, se define por oposición a lo otro que significa lo femenino dentro de la estructura tradicional binaria y sólo en la permanencia incontaminada puede seguir siendo el modelo de centralidad frente a la alteridad.

Dentro de la misma lógica de oposición, sólo somos humanos en la medida que podemos distanciarnos de lo animal y constituir una diferencia representable. Si bien las mujeres son parte de lo "universal" humano, tradicionalmente se las ha considerado más cercanas a la naturaleza, contingentes frente a la supuesta inmanencia de lo masculino, partícipes de los ciclos vitales y fuertemente marcadas por la corporeidad frente al orden simbólico de la cultura hegemónica patriarcal.

La potencialidad de los estados liminares, asumida por Mendieta en gran parte de su producción (recordemos los ya comentados trabajos *Flowers on body* (1973), *On giving life* (1975) o *Mutilated body on landscape* (1973), la serie *Siluetas*, donde "desaparece" en la tierra o algunos proyectos que veremos en el próximo capítulo donde la artista se "fusiona" con la naturaleza) es definida por algunas autoras -desde Lucy Lippard hasta Donna Haraway- como una posibilidad altamente desestabilizadora, como una "posición de sujeto" inquietante por su condición nómada e impura. Pero frente al *cyborg*, el "monstruo postbiológico" que Haraway definiría en 1985 (un organismo fronterizo entre lo animal, lo humano y lo artificial sin nuestros conflictos subjetivos al carecer de subconsciente y ajeno a las marcas de la diferencia sexual), las propuestas de Mendieta son profundamente materiales y emocionalmente conflictivas.

Insistentes en la contingencia, en la necesaria fluidez y en la transversalidad, las imágenes de Mendieta comparten la idea de “frontera” y de “elemento desestabilizador” que apunta Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands/La frontera* (publicado por primera vez en 1987) cuando utiliza el polisémico y expresivo término de *los atravesados* para definir a aquellas/os “marginales inadecuados” resistentes a la homogeneización que comparten territorio con los “sujetos excéntricos” de Teresa de Lauretis, con los “otros inapropiados” de Trinh T. Minh Ha, con los “sujetos postcoloniales” de Gayatri Spivak, con “la lesbiana” de Monique Wittig... : *“Este es un constante estado de transición. Lo no-permitido y lo prohibido son sus habitantes. Los atravesados [en español en el original] viven aquí: los que miran de reojo, los perversos, los maricones, los problemáticos, los perros mestizos, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, todos aquellos que atraviesan, que cruzan o circulan a través de los confines de la ‘normalidad’ “.* (Anzaldúa, Gloria: *Bordelands/La frontera. The New Mestiza*. Spinters/Aunt Lute Books. San Francisco, 1999. Pág. 25).

En dos de sus *performances* tempranas, (Foto 19) ***Feathers on a woman*** (Iowa, 1972) y (Foto 20) ***Death of a chicken*** (Iowa, 1972), Ana Mendieta recurre a la utilización de un animal identificado como activo y masculino, el gallo (frecuente en las prácticas mágicas afrocubanas), para generar imágenes de una gran potencia en torno a las fronteras de la posición de sujeto mujer.

En la primera de estas acciones, Mendieta “convierte” a otra mujer en un ave mediante la transposición de su característico plumaje al cuerpo femenino: la identidad mestiza mujer-animal se ve reforzada aquí en una asociación que no sólo subraya la liminariedad identitaria de la que antes hablábamos, sino la asociación ya explicada entre la mujer y el ave como víctimas de la violencia sacrificial.

En la segunda de las acciones, la propia Mendieta asume el papel de oficiante del sacrificio actuando a través del cuchillo/falo y matando (literalmente) a un gallo mientras la sangre salpica su cuerpo: frente al simplificador ritual de “apropiación” que en 1962 realizara Allan Kaprow en su obra *Chicken*, Mendieta “exorciza” la potencial jerarquización simbólica a través de la apropiación/fusión paródica de un rol tradicionalmente activo/masculino.

En ambos casos, la artista utiliza el mismo animal totémico propiciatorio para activar diversas lecturas que complejizan la ya comentada visión del sacrificio en la obra de esta autora, al mismo tiempo que asumen nuevas correspondencias entre su trabajo

y algunas prácticas rituales sincréticas: igual que en su incorporación de la víctima/activadora contradecía la dicotomía pasividad *versus* actividad propia del pensamiento tradicional, su incorporación del generador del sacrificio/transferencia aún nuevamente estos términos al convertirse como mujer-oficiante en poseedora/manipuladora del instrumento simbólico, el falo-cuchillo, o en instrumentalizadora de la conversión-sacrificio de un otro (en este caso, de otra mujer).

La imagen de las plumas (y de las alas) es altamente significativa y rica dentro de algunas culturas prehispanas y se ha conservado como parte de ritos propiciatorios en muchas ceremonias sincréticas: desde la utilización en prácticas vudú y de transferencia de poder, hasta la imagen de la serpiente emplumada de la cultura azteca, Coatlicue, las plumas de las aves han escenificado la trascendencia y el retorno cíclico, y en su asociación con la serpiente, la regeneración, la síntesis y la fusión de los opuestos: la movilidad y la inmovilidad, el cielo y la tierra, la vida y la muerte, la belleza y el horror.

Como escribe Anzaldúa, la actuación del rito deviene convergencia de significados, lugar de encuentro y desencuentro donde el oficiante y la víctima confunden sus significados: “ *‘Un pollo está siendo sacrificado/ en un cruce de caminos, un simple montón de tierra/ un sepulcro de barro sagrado para Eshu/ El dios Yoruba de la indeterminación/ que bendice su elección del camino.*

*Ella comienza su viaje´.*

*Su cuerpo es una bocacalle* (en español en el original).

*La mestiza se ha convertido de chivo expiatorio del sacrificio en oficiante en los cruces de caminos”.* (Anzaldúa, Gloria: op. cit. (1999). Pág. 102).

Aparentemente cercana a las incorporaciones de la artista cubana, la aparición de la diosa-sacerdotisa ha sido una de las imágenes más frecuentes en ciertas formas de feminismo diferencialista: desde Carolee Schneeman recubierta, (por cierto) de serpientes en *Eye body* (1963) hasta la diosa solar interpretada por Mary Beth Edelson en *Woman Rising/Spirit* (1974), la aparición de la mujer como intermediaria entre la naturaleza y la humanidad ha sido recurrentemente utilizada por algunas críticas como apoyo para estructurar un arte feminista con caracteres propios (véase al respecto, por ejemplo, el escrito de Lucy Lippard parcialmente traducido en el apéndice 2 de este texto): aún suponiendo un positivo esfuerzo de reforzamiento y

valoración de ciertos rasgos y prácticas no-patriarcales, además de reificar ciertas formas de bipolaridad (cultura-naturaleza, masculinidad-feminidad...) e insistir en su esencialismo, estas imágenes condenan a las mujeres a la ahistoricidad e inciden en el aislamiento y en lecturas políticamente desarticuladas.

Sin negar la evidente conexión entre algunas de estas obras y las propuestas de Mendieta, (especialmente algunas que se desarrolla con la tierra o aquellas que, como estas últimas que acabamos de ver, utilizan elementos fronterizos y profundamente ritualizados), creo que podemos establecer, sin embargo, lecturas diferentes: frente a la crítica tradicional que considera el trabajo de esta artista como el resultado de una catarsis traumática, como una enorme "autorretrato" (entendiendo como tal la autorrepresentación codificada, pasiva y muchas veces autocomplaciente de origen burgués) sin articulaciones sociales, su obra puede ser leída como una indagación reflexiva (y, también es cierto, personalmente dolorosa) en la elaboración de diversas formas de identidad, no sólo personal, sino colectiva, profundamente vinculada con sus diversas situaciones diferenciales.

Como ya habíamos apuntado, su utilización del cuerpo (su supuesto narcisismo autorreproductivo) es muy consciente, sin embargo, de la calidad social del mismo, de los problemas de la representación y su capacidad asimiladora/reproductora de estereotipos; su utilización de la naturaleza y su uso profundamente no-agresivo (tanto que sus obras apenas existen ya sino en el recuerdo construido a través de las fotografías o las escasas grabaciones en vídeo o super 8 mm.) es voluntariamente definitorio y comparte estas premisas con parte del *earth art*; su uso de ciertas estructuras rituales o de ciertos elementos asociados a prácticas sincréticas, va más allá de lo anecdótico o espectacular, y busca la recuperación del espíritu de resistencia frente a la homogeneización (la aculturación, en sus propias palabras) y la vinculación de sus trabajos con formas de actuación/creación/transformación simbólica profundamente integradas en las luchas comunitarias de algunos pueblos prehispanos y de algunas culturas periféricas actuales.

Su producción, por tanto, no es ni individualista ni desestructurada, sino (y como veremos seguidamente tratando de reflexionar sobre su trabajo en relación a las formas de identidad cultural) profundamente interesada en los procesos de reforzamiento y resistencia llevados a cabo en esos momentos y anteriormente por comunidades subalternas; y su vinculación con la tierra, como ella misma nos

recuerda, está integrada dentro de una búsqueda y afirmación de una identidad diversa a la impuesta por el imperialismo de los Estados Unidos, su país de adopción.

Frente a las apreciaciones de cierto esencialismo simplista que repiten en la obra de Mendieta los tópicos de la diosa-madre, su obra está más cerca de la reutilización consciente de ciertos elementos que algunas y algunos artistas llevaron a cabo durante los 70 como una forma de visualización de las diferencias o como parte de su trabajo de revisión de las propias prácticas artísticas: me refiero, por ejemplo, a trabajos como los de Hannah Wilke, donde la artista norteamericana recurre a las escarificaciones como marcas de diferenciación, representación del dolor y permanencia en la alteridad (el estigma), o como los de Nancy Spero, quien con sus dibujos de bailarinas y gimnastas intenta la revitalización de ciertas líneas de producción de conocimiento no-patriarcales para articular un discurso en torno a la materialización del lenguaje.

Son trabajos, todos ellos, más allá del discurso etnográfico o mitológico: propuestas que parten de la narración subjetiva y de la corporeidad de la experiencia para construir discursos transformadores.

Frente a las palabras de Luis Camnitzer, subrayando el narcisismo y la “expresiva improvisación” de su trabajo: *“Su obra [ la de Ana Mendieta ] ha sido vista a menudo como una expresión programática de la feminidad añadida en USA además a la percepción de misterioso exotismo. Esto hay que verlo en el contexto de un superficial antropologismo que prevalece en el arte. Parte de su éxito desde esta perspectiva puede ser atribuido a esta mala interpretación. Su trabajo no es programático. Es algo mucho más simple y modesto, es un autorretrato”*. (Camnitzer, Luis: *New Art of Cuba* ( Austin, 1994) citado por Blocker, Jane: op. cit. (1999). Pág. 21), la propia Mendieta recuerda la consciencia de sus raíces a la hora de utilizar la tierra y la opción de politización de la experiencia en el uso de su propio cuerpo: *“La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi patria en la adolescencia. Hacer siluetas en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia*

*cubana*". (Mendieta, Ana: apuntes inéditos sin fecha citados por Merewether, Charles: op. cit. (1996). Pág. 109).

Más allá de la estrecha interpretación de algunos críticos, autores y autoras como la cineasta y escritora Trinh T. Minh Ha, descubren la opción autobiográfica como una forma de construcción narrativa profundamente reivindicativa por su valoración y generación de significado a partir de la experiencia (de la suspendida memoria de la experiencia), por su entendimiento de lo personal como una forma de estructuración política, una forma, además, que puede serlo de "representación no reproductiva" al contradecir los límites establecidos de la visibilidad: " *‘Así como todo film es político, también creo que todo film es autobiográfico’*, afirmaba Moumen Smihi al ser preguntado cuanto de *‘El Chergui’* estaba basado en su propia *‘marroquinidad’*. Las estrategias autobiográficas ofrecen otro ejemplo de formas de ruptura con la cadena de lo visible. Diarios, memorias y colecciones de apuntes son marginalizados para impedir que la voz de la gente gane un lugar en la arena de la visibilidad. Estos son unos formatos, a menudo y con muy pocas excepciones, condenados a la invisibilidad (...)

*Como estrategias, ellos retienen todo su potencial subversivo. Con su efecto de desplazamiento sobre la oposición entre lo público y lo privado –predominante en los trabajos de personas de color así como en los movimientos de mujeres- las formas autobiográficas no implican necesariamente narcisismo, y lo personal se convierte en comunitario, no sólo en mero acceso privilegiado a las cuestiones privadas de un individuo.(...) Así, la autobiografía con su carácter singular y colectivo es una vía de construir historia y de reescribir la cultura. Sus estrategias diversas pueden favorecer la emergencia de nuevas formas de subjetividad: la subjetividad de un no-Yo/ de un Yo plural, que es diferente de la subjetividad del Yo-soberano (subjetivismo) o del no-subjetivismo del Yo-que-lo-conoce-todo (objetivismo)". (Trinh T. Minh Ha: "The World as Foreign Land" dentro de libro *When the moon waxed red. Representation, gender and cultural politics*. Routledge. Nueva York, 1991. Págs. 191-192).*

Es desde esta posición de consciencia y de capacidad de atribución de poder desde la que pensamos que Ana Mendieta utiliza la experiencia o las diversas figuras matriciales afrocubanas, en la misma posición en la que se sitúan algunas propuestas del último feminismo chicano y afroamericano que construyen la *Nueva Mestiza* en relación con iconografías sagradas que tanto las narrativas nacionalistas

institucionalizadas como los discursos feministas normativos han obviado o han mal interpretado.

Lejos de la reivindicación de matriarcados utópicos y ahistóricos, el feminismo chicano de los últimos 20 años recupera algunos iconos mestizos y establece su genealogía sincrética, híbrida, para denunciar la continuidad del patriarcado desde las formas dominantes de las culturas precolombinas hasta la connivencia de la iglesia católica durante y después de la conquista en su dominio y desposesión de las mujeres de toda forma de poder, revelando al mismo tiempo la continuidad de jerarquías y dicotomías establecidas a lo largo de las diversas formas de dominio masculino: *“A través de estos iconos mestizos se pueden desaprender las visiones masculinas de la historia, la religión, y el mito. La metodología de la ‘Nueva Mestiza’ nos revela como la cultura masculino-dominante azteca-mexicana y la iglesia postconquistadora establecen la dicotomía de la virgen y la puta cuando ellos dividen Coatloopeuh/Coatlicue/Tonantsi/ Tlazolteotl/Cihuacoatl en seres buenos y malos, en día y noche, sexuales y asexuales. Guadalupe, entonces, no es sino Coatloopeuh desposeída de ‘la serpiente/sexualidad’ “. (Saldívar-Hull, Sonia: “Mestiza consciousness and politics” en *Feminism on the border. Chicana gender politics and literature*. University California Press. Berkeley, 2000. Pág. 65).*

Esto es el “estado de Coatlicue”: Coatlicue la serpiente/águila, Coatloopeuh/Guadalupe, la virgen/puta o, en el caso de las figuras de la cultura taína utilizadas por Ana Mendieta, Guanbancex o Guanaroca, entre otras, no sólo se proponen como posibilidades de construcción de una línea de pensamiento y generación de conocimientos no-patriarcal, sino también como formas mestizas que diluyen las jerarquías dicotómicas sin renunciar a la aparición de las diversidades puesto que no proponen una visión fragmentada, lineal, sucesiva y consensuadora de las identidades, sino simultánea, caótica y no disolvente de las diferencias, necesariamente en permanente movimiento y negociación.

Igual que las diversas tecnologías de género construyen una identidad sexual polarizada y reificada que encuentra una posible transgresión/disolución en la parodia políticamente consciente, el cuerpo subalterno colonial está conformado como otro/extranjero frente al modelo hegemónico central y alcanza su crisis en la impureza, en el mestizaje diferencial y en la simultaneidad, en la



aparición/deslizamiento de la extranjería en el mismo núcleo del cuerpo canónico: la precaria centralidad de lo blanco se atrinchera en su necesidad de incontaminación e inscribe como deforme, monstruoso o exótico aquel cuerpo que imagina diferente.

El cuerpo de los otros, de los extraños que decidimos que lo sean, es la alteridad despreciada y temida que sostiene nuestro paradigma legitimador de jerarquías: frente a la Mujer (el cuerpo reivindicado por el feminismo normativo), las mujeres, los cuerpos de la enorme diversidad de mujeres se presentan amenazadores en su difícil taxonomización.

En este contexto de deconstrucción de los prejuicios y los temores desde los que se elaboran los estereotipos genéricos, de clase y de raza, Adrian Piper (artista y profesora afroamericana de apariencia “blanca”), interpreta travestida la imagen que hemos acuñado mayoritariamente del macho negro como un ser hipersexual y salvaje en (Foto 21) ***I embody everything you most hate and fear*** (Yo personifico todo lo que tu más odias y temes) (1975): desde una posición de compleja inesencialidad y desde una mirada distanciada y crítica sobre la construcción de los prejuicios se elaboran éste y otros proyectos visuales (recordemos, por citar algunos nombres, los de Carrie Mae Weems o Lorna Simpson ya en los 80) y escritos como, por ejemplo, el libro de Elizabeth Spelman *Inessential woman: problems of exclusion in feminism thought*, texto seminal publicado en 1988, donde reflexiona sobre las implicaciones del racismo, el sexismo y el clasismo, y sobre algunas de las formas de jerarquización e imposición del feminismo blanco-de clase media-heterosexual con respecto a otras mujeres.

Como ya apuntábamos en el capítulo anterior, Ana Mendieta y algunas otras artistas no-blancas coetáneas son conscientes de los límites de la propia teoría política feminista mayoritaria y de la dinámica de homogeneización que pueden sufrir dentro de sus límites: frente al racismo consciente, el denominado por la escritora Adrienne Rich *solipsismo blanco* es una de estas formas de extendido “maternalismo bienpensante” que actúan como un prejuicio blando, como una forma de visión-tunel en la que no podemos evitar considerar nuestros intereses, nuestras demandas y nuestras formas de relación como modelos de actuación.

La conciencia de extranjería y subalternidad entrevista en Ana Mendieta no sólo atraviesa su trabajo y se registra en la búsqueda incesante de su cuerpo de un lugar de pertenencia, sino que se articula verbalmente en gran parte de sus escritos, donde rehuye orgullosamente la victimización y denuncia el imperialismo occidental,

el desmantelamiento social y la manipulación e imposición de la cultura de la clase poseedora de los medios de producción e información: *“La cultura es la historia viviente de una sociedad y del hombre en esa sociedad. (...) En otras palabras, la cultura es una producción social para el consumo social. (...)*

*En el siglo pasado al igual que este siglo con el fin de facilitar la explotación de las riquezas naturales de un territorio y/o usar a la gente como mano de obra, el proceso que se utiliza con mucha frecuencia es la DECULTURACIÓN. Su propósito es eliminar la cultura del pueblo que va a ser explotado. De hecho, la destrucción de la cultura es una condición necesaria para el territorio conquistado. (...)*

*La clase dirigente en los Estados Unidos empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos. Las películas, la radio y la televisión al igual que los servicios de noticias están a cargo de la expansión, masiva y sistemáticamente, de miles de programas que idealizan y proponen formas de vida y comportamiento con una visión de la realidad social y de la historia que dan lugar al conformismo y la sumisión. La influencia de estos conceptos a los que se llama ‘comerciales’ pero que son sobre todo políticos ha sumergido en el cosmopolitismo la falta de autenticidad, la superficialidad y las concesiones que lo acompañan. Ellos banalizan, mezclan, distorsionan, simplifican la vida, no encuentran utilidad a nada puro o real. A esto lo llaman estilización. (...)*

*Pero la deculturación total es imposible, porque la historia del desarrollo social es la lucha de clases. La clase dirigente aplica el mayor poder a su mecanismo de deculturación para poder crear una cultura homogénea y la clase que no tiene poder se refugia en sus propias tradiciones culturales como medio para preservar su identidad y sobrevivir”. (Mendieta, Ana: “La lucha por la cultura, hoy en día, es la lucha por la vida” [ensayo inédito sin fecha] en *Ana Mendieta* (Catálogo): op. cit. (1996). Págs. 171-175). (Véase Apéndice 1 de este texto).*

Lejos de la aceptación del cuerpo colonial exotizado y sexualizado/invadido, Mendieta utiliza su cuerpo como generador de un discurso políticamente transformador: lo desestetiza, lo escatima, lo camufla, lo diluye, lo sobre-expone, lo convierte en un territorio pre-lingüístico pleno de significados donde se evidencian los mecanismos de construcción de las diversas identidades cosificadas.

Recurriendo a los mecanismos de la transferencia y a la potencia del ritual sincrético, Mendieta asume de nuevo en (Foto 22) *Burial of Nãñigo* (El entierro del Nãñigo) ( Nueva York, 1976) la liminariedad, la produce a través de su cuerpo, escenario de exposición de los conflictos de las identidades: la producción de género y sus transgresiones y parodias se suman en este caso a la producción de jerarquías y estereotipos culturales a través de la utilización de una estructura propia de las prácticas sincréticas de las religiones afrocubanas.

Los Nãñigos, sociedad secreta que existió en Cuba durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, se integraban en varios rituales de la santería afrocubana y desfilaban en festivales y celebraciones llevando disfraces multicolores y máscaras con cintas y lazos al son de tambores y estruendosas fanfarrias. De esta vociferante sociedad, como de muchas otras ligadas a las prácticas de la religión y la cultura, estaban excluidas las mujeres, de forma que la exclusión sexual las convertían en un espacio más de poder masculino.

Tomando de nuevo como medida su propio cuerpo, la artista elabora una silueta con los brazos levantados (estructura que repetirá en muchos de sus trabajos) con 47 velas negras (número que en el vudú se emplea para hacer un embrujo) renovadas una y otra vez, consumidas paulatinamente durante los siete días que duró la instalación en el espacio 112 Greene Street de Nueva York mientras la diapositiva *Silueta con cenizas* -de la serie *Siluetas*- se proyectaba en la pared: frente a las bulliciosas apariciones de los cofrades, se presenta a sí misma silenciosamente como un ñãñigo, inscribiendo su presencia a través de la forma de su cuerpo y de la simbología sagrada de las velas, “enmascarando” su presencia de mujer (en una sociedad “enmascarada” como es la propia sociedad secreta de los Nãñigos) y apropiándose de un espacio y unas prácticas excluyentemente masculinas.

De esta forma, se produce no sólo una fusión de sexos, de prácticas simbólicas, de culturas, de creencias, de clases –ya que la santería es propia de las clases populares cubanas, y Mendieta la conocía principalmente a través de los relatos de las criadas y de su abuela- , sino también un juego de “enmascaramiento” dentro de la mascarada misma, subrayando la calidad interpretativa de los roles sociales y la superposición de las diversidades. Como explica Mary Sabbatino: “La obra *Entierro del Nãñigo* utiliza con éxito la autobiografía de Mendieta para incluir y legitimar la diferencia sexual y cultural, al igual que el concepto de **ausencia** para denotar la

**plenitud de la presencia**". Sabbatino, Mary: "Ana Mendieta: la identidad y la serie 'Siluetas' " dentro de *Ana Mendieta* (Catálogo): op. cit. (1996). Pág. 154).

La elección de las prácticas sincréticas como mecanismos de evidenciación de la elaboración de la identidad cultural no es en Mendieta (como en ningún artista latinoamericano políticamente consciente) gratuita: como expone Gerardo Mosquera en su texto "Hacia una postmodernidad 'otra': África en el arte cubano" dentro del catálogo *Cuba siglo XX: modernidad y sincretismo* , el supuesto mestizaje cultural articulado desde diferentes formas de poder que significa la tradición sincrética, incluida la misma santería, oculta la realidad discriminatoria de la propia cultura africana dentro de Cuba, la condición subalterna y la visión estereotipada que se tenía de los africanos como "otros" dentro de una sociedad donde el poder lo detentan los blancos (especialmente en la Cuba de los años 50 donde Mendieta se educó como una niña de la alta burguesía): los cuatro complejos religioso-culturales de tradición subsahariana (el palo-monte, la santería –de origen yoruba-, la Regla Arará y la sociedad secreta Abakuá), junto con ciertas prácticas vudú habituales entre los emigrantes haitianos y sus descendientes y sus mezclas con el catolicismo popular, constituyen, más que una solución armónica, un fenómeno paradigmático de adecuación histórica y un modelo de pervivencia y desarrollo de las diferencias bajo condiciones de dominación.

De la misma forma que en *Burial of Nãñigo*, en algunas otras obras (especialmente de la serie *Siluetas*) Mendieta vuelve de nuevo sobre la idea del mestizaje y la liminariedad, sobre la identidad cultural no-pura, sobre las formas de construcción elaboradas no como fragmentos ensamblados sino como procesos de dolorosa sedimentación cuyo resultado no es ya una "suma de identidades", sino una identidad nueva que discurre permanentemente en los márgenes: la reivindicación de la marginalidad, de la otredad radical que ya comentáramos en Julia Kristeva o Marguerite Duras se convierte aquí en la encrucijada, en el lugar de los "atravesados", en el "estado de Coatlicue" donde habita la *Nueva Mestiza*, el eficaz sujeto nómada de Gloria Anzaldúa, una contra-actitud que desafía la lógica de la pureza y la binaridad y asume la multiplicidad, la contradicción, una construcción política que propone una multiplicidad de ficciones simultáneas frente a la realidad como una ficción unificada.

*"La nueva mestiza se enfrenta desarrollando una tolerancia por la contradicción, por la ambigüedad. (...)*

*Apostando por el trabajo fuera de la síntesis, ella desarrolla un tercer elemento que va más allá de la suma de las partes. Este tercer elemento es una nueva conciencia -una **conciencia mestiza**- y sabe que esta es una fuente de intenso sufrimiento, su energía proviene de un movimiento creativo permanente que mantiene roto el aspecto unitario de cada nuevo paradigma. (...)*

*La labor de la **conciencia mestiza** es romper la dualidad sujeto-objeto que la mantiene aprisionada y mostrar en su carne y a través de las imágenes de su trabajo como la dualidad es transcendida. La respuesta a los problemas entre las razas blancas y las de color, entre lo masculino y lo femenino, descansa en cicatrizar la ruptura que origina la auténtica fundamentación de nuestras vidas, nuestras cultura, nuestras lenguas, nuestros pensamientos". (Anzaldúa, Gloria: op. cit. (1999) Págs.101-102).*

En la misma línea de las propuestas contraconsensuales de algunas recientes teorías (me refiero, por ejemplo, a Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, a Iris Marion Young o a Anne Phillips) o a las formulaciones sobre la "provisionalidad estratégica del signo" de Judith Butler, la *identidad mestiza* permanece en la coyunturalidad y desarrolla su lucha en los bordes de la negociación cotidiana: *"Cuando ella habla de 'reacción' o de resistencia, está limitada y depende en contra de lo que en cada momento se reaccione, está comprometida con una teoría política basada en los trabajos de Antonio Gramsci y Raymond Williams. Lo que ella [se refiere a Gloria Anzaldúa cuando habla de la Nueva Mestiza ] describe como 'lucha de los márgenes' no es sino un trabajo de hegemonía y contrahegemonía". (Saldívar-Hull, Sonia: op. cit. (2000) Pág. 61)*

En los bordes, en la frontera: en el tránsito permanente que Mendieta recorre entre su país de adopción, Estados Unidos, y su país de origen, Cuba, México -y también Roma durante sus últimos años- es un espacio de transitoriedad, de producción de vínculos, de equivalencia. Precisamente en México, durante uno de sus viajes casi anuales por Oaxaca construye (y destruye) (Foto 23) **Ánima** (1976), nuevamente su imagen, su silueta consumida por el fuego en una celebración autógrafa que rememora los artificios festivos y el mexicano culto a la muerte.

Las mujeres interpretadas por las cubanas Coco Fusco y Alina Troyano (especialmente la desbordante Carmelita Tropicana de ésta última) o la incorporación del mexicano Guillermo Gómez-Peña en *Border Brujo* (1990) utilizan,

como la *Nueva Mestiza* de Anzaldúa, el terrorismo lingüístico, la impureza del lenguaje como estrategia de desestabilización y como imagen de la transitoriedad permanente y de la opresión constante de los liminares (desbordantes, diferentes entre los diferentes, sin posibilidad de integrarse en las reivindicaciones nacionalistas institucionalizadas); algunos trabajos de Ana Mendieta hablan ese lenguaje confuso desde el silencio corporeizado (el “silencio de los políglotas” que diría Julia Kristeva en *Etrangers à nous-même*, “la nómada políglota” que reivindicaría Rosi Braidotti en *Sujetos nómades*) del discurso orgánico prelingüístico y desde los “pochismos” del mestizaje consciente.

Trabajos, como ya hemos apuntado, realizados a partir de la medida de su cuerpo confrontado con la tierra, la serie *Siluetas* ofrece varios proyectos que reflejan la transitoriedad y la ambigüedad (incluso la contradicción) a partir de algunas construcciones prehispanas: el cuerpo vivo de Mendieta se transforma en cuerpo muerto en la figura funerario-curativa de (Foto 24) ***Ixchel negro*** (Iowa, 1977): eje vertical y fiel de una balanza dibujada con tierra, su cuerpo -atado con una cinta violeta- está cubierto con terciopelo negro y arena, mientras su corazón aparece marcado con un guante blanco y traspasado por un puñal (la muerte sobre la muerte): Ixchell, diosa de la medicina y las curaciones de la cultura maya, madre de Huitzilopochtli, señora de la guerra, y abuela de Itzamna, regidora de los cielos, no sólo apunta una línea de producción de saber no-patriarcal, sino que reafirma la hibridación de su estirpe en su síntesis de la vida (el poder curativo) y la muerte (la guerra); su mismo cuerpo, amortajado en vida, aparece de nuevo cubierto por la tierra en toda una serie de siluetas realizadas en Iowa durante ese mismo año 1977: el título de una de ellas, *Conjuro a Olokun y Yemayá*, subraya su fe en el poder transferido de las divinidades de origen yoruba y establece su carácter oferente. Si tenemos en cuenta, además, que Olokun y Yemayá/Virgen de la Regla son los máximos representantes dentro de la santería o Regla de Ocha de los poderes masculino y femenino respectivamente, su invocación simultánea vuelve a subrayar una vez más el carácter doblemente mestizo y conscientemente reivindicativo de los trabajos de Mendieta.

Practicante de una geofagia simbólica que la acerca a las mujeres Kimberley de las que hablaremos en el próximo capítulo, Mendieta construye una relación con la tierra a partir de su cuerpo que la ayuda a elaborar el dolor del exilio y a producir un

espacio de transitoriedad permanente (un exilio constante) donde una identidad cultural estable, más allá de la provisionalidad estratégica, no tiene cabida.

Igual que algunos años más tarde lo haría la poeta Gloria Anzaldúa a través de su eficaz elaboración de un sujeto mestizo sexuado, Ana Mendieta incorpora una identidad nacional coyunturalmente arraigada que genera imágenes escasamente utilizables dentro de un nacionalismo al uso por su complejidad, su permanencia en la contradicción y su ubicación en el espacio de la performatividad: altamente críticos, sin embargo, y, considero, operativos políticamente, sus trabajos no sólo cuestionan las dicotomías fundamentales de la cultura dominante y exponen la contingencia de los estereotipos identitarios, sino que refuerzan la capacidad de los habitantes de los márgenes para desestabilizar el orden establecido y el imperialismo homogeneizador a través de la reutilización de sus símbolos y de la revalorización de sus formas de estructuración y comunión colectivas.

Circulando entre la vida y la muerte, entre lo visible y lo invisible, entre la permanencia y la disolución, entre el deseo de pertenencia y la carencia de inscripción, muchas de sus siluetas invocan antiguos dioses y diosas antillanas de tradición africana para hablar de la desposesión, de la imposibilidad de ubicación en una única tradición cultural no sólo por la falacia de la incontaminación en la que la identidad nacional suele fundamentarse, sino también por la calidad de extranjería permanente que dentro de estas identidades poseen las mujeres, siempre extranjeras dentro del orden impuesto por una producción de conocimiento unívoca: *“Figura del odio y la otredad, el extranjero no es la víctima romántica de nuestra pereza familiar ni el intruso responsable de todos los males de la ciudad. Ni la revelación en marcha, ni el adversario inmediato a eliminar para la pacificación del grupo. La extranjería, el extranjero nos habita: él es el lado oculto de nuestra identidad, el espacio que arruina nuestra morada permanente, el tiempo donde se abisma el acuerdo y la sintonía”*. (Kristeva, Julia: *Etrangers à nous-même*. Fayard. París, 1988. Pág. 9).

De la extranjería y el exilio, de la tierra y sus mistificaciones, así como de la capacidad de transformación que puede generar este estado de permanente desposesión y transitoriedad (y de las posibles prácticas colectivas que puede articular) hablaremos en las siguientes páginas.

---

## Facial Hair Transplant (Iowa, 1972)

En 1972 y como culminación de sus estudios en el curso InterMedia Studies Program de la Escuela de Arte de la Universidad de Iowa, Ana Mendieta realizó (Foto 25) **Facial Hair Transplant**, una acción de transferencia altamente simbólica que no sólo jugaba hábilmente con el estándar de género más claramente reconocible en la cultura occidental, el pelo, sino que finalmente evidenciaba la calidad constructiva del sexo y proporcionaba todo un recorrido a través de la elaboración de la identidad sexual.

Para su trabajo, Mendieta pidió a uno de sus compañeros, Morty Sklar, que se cortara la barba mientras ella iba pegando pequeños trozos de pelo en su cara hasta obtener una “barba transplantada” que la convertía en una mujer monstruosa al no responder a los cánones de identificación sexual, al desbordar las formas genéricas establecidas de un modo evidente.

Su trabajo, como ella misma recuerda en un breve escrito de acompañamiento, no sólo se inscribe en una larga lista de imágenes paradigmáticas desestabilizadoras (Mendieta habla de su inspiración en Marcel Duchamp) o directamente monstruosas (recordemos, por ejemplo, *La mujer barbuda* (1631) José de Ribera), sino que tiene vinculación además con la idea de transferencia explorada por el psicoanálisis y existente también en la santería afrocubana: como explica Mary Sabbatino en el artículo “Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*”, la artista cubana hace referencia en esta obra a la síntesis de masculinidad y feminidad, y a la transmisión de fuerzas contrapuestas (Olokun y Yemayá, representantes de los principios masculino y femenino) a través de la invocación a los *orishas* o poderes divinos de los antepasados.

*“El pelo siempre me ha fascinado. La forma en que crece, donde crece y la significación que las civilizaciones antiguas le otorgaban. (...)”*

*En 1919, Marcel Duchamp le dibujó un bigote y una barba a una reproducción en color de la Mona Lisa. Dijo: ‘Lo curioso del bigote y la perilla es que cuando la miras la mona Lisa se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre. Es un hombre de verdad, y este fue mi descubrimiento, sin darme cuenta en aquel momento’. (...)”*

*Lo que hice fue transferir su barba [se refiere a la barba de Morty Sklar] a mi cara. Al decir transferir me refiero a tomar un objeto de un lugar y ponerlo en otro. Me gusta*



*la idea de transferir pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona.*

*Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real. No parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia".* (Mendieta, Ana: "Autorretratos: exposición de la Tesis" (Universidad de Iowa, 1972) dentro del catálogo *Ana Mendieta*: op. cit. (1996). Pág. 179).

Dentro de este mismo ánimo de evidencia de los mecanismos de construcción de la identidad sexual y de parodia consciente de los estándares de género se presentan, como ya hemos apuntado, muchos trabajos de otras y otros artistas a partir fundamentalmente de principios los años 70: utilizando el mismo estereotipo genérico (y algunos otros artilugios más como el sombrero, el jubón y la capa, propios de las imágenes arquetípicas de los cuentos de hadas) Eleonor Antin interpreta a El Rey en la acción (Foto 26) ***The King of Solana Beach*** de 1979; la misma incorporación o traslación de pelo a lugares impropios aparece en esas fechas en algunos dibujos de Annette Messenger donde la artista francesa raya con un bolígrafo una barba y una pobladas cejas en la cara de una mujer al mismo tiempo que espesa las pestañas y perfila femeninamente los labios de un hombre, y algunos años más tarde, este mismo recurso encuentra nuevas e inquietantes versiones en la *Camiseta de pelos* (1993) de Jana Sterbak (donde el masculino pelo pectoral pasa sutilmente a un pecho femenino a través de una camiseta transparente salpicada de mechones) o en la muy desestabilizadora emulación peluda (de nuevo un monstruo barbudo) del conocido retrato de Marilyn Monroe desnuda sobre seda roja que en 1995 hiciera Zoe Leonard en (Foto 27) ***Pin-up # 1(Jennifer Miller does Marilyn Monroe)***.

La recreación crítica de la identidad sexual, poniendo en cuestión no sólo los estándares genéricos sino los límites de la supuesta incuestionable base biológica de la misma, aparecerán desde los 80 con claridad en obras como las de Catherine Opie, que expone en sus fotografías los cambios voluntarios a los que someten sus cuerpos un grupo de *drag kings*: el pelo, como no, volverá a ser uno de los protagonista de esta transformación.

De una u otra forma, cada una de estas artistas ha generado un discurso crítico sobre la construcción social de la sexualidad, desafiando los estándares convencionales y evidenciando su historicidad y contingencia, al mismo tiempo que hacían de su cuerpos territorios de encrucijada con un alto grado de significación.

La oportunidad y coincidencia de *Facial Hair Transplant* de Ana Mendieta, así como la referencia a la capacidad reforzadora de la transferencia y su consciencia de la subversión cultural de las imágenes resultantes (tres autorretratos) al mismo tiempo que la inscripción de estas imágenes dentro de la historia del arte tradicional (recordemos su alusión a Marcel Duchamp), hablan de la cercanía y conocimiento de la autora del contexto visual y teórico en el que el arte feminista se mueve en estos momentos; si además tenemos en cuenta la constante utilización de fuentes de la cultura popular afrocubana en su trabajo y sus ya argumentados presupuestos en favor de la resistencia de las diferencias culturales dentro de un país asimilador y centrípeto como es Estados Unidos, la lectura paralela de esta obra como una conjunción de polos opuestos con raíces en invocaciones rituales prehispanas que exponía Mary Sabbatino no hace sino ratificar la visión que a lo largo de las páginas anteriores hemos sostenido sobre los trabajos de Ana Mendieta como pioneros y alumbradores de elaboraciones políticas muy eficaces para una nueva interpretación de la identidad nacional en permanente movilidad y redefinición como lo será, por ejemplo, la ya comentada figura de la *Nueva Mestiza* de G. Anzaldúa.

---

### **3. De la tierra como la materia de los sueños del exilio**

*“He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desbordaba la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas earth/body me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas... [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser”.* (declaraciones de Ana Mendieta en el film de Horsfield, Miller y García-Ferraz: *“Ana Mendieta: Fuego de Tierra”* (1987) recogidas en Kuspit, Donald: op. cit. (1996). Pág. 54).

Nacida en 1948 en el seno de una familia de la oligarquía cubana regida por la poderosa figura de la abuela materna (hija del general Carlos María de Rojas, uno de los dirigentes de la Guerra de Independencia cubana (1895-1898) ), la infancia de Mendieta transcurre, como ella misma, sus primas y su hermana Raquel relatan, marcada por una doble presencia femenina: por una parte, su abuela, gran narradora, con la que pasaban largos periodos vacacionales, y el universo mágico de las niñeras de la casa familiar, que la pusieron en contacto con las tradiciones populares y con las prácticas de la santería, y por otra, su madre, profesora de Física y Química e investigadora, que representaba el universo de la razón, el orden y la ciencia.

*“Es curioso, pero creo que Ana y yo pudimos ser artistas porque abandonamos Cuba. Aunque el arte era parte integrante de nuestra casa, no resultaba aceptable que alguien en nuestra familia se dedicara al arte como profesión. (...)”*

*A pesar de ser una amante del arte, nuestra madre pensaba que la creación era una pérdida de tiempo. No quiso que estudiáramos arte, pensaba de esta profesión que era una especie de desgracia; como si ser artista significara perder la fibra moral convencional de tu ser”. (Mendieta, Raquel: “Memorias de la infancia: religión, política, arte” dentro del catálogo *Ana Mendieta* : op. cit. (1996). Pág. 224).*

La participación de su padre, abogado de profesión, en actividades anticomunistas al servicio de la CIA que le llevaría a la cárcel en 1965, y la propia posición de la familia después de la caída de Batista, persuadieron a los padres a Mendieta de la necesidad de enviar a sus hijas fuera del país: como ya comentamos más arriba, en 1961, Ana (a punto de cumplir 13 años) y su hermana Raquel (de 15 años), formaron parte de la llamada Operación Peter Pan, un programa diseñado por organizaciones religiosas norteamericanas y cubanas con el fin de preservar la cultura y la fe de los niños y niñas de familias católicas de la alta y media burguesía que mantendría a las hermanas alejadas durante más de 5 años de su madre (que finalmente se instalaría con ellas en Estados Unidos a partir de 1966, mientras su padre permanecía en la cárcel).

Hasta su mayoría de edad, las hermanas fueron pasando por diversos centros y casas de acogida, y desplazadas a un estado del Midwest, Iowa, donde finalmente ambas cursaron estudios en el Departamento de Arte de la Universidad, y donde Ana vivió hasta su traslado a Nueva York a finales de los 70: *“Ana y yo fuimos parte de la infamante Operación Peter Pan. Entre 14.000 y 25.000 niños fueron enviados a*

*Estados Unidos , sin sus padres ni parientes, bajo la tutela de diversas organizaciones religiosas, en gran parte organizaciones caritativas católicas. (...) Después de un mes en Miami fuimos enviadas a Dubuque, Iowa*". (Mendieta, Raquel: op. cit. (1996). Pág. 228).

La brusca e involuntaria separación de la tierra y de la acogedora abuela marcará gran parte de los trabajos de Ana Mendieta: interpretados mayoritariamente a partir de la conciencia de pérdida y culpabilidad que Octavio Paz, Bataille o Callois compartían con las creencias religiosas católicas, o asimilados desde el feminismo postlacaniano como formas simbólicas de recuperación/reintegración del perdido cuerpo de la madre y como manifestaciones resistentes de revisión de la producción de saberes unívocos, sus proyectos de utilización de la tierra/integración en la tierra (especialmente las obras pertenecientes a la serie *Siluetas* ) pueden, sin embargo, ser leídos también, más allá de la sublimación, como estrategias de revisión de los mismos conceptos de extranjería o exilio, como repensamiento de la tradicional relación entre las mujeres y la tierra/entre las mujeres y la nación producto de los idearios nacionalistas patriarcales (incluidos los actuales estados transnacionales o los post-estados nacionales, en palabras de Slavoj Zizek [véase el texto "Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional" en el libro *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo* de Jameson, F. y Zizek, S. Paidós. Barcelona-México-Buenos Aires, 1998] ).

La insistente asociación de la tierra con el cuerpo femenino, la fecundidad y el origen, no hace sino confirmar la estructura jerárquica binaria de dominio tradicional: *la tierra* , natural y esencial, sólo adquiere historicidad al convertirse en *nación* , un constructo generado a partir de una lucha individual (de un héroe contra otro) o una lucha colectiva (una guerra) que dará entidad de *pueblo* al colectivo que la habita. La *tierra* se convierte, de esta forma, en un campo semántico secundario para la construcción de la identidad, pues siempre debe contar con la revalidación edípica en forma de *nación* para constituirse como un activo político.

*"Bhabha sugiere que la performatividad de la nación deriva de la repetición de una narrativa ambivalente específica, que resume en la frase 'entre muchas, una'. Este, afirma, es el fundamento narrativo de una nación. Esta es la problemática central de la nación como estructura, , una estructura que demanda dos cosas contradictorias: por una parte, para ejercer la hegemonía, la nación debe concebirse como una*

*entidad singular, una esencia; por otra, debe entenderse como un conglomerado de individualidades, como una empresa de diferencias. Esto se hace más claro en la noción de pueblo. Simultáneamente, este concepto sugiere una multiplicidad de individuos y una entidad monolítica*". (Blocker, Jane: op. cit. (1999). Pág. 49).

Disociadas, generalmente, de las especificidades sexuales, conceptos como *nación* o *patria* tienen siempre una connotación positiva y liberadora en las narrativas tradicionales e incluso en algunos nacionalismos postcoloniales. Frente a ellos, muchas autoras expresan su ansiedad y su rechazo al no sentirse representadas (o totalmente representadas) en estas ficciones aglutinadoras: *"Como advierte Heike Paul (1996), en la elaboración de este canon postcolonial se ha pasado por alto el hecho de que las experiencias de los sujetos postcoloniales también están marcadas por el género, ignorando sistemáticamente la versión femenina, que no sólo es diferente de la de los hombres sino que puede llegar a ser radicalmente opuesta. (...) Para los autores masculinos, el concepto de **home**, la patria o el lugar de origen, posee casi siempre las connotaciones positivas de pertenencia y bienestar emocional, y así se ha incorporado al canon. En cambio, muchas autoras muestran en sus obras una visión radicalmente distinta de este concepto, que hacen sinónimo de confinamiento, opresión y silencio, y cuyo abandono supone con frecuencia una ansiada liberación"*. (Bringas López, Ana María: "Colonialismo y patriarcado en la literatura de autoras anglófonas de África y El Caribe" dentro de Suárez Briones, B; Martín Lucas, M<sup>o</sup> B; Fariña Bustos, M<sup>a</sup> J: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Icaria. Barcelona, 2000. Págs. 145-146).

El desmantelamiento de la oposición tierra/nación, como sugiere Homi Bhabha y como Mendieta ensaya en sus trabajos performativos, necesita la generación de una "distancia de negociación" que evidencie la calidad histórica del término nación y el análisis de los actos de habla performativos, "palabras actantes" (*entre muchas, una*) que en su misma repetición constituyen y legitiman, y el rechazo del esencialismo constitutivo de la tierra, su conversión en campo semántico primario, es decir, explorar la capacidad discursiva de la materia/cuerpo/terra más allá de su asociación con el concepto cultural "nación" que la sustenta: de nuevo, al analizar los textos visuales de Mendieta desde las lecturas abiertas por la teoría de la performatividad y por el feminismo postcolonial, podemos encontrarnos con el disolución de la dicotomía binaria a la que la crítica tradicional generalmente la

asocia, y con estrategias para la producción de discursos no-patriarcales altamente eficaces.

Ana Mendieta negocia con la ambivalencia del concepto *nación* a partir de su experiencia específica de exiliada, y produce un discurso complejo donde “historiza la tierra” activando en su fusión con ella (en la fusión cuerpo/naturaleza) la memoria de la diáspora y la desposesión: siglos y siglos de colonialismo y aculturación afloran en la experiencia de su cuerpo, produciendo un desplazamiento y un reposicionamiento de significados similar al descrito por Félix Guattari y Gilles Deleuze con el término *desterritorialización*: “*La tierra se desterritorializa ella misma, de tal manera que el nómada encuentra en ella su territorio*”. (Deleuze, G. & Guattari, F.: “Tratado de nomadología” dentro del libro *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 1997. Pág. 386).

Como nómada *agenciada*, Mendieta no es, como ya hemos apuntado en un capítulo anterior, una ciudadana del mundo, un ser cosmopolita y multicultural-condescendiente (una nueva forma de racismo que consiste en reafirmar la propia superioridad *tolerando* las especificidades del Otro), sino un sujeto con-fluyente y des-alojado: lo mismo que la historia colectiva de las culturas pre-hispanas y de otras culturas saqueadas, la suya es una historia de desarraigo y desposesión.

La utilización y la mirada hacia la naturaleza representa, para gran parte de esta generación de artistas vinculados con el *earth art* y el *land art*, una estrategia de lucha no sólo contra la mercantilización del arte sino contra las propias directrices del capitalismo post-industrial en todas sus manifestaciones. Tomando en cuenta esta vinculación, la obra de Smithson o de Nancy Holt, por ejemplo, proporcionó a Mendieta un fuerte sentido de la filiación (igual que algunos de los trabajos de *body art* que ya hemos visto), si salvamos las distancias de escala e interpretación del medio que hacen.

La “teoría del no sitio” de Smithson, ampliamente influida por “la teoría de la entropía” de Levi-Strauss (que hoy nos suena tan cercana, a partir, por ejemplo, de las investigaciones sobre los fractales de Mandelbrot y otros físicos) y por la Segunda Ley de la Termodinámica, parece tener una clara analogía no sólo con la crítica al imperialismo y a la aculturación de Mendieta, sino con gran parte de las posiciones transformadoras del espectro político de los 70, donde la llamada a la

escucha y el respeto por la naturaleza empezaba a ser una constante (que años más tarde sería asimilada en un “ecologismo políticamente correcto”): el paisaje era, para Smithson, un lugar de renovación, pero también de abandono, conformado por los detritus y las ruinas de la historia de una civilización en decadencia y postración, la occidental, que se había alimentado de la muerte de cualquier otro orden alternativo. Estas ideas, contenidas en ensayos como *Entropy and the New Monuments* (1966) y *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), estaban inspiradas, como apuntábamos más arriba, por la teoría de la entropía de Levi-Strauss, “que sostenía que la desintegración y la podredumbre eran consecuencias de culturas altamente desarrolladas”. (Merewether, Charles: op. cit. (1996). Pág. 114).

El “no lugar” de Robert Smithson era un ombligo (*om-phalos*), un lugar de desahucio y principio, un centro de origen cuya mejor representación es su muy conocida (Foto 28) **Spiral Jetty** de basalto negro, rocas y tierra de 1500 metros de diámetro, construida en abril de 1970 en Great Salt Lake (Utah) sobre un cementerio industrial. Aún teniendo en cuenta el sentido de afinidad que la cubana pudo sentir con trabajos de *earth art* como los de Smithson en esos momentos, las diferencias entre ambos artistas son obvias: como hace notar Nancy Spero en su artículo publicado en *Artforum* en abril de 1992 *Tras el rastro de Ana Mendieta* (véase apéndice 2 de este escrito), mientras los trabajos de Mendieta en el paisaje son delicados y casi imperceptibles, la monumentalidad e implícito sentido del dominio de la naturaleza se descubren claramente en Smithson

Obsesivamente utilizada por la artista especialmente desde mediados de los 70 y hasta sus últimas producciones anteriores a su estancia en Roma entre 1983 y 1984, la tierra es escenario y material de su producciones: en este contexto, la incorporación y la disolución se presentan como las dos formas básicas de diálogo entre su cuerpo y la tierra.

La serie *Siluetas* es paradigmática en ambos sentidos: gran parte de los trabajos realizados entre 1973 y 1980 comparten este sentido de disolución y/o integración de las intervenciones, siempre siluetas de cuerpos femeninos a la medida del cuerpo de Mendieta, de vocación efímera y llevadas a cabo con materiales de ese mismo lugar.

La desaparición lenta y silenciosa, la buscada incorporación de la materia (cuerpo) en la materia (tierra) es la finalidad de (Fotos 29 y 30) **dos trabajos de 1977**

**realizados en los bosques de Iowa:** ya sea en la silueta realizada con barro y hojas y más tarde inundada y disuelta por el agua o en la silueta de barro y musgo amorosamente acostada sobre una piedra y borrada por el avance de los líquenes, Mendieta ha recreado su cuerpo aisladamente, como un territorio autónomo, un espacio con un área de contorno bien definida a la que expondrá voluntariamente a la contaminación/desaparición/re-integración.

Si como veíamos en la primera parte de este texto, la recreación de la presencia de la artista, de su huella, era parte de la misma construcción de la obra como proceso y como memoria, su desaparición, su lenta degradación, forma parte de esta misma crítica consciente a la utilización del cuerpo y su representación, dentro de una línea de búsqueda de opciones no reproductivas que, sin desembocar en una invisibilidad impotente, cancelan totalmente la posibilidad del placer voyeurístico evidenciando, en esta desaparición, el proceso de degradación del cuerpo simbólico (la silueta).

Desaparición de la tierra en el agua, desaparición de la tierra en la tierra, desaparición de la tierra en el fuego: epítome de la consciencia de la distancia, la transicionalidad y la consunción es la obra (Foto 31) **Volcán (Sharon Center, Iowa, 1979)**, donde la silueta construida con tierra se eleva sobre si misma configurando un montículo horadado lleno de pólvora que arde hasta vaciarse, hasta consumirse.

Llenar(se) y vaciar(se), consumir(se), incorporar(se): interpretar la distancia y elaborar la transición de un lugar a otro.

El exilio como un estado transicional potenciamente subversivo: así podrían interpretarse las imágenes del cuerpo materializado en tierra de Mendieta buscando un nuevo lugar para su des-pertenencia, y así podrían leerse también sus “lugares de adopción”, especialmente México (al que viajó en varias ocasiones, y en el que trabajó repetidamente tomando referencias de las culturas prehispanas locales) y Roma (donde disfrutó de una beca entre 1982 y 1984).

*“Cuando un nativo regresa de Kimberley con la mujer que lo ha desposado, la pareja lleva consigo un poco de tierra de su lugar. Cada día la esposa debe comer un poco de ese polvo... para acostumbrarse a la nueva residencia. Ese poco de tierra hará posible la transición entre los domicilios”.* (Paz, Octavio: op. cit. (1993). Págs. 250-251).

La tierra como objeto transicional, la tierra -contrariamente a ciertas poéticas nacionalistas tradicionales y a las impositivas gestas imperialistas- como posible



activadora de identidades conscientemente procesuales, híbridas: como en el ritual geófago de las mujeres Kimberley, comedoras de su tierra cuando eran obligadas por la ley de la exogamia patriarcal a seguir a sus maridos y dejar sus lugares de origen, Mendieta (se) integra (a) la tierra de destino, de vida, para poder mantener la tierra de origen, ritualiza su destierro: más allá de la cicatriz permanente de la pérdida y de la carencia asfixiante, existe una negociación permanente, una visión del exilio (no paliativa) como un estado liminar que también puede ser voluntario: vivir en la permanente extranjería, recordémoslo, lejos de proponer una identidad multicultural adaptable y condescendiente, es la aceptación de la condición de subalternidad, de marginalidad, en nosotras y nosotros mismos.

*“La alienación de mi misma, por dolorosa que sea, me procura esa distancia exquisita donde se pone en marcha también el placer perverso que me posibilita imaginar y pensar la ‘impulsión’ de mi cultura. Identidad desdoblada, caleidoscopio de identidades: podemos ser en nosotros mismos una novela-río sin ser recibidos como locos o falsos? Sin morir de odio del extranjero o por el extranjero?”.* (Kristeva, Julia: op. cit. (1988). Pág. 25).

La estrategia incorporativa, recurrente en gran parte de las acciones de Mendieta en el paisaje, es utilizada por varios artistas cercanos al *land art*, especialmente aquellos, como es el caso de Dennis Oppenheim, más involucrados en prácticas performativas y en el trabajo corporal. En su obra de 1970, (Foto 32) **Tensión Paralela**, Oppenheim acopla su cuerpo al espacio cóncavo entre dos montículos de tierra, adaptándolo a la línea curva del suelo dibujada por la distancia entre las dunas.

Ana Mendieta, por su parte, fuerza esta mimetización incorporativa en *performances* como las realizadas en parque Old Man’s Creek (Iowa) entre 1977 y 1979 (Foto 33 y Foto 34) (**El árbol de la vida** y **Sin título**, respectivamente): en ambas acciones, la artista aparece desnuda y cubierta de barro y material orgánico, asimilada al medio natural, “absorbida” por la tierra, reintegrada. De nuevo aparece en su trabajo el cuerpo sin límites definidos, el discurso orgánico del monstruo liminar: cuerpo-árbol, cuerpo-río, cuerpo-ramas, cuerpo-tierra...

En la primera de estas obras, Mendieta adopta la repetida posición con los brazos semiflexionados y levantados que ya habíamos visto en varias de sus obras para mimetizar su cuerpo cubierto de barro con la corteza rugosa del árbol en una buscada comunión; dos años más tarde, en 1979, vuelve a aparecer tumbada en la

orilla del río, cubierta de tierra, hojas y ramas, postrada a los pies de una enredadera, como una rama más a punto de ser alcanzada por las aguas.

Inevitable recordar aquí la amarga recreación del árbol de la vida de la mexicana Frida Kahlo, sus extremidades-raíces afianzándose en la tierra, pintadas durante la última década de su vida: si bien la gestión de la pérdida y la utilización del cuerpo como territorio y material de creación es profundamente diferente en estas dos autoras, ambas coinciden en su identificación con el árbol como símbolo de una permanencia que, por diferentes motivos, les ha sido negada.

El árbol como metáfora de la vida volverá a aparecer en Ana Mendieta en su último periodo productivo, entre 1981 y su muerte en septiembre de 1985, cuando la autora abandona definitivamente su cuerpo y la medida de su cuerpo para centrarse en especulaciones espaciales y en materiales como la madera o la piedra con un sentido más tradicionalmente escultórico: son sus esculturas de tierra sobre el suelo, sus dibujos sobre hojas, sus incisiones quemadas sobre troncos de madera.

Vivir en la contradicción, en los bordes: el exilio como pérdida, como separación de la tierra-origen, pero también el exilio como adopción, como activación: extranjería dentro de la nación, dentro del orden patriarcal, dentro del cuerpo productivo, dentro de los límites del lenguaje. El extrañamiento como una elección, como una incorporación.

Al contrario que las ficciones incontaminadas y monolíticas que anteriormente señalábamos (la familia patriarcal, la nación elegida (*“entre muchas, una”*) ...) , la adopción de una visión negociadora del exilio cuestiona la idea misma de pertenencia, de frontera... : el exilio negociador es aquel que problematiza la hegemonía (y otras formaciones microhegemónicas igualmente explotadoras) precarizando toda centralidad y toda narrativa identitaria totalizadora a costa de una identidad frágil, una identidad nómada que no quiere decir sin origen o sin raíces, sino sin destino único.

Como ya se ha sugerido anteriormente, la identidad central compacta elabora formas de alteridad excéntricas/problemáticas que afiancen su estatuto de paradigma: la adopción del extrañamiento como elección y el complejo sostenimiento del exilio como un estado procesual constante produce, para algunas y algunos representantes de la teoría crítica postcolonial el cuestionamiento de las formas de autoridad establecidas a través de las construcciones hegemónicas

patriarcales/coloniales generadas por las clases dominantes y la ruptura con lo subalterno victimizado.

*“Recientemente tanto Bhabha como Kristeva han sugerido que el extrañamiento es un elemento intrínseco de la ambivalencia narrativa del concepto nación. Bhabha propone que el extrañamiento es una metáfora de la contradictoria narrativa que concibe lo social como una totalidad claramente definida mientras simultáneamente revela ansiedades inherentes sobre los lazos societarios. En este sentido, el extraño/lo extraño puede ser entendido como una manifestación de la ansiedad que está reprimido y hecho evidente en el nacionalismo. (...)*

*Desde estas interpretaciones, el exilio/ la extranjería/ el monstruo amenaza la coherencia de la construcción ‘nación’.* (Blocker, Jane: op. cit. (1999) [a partir del texto de Homi Bhabha “DissemiNation” dentro del libro *Nation and Narration* (1990) ]. Págs. 75-76).

Gran parte del feminismo y la teoría crítica postcolonial, deconstructores simultáneamente del sujeto humanista e imperialista, utilizan esta misma idea de exilio y de extranjería como forma de resistencia a la asimilación: la permanencia en la marginalidad forma parte de su insistencia en el reconocimiento de las diferencias, de su radical heterogeneidad y heteroglosia frente a la “complaciente autocentralización occidental” (en palabras de Gayatri Spivak).

*“El resultado más significativo de una revisión o cambio de perspectiva [se refiere a los Estudios Subalternos] es que la agencia del cambio se encuentra localizada en el insurgente o en el ‘subalterno’.* (...)

*Aunque la ‘conciencia negativa’ se concibe como un estadio histórico peculiar de lo subalterno no hay razón lógica para que, dado que el argumento está inevitablemente historizado, esta cualidad de ‘negativa’, más que ofrecer una visión positiva de la conciencia, no pueda generalizarse como presuposición metodológica del grupo.* (Spivak, Gayatri: “Los estudios subalternos: La deconstrucción de la historiografía” dentro del libro Carbonell, Neus & Torras, Meri (comp): *Feminismos literarios*. Arco Libros. Madrid, 1999. Págs. 266 y 276).

*“Edward Said ayuda a explicar estos usos del exilio cuando escribe ‘Agarrando la diferencia como un arma para ser usada con voluntad recta, el exilio insiste celosamente en su derecho a rechazar la pertenencia’.* (Said, Edward: “The Mind of Winter: Reflections on Exile” (1984) citado por Blocker, Jane: op. cit. (1999). Págs. 81-82).

Como se demuestra en la capacidad de activación de prácticas asociativas y textos críticos sobre la representación de las mujeres dentro del arte con la que abrimos este escrito, el discurso orgánico de Ana Mendieta (y el de otras y otros artistas que utilizan su propio cuerpo como material de trabajo) es en sí mismo un poderoso catalizador.

El cuerpo femenino (y todos los cuerpos excéntricos e inadecuados al modelo paradigmático) se ha demostrado, dentro de este marco de lucha política, como un territorio especialmente fértil de evidenciación de la estigmatización y los prejuicios sexistas e imperialistas: frente al cuerpo sumiso esclavizado o al cuerpo desarticulado/fragmentado, frente a la construcción prepolítica y acultural del cuerpo colonizado, frente a la amenazante alteridad hipersexualizada ( “el mito de la latina ardiente” que mencionaba la propia Mendieta; “la putica” de la que hablaba Gloria Anzaldúa; “la malinchista”, “la chingada”, “la vendida”, marcada por la traición al nacionalismo chicano-patriarcal que recordaba Cherrie Moraga analizando críticamente a Octavio Paz) o frente a la fetichización/objetualización del cuerpo estetizado de la mirada escópica, artistas y teóricas postcoloniales construyen discursos visuales y escritos donde raza, sexo y clase aparecen simultáneamente más allá de la mirada etnográfica y/o maternalista:

*“Escribiendo en femenino. Y sobre una piel de color. ¿Cómo inscribir tu diferencia sin estallar en una serie de recuentos eufóricos y narcisistas de ti misma y de tu propia clase? ¿Sin caer en la indulgencia de un romanticismo comercial o en una ingenuidad quejica sobre tu condición? (...)*

*Yo no puedo dejar que la luz y el aire entren en mi cuando me cierro en mi misma y existo como un yo cristalizado, siendo este Yo femenino o masculino, mujer u hombre. La Mujer (con M mayúscula) puede matar a las mujeres si Ella pierde el contacto y habla de Si Misma sólo según lo que Ella quiere oír sobre Si Misma. Hay que distinguir entre ‘Escribe tu misma. Escribe tu cuerpo’ y escribe sobre ti misma, tu cuerpo, tu vida interior, tus miedos, inhibiciones, deseos, y placeres”. (Trinh T. Minh Ha: “Writing woman” en *Woman, native, other*. Indiana University Press. Bloomington, 1989. Pág. 28).*

---

Siluetas del Parque Jaruco (La Habana, 1981)

Las llamadas *Siluetas* del Parque Jaruco (también denominadas *Esculturas Rupestres* de las cuevas de Jaruco (próximas a La Habana), son, entre otras cosas, el resultado del esfuerzo sostenido y la preocupación de Ana Mendieta por Cuba: activa militante en grupos de apoyo a inmigrantes cubanos en Nueva York, favorable a la apertura de diálogo y a la reanudación de las interrumpidas relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y Cuba, la autora, como queda reflejado en el documental en vídeo *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (1987) de Kate Horsfield, Nereyda García-Ferraz y Branda Miller, mantuvo profundas relaciones con la comunidad latina afincada en Nueva York desde su llegada a esa ciudad en 1978.

Las grandes siluetas de mujer en piedra caliza aparecen ya en la obra de Ana Mendieta en 1980, durante una de sus estancias estivales, casi anuales, en México. Tras un primer periodo de trabajo con su propio cuerpo en el desierto y las tumbas zapotecas de Oaxaca, Mendieta incorpora la transformación, el renacimiento, el continuo flujo entre la vida y la muerte a través de una serie de *performances* donde la artista cubre su cuerpo de piedras y se “alumbra” a sí misma: esta serie de acciones dio lugar a una película en 8 mm., *El Yagul* (1974), filmada por su entonces profesor y pareja Hans Breder, y a una serie de fotografías que inspirarían las primeras y esquemáticas siluetas en piedra grabadas en la Montaña San Felipe, cercana a Oaxaca: se trataba, como luego en Jaruco, de una serie de diosas monumentales influenciadas por sus años de estudio y arqueología en México y por su vinculación e interés hacia las culturas prehispanas y su pervivencia.

Al año siguiente, en el verano de 1981, Mendieta visita Cuba por primera vez desde su precipitada marcha en 1961: las emociones y las experiencias de los años de exilio se vuelcan en unos meses de estancia donde la artista no sólo viajará, visitará a su familia y concederá entrevistas y presentaciones en las que reitera su amor por la isla y su cercanía al proceso revolucionario, sino que lleva a cabo uno de sus más monumentales y programáticos trabajos, las diez silueta femeninas de las cuevas del Aguila de Jaruco, inspiradas por las diosas de la cultura taína.

Igual que en las inscripciones de 1980 en la Montaña San Felipe, cerca de Oaxaca, y como más tarde repetirá en Canadá (en 1982) y en la impresionante versión de estas figuras inscritas realizada en Long Island (Nueva York) en 1983, la autora estudia cuidadosamente las formaciones de la roca caliza, y aprovecha cada una de las concavidades y tumefacciones de la piedra para desarrollar un proyecto complejo tanto en su materialización como en su narrativa: los nombres de las diosas,

extraídos fundamentalmente de libros como el del profesor de la Universidad de Yale José Juan Anom *Mytología y artes prehispánicas de las Antillas* (que recoge las anotaciones de Fray Ramón Pané, acompañante de Colón en su segundo viaje a las Antillas en 1943), serán (Foto 35) **Maroya** (La Luna), Guabancex (Diosa del Viento), Iyare (La Madre), Guanaroca (La Primera Mujer), Alboboa (La Belleza Primera), Bacayu (La Luz del Día), Guacar (Nuestra Menstruación), Atabey (Madre de las Aguas) e (Foto 36) **Itiba Cahubaba** (La Vieja Madre Sangre).

El ambicioso trabajo (que la propia Mendieta tenía proyectado publicar en forma de libro de 12 páginas en una caja, y que finalmente fué editado por la Galería Lelong de Nueva York y los herederos de Ana Mendieta), dió lugar a varias anotaciones de la propia autora que aclaran su interés por la cultura taína y la calidad resistente de su propuesta: *“Pocos pueblos han tenido un destino tan cruel como el taíno que dieron la bienvenida a sus islas a Cristóbal Colón en 1492.*

*En cuestión de pocos años debido a la desigualdad de armas, dominados por el hambre, la enfermedad y el trabajo duro y despojados de su identidad nacional, los pocos supervivientes fueron asimilados rápidamente por los conquistadores. Poco se ha salvado de aquel trágico suceso: el cultivo y el uso de ceirtas plantas, la forma en que construían sus casas, algunos artefactos domésticos, las palabras con las que designaban a la tierra, la fauna y la flora y algún conocimiento escaso de los dioses en los que creían y confiaban. (...)*

*Pienso que los mitos son la acumulación de experiencia de un pueblo, basados en sus creencias más significativas y profundas. Expresan sus actitudes y sus sentimientos en general, cómo percibían el mundo y representaban los fenómenos naturales. Es por esto que como cubana, americana y heredera de la cultura Taína, quiero hacer una pequeña publicación, una colaboración podría decirse, entre ellos y yo, usando sus mitos y mis dibujos”.* (Mendieta, Ana: fragmento del proyecto para *Esculturas Rupestres: Libro de Trabajo* (1982) , recogido dentro del catálogo *Ana Mendieta* : op. cit. (1996). Pág. 182).

Recogiendo la idea de la cultura taína de la cueva/útero como lugar de encuentro entre lo femenino (la luna) y lo masculino (el sol), Mendieta da vida a la piedra, le insufla energía a través de la sexuación de las paredes del agujero y realiza una atribución simbólica de poder a través del cuerpo femenino generador, reafirmando de nuevo la profunda vinculación de su trabajo con algunas de las interpretaciones del arte prehistórico.

No sólo críticos cercanos al *earth art* o autoras como Lucy Lippard (véase el texto de 1983 traducido a continuación, *Superposición: arte contemporáneo y arte prehistórico*) vinculan el trabajo de esta autora con la magia simpática atribuida al arte prehistórico, la propia artista reconoce esta vinculación y subraya su temprano interés por los mitos y la magia como parte de una sabiduría popular desplazada e interesadamente desprestigiada por la cultura colonial y burguesa.

*“Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivo. Parece como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Este sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder que se encuentran en el arte primitivo han influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explotando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento”.* (Mendieta, Ana: fragmento del proyecto para *Esculturas Rupestres: Libro de Trabajo* (1982), recogido dentro del catálogo *Ana Mendieta: op. cit.* (1996). Pág. 186).

De esta forma, ni la elección de la cultura taína ni del lugar o de las diosas inscritas en la cueva se muestran como aleatorias: el cuerpo femenino (materilización del sexo y de las fuerzas de la naturaleza) como activador y como generador de energía y vida (y muerte) aparece ubicado en uno de los últimos enclaves de resistencia del pueblo taíno que, como ella misma explicaba más arriba, fue una de las primeras culturas desaparecidas, víctimas de las consecuencias de la colonización y el genocidio, y más tarde de la aculturación asimiladora.

*“Ellos creían que el sol y la luna salían de una cueva localizada en el lugar de procedencia de un jefe llamado Mautiatihuel (Hijo del Amanecer). Esta cueva es llamada Iguanaboina (Espíritu del buen tiempo). Ellos tienen en alta estima esta cueva y la conservan pintada a su manera, con mucho follaje y cosas semejantes”.* (Apuntes de Ana Mendieta para su trabajo *Esculturas Rupestres* a partir del libro *Mytología y artes prehispánicas de las Antillas* recogidos en el texto de Clearwater, Bonnie y James (eds.): *Ana Mendieta: A Book for Works*. Grassfield Press. Miami, 1993).

---

## Documentación bibliográfica y audiovisual

### **Documentación específica sobre Ana Mendieta**

Entre los artículos, catálogos y documentos visuales específicos consultados sobre la artista, han resultado especialmente fructíferos para la elaboración de este proyecto los textos de Petra Barreras del Río y John Perreault, autores del catálogo de la primera exposición retrospectiva de Mendieta en 1987, los artículos de Charles Merewether, Donald Kuspit y Mary Sabbatino, dentro del catálogo *Ana Mendieta* publicado en 1996 por el CGAC (Santiago de Compostela)/Fundació Tapiès (Barcelona), y el magnífico texto de Jane Blocker de 1999, así como el documental en vídeo de Horsfield, García-Ferraz y Miller *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (1987).

### Documentación bibliográfica y Catálogos:

- “Ana Mendieta (1948-1985)”. Helsinki City Museum. Helsinki, 1996. (catálogo)
- “Ana Mendieta”. CGAC (Santiago de Compostela)/Fundació Tapiès (Barcelona), 1996. (Catálogo)
- “Ana Mendieta”. Galería DV. Donostia, 1997. (Catálogo).
- “Awards in the Visual Arts #4”. Buffalo-Salem-Philadelphia, 1985 (Catálogo).
- BARRERAS DEL RÍO, Petra & PERREAULT, John: Ana Mendieta: A retrospective. The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1987. (Catálogo).
- BLOCKER, Jane: Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile. Duke University Press. Durham (Carolina del Norte), 1999.
- CANOGAR, Daniel: “Los procesos naturales”. *Lápiz*, nº 60. Madrid, julio-agosto, 1989.
- CLEARWATER, Bonnie & James (eds.): Ana Mendieta: A Book for Works. Grassfield Press. Miami, 1993.
- “Cuba siglo XX: Modernidad y Sincretismo”. CAAM. Las Palmas, 1996. (Catálogo).
- FUSCO, Coco: “Las huellas de Ana Mendieta”. *Poliester* 4. México D.F., invierno, 1993.
- JACOB, Mary Jane: Ana Mendieta: The *Siluetas* Series (1973 -1980). Galería Lelong. Nueva York, 1991.
- SENTÍIS, Mireia: Al límite del juego. Ardora. Madrid, 1994.



- SENTÍS, Mireia: “Ana Mendieta”. *El Europeo* , nº 43. Madrid, otoño, 1992.
- SENTÍS, Mireia: “El Arte y la Vida en Ana Mendieta”. *El País* . Madrid, 18 de enero de 1997.
- SPERO, Nancy: “Tracing Ana Mendieta”. *Artforum* . Nueva York, abril 1992.
- VIDAL, Carlos: “Ana Mendieta: Monumento que tu muerte levanta a la muerte”. *Cimal. Arte Internacional* , nº 48. Valencia, 1997.

#### Documentación audiovisual:

- “Ana Mendieta”. *Metrópolis* . (TV2, ESPAÑA, 30´)(1998).
- HORSFIELD, Kate; GARCÍA-FERRAZ, Nereyda & MILLER, Branda: “Ana Mendieta: Fuego de Tierra” (EE.UU., 50´) (1987).

#### Documentación 1º parte

Los textos siguientes han sido especialmente valiosos para desarrollar algunos aspectos sobre la construcción y representación de los cuerpos en los trabajos de Ana Mendieta, el dis-placer visual, los conceptos de consumo y sacrificio aplicados a la corporeidad, así como la suspensión de la visibilidad como estrategia de resistencia frente al sistema representacional hegemónico a partir de las posiciones de la teoría de la performatividad:

- BATAILLE, Georges: El erotismo. Tusquest. Barcelona, 1997 (1º ed. 1957).
- BEVERLEY, John: “Tesis sobre subalternitat, representació i política” dentro del libro *Subculture and Homogenization/Subcultura i homogeneïtzació*. Fundació Tàpies. Barcelona, 1998.
- BUTLER, Judith: *Bodies that matter*. Routledge. Nueva York, 1993.
- DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI. Madrid, 1991.
- FOUCAULT, Michel : *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad (1º volumen)* Siglo XXI. Madrid, 1995
- GIRARD, René: *La violencia y lo sagrado*. Anagrama. Barcelona, 1995
- GOLDSTEIN, Laurence (ed.): *The female body. Figures, styles, speculations*. University of Michigan Press. Michigan , 1991.

- IRIGARAY, Luce: "This sex which is not one" dentro del libro MARKS, Elaine & COURTIVRON, Isabelle de (eds.): New french feminisms. An anthology. Massachusetts University Press / Harvester. Nueva York, 1981.
- KRISTEVA, Julia: Powers of horror: an essay on abjection. Columbia University Press. Nueva York, 1982.
- KUSPIT, Donald: "Ana Mendieta, cuerpo autónomo" dentro del catálogo "Ana Mendieta ". CGAC. Santiago de Compostela, 1996.
- KWON, Miwon "Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta" dentro del catálogo "Inside the visible. An elliptical traverse of 20<sup>th</sup> century art" (Catálogo). The Institute of Contemporary Art of Boston/ The Kanaal Art Foundation (Kortrijk-Flanders), 1996.
- "Luces, cámara, acción (...) ¡Corten!. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras". IVAM. Valencia, 1997 (Catálogo).
- MEREWETHER, Charles: "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta" dentro del catálogo "Ana Mendieta". CGAC. Santiago de Compostela, 1996.
- MULVEY, Laura: Placer visual y cine narrativo. Episteme (Documentos de trabajo). Valencia, 1988 (1<sup>o</sup> ed. 1975).
- NEAD, Lynda: El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad. Tecnos. Madrid, 1998.
- OWENS, Craig: "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo" en Foster, Hal (ed.): La posmodernidad. Kairós. Barcelona, 1986
- OWENS, Craig: "The Meduse effect, or, The spectacular ruse" dentro del libro Beyond recognition: representation, power, and culture . University California Press. Berkeley, 1994.
- PAZ, Octavio: El laberinto de la soledad. Fondo de Cultura Económica. México, 1993 (1<sup>o</sup> ed. 1950).
- PHELAN, Peggy: Unmarked: The politics of performance. Routledge. Nueva York, 1993.
- PLANT, Sadie: Ceros + Unos. Destino. Barcelona, 1998.
- RUBIN SULEIMAN, Susan (ed.): The female body in western culture. Contemporary perspectives. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1986.
- SPECTOR, Nancy: "La Huella" dentro de "Félix González-Torres". CGAC. Santiago, 1995 (Catálogo).

-STONE, Sandy: "El imperio contraataca: un manifiesto postransexual" dentro del web site [http:// w3art. es /estudios online](http://w3art.es/estudiosonline)

Para una visión sobre los presupuestos del arte de los 70 (especialmente del *body art* ), y su influencia en la obra de la autora cubana, así como para comprobar las relaciones y la posición crítica de Ana Mendieta dentro del feminismo resultan útiles, entre otros:

-BROUDE, Norma & GARRARD, Mary D. (eds.): *Feminism and Art History. Questioning the litany.* Harper & Row Publishers. NuevaYork, 1982.

-BROUDE, Norma & GARRARD, Mary D. (eds.): *The power of feminist art.* Harry N. Abrams Inc. Publishers. Nueva York, 1994.

-BUCHLOH, Benjamin: "Una conversación con Martha Rosler" dentro del libro *Martha Rosler: posiciones en el mundo real.* MACBA/Actar. Barcelona, 1999.

-FOSTER, Hal: "The Real Thing: Disgust Pictures" dentro de "Cindy Sherman" (Catálogo). MNCARS. Madrid, 1996.

-FERRER, Mathilde & MICHAUD, Yves (eds.): *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art.* Ecole supérieure des Beaux- Arts. París, 1995.

-GOLDBERG, Roselee: *Performance Art.* Destino. Barcelona, 1996.

-JONES, Amelia: *Body Art: performing the subject.* University of Minnesota Press. Minneapolis, 1998.

-JONES, Amelia: "Herejías feministas: el 'arte coño' y la representación del cuerpo de la mujer" dentro del catálogo "Herejías: crítica de los mecanismos". CAAM. Las Palmas, 1995.

-LIPPARD, Lucy: *From the center. Feminist essays on women's art.* Dutton. Nueva York, 1976.

-LOEFFLER, Carl E. & TONG, Darlene (eds.): *Performance anthology. Source Book of California Performance Art.* Last Gasp Press and Contemporary Arts Press. San Francisco, 1989.

-"Out of Actions (between performance and the objet) 1949/1979". The Museum of Contemporary Art/Thames & Hudson. Los Angeles-Londres, 1998.

-PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda (eds.): *Framing feminism. Art and women's movement 1970-1985.* Pandora Press. Londres, 1992.

-POLLOCK, Griselda: Vision and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art. Routledge Press. Londres - Nueva York, 1994.

### **Documentación 2º parte**

Para una visión de la identidad performativa, las diversidades reivindicadas por las mujeres dentro del propio feminismo y la evidenciación de la construcción social de la sexualidad en los trabajos de incorporación de Ana Mendieta, pueden resultar especialmente interesantes:

-ALLEN, Amy: "Power Trouble: Performativity as critical theory" en *Constellations* Vol. 5, nº 4. Blackwell Publishers. Oxford, 1998.

-BRAIDOTTI, Rosi: Sujetos nómades. Paidós. Barcelona- México- Buenos Aires, 2000.

-BRAIDOTTI, Rosi: "Figuraciones de nomadismo. Identidad europea en una perspectiva crítica" en VILLOTA, Paloma de: Globalización y género. Síntesis. Madrid, 1999.

-BUTLER, Judith: Gender trouble. Feminism and the subversion of identity. Routledge. Nueva York, 1990.

-BUTLER, Judith: "Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse" en Nicholson, Linda (ed.): Feminism/Postmodernism. Routledge. NuevaYork/Londres, 1990.

-BUTLER, Judith: "Imitación e insubordinación de género". *Revista de Occidente* , nº 235. Madrid, Diciembre 2000.

-BUTLER, Judith: "Sujetos de sexo/ Género /Deseo" dentro de CARBONELL, Neus & TORRAS, MERI (coomp):Feminismos literarios. Arco Libros. Madrid, 1999.

-FOUCAULT, Michel: Herculine Barbin llamada Alexina B. Revolución. Madrid, 1985.

-FOUCAULT, Michel : Tecnologías del yo. Paidós. Barcelona, 1996.

-HARAWAY, Donna J.: Ciencia, *cyborgs* y mujeres. La reinención de la naturaleza. Cátedra. Madrid, 1995.

-hooks, bell: Feminist theory: from margin to center. South End. Boston, 1984.

-LAURETIS, Teresa de: "La tecnología del género" y "Sujetos excéntricos" dentro del libro Diferencias. horas y Horas. Madrid, 2000.

-ORENSTEIN, Gloria: "The reemergence of the archetype of the great goddess in art by contemporary woman" dentro del libro FRUEH, Joana, LANGER, Cassandra &

RAVEN, Arlene (eds.): *New Feminist Criticism*. Icon/Harper Collins. Nueva York, 1994.

-SPELMAN, Elizabeth: *Inessential woman: problems of exclusion in feminism thought*. Beacon Press. Boston, 1988.

Para elaborar las referencias sobre la construcción de la identidad nacional, la reivindicación de las diferencias y el mestizaje, y su revisión crítica a partir de las narrativas propuestas por el feminismo chicano, han resultado especialmente valiosos para este texto libros como los de:

-ANZALDÚA, Gloria: *Borderland/La frontera: The new mestiza*. Spinters/ Aunt Lute Books. San Francisco, 1999 (1º ed. 1987).

-FUSCO, Coco: "Ethnicity, Politics, and Poetics: Latinos and Media Art" dentro de HALL, Doug & FIFER, Sally Jo (eds.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Aperture/Bay Area Video Coalition. Nueva York, 1990.

-KRISTEVA, Julia: *Etrangers à nous-mêmes*. Fayard. París, 1988.

-LUGONES, María: "Pureza, impureza y separación" dentro de CARBONELL, Neus & TORRAS, Meri (coomp): *Feminismos literarios*. Arco Libros. Madrid, 1999.

-MORAGA, Cherrie: "From a Long Line of Vendidas: Chicanas and Feminism" dentro del libro LAURETIS, Teresa de: *Feminist Studies/ Critical Studies*. Indiana University Press. Indiana/Londres, 1986.

-"Race and representation: art, film, video". Hunter College Art Gallery. Nueva York, 1987.

-SALDÍVAR-HULL, Sonia: *Feminism on the Border. Chicana gender politics and literature*. University of California Press. Berkeley, 2000.

### **Documentación 3º parte**

Para la elaboración de la última parte del proyecto, dedicada a la revisión de las construcciones tierra, exilio y nación (especialmente al lugar de las mujeres dentro de ellas desde la visión del feminismo postcolonial), a la relación de las obras de Mendieta con el *earth art* y a la incorporación de posiciones de subalternidad como estrategia política, han sido útiles -además de algunos textos ya aparecidos en el apartado anterior dedicados a la revisión crítica de la identidad nacional- las siguientes publicaciones:

- BLOCKER, Jane: "Tierra"; "Exilio"; "Viaje" dentro del libro de la misma autora *Where is Ana Mendieta? : Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press. Durham (Carolina del Norte), 1999.
- BRINGAS LÓPEZ, Ana María: "Colonialismo y patriarcado en la literatura de autoras anglófonas de África y El Caribe" dentro de SUÁREZ BRIONES, B; MARTÍN LUCAS, M<sup>o</sup> B; FARIÑA BUSTOS, M<sup>a</sup> J: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Icaria. Barcelona, 2000.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel: "Feminismo y poscolonialismo: estrategias de subversión" dentro de SUÁREZ BRIONES, B; MARTÍN LUCAS, M<sup>o</sup> B; FARIÑA BUSTOS, M<sup>a</sup> J: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Icaria. Barcelona, 2000.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 1997.
- JAMESON, Fredric & ZIZEK, Slavoj: *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós. Barcelona-México-Buenos Aires, 1998.
- JULIEN, Isaac & MERCER, Kobena: "De la marge et du centre" dentro del libro de MAGNAN, Nathalie (comp.): *La vidéo, entre art et communication*. École national supérieure des Beaux-Arts. París, 1997.
- KASTNER, Jeffrey & WALLIS, Brian (eds.): *Land and environmental art*. Phaidon. Londres, 1998.
- LIPPARD, Lucy: *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Pantheon Books. Nueva York, 1983.
- SABBATINO, Mary: "Ana Mendieta Silueta Works: Sources and Influences" dentro del catálogo *Ana Mendieta (1948-1985)*. Helsinki City Museum. Helsinki, 1996.
- SPIVAK, Gayatri CH.: *In other worlds. Essays in cultural politics*. Routledge. Nueva York, 1988.
- SPIVAK, Gayatri CH.: "Los estudios subalternos: La deconstrucción de la historiografía" dentro del libro CARBONELL, Neus & TORRAS, Meri (coomp): *Feminismos literarios*. Arco Libros. Madrid, 1999.
- TRINH T. MINH-HA: *When the moon waxed red. Representation, gender and cultural politics*. Routledge. Nueva York, 1991.
- TRINH T. MINH-HA: *Woman, native, other*. Indiana University Press. Bloomington, 1989.



