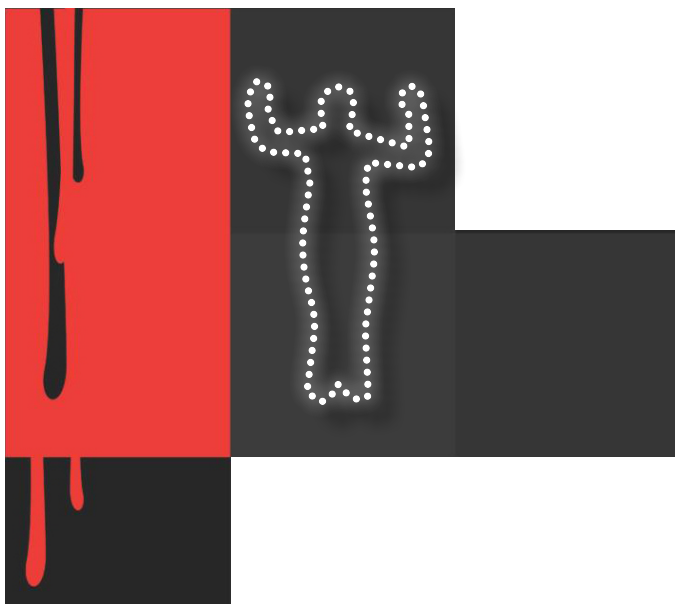




MONOGRAMA

REVISTA IBEROAMERICANA DE CULTURA Y PENSAMIENTO

2022 | número 11 | revistamonograma.com



« I'm Not Your (Dead) Latina ». Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas

Idoli Castro y Sonia Kerfa

Dirección / Direction

Santiago Arroyo Serrano (Universidad de Salamanca / Universidad Europea Miguel de Cervantes)

Secretaría técnica / Technical secretary

Carmen Arroyo Serrano

Comité científico / Advisory board

Oliva Blanco Corujo (Universidad Complutense de Madrid)

Tía Blesa (Universidad de Zaragoza)

Dionisio Cañas (Poeta / City University of New York)

Santiago Cevallos (Universidad Andina de Quito)

Adela Cortina (Universidad de Valencia)

Gemma Gordo (Universidad Autónoma de Madrid)

Laura Hennigfeld (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Laura Juárez (Universidad Nacional de La Plata)

Elena de Lorenzo Álvarez (IFESXVIII / Universidad de Oviedo)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)

Philippe Merlo-Morat (Université Lumière Lyon 2)

Elide Pittarello (Università Ca' Foscari de Venezia)

Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid)

Carmen Rovira (UNAM)

Jaime Siles (Universidad de Valencia)

Antonio Heredia Soriano (Universidad de Salamanca)

José Antonio Otero Parra (Universidad Europea Miguel de Cervantes)

Sergio Ramírez (Escritor)

Comité de redacción / Editorial board

Amaia Arizaleta (Université Toulouse II Jean Jaurès)

Antonella Cancellier (Università di Padova)

Xavier Escudero (Université du Littoral Côte d'Opale)

Kathryn A. Everly (Syracuse University)

Alfonso González-Calero (Editor)

Luis García Jambrina (Universidad de Salamanca)

María Luisa Lobato (Universidad de Burgos)

María del Mar Mañas (Universidad Complutense de Madrid)

Catherine Orsini (Université de Bourgogne)

Hermógenes Perdiguero Villarreal (Universidad de Burgos)

Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)

José Miguel Puerta Vilchez (Universidad de Granada)

Entidad editora / Publisher

Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas

Dirección electrónica / E-mail address

monograma@fibicc.org

Dirección postal / Postal address

C/ Águila, 4 - 28005 Madrid

Los trabajos publicados por *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* [www.revistamonograma.com] son artículos de libre acceso distribuidos bajo los términos de la Licencia Creative Commons [BY-NC-ND]. La copia, distribución y comunicación pública de estos trabajos se realizará de acuerdo con la declaración de derechos de autor de esta Revista. Para consultas y permisos, envíe un correo electrónico a monograma@fibicc.org.

The works published by *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* [www.revistamonograma.com] are open access articles distributed under the terms of the Creative Commons License [BY-NC-ND]. The copy, distribution and public communication of these works will be according to the copyright notice of this Journal. For inquiries and permissions, please e-mail monograma@fibicc.org.

Monograma circula en las siguientes bases de datos, directorios e índices de impacto: Matriz de Información para el Análisis de Revistas-DOAJ (Directory of Open Access Journals), MIAR, Dialnet, Latindex, Clasificación Integrada de Revistas Científicas-CIRC, ERIHPLUS, Directory of Open Access Scholarly Resources-ROAD, Catálogo BNE, Hispana, EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek), Biblioteca UNAM-México, Worldcat, Google Scholar.

SUMARIO

págs.

INTRODUCCIÓN

- 6 « I'm Not Your (Dead) Latina ». Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas.
Idoli Castro y Sonia Kerfa

CAPÍTULO 1 REST IN POLÍTICA

- 23 **Tresser esthétique et politique. Réflexions soufflées par Ana Mendieta.**
Hélène Marquié
- 46 **Ana Mendieta revisitada.**
María Ruido
- 71 **Decolonizing Self-Portraits of Frida Kahlo, Ana Mendieta, and Yreina D. Cervántez.**
Laura E. Pérez

CAPÍTULO 2 ESTÉTICA DE MENDIETA: MENS SANA IN MUNDO INSANO

- 86 **Ana Mendieta y la (est)ética de la desaparición.**
Máximo Aláez Corral
- 108 **Comme le sang dans la neige : Ana Mendieta et la survivance féminine en Amérique du Nord.**
Mélicca Simard
- 138 **Ana Mendieta, icône de la contre-performance.**
LABORATOIRE DE LA CONTRE-PERFORMANCE

MONOGRAMA 11

« I'm Not Your (Dead) Latina ».

Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas.

« I'm Not Your (Dead) Latina¹ ».
Ana Mendieta.
Reminiscencias políticas y estéticas

In memoriam a bell hooks (1952-2021)

Idoli Castro

Universidad Lumière Lyon 2
idoli.castro@univ-lyon2.fr

Sonia Kerfa

Universidad Grenoble Alpes
sonia.kerfa@univ-grenoble-alpes.fr

Rosario Castellanos

Escribo porque yo, un día, adolescente,
me incliné ante un espejo y no había nadie.
¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los
otros chorreaban importancia.

(Poesía no eres tú)

¹Título retomado del libro *I Am Not Your Negro* de Raul Peck con textos de James Baldwin, Robert Laffont/Velvet Film, 2017.

María Lugones

Mujeres de color es una frase que fue adoptada por las mujeres subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos. «Mujer de Color» no apunta a una identidad que separa, sino a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras, cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género. Pero tramando no como víctimas, sino como protagonistas de un feminismo decolonial².

Kara Walker

Mi trabajo siempre ha sido una máquina del tiempo que mira hacia atrás a lo largo de décadas y siglos para llegar a un entendimiento de cuál es mi 'lugar' en el momento contemporáneo³.

² María Lugones, «Género y colonialidad», *Tabula Rasa*, N°9: 73-101, julio-diciembre 2008, Bogotá: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>

³ Ana Fernández Abad, «Kara Walker, la artista reivindicada por FKA Twigs y Solange Knowles que pone la raza en el centro de su obra», *El País*, 18 de febrero del 2021: <https://smoda.elpais.com/placres/kara-walker-artista-afroamericana-video-fka-twigs-tate-modern/>.

En el libro *Art et Féminisme* (Reckitt, Phelan, 2005), la historiadora Helena Reckitt comprueba, en su recorrido histórico acerca del arte feminista, que en los años 1990 las jóvenes artistas, «al volver a las fuentes del arte feminista, redescubrían el radicalismo político, el placer visceral de las imágenes y materias, en relación directa con la experiencia subjetiva» (Reckitt, 2005: 11). Este análisis se aplica plenamente a la figura de Ana Mendieta quien empezó su *praxis* atrevida en un contexto de cuestionamiento de las categorías tradicionales del arte estadounidense.

A pesar de ser una de las artistas más destacadas de las décadas de 1970 y 1980, Ana Mendieta sigue estando poco visible en la historia del arte. Nacida en Cuba en 1948, desarrolló su práctica artística durante un periodo de apenas dos décadas, entre 1971 y 1985, año de su oscura y trágica muerte. Dos años después de su muerte, Petra Barreras del Río y John Perreault organizaron, bajo los auspicios de la hermana de la artista, Raquel Mendieta, una primera retrospectiva en Nueva York (New Museum, 1987). De esta retrospectiva quedan fotografías de su cuerpo representado, decenas de cuerpos trazados, en terracota, madera o plantas, horizontales o verticales, dispersos, aislados. Nos recuerdan que Ana Mendieta hizo de su cuerpo un médium en el sentido de medio de comunicación, pero también en su sentido espiritualista, como catalizador mediúmnico. Mendieta se inscribió en el mundo con su cuerpo, al que confirió «una capacidad lingüística» (Ruido, 2002) y expuso sus potencialidades, no sin violencia. Como artista de su tiempo, utilizó la performance como *praxis* de la pesadez del cuerpo expuesto al fuego, a la tierra, al agua, a la sangre y a la desaparición. Desde este punto de vista, su arte se enlaza con el de muchas otras artistas de los años 70 y 80, las de la época de las ‘revoluciones sexuales’. Sin embargo, al igual que sus compañeras artistas feministas, radicalizó la transgresión al exponerse como

mujer, artista, activista, latina, cuya vida fisiológica y psicológica se convirtió en arte, reabsorbiendo y negando así las cesuras opresivas entre el exterior y el interior, lo visible y lo oculto, la presencia y la ausencia. Si la performance pretende «reaccionar ante el viejo orden» (Goldberg, 2005), la obra de Mendieta va más allá, proponiendo no un nuevo orden, sino un desorden político en el que los cuerpos «molares», con sus rostros blancos y masculinos (Deleuze y Guattari, 1980: 205-234), se cuestionan. En su polifacético trabajo, ha practicado de forma constante y rigurosa «la performance como el medio más directo para obligar al público a tomar nota de sus ideas». (Goldberg, citando el «Manifiesto común de los pintores futuristas» [1911], 2005). La radicalidad de su imaginación audaz y su originalidad sin concesiones hacen de cada producción una epifanía deslumbrante, marcada por el sello de la quemadura, de la actuación destinada a desaparecer (Blocker, 1999). Asimismo, configura un efecto de aura ya que «lo que una vez fue visto o escuchado» deberá «ser reconstruido en la imaginación» (Goldberg, 1979: 6). No obstante, se conservan huellas documentales cuyo «estatuto» es «lábil», como lo explica Juan Albarrán quien precisa que «la performance no puede considerarse algo ajeno a su archivo: habita en esos materiales tanto como en los cuerpos y memorias de los ejecutantes y audiencias» (2019: 53-54). Más allá del carácter esencialmente efímero de la performance⁴, Mendieta ha construido un archivo plural de su inquieta presencia en el mundo, desviándose tal vez de la «ontología» (Phelan, 1993)

⁴ En «Ontología de la performance: representación sin reproducción» (2011, traducción al español, 1993, primera edición, en inglés), texto seleccionado por Juan Albarrán (2019: 33), éste sintetiza lo que, con rotunda radicalidad, postula Peggy Phelan: « el performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología». (Albarrán, 2019: 33)

de la performance hacia un *ethos* performativo. Fotografías, películas, dibujos, esculturas e instalaciones forman un universo de rara agudeza que es hora de reexaminar a la luz de la evolución de la historia del *body art*, del *happening* y de la performance, así como de la creación feminista. ¿Cómo reinterpretar hoy la heterodoxia poética y política de Ana Mendieta? ¿Cómo repensar la creación y la historia del arte a partir de su patrimonio, que todavía es poco visible? ¿Cómo evaluar hoy su trabajo como intérprete latina activa en un país, Estados Unidos, en el que pertenecía a grupos vistos «como extranjeros, otros o forasteros» (Radway, 1998)? ¿Qué relecturas, si las hay, pueden hacerse de su obra desde perspectivas ecofeministas, decoloniales o queer? En la obra de Mendieta, ¿qué implica la tensión contradictoria entre la acción artística en el presente, encarnada, sensible, y su conservación para el futuro? ¿Cómo podemos concebir la performance hoy, en la continuidad o en la ruptura de la *praxis* de Mendieta? ¿Cuáles son las potencialidades y los límites estéticos y políticos del cuerpo productor de arte? ¿Es arriesgado el arte del performance, cuando las fuerzas reaccionarias velan por la ortodoxia de la representación del cuerpo? ¿Cómo reconsiderar nuevas epistemologías del cuerpo actoral del artista, cuando los espacios públicos son territorios controlados? Éstas son algunas de las preguntas que esta publicación plantea, ofreciendo vías de exploración abiertas al diálogo.

Esta edición se origina en la primera jornada de estudio organizada en Francia⁵, centrada exclusivamente en la figura de la artista cubano-estadounidense. La manifestación, así

⁵ La Jornada tuvo lugar el 31 de enero del 2019 en Grenoble, en el Nouveau Théâtre Sainte-Marie-D'En-Bas, en colaboración con el proyecto "Racines d'ailleurs des gens d'ici", coordinado por Jean-François Carcelén, catedrático emérito de la Universidad Grenoble Alpes. Fue organizada por nuestro colectivo GAPP y Claudia Palazzolo, profesora titular de la Universidad Lyon 2.

como la edición, se insertan en el proyecto interuniversitario GAPP, apoyado por la Universidad de Grenoble Alpes y la Universidad Lyon 2. GAPP, acrónimo de «Genre et Arts dans une perspective Poét(h)ique et Politique» se creó en el 2018. En un contexto de movilizaciones históricas de las mujeres en el mundo hispanohablante, el momento nos pareció oportuno para interrogar y analizar, a la luz del género, la historia de las artes. En aquel entonces, nos inspiró sumamente la historiadora británica, Griselda Pollock, cuyos escritos han replanteado nuestra comprensión de la creación artística. Según ella, «[...] debemos admitir que la posición del artista y del arte nunca es neutral. Siempre está ya enteramente ocupado por lo masculino, que se plantea como universal, y por tanto neutro. La historia del arte participa en la producción de género, aunque se presente como objetiva» (2007). Tal afirmación abre la mirada y obliga a volver a lo que el arte hace, a lo que tiene sentido en el acto de creación, entendido como un acto de resistencia (Deleuze, 1987). Los cimientos sobre los que se construyó la casa de las 'Artes' se iluminan bajo una nueva luz: ¿qué ocurre con las categorías estéticas establecidas cuando se incrustan en un «inconsciente ideológico» (Pollock, 2007) que existe del mismo modo que un «inconsciente político» (Jameson, 1981)? En este inconsciente, a la cuestión del género se articula la de la raza, y en tal sentido, el caso de Ana Mendieta resulta ejemplar.

Esta publicación tratará de reconsiderar el trabajo pionero de Mendieta con respecto a las cuestiones contemporáneas del arte como lugar de activación de los poderes del cuerpo, en sus experimentos mágicos y políticos. Se compone de seis artículos que renuevan en tres idiomas (francés, español, inglés) las publicaciones sobre sus múltiples prácticas, marcadas por una libertad creativa poco común.

REST IN POLÍTICA

La propuesta de **Hélène Marquié** que inaugura este número opera como un eco al título. Su artículo no sólo busca investigar la doble potencia estética y política, como lo señala claramente el título de su texto, sino que enfatiza la presencia sugeridora de Mendieta. El verbo *souffler* en sentido figurado tiene dos significados en francés: primero hablar al oído y luego inspirar. El eje de su trabajo se origina en la experiencia que vivió tras visitar la primera exposición dedicada a Mendieta en Francia. La perspectiva que el Jeu de Paume, centro de arte parisino, escogió gira alrededor de la producción fílmica. Si la investigadora reconoce el aspecto innovador que supuso divulgar esta faceta de la obra de la artista, nos revela también la sorpresa que le suscitó el descubrir que quedaba excluida en la exposición parisina la faceta feminista de Mendieta. De aquí, su voluntad y deseo de indagar en dos direcciones que se relacionan e indican el paso de un estudio de caso —Mendieta, artista, mujer y latina— a su ampliación como caso metonímico, o sea la parte individual para el todo minoritario. Partiendo de la premisa de que, en la *praxis* de Mendieta «el poder de [las] imágenes es el de cambiar nuestra manera de percibir el mundo», postula Marquié que este actuar busca movilizar la conciencia política del espectador. Su postulado se apoya tanto en las entrevistas de la artista americano-cubana como en el análisis pormenorizado de los dispositivos de interpelación a los que ésta recurre, en particular el caso paradigmático de *Rape Scene*. El pleno control de cada etapa de esta performance desvela la lógica de un desarrollo artístico e intelectual que busca demostrar, tomando su propio cuerpo de artista como escena y argumento. La investigadora, catedrática y artista, inscribe a Mendieta no sólo en su momento artístico, el de las primeras artistas comprometidas con el feminismo, sino en su estatus de artista minoritaria. Sin obviar «la polisemia» que

caracteriza la sofisticada producción de Mendieta —cuya compleja riqueza subraya este monográfico—, Marquié se inclina hacia una aproximación más amplia: la «disimetría vinculada al género y otras relaciones de dominación¹» en el mundo del arte.

Semejante vena política atraviesa el artículo de **María Ruido**, una de las primeras investigadoras en España que publicó un monográfico exclusivamente centrado en Ana Mendieta. En su texto, la también artista retoma e investiga, con casi veinte años de distancia, la figura de Mendieta insertándola «en algunas prácticas artísticas fundamentales de su tiempo». Bajo la óptica del cuerpo y reivindicando una aproximación subjetiva, su artículo advierte la necesidad de cuestionar el esencialismo que redujo el trabajo de la artista a una suerte de expresión individual de una supuesta esencia, tan enfatizada por la crítica. Tal y como lo hizo la propia Mendieta, Ruido critica el feminismo blanco, que a pesar de marcos de dominación aparentemente compartidos no dejó de relegar a las artistas latinas en lo bajo de la jerarquía. La «sobre-exposición» del cuerpo como acto político desborda los límites de la denuncia, para convertirse en *praxis* de la disidencia. Ruido incluso habla de «sabotaje». La palabra, de origen francés, remite a un acto consciente e intencional, es decir pensado en tanto que «estrategia» aunque «ilegal» (Albertelli, 2016: 11) y entra en resonancia con la «conciencia política» que caracteriza a Mendieta, según Ruido. Demuestra a través de varios ejemplos cómo va cruzando territorios culturales, haciendo de su cuerpo un crisol sacudido por las luchas en curso (las de los años 1970/80) y por otras representaciones, ajenas al mundo occidental o tabúes. Al escenificar (y las imágenes escogidas por Ruido hablan de por sí, véase *Tied-Up*) la violencia, opera Mendieta una permutación en el régimen de visibilidad: al público se le impone una representación

¹ Traducción nuestra de un fragmento citado por Marquié.

«obscena». Para concluir, el artículo enlaza la singularidad de la artista con las *praxis* de colectivos de artistas feministas que crearon sustrayéndose a la mirada tutelar masculina. Los términos a los que recurre María Ruido para cerrar su texto testimonian el estímulo intelectual que sigue procurando el trabajo artístico de Mendieta.

En su artículo, **Laura Pérez** indaga la identidad desde la frontera interna, es decir desde las artistas relegadas o por lo menos apartadas del territorio de la historia del arte occidental en general y norteamericano, en particular. No es anecdótico que su texto se ponga bajo los auspicios de Gloria Anzaldúa, quien se hizo visible como mujer de color cuando para el mundo blanco era «invisible» (Anzaldúa, 1988: 220). Al leer el análisis de Pérez, se podría establecer un paralelo con Anzaldúa, ya que las tres artistas que la investigadora estudia, Frida Kahlo, Ana Mendieta e Yreina D. Cervantez, hacen del autorretrato el soporte visible y transgresor de su ser cultural, social y estético. La perspectiva precisa que adopta Pérez parte de una expresión clave ya presente desde la introducción: «the limits of representation», límites que se materializan en las fricciones que provocan estas artistas relegadas, frente o en lo culturalmente admitido, en las esferas dominantes blancas del arte. Los autorretratos, género recurrente por no decir obsesivo en las obras de Kahlo, Mendieta y Cervantez, trabajan a «contracorriente» («against the grain») del flujo hegemónico. Como es de esperar, nos focalizaremos más específicamente en Mendieta cuyos autorretratos encierran una fuerza disturbadora que, como indica Pérez, rompe las reglas de la representación de este género intemporal. La serie *Siluetas*, una indudable fuente de análisis (a través de las fotografías y filmes que dejó Mendieta), resulta ejemplar de esta tensión entre el ser y el estar entre varias culturas (indígenas y afrodiaspóricas) cuyo conocimiento, por formación académica y por cultura familiar —y Pérez insiste en ello—, Ana

Mendieta controlaba muy bien. La artista no para de descentrar la mirada, «interrupting binary and human-centric assumptions», permitiendo que surjan paradójicamente «the social production and disruption of selfhood». La comparación que establece Pérez entre las *Siluetas* de Mendieta y los cuadros llamados acertadamente en inglés «still life» dota a la serie de una calidad oximorónica que convoca lo social y lo existencial. El triángulo cuerpo/tiempo/tierra que se anima para crear «performance sculpture» resulta singular en el arte. Esta forma inédita de romper con las convenciones del autorretrato siembra cizaña en el imaginario colonial imperante en el mundo del arte.

ESTÉTICA DE MENDIETA: MENS SANA IN MUNDO INSANO

En su artículo, **Máximo Aláez** subraya cómo Mendieta, en cualquier momento de su recorrido artístico, ha ido fortaleciendo dos aspectos fundamentales de su quehacer: la diversidad y la complejidad, anclada ésta en una *praxis* que no ha dejado de jugar con la ambigüedad. Alejándose del peso (auto)biográfico, el investigador explica que esta capacidad desestabilizadora se puede comprender a partir de la aptitud «conceptual» (en el sentido de intelectual) que ha caracterizado a Mendieta «desde sus primeras acciones performativas». Lo interesante en la aproximación de Aláez, y que ya contemplaron las demás contribuidoras, radica en reconocerle a Mendieta esta mirada que piensa el mundo y que ella transfirió a sus obras, visualmente potentes. Aquel mundo no lo padeció, sino que existió ella en él de forma activa, consciente. Tomando como eje el concepto de desaparición, Aláez desarrolla su análisis focalizándose en la evolución de la *praxis* de Mendieta. No es de extrañar que el cuerpo desempeñe un papel central al ser utilizado como herramienta de «un espacio en proceso o, más bien en tránsito hacia una realidad alternativa». En esta observación, se

puede leer una de las funciones reconocidas al arte, lo que no es nada baladí. Sin embargo, demuestra el investigador que Mendieta va más allá, puesto que esta herramienta supo convertirla en una suerte de pieza plástica que, desde su peso o fuerza fisiológica (sangre) ha ido hablando cada vez más de una violencia interseccional. Se ve que este uso se va apaciguando a través de la inscripción del cuerpo en la naturaleza, con la cual ella establece una relación de simetría o igualdad. Observa Aláez que fue en aquel momento en el que ella se fue alejando de la performance *stricto sensu* para entrar en la fase de «desaparición» *versus* «reaparición». Fundirse o imprimir su huella en el entorno natural (incluso obviamente el de su tierra natal), como bien lo relata Aláez, revela una intención de dejar una memoria de su paso fluido por un mundo que ella transformó.

Mélissa Simard propone estudiar cómo el entorno inhabitual e inhabitable que fue el de la joven Mendieta, «sujeto político²» cubano, guarda la huella de su pasaje por América del Norte. La perspectiva novedosa que adopta la investigadora canadiense toma como hilo conductor la nieve y el frío en tanto que filtro para repensar la inscripción del «cuerpo-frontera» de Mendieta en el paisaje. Habitualmente estudiado por los científicos y exploradores, los territorios fríos no se han pensado en relación con los extranjeros que llegan para instalarse e imbuirse de la cultura y del clima. Partiendo de las premisas de que fue en la América del Norte donde se manifestó «la pulsión creadora» de la artista, Simard explora la obra de Mendieta enmarcándola en lo que podríamos calificar de geografía física. Recuerda la investigadora canadiense que la «nordicidad» marca al ser humano por las experiencias que suscita. Observa que Mendieta no dudó en entrar en contacto físico con la tierra helada de Iowa, derritiendo la nieve.

² En el comentario del texto de Mélissa Simard, todas las traducciones al español son nuestras, salvo indicación en contrario.

Es el caso de algunas *Siluetas*, cuya materialidad es inseparable de la materia de un territorio «blanco y homogéneo» como la cultura dominante, poco propensa a acoger a una joven latina de piel morena. Al estudiar la situación cultural del Norte, Simard establece un puente con la desaparición, tema recurrente, que cobra una importancia actual dado el desastre ecológico que están viviendo las zonas boreales. Al adoptar una perspectiva ecofeminista de la obra de Mendieta, contemporánea de las luchas de los años 1980, Simard nos ofrece una lectura fecunda de la presencia femenina en un territorio «esterilizado por las políticas coloniales» (mundo rural) o pensado por y para los hombres (ciudad). Para denunciar la violencia patriarcal y blanca, Mendieta hizo suya otra concepción de las fuerzas simbólicas y mágicas, las de las culturas afrocaribeñas. La sangre, con «su carácter ritual y sagrado» es por antonomasia la manifestación de la dualidad de la vida y la muerte que ella no dudó en convocar. En la última parte de su artículo, Méliissa Simard relaciona la artista «bruja» con el pasado colonial y esclavista estadounidense y la situación de violencia sistémica que siguen sufriendo tanto los pueblos originarios como los afroamericanos. Simard reactiva el legado de la artista a través de artistas actuales, en particular la canadiense Rébecca Belmore, de la nación Anishinaabe y WhiteFeather Hunter, que se autodenomina «bruja moderna». Las dos trabajan con la sangre, como soporte de una estética del trauma, para la primera, y a partir de las relaciones que crea entre las células y el arte, para la segunda, quien reivindica desde su laboratorio científico, la creación de «bio-arte».

De otro laboratorio y de otro contra-discurso trata la voz colectiva del **Laboratoire de la contre-performance** en su artículo. Colectivo ubicado en París, este laboratorio trabaja con una metodología que se fundamenta en la investigación-creación, en pleno desarrollo

en Francia pero que lleva practicándose desde aproximadamente dos décadas en la academia anglosajona. Esta puntualización nos permite comprender mejor el rol pionero que ha tenido este Laboratorio en el panorama de las artes escénicas francesas. El eje que rige la práctica del colectivo parisino se comprende a través de acto de rehacer, conocido en inglés como *reenactment*. El colectivo el Laboratoire reivindica abiertamente el legado de Ana Mendieta y trabaja retomando, con un desfase ficcional, los modos de hacer de la artista cubano-estadounidense. Se focaliza en una selección de proyectos. El primero corresponde a una «conferencia-performance», un programa ambicioso de alto grado crítico que se titula *Les Contre-archives*. Su meta principal es «revisiter, de façon tout à la fois iconophile et iconoclaste, des performances féminines historiques» y repensar el devenir de su archivo. Esta reapropiación se piensa como un eco de las prácticas de las artistas feministas pioneras en el acto de construir su propio cuerpo liberado de la mirada masculina. En este contexto, la referencia a Mendieta parece obvia. Sin embargo, su condición de mujer latina la condujo a desplazar su mirada hacia la cultura afrocubana. El Laboratoire explica que esta propuesta híbrida cuestiona la invisibilidad de las artistas, y por ende la historia del arte. La táctica del choque frontal basada en la ‘coexistencia’ de material heterogéneo (fotos, textos, áreas culturales, épocas, ‘ciencia’, ‘arte’ etc.) revela la permanencia de los discursos misóginos y la cultura de la violación imperante. Las artistas de la conferencia en su actuar se sitúan claramente del lado de Mendieta, en un gesto de ‘sororidad’. El dispositivo es muy sencillo —el colectivo lo reivindica en su oposición al capitalismo del mercado del arte— y se vuelve a usar en *El Cabaret conceptuel*. De nuevo el escenario, un cabaret espacio de resistencia del mundo «marginal» a la vez que lugar en el que se suele consumir cuerpos femeninos con plumas. La pluma, presente en las obras de Ana Mendieta, hace de arma de *empowerment* en manos del colectivo.

La performance posee el poder de hacer visible, de jugar en *contra* de la invisibilización de las mujeres, y entre ellas, a Ana Mendieta cuyo nombre resuena en la banda de sonido.

Para concluir, este monográfico viene para comprobar la fuerza y la modernidad de la *praxis* de Ana Mendieta. En ella confluyen todas las cuestiones que animaban las corrientes vanguardistas, marcadas por las ideologías antimperialistas y anticoloniales. En la división política vigente en el planeta en aquel tiempo de Guerra fría, los deseos y los modos de comprender de los artistas críticos con la sociedad occidental capitalista y blanca deben leerse también a luz de la relegación de las mujeres artistas. Las contribuciones señalan la capacidad aniquiladora del patriarcado en el ámbito del arte, pero indican igualmente que en un panorama tan violentamente sexista, Ana Mendieta supo afirmar un arte singular y abrumador. Al igual que Linda Nochlin pensamos que «[f]inalmente, es casi un milagro que a pesar de todas las trabas que encontraron las mujeres o los Negros, ellas y ellos fueran tan numerosos en haber alcanzado la excelencia en unos ámbitos conformados por las prerrogativas masculinas y blancas como lo son la ciencia, la política y las artes.⁶» (Nochlin, 2021 [1970], 31). Las obras de Mendieta forman parte de este legado milagroso.

⁶Texto original : « Finalement il est presque miraculeux que malgré toutes les embûches rencontrées par les femmes ou les Noirs, elles et ils soient si nombreux à avoir atteint l'excellence dans ces domaines jalonnés de prérogatives masculines et blanches que sont les sciences, la politique et les arts. ». Traducción de las editoras.

BIBLIOGRAFÍA

Albarrán, Juan. *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Cátedra, 2019.

Albertelli, Sébastien. *Histoire du sabotage. De la CGT à la Résistance*, Perrin, 2016.

Anzaldúa, Gloria. «Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas», in Cherríe Moraga y Ana Castillo (ed.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, pp. 219-230. Traducción del inglés de Ana Castillo y Norma Alarcon, San Francisco, Ism Press, Inc. editorial "ismo", 1988.

Blocker, Jane. *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Durham (États-Unis), Duke University Press, 1999.

Deleuze, Gilles et Félix, Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Goldberg, RoseLee. *La Performance : du futurisme à nos jours*, Paris, Thames and Hudson, 2005.

_____. *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Londres, Thames and Hudson, 1979.

Radway, Janice. «What's in a Name? Presidential Address to the American Studies Association », 20 November, 1998, *American Quarterly*, n° 1, vol. 51, 1999, pp. 1-32.

Reckitt, Helena y Peggy, Phelan (ed). *Art et Féminisme*, Phaidon, Paris, 2005. Traduit de l'anglais par Marie Hermet.

Ruido María, *Ana Mendieta*, Guipúzcoa (Espagne), Nerea, 2002.

Nochlin, Linda (2021), *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames&Hudson. Traduction de Margot Rietsch. Edition originale : 1970.

Capítulo 1

REST IN POLÍTICA

Tresser esthétique et politique. Réflexions soufflées par Ana Mendieta

Hélène Marquié

Université de Paris 8

helene.marquie@univ-paris8.fr

Résumé

La visite de l'exposition Ana Mendieta au Musée du Jeu de Paume à Paris, qui met en perspective une partie de son œuvre, est l'occasion d'ouvrir plusieurs réflexions ayant trait aux articulations entre l'esthétique et le politique dans son travail. Tout d'abord et en amont, l'article aborde la façon dont les travaux de l'artiste exercent un pouvoir avant tout poétique, sollicitent le corps du public, donc agissent sur la réalité du monde, en s'appuyant sur la présence de corps – réels ou sous forme de traces – et sur des dimensions symboliques de rituels. Sachant les engagements féministes de Mendieta, se pose alors la question des dispositifs mis en place par l'artiste pour provoquer chez son public un engagement face aux violences contre les femmes. Les mêmes engagements féministes et ceux en faveur des populations d'Amérique latine et des Caraïbes ont généré un prisme d'interprétation au travers duquel les œuvres de Mendieta sont figées et souvent réduites à l'expression de positions identitaires, voire essentialistes, gommant la fluidité et la richesse des sens possibles de son travail. Le phénomène

apparaît paradigmatique des situations où se trouvent les artistes en position minoritaire. Il conduit à examiner toute l'ambiguïté d'une reconnaissance et d'une visibilité qui repose parfois davantage sur la vie de l'artiste que sur son travail, sans que l'on puisse sortir encore réellement des apories engendrées par le genre/*gender*.

Mots-clés: esthétique, politique, essentialisme, décentrement, reconnaissance.

Abstract

A visit to Ana Mendieta's exhibition at the Musée de l'Orangerie in Paris, highlighting some part of her work, offers an opportunity to open up several reflections on the articulations between aesthetics and politics in her work. First and foremost, this paper discusses how the artist's works exert a power that is above all poetic, soliciting the body of the public and thus acting on the reality, relying on the presence of bodies – real or in the form of tracks – and on the symbolic dimensions of rituals. Knowing Mendieta's feminist involvement, the question is how the artist provokes a response from her audience to the violence against women. The same feminist commitment and those in favour of the people of Latin America and the Caribbean have generated a prism of interpretation through which Mendieta's work is rigid and often reduced to the expression of identitarian or even essentialist positions, erasing the fluidity and richness of the possible meanings of his work. The phenomenon appears to be paradigmatic of the situations in which artists in a minority position find themselves. It leads us to examine all the ambiguity of a recognition and visibility that sometimes depends more on the life of the artist than on his or her work; it seems that we cannot yet really get out of the aporias generated by gender.

Keywords: aesthetics, politics, essentialism, decentring, recognition.

J'ai connu le travail d'Ana Mendieta par le biais d'un groupe d'artistes féministes il y a une vingtaine d'années, et c'est avec cet arrière-plan que je suis allée voir l'exposition qui lui a été consacrée au Musée du jeu de Paume à Paris, du 16 octobre 2018 au 27 janvier 2019. La richesse des œuvres présentées et la qualité de la scénographie m'ont fait découvrir des aspects que j'ignorais, mais à mon grand étonnement, son engagement féministe n'apparaissait aucunement, ni dans l'exposition, ni dans la documentation mise à disposition, pas plus sur le site ou dans la vidéo de présentation du commissaire Oward Oransky. M'étais-je trompée d'artiste ?

Puisque ce numéro s'intéresse aux survivances esthétiques et politiques de l'œuvre d'Ana Mendieta, cet article propose – sans prétendre à l'exhaustivité – de suivre quelques pistes de réflexion où les deux perspectives s'entrelacent, des questions qui participent d'un héritage toujours vivant de l'artiste. Il s'agira tout d'abord de considérer la façon dont elle crée la possibilité d'agir sur le réel, par l'esthétique, choisissant l'implication du corps et le recours à des dimensions rituelles. Découlant de cette volonté, se pose plus spécifiquement le problème des représentations de la violence contre les femmes, qui puissent dépasser le constat pour stimuler chez autrui un désir d'agir. Dans un troisième temps, nous verrons comment les choix de l'artiste, confrontés aux interprétations qui en sont données, révèlent des positions aporétiques où se situent les artistes femmes et d'origines minoritaires. Enfin, la – courte – carrière d'Ana Mendieta, la préservation de sa mémoire au sein de groupes activistes et sous forme de traces dans les œuvres d'autres féministes, soulèvent la question des conditions d'accès à une postérité pour les artistes femmes.

1. AGIR SUR LE RÉEL

On sait la participation d'Ana Mendieta au mouvement des artistes féministes dans les années 1970 ; elle a notamment exposé à

AIR, Artists in Residence, une coopérative consacrée à l'exposition des artistes femmes ouverte à New York en 1972. Estimant que l'art conceptuel de son époque était « très propre » (Grosenick 2001 : 347) et dominé par les hommes, elle s'en démarque en travaillant sur le corps, la nature, et les forces (sur)naturelles, en référence aux traditions de l'Amérique du Sud préhispanique et des Caraïbes. Tout ceci est connu, je n'en relèverai que quelques éléments.

Dans un entretien, Mendieta explique que le tournant de son art s'est produit en 1972 : « lorsque je reconnus que mes peintures n'étaient pas assez réelles pour ce que le tableau devait communiquer [...] par réelles, je veux dire que je voulais que mes tableaux aient un pouvoir, qu'ils soient magiques » (Grosenick 2001 : 342). Pouvoir, magique, sont des termes qui peuvent prêter à bien des interprétations, voire à contresens. Il me semble qu'il faut ici entendre pouvoir comme la puissance et la faculté d'agir sur soi, sur les autres et sur le monde, pour les transformer. L'œuvre devient alors un médium et un catalyseur, que l'artiste a conçu au mieux pour cet enjeu, mais qui, nécessairement, lui échappe en étant investie par la perception d'autrui. La magie résulte de ce pouvoir, lorsqu'il emprunte la forme d'une poésie. Elle consiste à établir une relation immédiate et intuitive entre l'univers de l'artiste et la personne qui le regarde : « Les œuvres ne sont pas des choses mais des nœuds de forces sismiques, et c'est de la captation de ces forces que dépend notre richesse de perception, l'ampleur du contact que nous opérons avec elles », écrivait Alain Jouffroy (1964 : 9). La magie de l'œuvre vient de son pouvoir de suggestion pour faire naître ce qu'André Breton (1952, 1973 : 337) nommait « l'émotion révélatrice ». La présence, le corps, et le rituel la font advenir.

Beaucoup d'artistes féministes ont mis en jeu leurs propres corps, il ne s'agissait pas nécessairement d'affirmer une subjectivité féminine essentialiste, mais d'une posture politique, d'un mode d'action et

de réappropriation de soi, dont la démarche de Mendieta participe incontestablement. Elle s'inscrit aussi dans le mouvement du *body art* et ses nombreuses déclinaisons. Mais chez elle, la transmission 'par corps' se fait autant par sa présence, dans sa réalité charnelle, que par son absence, ou plutôt par sa présence à l'état subtil, sous forme de trace, de silhouette, de forme toujours soumise au temps. À la fin des années 1970, son corps s'efface, devient empreinte, notamment dans la série des *Siluetas* qui s'étend de 1973 à 1980, dans des œuvres relevant du *land art* et du *earth body*. Malgré l'absence de chair, la présence corporelle est constamment réactualisée par la stimulation sensorielle, reliant, avant toute interprétation ou suggestion, l'artiste, l'univers où elle nous convie, la nature dont les silhouettes font partie intégrante, et les corps du public. Terre, eau, feu, air, mais aussi temps, constituent les puissances dont nous constatons le pouvoir de métamorphose lorsqu'elles entraînent ces entités faites de matières où animal, végétal et minéral s'échangent, de terre, de cendre, d'osier, lentement consommées, dissoutes ou dispersées, mais promises à régénération.

Le visuel est médium d'une sensorialité plus large, qui convoque l'odorat – eaux stagnantes, pierres chauffées, glaise, bois brûlé... –, le toucher – boues ou terre pulvérulente, pierres, herbes –, le froid de l'eau noire ou la chaleur de la terre et du feu, etc., jusqu'à l'impalpable des fumées qui deviennent sensibles : regarder ces œuvres mène à s'y intégrer partiellement. La magie opère aussi chez Mendieta par le travail du temps et la stimulation de son ressenti. Par une mise en abyme, les cycles de mort et de régénération orchestrés, répétés par le médium filmique qui, incessamment, rejoue la lente désagrégation, évaporation ou dissolution des formes, instaurent un état de fascination dans lequel le public est appelé à plonger. La durée et la répétition créent un climat méditatif, propice au déploiement des imaginaires. Le pouvoir de ces images est de changer notre façon de percevoir le monde.

Il n'est pas nécessaire de convoquer ce qui serait un lien entre les femmes, la nature, le corps, pour attribuer un sens – et non une intentionnalité – féministe à ces travaux. Replaçant l'artiste dans le contexte de son temps, ce lien apparaît par comparaison avec des dispositifs analogues chez certains artistes hommes, exaltant la virilité et parfois imprégnés d'une profonde misogynie. L'immersion des formes de Mendieta dans une nature régénératrice fait pendant aux « recouvrements corporels » pratiqués par l'actionniste viennois Otto Mühl, dans lesquels des corps de femmes étaient enduits d'excréments et d'immondices (*Devenir marécage d'un corps féminin*, 1963), témoignant d'une animosité destructrice envers les femmes. Paul Ardenne (2009) juxtapose les deux modes opératoires, sans toutefois relever à quel point celui de Mendieta offre une réponse au premier et démontre implicitement son caractère haineux, mais aussi emphatique et artificiel.

Pour revenir à la magie, celle de Mendieta n'opère pas seulement par le pouvoir de suggestion sensorielle, elle opère par suggestion mémorielle, convoquant des mémoires réelles ou fictives. Le cycle *Esculturas Rupestres* (1980), réalisé dans un parc National près de La Havane, libère ainsi un univers de réminiscences, de voix ancestrales issues des vestiges archéologiques. L'évocation de ces traces, comme celle des rituels, n'est peut-être pas tant la voie par laquelle l'artiste tente de retrouver des origines perdues, que l'inscription du temps présent dans un imaginaire qui lui donne sa raison d'être, et par là le désir, et le pouvoir, d'agir. Chacun.e se relie ainsi à un collectif avec lequel elle ou il entre en résonance. « My works are the reactivation of primeval beliefs at work within the human » explique Mendieta (Blocker 1961 : 161).

La quête de racines, si souvent mise en avant pour parler de la démarche de Mendieta ne suffit pas à épuiser le sens des rituels dans

son travail. Elle puise dans le fond d'une culture latino-américaine, précolombienne ou chrétienne, mais crée un univers synchrétique, qui stimule ici encore, les résonances. Lorsqu'elle place l'une de ses *Siluetas* (1976) dans la niche d'un monastère mexicain (Cuilapan de Guerrero), sous la forme d'une figure fantomatique ensanglantée, on peut y voir autant la Vierge Marie que l'empreinte de Sainte Véronique. On peut y voir l'expression d'une critique de la religion catholique, ou encore de la Santería cubaine avec la dissimulation des orishas sous des noms catholiques opérée par les esclaves... L'esthétique nous capte par la suggestion qu'il y a des sens à dévoiler, que nous n'atteindrons jamais complètement. Là encore, Mendieta s'inscrit dans une mouvance, plus qu'une lignée, d'artistes féministes qui ont ainsi revisité, réintégré, réinventé des traditions dont les femmes ne soient pas exclues, et créé parfois des cosmogonies singulières. La visée n'est pas nécessairement de retrouver des énergies supposément perdues, mais en s'appuyant sur des rites ou des figures mythiques, de construire une force intérieure et de la manifester ; les performances filmées en super 8 *Blood Writing* et *Blood Sign* (1974), avec l'inscription à l'encre rouge *There is a Devil in me*, semblent laisser planer une menace en forme d'avertissement.

Les références à des rituels ont largement été analysées et interprétées dans le travail de Mendieta, les processus de ritualisation mériteraient également qu'on s'y arrête. Sans pouvoir ici le développer, je soulignerai l'extrême précision des dispositifs, la codification, l'alliance du performatif et du symbolique caractérisant la ritualisation (Wulf 2007 : 17) et les mises en scène de la répétition, par les reprises créatives des mêmes schémas dans les cycles par exemple, ainsi que par les effets de réitération produits par les films. L'exposition de Paris amplifiait cet aspect, en réunissant dans trois des salles plusieurs projections thématiques, chacune diffusée en boucle.

La question de comment agir sur le réel se focalise, sans pour autant se poser totalement en d'autres termes, lorsqu'elle vise à provoquer, sinon l'engagement du public, du moins un désir d'engagement politique, féministe.

2. COMMENT REPRÉSENTER LA VIOLENCE, MOBILISER CONTRE LA VIOLENCE?

En 1973, Mendieta étudie à l'Université de l'Iowa, lorsqu'une étudiante, Sara Ann Ottens, est violée et assassinée par un autre étudiant. En réaction, elle conçoit la performance *Rape Scene* (1973). Elle donne rendez-vous dans son appartement à des étudiant·e·s et enseignant·e·s. Passée la porte, les invité·e·s la découvraient de dos, le buste couché sur une table, le bas du corps et les fesses nus et recouverts de sang, le slip à terre autour des pieds, la tête dans une flaque de sang et éclairée par un projecteur. Sur le sol, elle avait disposé des fragments de vaisselle cassée. Elle avait ainsi reconstitué la scène du meurtre de Ottens décrite par la presse. Quelques années plus tard, elle raconte : « all sat down, and started talking about it. I didn't move. I stayed in position about an hour. It really jolted them¹ ». Le choc provoqué a donc amené les visiteuses et visiteurs à s'asseoir et à discuter. Le dispositif, associant trivialité et précision de la mise en scène d'éléments symboliques, brouillait les repères entre réalité et artifice, et les invité·e·s entraient dans l'action elle-même. Sans être directement interpellé·e·s, elles et ils s'impliquaient personnellement et collectivement par le dialogue. Pour 'secouer' les gens, Mendieta avait élaboré une représentation forte qui les engageait sensoriellement et émotionnellement, mais qui ne provoquait ni le détachement – le refuge dans la considération esthétique par exemple – ni une forme de fuite par le rejet : autant de conditions nécessaires à l'instauration des discussions, pour rendre

¹ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355> [consulté le 6 juillet 2020].

ce public actif et peut-être conscient de son pouvoir d'agir. En 1980, elle expliquait : « I think all my work has been like that – a personal response to a situation ... I can't see being theoretical about an issue like that² » (Mendieta 1996 : 90). Mendieta utilisait aussi son corps comme sujet et maître de la représentation, démontrant son propre pouvoir d'agir pour dénoncer les violences sexuelles contre les femmes.

Cette performance inaugurale a été réitérée en extérieur, dans la nature, travaillant le contraste entre le sordide, l'horreur d'un corps allongé et sanglant sur le sol et l'écrin de la nature. La démarche de Mendieta invite à une mise en perspective des modes de représentation de la violence contre les femmes par les artistes féministes des années 1970 et 1980. Gina Pane est peut-être celle qui a poussé le plus loin la mise en jeu de son propre corps et la construction esthétique de performances au rituel rigoureux. Mendieta opère de façon différente. Elle choisit de montrer des scènes crues – le public n'est pas séduit par l'esthétique –, où la mise en scène est effacée par un apparent réalisme, mais sans que son propre corps soit blessé. Le choc émotionnel ressenti n'est pas tourné vers la souffrance de l'artiste ou vers sa mise en danger. Le ressort de ce qui l'émeut – le met en mouvement – est donc différent de ce qu'il éprouve devant des actions de Pane, ou Yoko Ohno (*Cut Piece*, 1963, par exemple). Il est alors plus disponible pour se confronter à ce qu'il voit et éprouve, questionner sa propre posture, et davantage investi par une colère dirigée vers la violence et ses auteurs, que dans le cas où il est absorbé par le vécu de l'artiste.

Faut-il se faire violence ou se mettre en danger pour dénoncer la violence infligée par autrui, et surtout pour mobiliser et provoquer

² Repris sur <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355> [consulté le 6 juillet 2020]

une réaction ? Mendieta choisit de ne pas se mettre directement en souffrance. Le dispositif utilisé pour représenter un visage de femme tuméfié dans *From the Glass on Body Imprints* (1972) est tout à fait visible : il s'agit d'une vitre contre laquelle elle appuie son visage et le déforme. Pour autant, l'effet produit demeure, le public associe parfaitement les images avec la violence domestique. La réalité, ou même la crédibilité, n'apporteraient pas davantage de conscience et détourneraient même la pensée du sujet – la violence – vers l'artiste représentée et réellement violentée, impliquant peut-être un certain voyeurisme ; je pense ici à *l'Autoportrait après avoir été battue* de Nan Goldin (1984). En outre, l'artifice de la vitre introduit une dimension symbolique supplémentaire, celle d'une frontière invisible qui isole les victimes.

La force des performances des années 1970, qui somment le public de se positionner face à la violence, vient aussi du fait que Mendieta va à sa rencontre, dans son espace quotidien, comme dans *Dead on the Street* (1973), où elle se couche dans la rue, forme sans visage, recouverte d'un drap ensanglanté. L'usage – récurrent dans les mêmes années – du sang, qu'il s'agisse de sang animal ou de peinture (*Body Tracks* 1974) sollicite fortement la participation émotionnelle par le faisceau sensoriel que sa vue suscite : odeur, chaleur, douleur, etc., par sa symbolique de mort et de renaissance, et par la convocation des références aux pratiques vaudou et à la santería. L'artiste joue avec maîtrise sur la gamme de la théâtralisation, entre réalisme et incursion du cauchemar dans le réel. Lorsqu'elle fait couler du sang animal sous la porte de son appartement jusque dans la rue, photographie et filme en super 8 les réactions des passants (*People Looking at Blood, Moffitt*, 1973), ce sont aussi des références cinématographiques de certains films d'horreur qui viennent peser dans les réactions d'un public anonyme, qui demeure généralement assez indifférent, comme en témoignent photographies et film. Mais

l'objet de la performance est peut-être à un autre niveau, celui du public, informé celui-là, qui, à son tour, visionne les réactions du précédent.

Nature, rituels, sang... Alors que certains choix sont dictés par des engagements politiques, d'autres par des motivations esthétiques, il est difficile pour une artiste femme, d'origine cubaine, de ne pas être confrontée à des interprétations identitaires.

3. RÉFLEXIONS SUR LES QUESTIONS IDENTITAIRES ET L'ESSENTIALISME

La pluralité des interprétations et des regards portés sur le travail de Mendieta témoigne de sa richesse et de sa polysémie. Mais elle nous invite aussi à interroger les arrière-plans convoqués : l'artiste est une femme, et l'artiste est une exilée latino-américaine. Les analyses semblent piégées par, et dans, le registre identitaire, et y entraînent l'artiste. Non que ces interprétations ne puissent pas être pertinentes, mais leur caractère systématique, et systémique, mérite réflexion.

Le corpus critique sur Mendieta démontre parfaitement la tendance qui conduit à privilégier, pour les artistes femmes, des interprétations psychologisantes et fondées sur un parcours personnel. D'où, j'y reviendrai, la tentation de sélectionner les figures tragiques aux parcours douloureux. Au point qu'il semble difficile d'écrire sur Mendieta sans faire allusion à ses origines ou à la douleur de l'exil. Wikipédia présente d'ailleurs son travail comme « généralement autobiographique », tandis que des lectures rétrospectives voient dans *Dead on the Street* (1973) un présage de sa mort violente par défenestration en 1985 (Grosenick 2001 : 347).

Le travail des artistes femmes est souvent rapporté à une sorte d'introspection ; les traumatismes subis expliqueraient, voire justifieraient, les œuvres. Pour les hommes, dont on présuppose une capacité de distanciation plus grande, les accidents de vie ne sont que des aléas sur un parcours d'artiste qu'ils ne déterminent pas. L'exil de Mendieta est régulièrement présenté comme source d'un travail artistique réparateur, ce que souligne la récurrence du mot « pour », ici comme ailleurs :

Exilée aux États-Unis, Mendieta réalise un travail performatif pour exprimer la disparition de son être résultante de l'exil et ainsi chercher à renouer avec ses racines. Elle tend à se confondre avec le paysage pour symboliser son identité perdue. [c'est moi qui souligne] (Simard 2015 : § 11).

On note de ce fait une tendance générale à caractériser les œuvres de femmes en termes de retour, de perte ou de récupération, plus qu'en termes de projection, construction ou création. Ces interprétations ne sont pas à exclure, elles s'appuient parfois sur une argumentation solide et sur des déclarations de l'artiste. Mais à force de les répéter, on oublie qu'elles ne constituent qu'une facette – possible – de la polysémie d'une création artistique.

Il en est de même et plus encore, pour ce qui relèverait d'une identité de femme, vite traduite en identité 'féminine'. Là encore, il est question de « se réapproprier le corps féminin par un retour aux origines de la vie et de la mort » (Simard 2015 : § 3) ou « de démontrer le lien entre la femme et le sang, pour redonner au corps féminin un caractère de puissance par la re-sacralisation et la découverte identitaire » (Id. : § 4). Or, contrairement à certaines artistes féministes, VALIE EXPORT, Judy Chicago ou Carolee Schneemann, Mendieta ne se réfère pas explicitement au

sang menstruel, mais à des pratiques rituelles. *Death of a Chicken* (1972) est l'une de ses performances les plus connues. Nue, elle tenait par les pattes un poulet décapité toujours agité de spasmes, qui l'éclaboussait de son sang. La scène faisait référence aux sacrifices d'animaux de la culture latino-américaine, en même temps qu'il frappait par la violence exercée par une femme, dont la nudité aurait pu connoter la vulnérabilité³. La performance serait alors plus féministe que « féminine », d'autant qu'elle pourrait être, encore, à mettre en regard avec les mises en scène de sacrifices sanglants des actionnistes viennois.

Beaucoup d'analyses se fondent sans le questionner sur le lieu commun qui voudrait que les femmes aient 'naturellement' un lien plus fort avec la nature, la terre, les rituels, et bien sûr le corps et le sang. Ce n'est pas le constat qui fait problème, mais son interprétation comme une évidence vite rapportée à la nature, et non pas comme stratégie politique (mettre en scène son corps comme affirmation de soi par exemple). De tels regards amènent à considérer le travail de Mendieta comme essentialiste, ainsi que le résume Wikipédia: « son œuvre, explorant la binarité du genre, s'inscrit dans une vision essentialiste du corps et des rapports entre les sexes⁴ ».

Avant de parler d'essentialisme, il conviendrait de séparer ce qui relève d'un sentiment identitaire basé sur une perception de soi comme un 'étant' déjà là et à retrouver, ou bien fondé sur une volonté de s'identifier à un existant, de ce qui relève du désir d'adopter et de se forger une identité, à exprimer en termes de

³ Cette performance nous invite cependant aussi à historiciser notre regard : les connotations et la réception seraient de nos jours différentes, alors que l'écoféminisme tente de problématiser les liens entre exploitation de la nature et des animaux et domination masculine, dont témoignent certains courants artistiques majoritairement masculins, et notamment du bioart.

⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Ana_Mendieta [consulté le 4 juillet 2020].

devenir. Il est nécessaire de discerner toute la gamme de motivations qui composent les choix opérés, où des considérations esthétiques se nouent à des considérations stratégiques. Il n'est d'ailleurs pas certain que ces processus soient clairement identifiables, par les artistes mêmes, et discernables entre eux.

L'affirmation identitaire est bien souvent une étape et une stratégie pour contester l'hégémonie du point de vue dominant, un mode de décentrement. Une telle visée – politique – ne peut se faire qu'en adoptant un autre point de vue. On se heurte alors à un problème central, la dissymétrie engendrée par le genre et par d'autres rapports de domination, de classe ou de race (Lorenzi-Cioldi 2002). La catégorie dominante n'est pas qu'une catégorie en situation de domination, elle est simultanément hors-catégorie, c'est-à-dire qu'elle englobe les autres et occupe la position d'un universel ou de la neutralité. Tout autre point de vue est altérisé, catégorisé comme identitaire, par référence à cet universel qui, lui, ne paraît jamais être identitaire.

Pour sortir de la vision androcentrée, et de la primauté européenne et états-unienne, Mendieta adopte des points de vue décentrés. Elle les adopte aussi pour les raisons esthétiques, pour renouveler les cadres de l'art contemporain. Refus de l'abstraction, elle se tourne vers la figuration, le corps, la nature, elle redonne visibilité aux rites sud-américains ou à des réinventions qui les réactualisent. Mais l'artiste et son œuvre sont alors prises au piège d'une catégorisation identitaire altérisée. La démarche politique de Mendieta est donc emblématique de la position aporétique dans laquelle les artistes femmes, et autres minoritaires sont placés.e.s (Marquié 2006).

Comment, dans un système binaire, sortir de la perspective androcentrée de référence, sans que la nouvelle perspective soit, à

tort ou à raison, qualifiée de gynocentrique, comme le fait Gloria Orenstein (1984), induisant un glissement vers une interprétation essentialiste ? Et comment signifier un décentrement, sans signifier le centre ? ou un désaxement, sans indiquer l'axe de référence ? Doit-on alors renoncer à certains sujets, à certaines matières pour ne pas être qualifiée de 'féminine' ou d'essentialiste ? Les hommes n'ont pas ce genre de problème.

Une partie de l'œuvre de Mendieta peut être qualifiée de gynocentrique, je pense ici aux réalisations dénonçant les violences faites aux femmes, simplement parce qu'elles se placent, et nous placent, du point de vue des femmes qui en sont victimes. Rien d'essentialiste dans ce choix politique. Pour le reste, on remarquera au contraire que, dès ses débuts, le travail de Mendieta semblait aspirer à neutraliser les catégories de sexe et de genre. *Facial Hair Transplant* (1972) est peut-être la première et la plus explicite des productions qui l'amènent, sans les effacer cependant, à les conjointre. Décrivant l'expérience comme un prolongement de l'œuvre de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919), elle utilisait les poils de la barbe et de la moustache du poète Morty Sklar, pour créer une image et une sensation de son corps étranges à elle-même (Badet 2006).

Il est encore plus difficile de parler de gynocentrisme pour les réalisations faisant appel à la nature, sauf si le terme est employé comme synonyme de 'non androcentrique' (ce qui nous laisse dans une approche binaire et avec la référence masculine). En effet, les formes, les *siluetas* ne sont pas sexuées, pas plus que ne l'était le corps de Mendieta sous un linceul. Réduites à leurs contours, elles renvoient bien davantage à une humanité, universelle, convoquée également par les motifs préhistoriques. À titre de comparaison, les représentations de 'l'homme préhistorique' sont toujours

celles d'un mâle. De la même façon, le squelette est à la fois l'élément corporel qui renvoie le moins à un sexe ou à une origine, et le plus permanent. Dans une performance, l'artiste projette sur son corps adossé à un mur blanc une radiographie de son squelette, gommant ainsi ses caractéristiques identitaires. Et dans la série *On giving Life* 1975, où l'artiste stylise un accouplement avec un squelette, la scène sort du registre sexué et sexuel, pour entrer dans celui d'une symbolique large, évoquant les danses macabres du Mexique et d'Europe, ou encore les vanités picturales du XVII^e siècle.

Qu'elles choisissent délibérément de substituer au point de vue masculin un point de vue féminin, ou de faire advenir un potentiel universel, hors des références sexuées, les artistes se heurtent à une interprétation essentialisante. Pourtant, une rupture avec une filiation patriarcale, réelle, culturelle, sociale ou religieuse n'inscrit pas nécessairement dans une filiation matriarcale, souvent présentée comme tentative plutôt naïve d'inversion. Mendieta s'en est défendue, refusant par exemple d'être considérée comme partie prenante du Goddess movement, même si le cycle d'*Esculturas Rupestres* réalisé à Cuba en 1980 suscite l'évocation des figures de grandes déesses.

4. FAIRE TRACE

Ana Mendieta meurt défenestrée à 36 ans, en 1985. Son mari, le sculpteur Carl Andre, est accusé de l'avoir poussée dans le vide, mais malgré les nombreux points d'ombre du dossier, il est acquitté en 1988. Ce jugement fait polémique, d'autant plus que la notoriété de Carl Andre ne cesse de croître, dépassant celle d'Ana Mendieta. Celle-ci fait cependant l'objet d'une première rétrospective au New Museum of Contemporary Art de New York en 1987 suivie de plusieurs expositions aux États-Unis et en Europe (Cruz 2005 : 236).

Aujourd'hui, Ana Mendieta occupe une place importante dans l'histoire de l'art, recherches et articles lui sont consacrés et son nom est cité comme référence pour exemplifier certaines formes d'art contemporain. Elle est aussi devenue un symbole du sexisme et de l'effacement des artistes issu.e.s de minorités suscitant de nombreuses initiatives venant d'artistes et/ou d'activistes féministes et latino-américain.e.s⁵.

En 1992, les premières protestations sont organisées par The Women's Action Coalition et les Guerilla Girls pour l'inauguration du nouveau bâtiment du musée Guggenheim de New York à SoHo, qui présentait cinq hommes, dont Carl Andre, et une seule femme ; environ cinq cents personnes manifestent et portent des panneaux affichant : « Carl Andre is in the Guggenheim. Where is Ana Mendieta ? » (Archives; Blocker 1999 : 1). Trois ans plus tard, en 1995, après l'acquiescement d'O. J. Simpson pour le meurtre de son ex-femme et d'un ami, les Guerilla Girls réalisent un poster avec sa photographie, celle de Carl Andre et le slogan : « What do these men have in common ? » et « Every 15 seconds, another woman is assaulted by her husband or boyfriend »⁶. Plus récemment, en 2014, le groupe féministe No Wave Performance Task Force manifeste lors d'une rétrospective de Carl Andre à la Dia Art Foundation de New York et répand du sang de poulet devant la galerie en hommage à Mendieta. En 2016, la même rétrospective est accueillie à Berlin par un collectif, WHEREISANAMENDIETA, dont les membres ont les mains couvertes de peinture rouge en référence à *Body Tracks*. Ce collectif d'artistes et activistes non binaires, fondé à Londres en 2016, organise de nombreuses protestations contre les expositions de

⁵ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-ana-mendieta-became-the-focus-of-a-feminist-movement> [consulté le 4 juillet 2020].

⁶ <https://www.guerrillagirls.com/19951999-projects/25ztj51exf1coog1px5qv851zusfi> [consulté le 4 juillet 2020].

Carl Andre, mais s'attache aussi à redonner vie à l'art de Mendieta, d'une part grâce à un travail historiographique de documentation et de mise en ligne d'archives, et de l'autre poursuivant la tradition féministe des reprises d'œuvres et de performances en hommage au travail d'une artiste.

La postérité d'Ana Mendieta se caractérise par une convergence entre activisme, recherches universitaires et réactualisations artistiques : les trois champs – militant, scientifique et artistique – se recouvrent partiellement et permettent une large diffusion de savoirs et de connaissances. Ainsi, pour le 25^e anniversaire de la mort de l'artiste, le Department of performance studies de l'Université de New York a organisé en octobre 2010 un colloque intitulé « Where is Ana Mendieta? » ainsi qu'une exposition de juin à octobre, portant à la fois sur son travail, sur l'art féministe ainsi que sur les conditions suspectes de sa mort, diffusant à cette occasion le film *BloodWork - The Ana Mendieta Story* de l'artiste et performer Richard Move⁷. L'évènement, qui rassemblait de nombreuses/nombreux chercheuses et chercheurs, artistes, commissaires, etc. a créé l'opportunité de collecter des archives et a fortement contribué à la notoriété de l'artiste.

L'univers de Mendieta chemine encore de façon moins ouvertement mais certainement tout aussi politique, dans le travail d'autres artistes ; et ces résurgences rendent un hommage particulièrement adapté à une œuvre dont la trace, la remémoration, la régénération constituent les pierres d'angle. Nancy Spero lui rend hommage en 1991 (*Hommage to Ana Mendieta*), dans une installation intitulée *Ballad to Marie Sanders, The Jew's Whore*, abordant les violences faites aux femmes, au Von der Heydt

⁷ http://www.move-itproductions.com/_Bloodwork_Ana_Mendieta/Trailer.html [consulté le 4 juillet 2020].

Museum à Wuppertal (Spero 2011, 13-21). Spero y juxtapose sur un mur le texte d'une ballade de Bertolt Brecht et l'image d'une femme nue trouvée sur un membre de la Gestapo. Elle rapporte qu'en traçant une phrase qui revient à chaque strophe « the drums are rolling⁸ », elle s'était remémoré le son des tambours de la santería, pendant la performance de Mendieta *Body Tracks* en 1982 (la première performance, dont il existe une vidéo, datant de 1974).

Tania Bruguera a beaucoup contribué à la reconnaissance de Mendieta dans son pays, à Cuba. Dans *Tribute to Ana Mendieta*, 1985⁹, elle reprend elle aussi *Body Tracks*. La simplicité et la force des traces de ces deux mains sanglantes font de cette œuvre la plus reprise de Mendieta. Elle est 'citée' par Louise Bourgeois (*Extrême-tension*, 2007), et se retrouvait en 2009 dans le tract d'un groupe d'activistes lesbiennes de Toulouse, Bagdam Espace lesbien, *Orel sanglant*, dénonçant les propos misogynes et violents du chanteur Orelsan, mais portant en signature « Merci à Louise Bourgeois », témoignage à la fois du manque de visibilité de Mendieta en France jusqu'à très récemment et de la circulation des images qu'elle a créées. Il faudrait une étude complète pour tracer et analyser toutes les citations contemporaines de Mendieta. Je ne mentionnerai que son intégration au neuvième art, lorsque les plasticiennes Christine Redfern et Caro Caron (2011), fondatrices d'un collectif féministe québécois actif depuis 1975, publient une bande dessinée destinée à lutter contre les violences faites aux femmes, en prenant appui sur la mort de Mendieta.

Ainsi, la mémoire d'Ana Mendieta demeure présente, et surtout se réactualise. En Europe et en France, elle fait l'objet de

⁸ Dans la version originale: Die Trommeln schlagen mit Macht.

⁹ Voir <http://www.taniabruguera.com/cms/495-0-Tribute+to+Ana+Mendieta.htm> [consulté le 1 mars 2021].

travaux universitaires de plus en plus nombreux. Mais, comme le soulevait l'artiste, écrivaine et curatrice cubaine-américaine Coco Fusco (2016), tout en se réjouissant de la notoriété acquise par Mendieta, des questions subsistent, qui rejoignent ce qui a été dit précédemment au sujet du regard porté sur les artistes issus de positions minoritaires. Son statut presque iconique d'artiste femme, latino-américaine, réfugiée, coupée de ses racines, victime de violence domestique, morte tragiquement et peut-être victime d'une injustice, ne prend-il pas le pas sur la connaissance de son œuvre et la reconnaissance de son talent? J'ajouterais que dans un contexte où les antagonismes entre Cuba et les États-Unis, comme les souvenirs de la guerre froide, sont loin d'avoir disparu, elle se trouve prise, de part et d'autre, dans des enjeux géopolitiques et idéologiques. N'y a-t-il pas parfois une instrumentalisation du travail et du parcours de l'artiste, qui certes lui confère une visibilité et une reconnaissance qu'elle n'avait pas nécessairement de son vivant, mais a pour contrepartie de sélectionner, puis de focaliser les interprétations?

Il semble impossible d'échapper à ces biais, tant que la dissymétrie et les hiérarchies engendrées par le genre subsistent, et Mendieta n'est pas la seule dans ce cas ; c'est parce qu'elles avaient une histoire tragique que bon nombre d'artistes femmes ont été (ré)intégrées dans l'histoire de l'art : Artemisia Gentileschi, Camille Claudel, Frida Kahlo..., la découverte et la popularisation d'un destin douloureux ont éclairé leur parcours d'artiste, en ont fait des icônes, source aussi d'inspiration et d'*empowerment*. Si elles avaient eu des vies banales, heureuses, aurait-on pu si bien les sauver de l'oubli ? En contrepartie, cette lumière a tendance à les enfermer dans des grilles interprétatives, et elle réassure aussi certaines représentations dominantes, comme le caractère considéré comme indissociable entre vie privée et vie artistique,

dès lors que l'artiste est une femme. Faut-il donc être malheureuse pour être une grande artiste ? Peut-être est-ce pour s'élever contre cela qu'Ana Mendieta nous dirait « I'm not your (dead) latina ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Archives de Women's Action Coalition records. New-York Public Library. <<http://archives.nypl.org/mss/3376>> [04 juillet 2020].

Ardenne, Paul et Barceló, Miquel (2009). « À propos de Paso Doble, présentation et extraits de la vidéo-performance », *Les Actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [Online] 2 <<http://journals.openedition.org/actesbranly/423>> [06 juillet 2020].

Badet, Muriel (2006). « Petits exercices d'inversion des genres, des poils de L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp à la barbe d'Ana Mendieta ». *Ligeia* n° 69-72, pp. 16-24.

Blocker, Jane (1999). *Where is Ana Mendieta ? Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press.

Breton, André (1952, 1973). *Entretiens : Entretiens radiophoniques (1913-1952) avec André Parinaud, Réponses à d'autres questions (1941-1952)*. Paris : Gallimard.

Cruz, Carlo A. (2005). « Ana Mendieta's Art. A Journey through Her Life ». In *Latina Legacies: Identity, Biography, and Community*. Ruiz, Vicki L., Sánchez Korrol, Virginia (Eds.). Oxford University Press : pp. 225-239.

Fusco, Coco et Quinton, Jared (2016). *Coco Fusco on the Enduring Legacy of Groundbreaking Cuban Artist Ana Mendieta*. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-ana-mendieta-s-enduring-legacy-in-the-words-of-coco-fusco>> [09 juillet 2020].

Grosenick, Uta (2001). *Women artists femmes artistes du XX^e et du XXI^e siècle*. Köln : Taschen.

Jouffroy, Alain (1964). *Une révolution du regard (À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains)*. Paris : Gallimard.

Lorenzi-Cioldi, Fabio (2002). *Les Représentations des groupes dominants et dominés: collections et agrégats*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Lukkas, Lynn et Oransky, Howard (dir.) (2018). *Dossier documentaire. Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*. Paris : Jeu de Paume.

Marquié, Hélène (2006). « Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies ». In *Création au féminin – Volume 2 : Arts visuels*. Camus, Marianne (dir.). Dijon : Éditions Universitaires de Dijon : pp. 15-25.

Mendieta, Ana (1996). *Ana Mendieta*. Barcelona : Centro Galego de Arte Contemporánea.

Orenstein, Gloria Feman (avril 1984). « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains ». *Le mythe littéraire et l'histoire*. {volume 17}, n°1, pp. 143-160.

Redfern, Christine et Caron, Caro (2011). *Qui est Ana Mendieta ?*. Montréal : Éditions du Remue-ménage.

Spero, Nancy et Walker, Joanna S. (2011). *Nancy Spero, Encounters*. Farnham (England), Burlington (USA) : Ashgate.

Wulf, Christoph (2007). *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*. Paris : Tétaèdre.

Ana Mendieta revisitada

María Ruido

Universidad de Barcelona

lopezruido@ub.edu

*Versión reelaborada en 2020 a partir de mi libro “Ana Mendieta” (2002)

Resumen

Este texto es una versión reducida y actualizada de mi libro “Ana Mendieta”, editado en España en 2002. Se trata de un texto breve sobre la praxis artística y política de la artista estadounidense de origen cubano Ana Mendieta, tratando de desmontar las visiones neoesencialistas, sexista y racista de la crítica de arte tradicional (y patriarcal) sobre su obra.

Palabras claves: feminismo, anti-colonialismo, performance, ritual, arte corporal.

Abstract

This text is a reduced and updated version of my book “Ana Mendieta”, published in Spain in 2002. It is a brief text about the artis-

tic and political praxis of the American artist (of Cuban origin) Ana Mendieta, trying to dismantle the essentialist, sexist and racist vision of traditional (and patriarchal) art criticism on her work.

Keywords: feminism, anti-colonialism, performance, ritual, body art.

Hace ahora 17 años, y a raíz de mi tesis doctoral, me acerqué a la trayectoria de Ana Mendieta, una artista que, por entonces, tuvo una enorme repercusión en mi trabajo y en mi conciencia política feminista. En esos momentos yo hacía performances y entendía el cuerpo -mi cuerpo- como un territorio primordial de mi obra y de las luchas políticas. Era el tiempo de la resaca del VIH, y en España, además, de la instalación en las políticas neoliberales plenas y de la cancelación de la memoria transicional por parte del aznarismo (Aznar gobernó dos legislaturas, de 1996 a 2004).

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 los 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, tempranamente desaparecida...), la crítica tradicional (desde Luis Camnitzer hasta Donald Kuspit, pasando por las visiones neoesencialista de algunas autoras feministas) han despolitizado con sus lecturas 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 en el que no deberíamos obviar el substrato colonial y/o patriarcal.

Conocida sobre todo 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 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.

Lo cierto es que negar las evidentes relaciones del trabajo de esta autora con otros artistas de su tiempo es limitar interesadamente su producción, reduciéndola a una simple traducción sintomática de traumas o a un conjunto de reactualizaciones de los mitos territoriales o maternos, en el mejor de los casos, con un vago trasfondo postcolonial.

Estrechar 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 neo-primitivismo abunda en el arquetipo de la mujer constreñida por la biología y reifica la imagen de la artista colonizada, domesticada por un renovado etnocentrismo que asimila las tradiciones locales asignándoles tolerantemente un lugar en la globalización multicultural. Lejos de esta aparente simplicidad, soy partidaria de entender que el trabajo de Mendieta no es ni folklórico, 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 panorama académico estadounidense (el InterMedia Studies Program de la Universidad de Iowa), su obra participa de algunas de las corrientes 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 algunos de los más significativos- parece evidente.

Con ellos, Mendieta participa durante los 70 y primeros 80 en el proceso de deconstrucción crítica del objeto artístico tradicional que, habiendo comenzado ya en 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 o de acciones susceptibles de ser consideradas arte), la incidencia en la activación y participación del público/usuario, el repensamiento de los conceptos de autoría y originalidad, la revisión de las jerarquías legitimadas por la propia institución arte (la misma figura del artista, el crítico, el marchante...), la evidencia de las condiciones materiales en la producción artística escatimadas por la historiografía tradicional o el cuestionamiento del canon 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.

Desde estas premisas y lejos de lecturas morbosas o mistificadoras, a través de este breve recorrido trataré -como ya hice

en mi libro de 2002- 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 coloniales y patriarcales, y reflexiona sobre la propia condición de la representación dentro de un marco cultural de mestizaje de forma similar a otras y otros artista de su contexto.

Si bien en el libro me centraba en el análisis de tres ejes que considero fundamentales en la obra de la artista -el cuerpo, la identidad y la tierra-la nación-, en esta ocasión y al no poder alargarme demasiado, me voy a centrar en el primer eje de mi estudio, el cuerpo y su contexto de producción, por considerar además que los trabajos en torno a este eje son de lo más significativo y poderoso de toda la producción de la artista cubana.

Será, por supuesto, una lectura parcial y siempre subjetiva del trabajo de Ana Mendieta, 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 teoría de la performatividad, y una síntesis breve de lo que fue mi libro de 2002.

DEL CUERPO COMO TERRITORIO POLÍTICO Y COMO ESCENARIO RITUAL

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, es evidente su relación con la utilización del cuerpo en el *body art* y con la desestabilización del objeto artístico tradicional, así como una comprensión del cuerpo (de la imagen del cuerpo) como un territorio de lucha política en cuya redefinición Mendieta participó utilizando estrategias y manteniendo posturas cercanas en gran medida a las compartidas por algunas artistas feministas. Aunque también es verdad que 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:

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, 1980, citada por Sabbatino, 1996: 51-52).

La utilización material que esta autora hace del cuerpo tampoco es una coincidencia o una improvisación. Como ya escribiera muy acertadamente Lucy Lippard en 1976 en su libro *From the center*, 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: el desnudo masculino es apreciado tradicionalmente como “neutro”, una imagen heroizada y paradigmática, sin embargo, el desnudo femenino, socialmente sexualizado y cargado de prejuicios atávicos sobre sus posibilidades de contaminación y transmisión de vida, es un escenario de control de los cánones artísticos y epistémicos.

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, el parto y la lactancia, suponen situaciones de asalto de la frontera interior/exterior, la disolución misma de los límites del sujeto cartesiano cerrado y compacto.

Frente a esta excepcionalidad, frente al cuerpo ‘neutro/masculino’, muchas feministas 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”; otras artistas y teóricas como Mary Kelly, Griselda Pollock o Laura Mulvey, elaboran una posición férreamente construccionista y políticamente articulada que parecía frustrar cualquier asomo de placer visual en las imágenes corporales/sexuales explícitas producidas por aquellas artistas que exponen su propio cuerpo.

La sobre-exposición y la desaparición como formas de sabotaje a la “representación reproductiva”¹ proponen, como vamos a descubrir en la propia Mendieta y en otras 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), 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. 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 son magníficos souvenirs, precisos iconos de la disolución: frente al documento que produce ‘verdad’, el *souvenir* compensa de la pérdida del momento que se sabe fugaz, operando como eficaces elaboradores de ficciones sustitutorias.

DE LAS HUELLAS DEL CUERPO EN LA SERIE *SILUETAS*, A LA MATERNIDAD DEL CUERPO, A SU EXCESO, A SU CALIDAD DE CAMPO DE BATALLA SIMBÓLICO

Influidas por trabajos anteriores de Bataille, Artaud, Lacan o Lévy-Strauss, y por escritos más o menos coetáneos del postestructuralismo francés (especialmente por Foucault, Derrida y Deleuze), durante los 70 se producen importantes revisiones de

¹ Véase al respecto Phelan, Peggy (1998). *Unmarked. The politics of performance*. Nueva York: Routledge.

los cuerpos como productos del control social a los que todos y todas somos susceptibles, como territorios de lucha social.

El cuerpo como producto de las “tecnologías del género”, como diría Teresa de Lauretis², y por lo tanto, como escenario político, como producto de la ideología; un cuerpo que a su vez ‘produce’ y ‘reproduce’ género, que asume estereotipos, pero también que genera contrapropuestas liminales, interrupciones y diversidades.

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.

Como ya explicara la psicoanalista Joan Rivière en 1929, la feminidad (y la masculinidad también, aunque ella no lo explicita) es una mascarada; y como subrayaría en 1990 Judith Butler en su texto *El género en disputa*, 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.

La construcción del género, fuertemente introducido en toda la estructura ideológica de nuestra cultura, no es sólo un bagaje

² De Lauretis, Teresa (2000). “La tecnología del género”. En Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo, Madrid, Horas y horas, *Cuadernos inacabados* n° 35.

aprendido, sino que es un proceso permanente más o menos evidente alimentado por diferentes formas de conocimiento y visualización (el cine, el arte, la publicidad, la educación, la norma social...): el género es autogenerativo y se alimenta no sólo desde aquellas imágenes tradicionales asumidas, sino también de su propia crítica y exceso.

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 *Carving: A traditional sculpture* (1973); o cuando Nancy Kitchel en 1973 interpreta paródicamente los gestos de su abuela en *Covering my face: my grandmather's gestures*, no están sino interpretando conscientemente los gestos y las actitudes que cotidianamente todas y todos interpretamos, y que nos elaboran como seres sexuados dentro de una normativa social.

Esta misma mirada crítica hacia la imposición genérica puede leerse en trabajos de Mendieta como *Facial Cosmetic Variations* (Iowa, 1972), donde la artista de/forma 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.

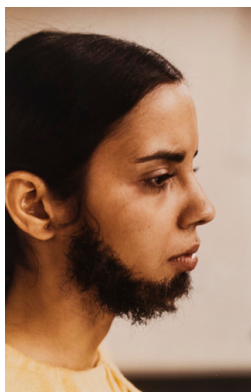
En 1972 y como culminación de sus estudios en el curso InterMedia Studies Program de la Escuela de Arte de la Universidad de Iowa, Ana Mendieta realizó *Facial Hair Transplant*, una acción de transferencia simbólica que no sólo jugaba hábilmente con el estándar de género más claramente reconocible en la cultura occidental, el pelo, sino que finalmente evidenciaba la calidad constructiva del género y del cuerpo. Su trabajo, como ella misma

recuerda en un breve escrito de acompañamiento, no sólo se inscribe en una larga lista de imágenes desestabilizadoras (Mendieta habla de su inspiración en Marcel Duchamp) o directamente monstruosas (recordemos, por ejemplo, *La mujer barbuda* (1631) de José de Ribera), sino que tiene vinculación además con la idea de transferencia explorada por el psicoanálisis y existente también en la santería afrocubana. Mendieta explicaba en 1972:

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.

Lo que yo hice fue transferir su barba [se refiere a la barba de su compañero Morty Sklar] a mi cara. (..) 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, 1972, citada por Sabbatino, 1996: 179).



Facial Hair Transplant (1972)

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, al tiempo que la inscripción de estas imágenes dentro de la historia del arte tradicional, 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 imperialista como es Estados Unidos, la lectura paralela de esta obra como una conjunción de polos opuestos con raíces en invocaciones rituales pre-hispanas 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 una conciencia política muy clara.

Si bien a las mujeres tradicionalmente se las ha considerado más cercanas a la naturaleza, contingentes frente a la supuesta inmanencia de lo masculino, y fuertemente marcadas por la corporeidad frente al orden simbólico patriarcal, dentro de nuestra lógica binaria occidental, sólo somos humanos en la medida que podemos distanciarnos de los animales y constituir una diferencia representable.

En dos de sus performances tempranas, *Feathers on a woman* (Iowa, 1972) y *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 del sujeto-mujer.

En la primera performance, 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 con la asociación entre la mujer y el ave como víctimas de la violencia sacrificial. En la segunda, es la propia Mendieta la que asume el papel de oficiante del sacrificio actuando a través del cuchillo/falo que mata un gallo.



Feathers on a woman (Iowa, 1972)

El cuerpo de Ana Mendieta se presenta, así, como un cuerpo liminar por excelencia, 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 la violencia material (sus acciones, sus incorporaciones) a partir de la transformación ritual: 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 falta a la norma.

La imagen de las plumas (y de las alas) es altamente significativa y rica dentro de algunas culturas pre-hispanas 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.

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: me refiero, por ejemplo, a trabajos como los de Hannah Wilke, donde la artista recurre a las escarificaciones como marcas de diferenciación y representación del estigma, o como los de Nancy Spero, quien con sus dibujos de bailarinas intenta la revitalización de ciertas líneas de conocimiento no-patriarcales para articular un discurso no logocéntrico.

RITUALES DE VIOLENCIA: VIDA, MUERTE Y TRANSFORMACIÓN

Algunas de las obras más significativas de Mendieta serán realizadas en 1973 durante unas vacaciones en México, donde escenificará el ritual de la muerte, desafiando los límites de dos estados que en nuestra tradición occidental son contradictorios y excluyentes.

México supuso para Mendieta la toma de conciencia de la potencia de las culturas pre-hispanas. 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 occidental, convierte su cuerpo en un poderoso catalizador, desgarrar y exterioriza simbólicamente sus órganos, fragmenta su corporeidad desafiando los límites del tiempo moderno lineal (el tiempo del capital), abrazando el tiempo cíclico del re-nacimiento (el tiempo de la vida): dentro las tumbas zapotecas de El Yagul (Oaxaca, México), en acciones como *Flowers on body* (1973) confunde las distancias entre la vida y la muerte celebrando/parodiando la muerte dentro de una construcción, la tumba, construida 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 *On giving life* (Iowa, 1975), renacimiento y muerte como narran, también, los mitos de Deméter y Perséfone.

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, Gina Pane, Bob Flanagan o los accionistas vieneses, son sólo algunos ejemplos de la aparición de la violencia y la muerte como formas puntualmente visibles, ya que el dolor (especialmente la experimentación placentera del dolor) es raramente admisible dentro del orden visual hegemónico. 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, y son relegados a la privacidad o al tabú. Producen asco, producen miedo, producen risa.

La representación de la violencia sobre nuestros cuerpos 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 neutraliza. En palabras del psicoanalista Jacques Lacan, 'sutura', paraliza³.

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. Si bien 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, por ejemplo, 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, hasta llegar a teorías francamente cuestionables. En 1996, Kuspit escribe:

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

³ Para una introducción al concepto lacaniano de 'sutura', véase Miller, Jacques Alain (1966), "La sutura". *Cahiers pour l'analyse*, n° 1, pp. 39-51. Versión inglesa, "Suture", *Screen* (1978), vol. 18, n° 4, pp. 24-34.

sienten hacia ella. (...) Podría decirse, que Mendieta prefería tener una relación narcisista con la Madre Tierra a una relación sexual con los hombres. (Kuspit, 1996: 50-51).

Si bien es cierto que Mendieta -como aparece muy bien reflejado en el documental de 1987 de Kate Horsfield, Nereyda García-Ferraz y Branda Miller Ana Mendieta: *Fuego de Tierra*⁴ 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 obviar la inscripción política de la producción de Mendieta y limitarla a una respuesta sintomática.

Más allá de la interpretación distópica que la acerca a la autosuficiencia ahistórica de las Diosas, debemos recordar en Mendieta algunas estrategias de lucha contra la fagocitación del deseo unívoco que descubren su inscripción política y su contextualización: por ejemplo, la insistencia en la representación anti-reproductiva la acerca a estrategias de displacer y de negatividad que se explican en la teoría visual feminista de Teresa de Lauretis o Laura Mulvey; o recordemos también sus trabajos en una línea que subraya el rito y otras formas de relato no lineal como eficaces estructuras de oposición a la narrativa racional y lineal de la Historia occidentalocéntrica que comparte con teóricos/as post-coloniales contemporáneos.

Ana Mendieta utiliza e incorpora en sus obras muchas veces, además, 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 la performance) para poder actuar, simultáneamente, como víctima y verdugo.

⁴Horsfield, Kate; García-Ferraz, Nereyda y Miller (1987). *Fuego de Tierra*. EE. UU., 50 mints.

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 esta autora 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 tiene en Mendieta matices muy diferentes a los que aparecen en otras artistas. 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', al tiempo que, como ya apuntaran Horkheimer y Adorno en *Dialéctica del Iluminismo*, establece una confluencia entre la capacidad del arte y el crimen en su producción de desestabilización social.

«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», declara Ana Mendieta a Eva Cockcroft en Nueva York en 1984. (Mendieta, 1984, citada por Merewether, 1996: 93).

A pesar de su apropiación de ciertas formas 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 el Marqués de Sade, Georges Bataille 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 subversión de la norma.

Tanto en *Mutilated Body on landscape*, una performance que tiene lugar en Oaxaca en 1973, como en *Tied-up woman* (Iowa, 1973) donde la autora aparece desnuda y atada, Mendieta incorpora/interpreta a una víctima de la violencia: en el primer caso, es una víctima propiciatoria dentro del rito sacrificial; en el segundo ejemplo, es una víctima cercana, similar a la propuesta en *Rape scene* (1973), que analizaremos detenidamente más adelante. Todas estas escenificaciones nos confrontan, en su misma calidad de re-construcción marcadamente no-realista, con nuestro papel de víctimas y victimarios, cómplices y objetos de la violencia estructural cotidiana.



Mutilated Body on landscape (1973)

Para terminar, y tendiendo puentes hacia una dolorosa y constante actualidad, me gustaría analizar un poco más detenidamente un trabajo que ya he mencionado anteriormente, *Rape Scene* (1973), donde la artista incorpora a una víctima de violación que se cometió ese mismo año en el Campus de la Universidad de Iowa donde ella estudiaba.

Rape scene (Iowa, 1973) 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 apunta una lectura que enlaza con el activismo feminista concreto de este momento, aunque desde una perspectiva formal y discursiva con matices propios.



Rape Scene (1973)

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 cómplices de la misma violencia, la violencia de la mirada, 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 (como en la ya mencionada *Tied-up woman*) 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. *Three weeks in may* (1977) -que denuncia las violaciones acaecidas en Los Ángeles a través de la estampación de la palabra *rape* (violación) en un mapa de la ciudad- o *In mourning and in rage* (1977), ambas de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, son un buen ejemplo de este tipo de producciones. Ambas son creaciones colectivas, que emplean la calle como escenario.

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 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, el aparente atrincheramiento en el rito: las diferencias parecen ser muchas, como mucha es la distancia que separa las estrategias del feminismo blanco hegemónico del de las mujeres «otras», negras, latinas.

Aparentemente alejadas en sus estrategias formales, ambas propuestas coinciden, sin embargo, en su insistencia en la dificultad de la mirada, en la aceleración del displacer: junto a la desaparición 'velada' de Lacy y Labowitz y de todas las mujeres que las acompañan en su acción, Mendieta dificulta la visión con

la sobre-exposición de su cuerpo, en su desagradable evidencia, en la saturación de la mirada. Personalmente, creo que aquí la sobre-visualización, la desestetización a través de la evidencia, impiden con mucha eficacia el placer voyeurístico al convertir la imagen del cuerpo de Mendieta en una representación obscena, no proporcionadora de placer escópico, no inscribible dentro de los cánones de la belleza, en una representación no reproductiva tan eficaz y políticamente consciente como la acción colectiva de Lacy y Labowitz.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana (1º ed. 1944).
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquest (1º ed. 1957).
- Blocker, Jane (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham (Carolina del Norte): Duke University Press.
- Butler, Judith (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.
- Clearwater, Bonnie & James (eds.) (1993). *Ana Mendieta: A Book for Works*. Miami: Grassfield Press.
- Cuba siglo XX: Modernidad y Sincretismo* (Catálogo) (1996). Las Palmas: CAAM. Las Palmas.
- Jacob, Mary Jane (1991). *Ana Mendieta: The Silueta Series (1973-1980)*. Nueva York: Galería Lelong.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of horror: an essay on abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. París: Fayard.
- Kuspit, Donald (1996). "Ana Mendieta, cuerpo autónomo". En *Ana Mendieta* (Catálogo). Santiago de Compostela: CGAC.
- De Lauretis, Teresa de (2000). "La tecnología del género". En Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo, Madrid, Horas y horas, *Cuadernos inacabados* n° 35.

Lippard, Lucy (1976). *From the center. Feminist essays on women's art*. Nueva York: Dutton.

Merewether, Charles (1996). "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta". En *Ana Mendieta* (Catálogo). Santiago de Compostela: CGAC.

Mulvey, Laura (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme (1º ed. 1975).

Jones, Amelia (1998). *Body Art: performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jones, Amelia (1995). "Herejías feministas: el 'arte coño' y la representación del cuerpo de la mujer". En *Herejías: crítica de los mecanismos* (Catálogo). Las Palmas: CAAM.

Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Nueva York: Routledge.

Pollock, Griselda (1994). *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres-Nueva York: Routledge.

Rivière, Joan. (1929). "Womanliness as a mascaeraed". *International Journal of Psycho-Analysis*, Londres, vol. 9, pp. 303-313) <http://www.lacanianworks.net/?p=1193>

Ruido, María (2002). *Ana Mendieta*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.

Sabbatino, Mary (1996). "Ana Mendieta Silueta Works: Sources and Influences". *Ana Mendieta (1948- 1985)* (Catálogo). Helsinki: Helsinki City Museum.

Spero, Nancy (1992). "Tracing Ana Mendieta". *Artforum*. Nueva York, vol. 30, n° 8, pp. 38-39. <https://www.artforum.com/print/199204/tracing-ana-mendieta-33595>

VIDEOGRAFÍA

Horsfield, Kate; García Ferraz, Nereyda y Miller, Brenda (1987). *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*. EE. UU., 50 mins.)

Decolonizing Self-Portraits of Frida Kahlo, Ana Mendieta, and Yreina D. Cervántez

Laura E. PÉREZ

University of California, Berkeley

Presented at “I’m Not Your (Dead) Latina. Ana Mendieta. Survivances,” Symposium, Université de Grenoble Alpes, Grenoble, France, January 31, 2019.

Note

This presentation was taken from a longer chapter in my book, *Eros Ideologies. Writings on Art, Spirituality, and the Decolonial*, which was published by Duke University Press in 2019, pp. 92-111. After some introductory remarks pertaining to self-portraiture and aspects of the work of all three artists, I focus on the work of Ana Mendieta.

The self-portraits of Frida Kahlo (1907–54), Ana Mendieta (1948–85), and Yreina D. Cervántez (b. 1952) grapple with representing the material absence of the hidden or unseen that

makes up our interiority—the self as a spiritual being, the ghostly social figure of the racialized and female(d), and the self as part of nature—a not fully knowable being that exceeds socially constituted versions of self or “identities” yet is simultaneous to these. They worked, and in Cervántez’s case work, through this paradox by hybridizing Western and non-Western notions of the self and perspective, and employing visual languages and materials, particularly natural elements, whose meaning is informed by non-Western cultures. All three artists chose self-portraiture—in Mendieta’s case through the *silhuetas* (silhouettes¹) she called self-portraits and “earth-body work” (Viso 2008, 94, 81)—as the terrain upon which to investigate the limits of representation and perspective, reaching beyond what is over-determined by cultural and historical specificities. While fluent in the dominant Western art histories of their times, but as students of non-Western thought and art, all three work against the grain in examining being in ways that unmoor gendered, racialized, and other dehumanizing identities through recontextualizing the historically, socially, and culturally specific against the natural world of flora and fauna, and the life energies connecting these. In their self-portraits, all three artists center representation of the physical body or its identifiable trace within or surrounded by vegetation or animals, or in the earth, drawing on their study of non-Western art and non-Western philosophies of the energetic (or “spiritual”) interdependence of all forms of being. They ultimately represent their self, and self more generally, as nature, that is, as a part of the larger natural world, opening the personal self of self-portraiture to more general reflection on the nature of being as unknowable, as excess with respect to the social, and as literally interdependent to all other life forms.

¹ Título exacto “Siluetas” (nota de las editoras).

In traditional European portraiture and self-portraiture, objects adorning and surrounding the subject typically supply information about the social life and character of the person pictured (Schneider 1994, 6–9, 24–28). In Kahlo’s and Cervántez’s self-portraits and in Mendieta’s *Silhueta* series, when nature is the environment in which they place their images or more abstract references to their bodies, the identity they point to in a sense is elsewhere, even as it unflinchingly records the appearance of the physical self in Kahlo’s and Cervántez’s paintings, or the outline of Mendieta’s body. And while not reserving to women a particular relationship to nature as one that reinforces sexist and racist pseudoscientific assumptions about women as essentially more animal-like, and therefore farther from reason and civilized impulses, Kahlo, Mendieta, and Cervántez embrace self as nature, interrupting binary and human-centric assumptions. Nature functions in their work as a way to un- or redefine self and being. In turn, nature is imbued with intelligence and pictured as animate, while relations between human, plant, animal, earth, and cosmos are rendered porous.

All three artists have been misread on their use of self-portraiture. One of Mendieta’s critics viewed the use of her own body in her art pieces as a period of entrapment in identity politics that she was said to have fortunately grown out of in later work.² Meanwhile, an art critic writing of Los Angeles–based Yreina Cervántez’s self-portraits suggested her ongoing use of the genre represented some

² Julia Bryan-Wilson notes in her fine curatorial essay “Against the Body: Interpreting Ana Mendieta”: “While Mendieta’s practice has largely been understood as solitary, the foundational inter-relationality proposed by pieces such as these serves as a counter-argument to Donald Kuspit’s assertion that her work is pathologically self-absorbed, masturbatory, and narcissistic. Mendieta’s work proposes not a ‘narcissistic’ attention to her own body, as Kuspit would have it, but rather a more ambivalently dialogical relationship to bodies (including those off-scene) as they form, deform and influence each other” (2013, 29).

sort of narcissistic rut.³ And Kahlo's self-portraits have been used to psychoanalyze the artist as narcissistic, with her art, persona, and relationships reduced to signs of pathological fragmentation, neediness, and insecurity, ostensibly crucial keys to interpreting her artwork.⁴

The insufficiently examined assumption that representation of a self that is rendered invisible precisely because gendered and racialized through visual cues (skin color, features, attire, and

³ According to Margarita Nieto in "Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles," *Cervantez's Untitled* (1983) reveals a decorative quasi-p & d style (with strong references to Mexican popular art) that launched her work on a long trajectory into self-absorption and the self-portrait" (1995, 32, 34).

⁴ In "Frida Kahlo: The Self as End" (1998), Solomon Grimberg proffers a remarkably castigating and judgmental reduction of Kahlo's self-portraiture as exercises in "self-absorption." Helga Prignitz-Poda, who in her book *Frida Kahlo: The Painter and Her Work* (2010) describes Frida's beauty as "exotic," adds to the "analysis" of pathological narcissism the conjecture that this involved "a certain expertise in witchcraft and sorcery" (41) and that "the mirrored reflection was only one of several techniques of magic Frida used in her desire to imaginarily tie people to herself" (41). She further explains, "The interpretation of Kahlo's work inevitably leads one to the subject of evil. Whatever its form, it lurks in almost all of her paintings, be it in the guise of Judas, a monkey, or a poisonous plant" (46). Kahlo's sexuality is viewed as part of her pathology and she is described as "an extremely sensuous and erotic woman" (59). Prignitz-Poda does usefully cite the influence of Walt Whitman regarding nature in Kahlo's work, such that "her reflection, to her, was not a simple means of identification, like a passport photograph, but rather was invariably integral to the universe and, at the same time, an expression of her very essence" (55). However, in descriptions of *Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird*, Prignitz-Poda declares, following earlier ruminations on medieval symbolism, that "the monkey fumbling with Frida's prickly necklace is familiar to us from several of her paintings; it represents lasciviousness and 'suffocating love'" (158). The best that can be said about this sort of writing is that it amply illustrates the necessity of studying more than European history and art history when from several of her paintings; it represents lasciviousness and 'suffocating love'" (158). The best that can be said about this sort of writing is that it amply illustrates the necessity of studying more than European history and art history when interpreting culturally hybrid artwork such as Kahlo's and of projecting colonial notions of sexuality, morality, and mental health on the Mexican bisexual artist; the worst is that it borders on Eurocentric racist demonization of Kahlo as a Third World woman. Kahlo's love of her animals is amply recorded by her niece, Isolda Kahlo (2004), among others, and in numerous photographs. In Mesoamerican indigenous cultures, including the Aztec/Mexica, the monkey signifies creativity, among other things, but not evil. Felines, dogs, and birds also hold non-European significance (Barrios [1999] 2009).

ornamentation, etc.) is merely “narcissistic,” a psychologically wounded “self-absorption,” an artistic and intellectual “dead end” (Grimberg 1998, citing French painter Jacqueline Lamba), or dangerously “essentialist” misses the significance of conscious, politically aesthetic, performative self-representation, spanning decades in the lives of these highly intelligent, original, and independent artists. For negatively racialized artists, particularly for women and the queer, self-portraiture and self-representation hinge on the inescapable quandary of how to represent one’s own complex, changing, and socially excessive or transgressive subjectivity and agency—precisely against the history of static, homogenizing, and culturally specific gender and racial stereotypes. Kahlo, Mendieta, and Cervántez were not meant to be visible as artists or, more broadly, subjects with self-determining agency within the patriarchal cultures of their time and ours. Thus, part of the politics—the social significance and effects—of their practice of self-portraiture and use of their own body in their artwork lies in the disregard and potential/actual transformation of the various dominant gazes and the accompanying interpretive discourses that shape these—an ideological transformation of which the artwork is the enzymatic agent in the viewer and the larger culture from which visual and intellectual legibility and legitimacy are drawn. Seemingly only about the self, the self-portrait in the work of such women is intimately about the social production and disruption of selfhood. Nonetheless, as self-portraiture or self-representation announces, the artists speak first but also to themselves as audience, critic, intellectual; beholder as well as beholden; subject as well as object of their own interest, daringly, productively out of step with the dominant culture of their times. The self-portrait allows these women socially disruptive and creative self-authoring. When one is *fuera de serie*, outside the serial, the meaning of self-representation is pointedly, if paradoxically, not the obvious.

All three artists were concerned with incorporating non-Western notions of identity and self, informed by non-Western spiritualities, into their work. Mesoamerican indigenous cultures were and remain spiritual cultures, that is, their philosophies of being and therefore of nature, science, and human creation are viewed through understandings of the divine and energetic interdependent nature of all life (Caso 1958; Martínez Parédez 1960, 1973; León-Portilla [1961] 1988, [1963] 1990; Maffie 2014).

Mendieta identified with indigenous and African diasporic notions of the interdependence of all being and *ashé*, or life force, and explored these in relation to the power of art making as a living, interactive conversation within a world of natural forces. Alongside African American and Afro-Latina/o contemporaries in New York, she studied Afro-diasporic cultures, as well as the indigenous cultures of Mexico and Cuba⁵. In 1978 Mendieta wrote admiringly of the “inner knowledge” of Santería in Cuba and of Afro-Cuban culture’s seeming “closeness to natural resources. And it is this knowledge which gives reality to the images they have created.” She described her own work as “exploring the relationship between myself, the earth and art. Using my body as a reference in the creation of the works, I am able to transcend myself in a voluntary submersion and total identification with nature. Through my art I want to express the immediacy of life and the eternity of nature” (Viso 2008, 296).

At the core of self-representation in the artwork of all three artists is how to perform the apparently self-evident, the self-

⁵ See the excellent, creative documentary using Mendieta’s own photographs and film footage documenting her *Silbueta* series and other work: Kate Horsfield and Nereida García-Ferraz, dirs., *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (VHS, 1987; DVD, 2010).

portrait, in a culturally defamiliarizing way, precisely in order to render the subject human, against centuries of dehumanizing gendered and racialized representation and erasure. How can one peel away the social as mask?

[It would be useful to momentarily turn to YC’s work here.] In Cervántez’s self-portraiture she is more than a U.S. “woman of color,” the screen of unfriendly, dehumanizing projections. She is in, but also beyond, the repertoire of Western visual signifiers regarding so-called race and gender, as her *Nepantla* triptych (1996) in particular explores through considering the possibilities of visual decolonization, and as the Mesoamerican glyphic world she animates in *Searchin’ for My Mojo* suggests. She has visualized self and being through registers of meaning not readily intelligible to a dominant cultural gaze, an “otherness” about the nature of being, as both larger than socially constricting understandings of the sub-humanity of a woman of color and more broadly about the “spiritual” or cosmic aspect of being as part of nature’s nature. Thus, the idea of the being of humans as spiritual as well as material, and through these in identity with nature and all other beings, is not reserved for indigenous or mestiza/o peoples, though it is introduced and centered through visual cultural and linguistic references from these philosophies as they still prevail there. It is a view of all of humanity. Through art making centered in Mesoamerican philosophies of being as interrelated to other life forms, Cervántez has visualized her flesh as more than the scar of colonization, victim of or reaction to neocolonizing, dominating powers. Instead, she has pictured herself and helped us to see her, and through her, perhaps ourselves, as part and parcel of the enduring power of a natural world that is not immobile, passive, mute material that is ostensibly unalive and therefore can be ravaged by greed. From a vantage point beyond some post-

Enlightenment and poststructuralist denials of spiritual essence, Cervántez's self-portrait strives to capture a sense of self that returns us to awareness that we are nature and that individuals are part of a larger human and planetary community by virtue of the nature of being itself as nature. Self here is quite literally my other me, and you, the seemingly other that is captured in the Mayan expression of the Mesoamerican concept *In Lak'ech: tú eres mi otro yo*, you are my other me (Martínez Parédez 1973, 19, 120, 153).

Mendieta's performances, earth-body work, natural wall carvings, and carved wood sculptures insistently erase the demarcations between human and nonhuman life forms. Thus the human body is covered and silhouettes filled with mud, grass, flowers, feathers, hair, water, blood, milk, or fire. The body or its shape—typically, the artist's own throughout the 1970s—was also nude beneath superimposed, glued, dripping, slathered surfaces, kinds of new skin or extensions of skin. Early performances of 1972–74 involving the application of male facial hair to her own face, feathers to her body, or blood dripping down her forehead register her fascination with the intermingling of identities and of forms. Mendieta seemed to be exploring where one form began and others ended, and to what degree the idea of discrete identities was a conceptual limitation and human, limited projection of reality.

In sculptural performances in nature making use of her body as part of the surrounding environment, a zone of ambiguity between human and nonhuman is created, as it is between what seems alive and what does not. In many of the untitled pieces Mendieta performed at Old Man's Creek in Iowa, but also elsewhere, the human figure anthropomorphizes natural forces, such as that of trees—whether limbs, trunk, or root—the soil,

sand, and bodies of water. Mendieta's views of the sacred life force, *ashé*, in the African diasporic Yoruba tradition of Santería were present from the beginning of her work. In a 1982 grant application, she stated, “For the past twelve years I have been working out in nature, exploring the relationship between myself, the earth and art. I have thrown myself in to the very elements that produced me, using the earth as my canvas and my soul as my tools” (Clearwater 1993, 41).

From this perspective, the movement from embodied performance as a kind of still life and of *silhueta* as human trace when covered in or filled with organic matter perhaps is not absence so much as a different kind of presence. Still, and covered with natural materials, the recognizably human form is no longer a personal body, nor is it a corpse, but rather another life-form within a field that is full of other natural forms that might be performed alive through the performer as sculptural natural form. Kahlo's paintings have a similar quality. In *Self Portrait with Braid* (1941), tufts of her hair seemingly free themselves from their tight braid, and in many of her still lifes, color, moist ripeness, and movement capture vibrancy. *The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Me, and Señor Xolotl* (1949), like Remedios Varo's fantastic and whimsical paintings of animated objects, explicitly anthropomorphizes the seemingly inanimate.

Mendieta's *silhuetas* and other earth-based performance sculptures stage a partial erasure of the familiar human form and of the specific, identifiable person. What one sees instead (through photographic and video documentation) is a differently materialized presence, one that insists on identity with the surrounding landscapes. The performance when the artist's or a

model's body is used is a performance of human as nature, as well as of nature as animated. Covered in mud, standing against a tree, in *Tree of Life*, amid its roots, the performance sculpture lends body to other life-forms. Hollowed out or carved outlines of the human body, when filled or covered with matter, together constitute the earth-works body or its skin.

As much or more than functioning like the photograph, as a trace of what is now absent, the silhuetas paradoxically address persistence, precisely because they are designed to be ephemeral, to be washed away with the returning tide, to melt with the return of spring, to dissolve under the rain, scatter with the wind, or like the *Rupestrian Sculptures* in Cuba, to slowly vanish across the centuries back into the elements. Disintegration, dissipation, and decomposition are compositional elements of the pieces. Made of natural materials, the silhuetas are to dissolve into the *materia prima* from whence they came.

Identification with nature is literalized in Mendieta's performances as nature, as part of tree, soil, roots, and fields. Perhaps this is another way of thinking of the shamanic concept of the capacity to identify with other life-forms to the point of transforming into them, as in Cervántez's self-portraits as were-jaguar, symbolic of the nonmaterial self that is in identity with an inspired natural world whose vitality is characterized precisely by constant movement and transformation.

I want to [re]turn to Kahlo's self-portraiture. In addition to approaches to her work discussed earlier, critics have noted that the exuberant, highly social artist had in self-portraiture an outlet to express the constant physical pain with which she lived since a bus accident during her adolescence, or that they revealed the sadness and isolation of a psychological sense of solitude, explained

in diverse ways. But alongside her still lifes and especially in the self-portraits of the 1940s, and in some of the portraits, Kahlo begins to surround or even dress the sitter in vibrant vegetation (as in *Portrait of Mariana Morillo Safa* [1944] and *Self-Portrait with Braid* [1941]). Vegetation and animals are not merely a backdrop and props, or framing devices. In the forties, Kahlo's identification with indigenous dress as resistance to negative racialization of the indigenous (*My Dress Hangs There* [1933], *Me and My Doll* [1937], *Escuincle Dog with Me* [c. 1938], *Self-Portrait* [1940]), not withstanding that it was a politically-correct sartorial statement of the time for others too, makes way for self-representation through and as nature. In *Thinking about Death* (1943), vibrant vegetation, animals, and the external natural world are the principal signs of her inner or true nature. In *Roots* (1943), she explicitly paints herself as nature, a cut-out in her chest allowing red-veined leafy vines to grow through and from her amid the barren cracked surrounding landscape. In *The Dream* (1940), she pictures herself sleeping in her canopied bed, covered by a growing vine. Atop the canopy, a Judas skeleton wired with firecrackers and holding a bouquet mirrors her sleeping frame, life and death both a kind of sleep, of being in another time-space of fleshless consciousness.

Identity as nature—a nature of constant movement and transformation—and the transitory nature of the human, especially in its social embodiment, is an important part of the process of self-reflection and self-possession that the self-portraits of Kahlo, Mendieta, and Cervántez record. But rather than constituting a pointless archive of the traps of narcissism and self-absorption as various critics have argued, they allow meditation on the nature of being in the face of social and physical suffering, and more generally of the inevitable mortality of the flesh. Profoundly philosophical, if by this we mean reflection on the nature of being

and thereby conceptions of self and identity, the self-portraits of Kahlo and Cervántez and the performance sculptures and silhuetas of Mendieta explore the nature of self as not-(social) self, as multiple, as matter and nonmatter, as specific, socially circumscribed identities alongside identity as nature and cosmic being. Beyond what is self, their work asks what is life, what are its forms, what constitutes lasting being? Their work powerfully responds. As Gloria Anzaldúa observed, “For images, words, stories to have this transformative power, they must arise from the human body—flesh and bone—and from the Earth’s body—stone, sky, liquid” (1987, 75).

WORKS CITED

Anzaldúa, Gloria E. 1987. *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters / Aunt Lute Books.

Barrios, Carlos. [1999] 2009. *The Book of Destiny. Unlocking the Secrets of the Ancient Mayans and the Prophecy of 2012*. Translated by Lisa Carter. New York: Harper Collins.

Bryan-Wilson, Julia. 2013. “Against the Body: Interpreting Ana Mendieta.” In *Traces: Ana Mendieta*, edited by Stephanie Rosenthal, 26-37. London: Hayward.

Caso, Alfonso. 1958. *The Aztecs. People of the Sun*. Illustrated by Miguel Covarrubias. Translated by Lowell Dunham. Norman: University of Oklahoma Press.

Clearwater, Bonnie, ed. 1993. *Ana Mendieta: A Book of Works*. Miami Beach: Grassfield Press.

Grimberg, Solomon. 1998. “Frida Kahlo: The Self as End.” In *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, edited by Whitney Chadwick, 82-104. Cambridge, MA: MIT Press.

Horsfield, Kate and Nereida García-Ferraz, dirs., *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (VHS, 1987; DVD, 2010).

Kahlo, Isolda. 2014. *Frida íntima*. Bogotá, Colombia: Ediciones Dipon; Buenos Aires, Argentina: Ediciones Gato Azul.

León-Portilla, Miguel. [1961] 1988. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. 4th ed. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

_____. [1963] 1990. *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind*. Translated by Jack Emory Davis. Norman: University of Oklahoma Press.

Maffie, James. 2014. *Aztec Philosophy: Understanding a World in Motion*. Boulder, CO: University of Colorado Press.

Martínez, Paredez, Domingo. 1960. *Un continente y una cultura: Unidad filológica de la América prehispánica*. Mexico City: Editorial "Poesía de América."

_____. (1953) 1973. *Hunab Ku: Síntesis del pensamiento filosófico maya*. Expanded 2d. ed. Mexico City: Editorial Orion.

Nieto, Margarita. 1995. "Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles." In *Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles*, by Bolton Colburn, 21-38. Laguna Beach, CA: Laguna Art Museum.

Prignitz-Poda, Helga. 2010. *Frida Kahlo: The Painter and Her Work*. Munich: Schirmer/Mosel.

Schneider, Norbert. 1994. *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait-Painting 1420-1670*. Cologne, Germany: Benedikt Taschen Verlag.

Viso, Olga. 2008. *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*. Munich: Prestel.

Capítulo 2

ESTÉTICA DE MENDIETA: MENS SANA IN MUNDO INSANO

Ana Mendieta y la (est)ética de la desaparición

Máximo Aláez Corral
Universidad de Oviedo
alezmaximo@uniovi.es

Resumen

La obra de Ana Mendieta ofrece un campo cada vez más amplio de interpretaciones para la investigación contemporánea, en no poca medida debido a su diversidad técnica y temática, a pesar de estar concentrada en un período temporal relativamente breve (1972-1985). De su extensa obra, la serie *Siluetas* es, sin duda, la que más atención ha generado en la crítica, especialmente en las últimas dos décadas. Las violentas circunstancias de su muerte, unidas a la insistencia por parte de la artista en el uso de materiales, formas y conceptos vinculados con la violencia, el sacrificio, y la desaparición del cuerpo han facilitado, igualmente, abundantes lecturas en las que se establece, quizás con demasiada inmediatez, un vínculo definitivo entre la obra y la vida/muerte de Mendieta. En este estudio me propongo analizar algunas de las obras más significativas de la artista, desde su etapa como estudiante en la universidad de Iowa hasta las obras más maduras de la serie *Siluetas*, para tratar de reflexionar en torno al concepto de desaparición

corporal, la transformación del cuerpo en huella evanescente, y la dimensión estética de la ausencia entendida como tránsito hacia una abstracción en la que el cuerpo, reducido a una imagen fantasmal, alcanza su más pura significación.

Palabras clave: Mendieta, performance, estética, cuerpo, desaparición

Abstract

Ana Mendieta's oeuvre offers an ever-expanding corpus of interpretations for contemporary research, in no small amount due to its technical and thematic diversity, despite being limited to a relatively short time period (1972-1985). Out of her extensive output, the *Siluetas* series is, undoubtedly, the one that has garnered the attention of most critical studies, especially over the last two decades. Her violent death, together with her own insistence in using materials tightly connected with violence, sacrifice, and the disappearance of the body, has also contributed to a far too immediate reading of her work under the light of her untimely demise. In this essay I intend to analyse some of Mendieta's most significant artworks, from her student times in the University of Iowa to her more mature *Siluetas* works, in order to reflect upon the concept of bodily disappearance, the transformation of the body into an evanescent imprint, and the aesthetic dimension of absence understood as a transient stage towards abstraction, wherein the body, reduced to a ghostly sign, can reach its purest meaning.

Keywords: Mendieta, performance, aesthetics, body, disappearance

INTRODUCCIÓN

A pesar del creciente interés en la figura y la obra de Ana Mendieta, un interés que se ha concretado tanto en exposiciones como en numerosos estudios sobre su inmenso legado artístico, a día de hoy todavía existen aspectos de sus obras cuyo análisis ofrece posibilidades aún por explorar. Entre estos aspectos se encuentra el proceso de desaparición del cuerpo de la artista en su serie más conocida, *Siluetas* (1973-1980¹). Muchos de los estudios realizados en los últimos años han tratado de buscar una explicación a la presencia de la violencia, la sangre, y la ausencia corporal, en la biografía de la artista (especialmente su muerte prematura, en circunstancias todavía no esclarecidas).

Aunque no puede negarse la relevancia del contexto biográfico de la artista en relación a su obra —el trauma de su temprano exilio, su búsqueda de identidad en la transitoriedad y la provisionalidad de sus desplazamientos vitales, la consciencia de su propia ‘otredad’ en la cultura blanca y patriarcal dominante—, considero que la obra de Mendieta posee una fuerza y una entidad que trascienden sus propias particularidades biográficas. El análisis que me dispongo a acometer, en cierta medida, responde a esta necesidad de exploración de la obra de la artista por sí y en sí misma, en relación directa con las posibilidades interpretativas que tanto las formas como los materiales o los conceptos empleados por Mendieta ya han abierto en el ámbito de la investigación crítica más reciente.

Después de hacer un breve repaso a los aspectos más destacados del contexto teórico y artístico en el que se formó la artista, tras

¹ Incluyo 1980 como fecha de finalización de la serie dado que ésa es la opinión más generalizada; no obstante, debemos recordar que la propia artista consideraba que esta serie carecía de conclusión, y de este modo asumía que era «una larga serie que nunca terminará» (citada en Best 2007: 64) [Salvo que se indique otra cosa, las traducciones al español de citas en inglés son mías].

su llegada a Iowa en 1961, procederé al análisis de algunas de sus obras más significativas en relación con los conceptos del cuerpo ausente y presente, los medios artísticos empleados por Mendieta para crear, desarrollar y registrar visualmente sus obras, y los diversos significados que pueden extraerse de éstas. De este modo intentaré concretar algunas reflexiones acerca de la disolución de la identidad en conexión con la estética de la desaparición corporal, que en la obra de Mendieta está constantemente marcada por la ambigüedad y por una intencionada subversión de los discursos dominantes.

DEL ARTE DE PERFORMANCE AL EARTH-BODY ART

Cuando analizamos la obra de una artista tan compleja como Ana Mendieta, a pesar de la claridad conceptual que mostró ya desde sus primeras acciones performativas², se hace necesaria una mínima contextualización teórica y biográfica. Los primeros contactos serios de Mendieta con el arte contemporáneo se producen en el Programa Intermedia de la Universidad de Iowa, que la artista inició en 1972, después de obtener su título universitario, bajo la dirección del profesor y artista de origen alemán Hans Breder (Alvarado 2015: 71). Las primeras obras significativas que produce la artista llegan en 1972; entre ellas, *Untitled (Facial Hair Transplant)* y *Untitled (Glass on Body)* son dos excelentes ejemplos que ya anuncian algunas características de su obra posterior. En primer lugar, la seriedad y el rigor en el planteamiento y ejecución de la obra, tanto en el uso de los medios artísticos como en la propia actitud de la artista. En segundo lugar, en estas obras iniciales aparece la preocupación por el cuerpo como espacio en proceso o, más bien, en tránsito hacia una realidad alternativa; en la primera de

² «Mendieta no hacía cosas a medias», señala John Perrault en uno de los primeros catálogos importantes sobre la obra de la artista (1987: 20, traducción de Myrna-Nieves Colón).

las obras mencionadas, hacia un solapamiento de rasgos genéricos contrapuestos (y de manera subsiguiente, el cuestionamiento del estereotipo visual de la dualidad de género), y en la segunda, hacia un cuerpo grotesco en el que el paradigma de belleza asociado a la mujer occidental (blanca, joven, hermosa) aparece cuestionado y subvertido hasta llegar a la distorsión, incluso, del estereotipo de mujer 'subalterna'. En tercer y último lugar, estas obras apuntan igualmente al uso del extrañamiento corporal como herramienta para difuminar los bordes y límites de la identidad, a modo de fase previa antes de la desaparición corporal, un complejo proceso de idas y venidas del que veremos varios ejemplos más adelante.

Ha de tenerse en cuenta que Hans Breder fundó el Programa Intermedia con el objetivo de que sus alumnos creasen obras fundamentadas en la combinación de medios artísticos dispares, en muchos casos buscando activamente la diferencia o la incongruencia más que la integración de los mismos. Es en este contexto en el que Mendieta va desarrollando sus primeras acciones artísticas: su investigación explora las posibilidades del arte de *performance*, pero pronto se desvía de los parámetros habituales del arte conceptual (masculino) de su época. La propia artista reflejó esta distancia con las obras de sus coetáneos en estos términos: «Los hombres estaban metidos en el arte conceptual y hacían cosas que eran muy limpias» (citada en Merewhether 1996: 90). Artistas como Bruce Nauman, Allan Kaprow o el accionismo vienes de la década anterior (Rosenthal 2013: 10-11) le mostraron, no obstante, que se podían hacer cosas 'con el cuerpo', llevarlo al límite, y experimentar con él como material artístico. El énfasis que Mendieta puso, desde un principio, en el vínculo entre el cuerpo generizado/racializado y la violencia ejercida sobre el mismo (en gran parte derivado de la especificidad corporal femenina en la obra de artistas vinculadas al feminismo, como Carolee Schneemann,

Mary Beth Edelson o Hannah Wilke), la separan de las obras de los artistas mencionados, donde la violencia suele remitir a una condición abstracta y universal desprovista de la mirada politizada y comprometida de la artista cubano-norteamericana. La violencia, tal como nos la presenta Mendieta, adquiere rasgos binarios contrapuestos: es tanto causa como efecto, y es tan real como simbólica (Baum 2008: 81).

Ya en 1972 la artista comienza a emplear uno de los materiales corporales más importantes a lo largo de su obra, especialmente en sus primeras intervenciones: la sangre. *Untitled (Death of a Chicken)* es la primera obra en la que utiliza de manera protagonista este elemento (Merewether 1996: 90). Fruto de este nuevo interés creará obras como *Untitled (Sweating Blood)*, *Untitled (People Looking at Blood, Moffitt)*, y *Untitled (Rape Scene)*, todas ellas de 1973. En estas obras la sangre se reviste de un significado simbólico, ritual, vinculado a la magia, pero mantiene aún su significación como expresión pura de violencia y, eventualmente, de muerte, a partir del influjo del accionismo vienes, al que había accedido de mano de Breder (Heartney 2004: 140). Sin embargo, la violencia en la obra de Mendieta está generalmente vinculada a la especificidad de la violencia de género y a la discriminación de la mujer —y de la mujer negra/latina en particular—, lo cual la acerca a la lucha política característica de artistas como Eleonor Antin, Adrian Piper o Faith Wilding (Ruido 2002: 11), y la aleja de la vertiente ‘masoquista’ de la violencia que podemos encontrar en Chris Burden, Vito Acconci, o los mencionados accionistas vieneses, pero también en Marina Abramovic o Gina Pane (Baum 2008: 81; Heathfield 2013: 21).

De hecho, estas primeras obras de 1972-73 todavía muestran los vaivenes y debates de Mendieta con las cuestiones de género

que estaban marcando la escena del arte feminista norteamericano, el cual, a su vez, estaba volcado en una lucha que en ocasiones dejaba de lado el aspecto racial, o la ‘doble otredad’ de la mujer emigrante/exiliada. Si bien Mendieta parece haber tenido una postura comprometida con las reivindicaciones feministas —una actitud que mantuvo casi hasta el final de su trayectoria, como confirma su participación en la galería A.I.R. de Nueva York con el comisariado de la exposición *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, en 1980—, esa postura parece volverse gradualmente más crítica y distanciada conforme avanza su obra, especialmente en relación con el «feminismo blanco» (Blocker 1999: 19). La evolución de su arte, en la serie *Siluetas*, hacia una dimensión de la mujer enraizada en la tierra y el entorno natural, y hacia una visión cósmica de la feminidad, podría entenderse como muestra de este alejamiento respecto de la radicalidad activista.

Es, precisamente, el descubrimiento de la conexión entre cuerpo, naturaleza y feminidad lo que la vincula y, al mismo tiempo, la separa, de otra de las grandes manifestaciones artísticas de la época: el *land-art*. Mendieta interpreta esta tendencia artística, desde el principio, conforme a sus propias necesidades expresivas y significativas; para ella el cuerpo (siempre presente, y siempre ausente, como iremos viendo seguidamente), forma parte de la tierra y del entorno natural de manera indisoluble. No encontramos en Mendieta las narraciones monumentales de Robert Smithson, en las que parece existir una intención expresa de alterar o modificar la «madre-tierra» (Best 2007: 67), sino un constante diálogo a media voz, de igual a igual, entre el cuerpo presente de la artista, su temporalidad, y el rastro de su ausencia en el terreno, de tal manera que los distintos materiales (tierra, espacio natural, cuerpo/huella del cuerpo) se integran en un flujo sin fin dentro del cual pueden mantener su idiosincrasia y

particularidades en un juego de continuas alusiones, tanto a la vida como a la muerte. Lo que practica Mendieta es un tipo de *earth-body-art* en el que el espacio natural no se nos presenta colonizado, transformado, ni agredido. El espacio en la obra de Mendieta es soporte, material, medio y fin al mismo tiempo, y el cuerpo es parte intrínseca de ese mismo espacio en el que deja su huella.

En relación con la integración entre cuerpo y entorno natural, considero necesario hacer un inciso acerca de los medios y formas artísticas empleadas por Mendieta. En sus inicios, probablemente por el influjo de las obras y los artistas que iba descubriendo en el Programa Intermedia, la artista desarrolló, como indiqué anteriormente, un interés por el *body-art* y el arte de *performance*. Estas primeras obras suelen desarrollarse en espacios interiores, neutros e indefinidos, o desprovistos de rasgos identificables. La incorporación de la sangre a las obras las fue singularizando y a la vez le abrió un camino de investigación que la llevó pronto a la interrogación del cuerpo, no sólo como organismo físico sino también como espacio en el que se concretan y materializan los ritos performativos que conforman la identidad. Sin embargo, su insatisfacción con el medio performático fue incrementándose a medida que iba independizándose de sus influencias, y obras como la mencionada *Untitled (Rape Scene)* ya evidencian una interpretación muy poco ortodoxa del medio. Con el inicio de la serie *Siluetas*, en 1973, el rechazo al arte de *performance* se hizo cada vez más patente, al tiempo que el entorno natural adquiría un creciente protagonismo, de tal modo que la artista llegó a afirmar: «Decidí que ya no quería aparecer más en la obra [porque] no me gusta especialmente el arte de *performance*» (Mendieta, citada en Rosenthal 2013: 12).

Si la *performance* es el arte efímero por excelencia, ejemplo supremo de la «desmaterialización del arte» a la que aludían Lucy

Lippard y Raymond Chandler en su conocido ensayo de 1968, Mendieta opta gradualmente por apartarse de aquella, para limitar la presencia de su cuerpo 'físico' en el espacio de representación artística —y, eventualmente, eliminarlo del mismo—. Este camino la lleva a una sustitución sucesiva de procedimientos y medios artísticos: desde la *performance* estrictamente corporal (de la que son muestra sus obras de 1972 y comienzos de 1973) deriva hacia intervenciones e interacciones de su cuerpo en el entorno natural (tendencia que se inicia con su segunda visita a México, en la que produce *Imagen de Yagul*, y se prolonga, de manera intermitente, hasta las siluetas de 1980), y subsiguientemente hacia un tratamiento cada vez más intensivo del material natural (tierra, vegetación, agua, hielo, fuego) para generar tanto relieves como huellas corporales en sustitución de su cuerpo, si bien se producen reparaciones ocasionales del mismo, esta vez asimilado al entorno o mimetizándose en forma de barro o elementos vegetales (como vemos en las obras de la serie *Tree of Life*, 1976-1979), hasta llegar a la expresión escultórica pura, una vez superada (aunque no concluida) la serie *Siluetas*, con su serie de *Esculturas rupestres* realizadas en la Cueva del Águila (Jaruco, Cuba) en 1981 y, poco después, con las esculturas reinsertadas en el espacio de la galería de arte, primero en Roma y después en Nueva York (1983-1985). Como veremos inmediatamente, a lo largo de este proceso (al menos hasta las esculturas realizadas al final de su vida) Mendieta mantuvo un uso constante tanto de los procedimientos fotográficos como filmicos, con el fin de documentar sus *performances*, intervenciones y esculturas efímeras mediante instantáneas (tomadas por ella misma, por Hans Breder u otros/as colaboradores/as) y películas cortas sin sonido, principalmente en formato súper-8 (de tres minutos de duración) y, ocasionalmente, en películas de 16mm, con una cámara Bolex. La imagen fotográfica/secuencia filmica da testimonio de aquello que aconteció y dejó de existir, y es posible que este fuese el propósito principal de la artista al emplear estos medios, pero al mismo tiempo

se transforma en obra exenta en ausencia del referente original, al que termina por reemplazar.

LA (EST)ÉTICA DE LA DESAPARICIÓN

Como ya señalé, la primera 'silueta'³, de acuerdo con la opinión más generalizada, es *Imagen de Yagul*, realizada en una tumba zapoteca en el estado mexicano de Oaxaca, en colaboración con Breder, en el verano de 1973. Algunos meses antes de esta obra, sin embargo, Mendieta ya jugó con la noción de la desaparición corporal y su sustitución por la sangre⁴ en la obra *Motiff Building Piece*, así como en otras como la mencionada *Rape Scene* y *Clinton St: Dead on the Street* (en la que la artista se tumbó en mitad de una calle como si estuviese muerta) (Merewhether 1996: 92). En todas estas obras, tan importante como la (re)presentación de la violencia y la destrucción corporal es la observación de las reacciones del público ante los rastros de la muerte: la sangre, la violación, el asesinato. El crimen parece extenderse desde el interior de la obra hacia el/la espectador/a, cuya implicación es necesaria para completarla. La propia artista hizo referencia a la cualidad del arte como sublimación de impulsos criminales, en una entrevista de 1983: «Sé que, si no hubiese descubierto el arte, me habría convertido en una criminal. [...] Mi arte proviene de la ira y el desplazamiento [...]. Creo que todo arte proviene de una ira sublimada» (citada en Merewhether 1996: 93).

Aunque siguió realizando obras en las que utilizaba tanto su cuerpo como la sangre (un excelente ejemplo es la mencionada

³ Como indica Susan Best, fue la propia Mendieta quien, de manera retrospectiva, consideró esta obra como su primera *Silueta*. Existe, sin embargo, cierto debate sobre si la imagen *Untitled (Labyrinth Blood Imprint)* [sic], de 1974, debería considerarse la primera obra de la serie, propiamente dicha, en la medida en que supone la primera vez que aparece una 'silueta' en lugar del cuerpo de la artista. (Best 2007: 60). Charles Merewhether, por su parte, indica que la «primera silueta autónoma de relevancia» es una película corta titulada *Silueta de Yemayá*, de 1975 (Merewhether 1996: 109).

⁴ La artista utilizó sangre animal no humana en todas estas obras.

Untitled (Sweating Blood), de finales de 1973), cuando este material aparece en obras posteriores suele impregnar el concepto de violencia con una vertiente mágica y ritual. Charles Merewether habla de estas obras en términos de «huella sagrada» (1996: 100). La violencia ya no es sólo violencia, del mismo modo que la sangre trasciende el mero ámbito corporal, y el cuerpo se convierte en instrumento, material, y soporte artístico tanto como emplazamiento del sacrificio. Otro de los aspectos que Merewether menciona en relación con estas obras ‘sangrientas’ es una cierta fascinación de la artista por la relación entre erotismo y muerte, y cita las palabras de Bataille al respecto: «El erotismo, se puede decir, es la aprobación de la vida hasta llegar a la muerte» (1996: 101). Esta fascinación por un erotismo vinculado al deterioro y la destrucción parece emanar, también, de los inquietantes desnudos del artista austriaco Egon Schiele, o de las instantáneas de la fotógrafa norteamericana Nan Goldin, donde vida, erotismo y muerte parecen estar indisolublemente unidos. En el caso de Mendieta, sin embargo, no se debe soslayar la importancia de la santería cubana, tanto en la generación de estas obras como en el conjunto de la serie *Siluetas*, un influjo que se extendería al menos hasta 1981 (Rosenthal 2013: 11; Barreras del Río 1987: 29). La santería le ofrece a la artista la posibilidad de «desvelar aquello que ha sido oculto al mundo consciente» (McCutcheon 2005: 19), y a la vez proyecta un significado mágico y ritual que trasciende cualquier visión erótica del cuerpo y que alude a la noción del «sacrificio de sangre como fuente de poder, divinidad y vida» (2005: 21). Si bien en un principio ambas tendencias (obras con sangre y *Siluetas*) coexistieron por un tiempo, la artista terminó por centrarse en estas últimas en detrimento de las primeras (Baum 2008: 88-89). Quizás una obra paradigmática en este sentido sea la que realizó en México en el verano de 1974, en la cual dejó la impronta en sangre de su cuerpo sobre un lienzo,

que luego colocó sobre un nicho. Esta obra parece sugerirnos una asociación inmediata con el catolicismo (la sábana sagrada, la sangre de Cristo), y también, como sugiere Merewhether, con la idea de la exhibición del sacrificio (1996: 106). Sin embargo, podemos también entender la impronta sangrienta como rastro y testigo de la violencia y el crimen: aquello que queda cuando el cuerpo ha sido aniquilado⁵.

A estos efectos, creo que este tipo de intervenciones se acerca a las ambiguas escenificaciones de la desintegración y dispersión corporales que realiza Cindy Sherman en algunas de sus obras de la serie *Disasters*. Los restos corporales confirman el acto violento que se ha producido, pero la configuración de la imagen, la disposición ritualizada de esos mismos rastros, y esas mismas huellas, parecen apuntar hacia una estilización del crimen (a diferencia de *Rape Scene*, donde la artista se centra en la visceralidad y la contundencia política de su cuerpo presente, un cuerpo asesinado). La ausencia/desintegración del cuerpo, por su parte, deviene cadáver fragmentado, disperso, reducido a un rastro invadido por la magia de la regeneración, y, aun así, capaz de evocar la abyección a la que aludía Kristeva: «El cadáver, observado sin Dios y fuera del campo de la ciencia, es la máxima expresión de lo abyecto. Es la muerte infectando a la vida» (1982: 4). En la obra de Mendieta, sin embargo, es la vida la que parece infectar a la muerte (o al concepto de muerte), mediante la reintegración/asimilación del cadáver en el entorno natural, la tierra, el árbol, el agua, el fuego: el entorno acoge al cuerpo aniquilado y en proceso de desaparición, y lo reviste con una vida nueva, o bien, como interpreta Merewhether, es el cadáver el que adquiere un nuevo significado en su obra, de tal

⁵ Las posibilidades interpretativas de esta obra no pueden estar más distanciadas de la pretenciosidad y la nada disimulada reificación del cuerpo femenino presente en una obra aparentemente similar, la serie *Anthropométries* (1960-1961) de Yves Klein (Cfr. Merewhether 1996: 106).

modo que «su desaparición marca también su aparición» (1996: 106), una apreciación que parece conectar, en sentido inverso, con el aserto de que la esencia de la obra de Mendieta radica en su ausencia (Rosenthal 2013: 18).

La desaparición corporal no sólo es referente de muerte en la obra de Mendieta; del mismo modo, la sangre no está sólo ‘en lugar de’ el cuerpo, sino que constituye una entidad en sí y por sí misma, como puede apreciarse en la obra *Corazón de roca con sangre* (1975), una de sus más impactantes piezas fílmicas, en la que la artista utiliza la dualidad cuerpo ausente/cuerpo presente con gran efectividad. La fuerza dramática del color rojo como símbolo de vida y energía, al margen de su asociación con la sangre, adquiere protagonismo en imágenes posteriores, tales como la *Silueta* que la artista fotografió en La Ventosa, México, en 1976, y en la cual esparció pigmento o tierra roja sobre un contorno humano excavado en la arena, una huella que poco a poco va borrando la acción de la marea, de la que sólo vemos su efecto. Este borrado tanto de la huella como del material que sustituye al cuerpo confirma, en cierto modo, las transformaciones más drásticas y radicales que ya había realizado la artista, entre 1975 y 1976, en sus obras con pólvora y fuego. Sin embargo, en los años siguientes, mientras prosigue con la serie de *Siluetas*, realiza en paralelo otra de sus series más icónicas, *Árbol de la vida* (1977-1979), en la que vuelve a incorporar su cuerpo en el espacio de representación artística. Esta ‘reaparición’ de aquello que parecía definitivamente excluido podría verse como una inconsistencia en la trayectoria de Mendieta; sin embargo, Susan Best recoge la interpretación que hace Olga Viso, según la cual las *Siluetas* entrarían en la categoría de ‘proyecto’ más allá de la ‘serie’ (Best 2007: 63-64), lo cual haría posible integrar todas las obras, incluyendo las series *Árbol de la vida* y *Fetiché*, en una categoría más amplia. En todo caso, en esta

serie también encontramos obras donde no aparece el cuerpo de la artista, y que son simples 'siluetas' dibujadas, talladas, o quemadas sobre troncos de árboles y otros elementos vegetales, señales todas ellas de la desaparición del cuerpo.

Algunas imágenes de la serie *Árbol de la vida* se han convertido en verdaderos iconos de todo el conjunto artístico de Mendieta. En concreto, la fotografía de 1977, realizada en Iowa, en la que la artista aparece cubierta de barro, hojas y pajas, con su cuerpo pegado a un inmenso tronco mientras adopta su característica pose con los brazos alzados en ángulo recto, ha recibido especial atención por parte de la crítica. Jane Blocker alude a la interpretación generalizada de esta imagen como diosa-naturaleza (1999: 59): la pose solemne y ancestral, la seriedad del gesto, la intencionada mimetización con el entorno... todos ellos son marcadores que apuntan hacia una visión sacralizada de la imagen de la mujer. En mi opinión, sin embargo, no se deberían perder de vista dos cuestiones: en primer lugar, se trata de una mujer que ha transformado su apariencia por medio de un disfraz natural, si bien podemos debatir en qué medida está interpretando un papel (si realmente está haciendo tal cosa); en segundo lugar, la imagen no llega a convertirse en una completa abstracción de la feminidad, aunque el fondo y el entorno sí que estén intencionadamente abstraídos. Dicho esto, también se debe enfatizar que el 'disfraz' de Mendieta es natural (barro, tierra) y no artificial (vestido o elementos protésicos), y que su pose no es teatral (es decir, performática) sino performativa: más allá de la 'imitación' que pueda realizar respecto de la naturaleza (mediante el proceso de mimetización con ella, o mediante la asimilación a la idea de diosa-naturaleza), la artista también está «haciendo de [la naturaleza] algo nuevo» (Blocker 1999: 65).

Alma, Silueta en fuego y Anima, Silueta de cohetes son otras dos obras especialmente significativas por el modo en que Mendieta utiliza la imagen fílmica para generar la sensación de transcurso temporal: no sólo vemos el inicio/resultado de la acción del fuego, sino su desarrollo, el proceso de consumación, disolución y desaparición. Pero el dramatismo de estas piezas deriva, en gran medida, del uso contenido que hace Mendieta de la narración. En *Alma, Silueta en fuego* la llama inicial es apenas visible; su progresiva expansión por la superficie de la silueta yacente en el terreno genera un doble significado que va asentándose en el ánimo del/la espectador/a: desde el punto de vista estético, las llamas adquieren condición de obra artística en sí mismas, con cada golpe de viento que las aviva, con cada nuevo movimiento en su hipnótico baile. El fuego consume al cuerpo pero no lo ataca, sino que lo acaricia y lo hace desaparecer al tiempo que se extinguen las propias llamas. Como señala Susan Best: «Las *Siluetas* muestran una actitud de afecto hacia la naturaleza animada, y abogan por una especie de habitabilidad que puede describirse como una caricia sobre la tierra: sus marcas sobre el paisaje no dejan rastros permanentes» (2011: 107). Desde el punto de vista simbólico, por otro lado, el borroso discurso de la artista nos habla de la fugacidad de la materia, de la ausencia dentro de la presencia, y de la aceptación de la evanescencia como forma de identidad. María Ruido señala, en este sentido, que estas obras con fuego son símbolo no sólo de la transitoriedad que marcó la biografía de Mendieta sino también de la provisionalidad de los espacios que visitó a lo largo de su vida (Cuba, Iowa, México, Roma, o Nueva York) (2002: 59-60).

Desde el uso del fuego como elemento purificador y símbolo de regeneración en sus obras de 1975 y 1976 (tanto en *Alma, Silueta en fuego* como en *Anima, Silueta de cohetes* la pólvora en combustión adquiere una fuerza expresiva cercana al lirismo y la

poesía visual), las investigaciones de Mendieta parecen derivar hacia otro tratamiento del mismo elemento que acentúa, más si cabe, el proceso de desaparición corporal: la explosión o el estallido, que podemos apreciar en su máxima expresión en obras como las de la serie *Volcán* (1979), según Ruido «epítome de la consciencia de la distancia, el carácter de transición y la consunción» (2002: 73-74). Al margen del impacto estético de esta nueva exploración del material ígneo, su significación parece apuntar no tanto hacia la regeneración tras la consumación o la disolución (como podría interpretarse en las siluetas con fuego⁶), sino a la violencia de la creación original. Pero no es esta una creación que surja de la nada, como la creación del cosmos o el universo, sino que surge de un material natural preexistente que lo alimenta y le aporta un origen y un destino: el volcán puede entenderse como la materialización del parto de/en la madre tierra, que en su estallido genera una nueva realidad terrenal, un nuevo espacio, a partir de un necesario y violento sacrificio que conlleva la desaparición completa de la huella y la impronta del cuerpo.

El nuevo espacio corporal, a su vez, deriva hacia una nueva concepción de la silueta, más abstraída que nunca, simplificada hasta convertirse en mera línea o en formas orgánicas básicas que pueden aludir tanto a un contorno humano extremadamente sintetizado como a un fragmento del cuerpo. Las siluetas que Mendieta llevó a cabo el año siguiente, en efecto, parecen reducirse a jirones o aberturas rasgadas en la tierra, heridas que recuerdan vagamente los genitales femeninos, como vemos en la *Silueta de pólvora*, realizada en La Ventosa, México, en 1980. Este proceso de síntesis implícito

⁶ Eleanor Heartney, por ejemplo, alude a la simbología del fuego en conexión con rituales ancestrales de purificación, como el mito del ave fénix, que muere entre las llamas para renacer de sus cenizas (2004: 142). Si bien la fuerza de esta imagen mitológica es innegable, creo que el mensaje de Mendieta está más vinculado con la pervivencia del cuerpo a pesar de (o debido a) su desaparición.

en la estética de la desaparición podría llevarnos a interpretar que la artista derivó hacia un esencialismo exacerbado en torno a la feminidad. Sin embargo, como sugiere Susan Best, en todas estas obras parece existir una sensación de aislamiento y opresión que nunca desaparece, a pesar de estar realizadas invariablemente en espacios abiertos (2007: 78). Se trata de espacios tan asolados e indefinidos como las huellas corporales que contienen. Esta constante sensación de abandono, como si el propio entorno natural (y no sólo el cuerpo, del que sólo queda la huella) hubiese sido aniquilado, en cierto modo otorga a la imagen de la madre-diosa-tierra una ambivalencia que emborrona la contundencia de sus rasgos —su esencia— y la dota de cualidades tanto positivas como negativas. Mendieta profundiza en las posibilidades que le ofrece la integración del cuerpo, la mujer y el entorno natural, pero siempre evita darles a sus obras un carácter concluyente cuando se trata de mostrar un discurso ético o estético determinado. No deja de ser sintomático, por otro lado, que a partir de 1980 la artista comenzase a documentar sus intervenciones en el entorno por medio de fotografías en blanco y negro, a la vez que abandonaba el medio fílmico. La grabación fílmica, como ya se apuntó, confiere a los eventos un sentido de temporalidad que la fotografía no puede aportar (Barreras del Río 1987: 31). La experiencia de contemplar un fragmento de realidad prolongado en el tiempo, aunque se vea limitado a poco más de tres minutos y carezca de sonido, genera una respuesta emocional en el/la espectador/a que refuerza el vínculo con la obra tal como fue realizada, y no con la ‘imagen’ de la obra: la desaparición corporal adquiere su máxima expresión como proceso, y no como resultado. No cabe duda de que Mendieta era consciente de la relevancia de esta dimensión emocional, latente en la filmación de sus obras, habida cuenta de las 104 grabaciones que realizó a lo largo de su trayectoria (Oransky 2015: 177).

Una vez la impronta del cuerpo quedó reducida a sus formas más básicas, Mendieta pareció liberarse de su preocupación por el aspecto efímero y temporal de la representación, y, quizás por ello, pudo centrarse en la permanencia de la forma escultórica, sin abandonar la estética de la simplicidad que ya había asumido como propia. El resultado de su nueva exploración es la serie de *Esculturas Rupestres* de 1981, realizadas como respuesta a su reencuentro con el espacio natural cubano. En estas obras, las últimas que hizo en entornos abiertos, la exploración de la identidad en el cuerpo que, tras disolverse, se convierte en tótem o imagen sacralizada de feminidad adquiere un papel protagonista. Mientras que en las *Siluetas* de 1973-1980 era la imagen fotográfica/secuencia filmica lo que aportaba permanencia a la obra —dado que la intervención en sí estaba destinada a desaparecer debido a la erosión, el desgaste o la desintegración de los materiales que la constituían—, en esta nueva serie parece existir una voluntad de hacer que la propia escultura tenga mayor durabilidad. Mendieta no abandona el registro fotográfico de las obras, pero sí parece concentrar su exploración de la madre-diosa-tierra en una interpretación ‘neolítica’ de la representación artística, en la que la obra gráfico-plástica adquiere su concreción y su identidad como parte inseparable del entorno natural. Si bien en estas esculturas rupestres realizadas en Cuba la artista parece hacer un uso de la tierra que conecta con la idea de nación (en su intento por recuperar el vínculo con su ‘patria’ cubana), es posible, como sugiere Jane Blocker, que Mendieta utilice el significado ‘nación’ para contraponerlo al de ‘naturaleza’, y así fortificar el concepto de naturaleza (prehistórica y femenina) frente al concepto de nación (histórica, masculina, y producto de la colonización) (1999: 48-49). Podemos concluir, de este modo, que la desaparición del cuerpo ‘histórico’ da paso a la aparición del cuerpo ‘prehistórico’, ligado a una tierra específica

que eventualmente trasciende al adoptar la transitoriedad y la indefinición del exilio como rasgos identitarios básicos.

CONCLUSIONES

Hemos visto, a lo largo de este estudio, cómo el proceso de desaparición del cuerpo en la obra de Mendieta está abierto a múltiples interpretaciones. Más allá de una lectura fácil en conexión con las trágicas circunstancias de su muerte, el cuerpo ausente, la huella corporal, el rastro y el residuo se pueden entender como índices de pervivencia, regeneración, e identidad. Pero la de Mendieta es una identidad en continuo tránsito, en constante proceso de construcción, sin llegar nunca a un resultado ni una conclusión definitiva.

Desde las primeras obras de la artista, centradas en la violencia y la fuerza simbólica de la sangre, hasta la serie *Siluetas*, donde el cuerpo aparece y desaparece en una relación simbiótica con su entorno, en el cual se integra de manera armoniosa, y desde los procesos de mimetización de la serie *Árbol de la vida* hasta llegar a la visión ancestral de la madre-diosa-tierra de las *Esculturas rupestres*, se puede apreciar el flujo creativo de Mendieta, siempre en comunión con el entorno natural en el que desarrolla sus intervenciones, y al que le aporta tanto como le sustrae, sin colonizarlo ni violentarlo. Los rituales de muerte y regeneración en los elementos naturales mantienen una tensa relación con los medios artísticos empleados: la presencia de la sangre prefigura la desaparición del cuerpo, que reaparece como huella o silueta en el árbol, la flor, el agua y la tierra, y la silueta, a su vez, se ve consumida por el fuego que la reduce de nuevo a tierra, moldeada y transformada en escultura rupestre. La evanescencia de la intervención en el medio natural queda inmortalizada mediante los procedimientos fotográficos/fílmicos, que pierden su condición estrictamente documental para

reemplazar a la obra que ha dejado de existir. Este tránsito deriva, a su vez, hacia la permanencia de la obra escultórica en detrimento de la imagen fotográfica.

La obra de Mendieta sigue generando una prolija literatura en torno al cuerpo y su representación como sujeto/objeto, presencia/ausencia, mujer singular/mujer anónima, y seguirá haciéndolo a medida que se vayan descubriendo nuevas facetas, lecturas e interpretaciones de sus fotografías, películas, dibujos y esculturas. En este ensayo he intentado arrojar algo de luz acerca de uno de los temas que más atención ha suscitado en la crítica sobre la artista, para evidenciar la contundencia de los planteamientos de Mendieta en relación con el cuerpo como material evanescente en el entorno natural, y también para incidir en la complejidad resultante de los diversos y, en ocasiones, conflictivos materiales artísticos con los que la artista solía desarrollar y documentar sus *performances*, acciones e intervenciones en el espacio natural, el entorno que asimila la desaparición del cuerpo físico antes de convertirse, finalmente, en el cuerpo de la madre-diosa-tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado, Leticia (2015). «'...Towards A Personal Will To Continue Being "Other": Ana Mendieta's Abject Performances». *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24 (1), pp. 65-85. [9 Abril 2016] doi: [10.1080/13569325.2014.994092](https://doi.org/10.1080/13569325.2014.994092)

Barreras del Río, Petra (1988). «Ana Mendieta. A Historical Overview». En *Ana Mendieta: A Retrospective*. Petra Barreras del Río y Perreault (eds.). New York: New Museum of Contemporary Art, pp. 28-41.

Baum, Kelly (2008). «Shapely Shapelessness: Ana Mendieta's *Untitled (Glass on Body Imprints—Face)*, 1972». *Record of the Art Museum*, Princeton University, 67, pp. 81-93.

Best, Susan (2007). «The Serial Spaces of Ana Mendieta». *Art History*, 30 (1), pp. 57-82. [13 Marzo 2017] doi: [10.1111/j.1467-8365.2007.00532.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00532.x)

— (2011). *Visualizing Feeling. Affect and the Feminine Avant-Garde*. London: I. B. Tauris.

Blocker, Jane (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham/London: Duke University Press.

Heartney, Eleanor (2004). «Rediscovering Ana Mendieta». *Art in America*, 92, pp. 138-142.

Heathfield, Adrian (2013). «Embers». En *Ana Mendieta: Traces*. Stephanie Rosenthal (ed.). London: Hayward Publishing, pp. 21-25.

McCutcheon, Erin L. (2005). «INCORPORADOS: The Art of Ana Mendieta». *Elements*, 1 (1), pp. 17-23. [7 Agosto 2020] doi: [10.6017/eurj.v1i1.8855](https://doi.org/10.6017/eurj.v1i1.8855)

Merewether, Charles (1996). «From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta». En *Ana Mendieta*. Gloria Moure (ed.). Barcelona: Polígrafa/CGAC, pp. 83-131.

Oransky, Howard (ed) (2015). *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*. Minneapolis: Katherine E. Nash Gallery/University of Minnesota.

Ortega, Mariana (2004). «Exiled Space, In-Between Space: Existential Spatiality in Ana Mendieta's *Silueta* Series». *Philosophy and Geography*, 7 (1), pp. 25-41. [21 Julio 2020] doi: [10.1080/1090377042000196001](https://doi.org/10.1080/1090377042000196001)

Perreault, John (1988). «Earth and Fire: Mendieta's Body of Work». En *Ana Mendieta: A Retrospective*. Petra Barreras del Río y Perreault (eds.). New York: New Museum of Contemporary Art, pp. 10-17.

Rosenthal, Stephanie (2013). «Ana Mendieta: Traces». En *Ana Mendieta: Traces*. Stephanie Rosenthal (ed.). London: Hayward Publishing, pp. 9-19.

Ruido, María (2002). *Ana Mendieta*. Hondarribia: Nerea.

Comme le sang dans la neige : Ana Mendieta et la survivance féminine en Amérique du Nord

Mélissa Simard

Membre associée UMR TELEMMe, UMu-CNRS
melissasimard77@fgmail.com

Résumé

Cet article tente de soulever la question de la place du territoire nord-américain dans l'oeuvre de Mendieta et du traitement unique opéré par l'artiste à son endroit, notamment en ce qui concerne l'usage de la neige. Il évoque la perspective de la nordicité comme spectre et prémisse à la réflexion. À cet égard, il met en parallèle des oeuvres de Mendieta avec celles d'artistes autochtones féministes canadiennes, avec qui l'artiste d'origine cubaine partage des affinités conceptuelles, géographiques et idéologiques.

Mots-clés : Féminisme, nordicité, corps, performance, immigration.

Abstract

This article aims the place of the North American territory in Mendieta's work and the unique treatment the artist has made of

it, focussing on the treatment of snow. It concerns the concept of nordicity as a first step of reflection. In this regard, he puts Mendieta's works in perspective with those of Canadian First Nations feminist artists, with whom the Cuban-born artist shares conceptual, geographic and ideological affinities.

Key Words : Feminism, body, nordicity, performance, immigration.

Très peu d'articles ou d'ouvrages ont mentionné l'importance du territoire Nord-Américain dans l'œuvre de Mendieta. Le corps d'Ana Mendieta agit comme frontière mobile¹ : il réfère au sujet politique issu de la nation d'origine (Cuba) qui s'unit avec la terre d'accueil, le territoire de l'Amérique du Nord. Il est lieu de rencontre, il s'active comme territoire frontière entre la culture cubaine, les néo-rituels débordant de vie, la chaleur du sang et du feu et entre en contact dans son entièreté avec le froid et le climat de l'Amérique du nord.

Comme chez d'autres artistes issues de l'immigration, Ana Mendieta est principalement associée dans son analyse et dans la réception à ses racines cubaines. Cependant, c'est en terre américaine qu'elle a laissé une trace symbolique et réelle répétée. Le territoire cubain et sa culture sont présents à travers le corps de Mendieta comme référent identitaire. C'est principalement ce sol américain qu'elle forge, qu'elle marque et qui sert de réceptacle à sa pulsion créatrice, tout au long de sa jeune carrière.

L'héritage de Mendieta demeure majeur actuellement comme artiste américaine et artiste nord-américaine féministe, à l'avant-garde du bio-art, du body-art, du land-art. En plus d'avoir influencé plusieurs générations d'artistes subséquentes, elle a investi le territoire et communiqué avec cette terre d'accueil comme nulle autre.

¹Pour Achille Mbembe la frontière géopolitique s'imbrique dans l'humain et voyage avec lui. Les sujets politiques, lorsqu'ils sont en déplacement, déplace les frontières avec eux : « Si, par exemple, un candidat africain à la migration emprunte le trajet allant de Yola à Kaduna, puis de Kaduna à Agadez et se dirige vers la Tripolitaine, alors la nouvelle frontière de l'Europe s'étendra jusqu'à Yola et bougera au fur et à mesure des lieux et espaces traversés par le candidat à la migration. En d'autres termes, c'est le corps de l'Africain, de tout Africain pris individuellement, et de tous les Africains en tant que classe racisée, qui constitue désormais la frontière de l'Europe. Il s'agit donc d'une frontière mobile, ambulante, itinérante, portée non plus par des lignes fixes, mais par des corps en mouvement » (Mbembe, 2020 : 235).

Comment ne pas considérer, avec le regard d'aujourd'hui, cette artiste comme une artiste majeure nord-américaine, en lien avec les enjeux sociaux et écologiques et l'actualité du Nord? Comment sa création constitue-t-elle un fait de rencontre entre la chaleur et le froid? Comment le corps de Mendieta est-il un corps-frontière, qui voyage symboliquement entre les rituels cubains pour s'intégrer parfaitement au climat nord-américain et sa réalité? Quelle répercussion sa pratique a-t-elle eue sur les générations subséquentes d'artistes?

Le présent article souhaite mettre en lumière le caractère nordique de l'œuvre et la lutte du corps féminin pour sa mémoire et sa survivance dans un territoire rural et nordique. Dans un second temps, nous verrons comment Mendieta a su ramener la puissance et le sacré du corps féminin dans le paysage nord-américain, pour s'instaurer comme œuvre phare et pionnière de l'art féministe actuel, plus précisément comment son œuvre trace la voie aux enjeux de l'écoféminisme. Parallèlement à ces deux angles, je mettrai en lumière les répercussions de son œuvre et l'héritage de Mendieta en Amérique du Nord, en abordant comment sa pratique et le contact ritualisé avec le territoire urbain et naturel ont ouvert, ensuite, la voie à des artistes féministes autochtones, notamment les canadiennes Whitefeather Hunter et Rebecca Belmore.

LA LUTTE CONTRE LE FROID : L'ANTI-DISPARITION

Pour les résidents des régions septentrionales, l'hiver demeure une saison presque indomptable. Depuis des siècles, elle inspire les discours populaires et artistiques. Parfois redoutée, elle est aussi appréciée pour les sports de glisse qu'elle permet, mais aussi pour sa beauté singulière, sa sonorité venteuse et son extrême blancheur. À travers le monde, les poètes, artistes de l'hiver ont

évoqué cette saison pour le mystère qui l'entoure, mais aussi pour son romantisme. Pour le spécialiste de la nordicité² Louis-Edmond Hamelin, le Nord est à la fois élément de contact physique et symbolique : « la trame puise à deux principales sources : le factuel et le mental, les faits photographiables et les idées pures, le paysage visible et représentations idéologiques, bref, le réel et l'imaginaire. » (Hamelin 1988 : 8-9) En somme, la nordicité se manifeste comme contact fantasmé ou vécu avec le territoire boréal. Le récit nordique évoque le froid, la neige, la glace, les saisons, la faune, la flore, les modes de vie spécifiques et les cultures ancestrales, etc. Le Nord marque le corps quotidien qui le vit, tout comme l'esprit. Il est source d'expériences, de sensations, de rêveries, de convictions. Dans les splendeurs de la nature comme dans son caractère inquiétant pour l'humain, il amène un climat unique, redoutable ou enveloppant, dont on ne peut se soustraire. Plus que tout, dans le blizzard ou la tempête, naît aussi la peur ou la pensée de se perdre, disparaître dans ce froid, cette immensité, « une disparition qui prend finalement la voie de la blancheur de la neige, c'est-à-dire un monde lisse, uniforme, pur, où les repères sont annulés. » (Le Breton 2015 : 91) Dans une telle perspective, le corps de l'humain, comme celui de tout mammifère, n'a d'autre choix que de produire sa propre chaleur, de lutter pour sa survie ou se laisser mourir.

LA NORDICITÉ CHEZ MENDIETA

En 1961, la jeune Mendieta et sa soeur Raquel, arrivent aux États-Unis, grâce à l'Opération Peter Pan. Placée en famille d'accueil en Iowa, la jeune fille est coupée de sa culture d'origine et de sa communauté. Ainsi, « Ana a commencer sa vie étrangère dans

² « Nordicité, substantif féminin, peut se définir ainsi : État, niveau, fait et conscience de toutes choses concernant les hautes latitudes boréales. » (Hamelin 1995 : 54)

une vie relativement isolée, sans l'imaginaire et la vision souvent sclérosée de la terre d'origine que les communautés exilées traînent souvent³» (Fusco 1995 : 122). Le passage de l'enfance à l'âge adulte, les transformations psychiques et physiologiques qu'il implique, se déroulent loin de la terre natale et de ses repères sécurisants. Ce ne sont pas les mots révolutionnaires du poète cubain José Martí et la voix suave de Célia Cruz qui bercent l'adolescence de Mendieta, mais plutôt les symphonies de Barber, les chants de Joan Baez et les mots d'Allan Poe. Mendieta, encore enfant, rencontre l'Amérique, son histoire et sa culture. L'immigrante vit donc une véritable acclimatation, à la fois culturelle et à la fois thermique. La température est souvent (outre celle de la langue et de la culture) l'une des premières frontières rencontrées par l'arrivant en pays nordique.

Mendieta débarque dans un pays marqué par le rythme des saisons, dans un État suffisamment au Nord pour être particulièrement froid en hiver. Une saison qu'elle n'a jamais connue, à l'instar de la plupart des Cubains, que par des récits de compatriotes ou de proches ayant voyagé en URSS. Les apprentissages de l'enfance nordique doivent se faire à un rythme accéléré : se vêtir, respirer dans le froid glacial de l'Iowa, marcher sur la glace. Mendieta rencontre l'hiver dans toute sa blancheur et toute sa puissance, son caractère sauvage et mythique. L'hiver dans toute son obscurité, mais aussi dans sa lumière aveuglante et éblouissante. Le travail autour de la terre chez Mendieta n'a pas de limites thermiques, il s'attaque à tous les états de la terre, l'exploration de toutes saisons, notamment l'hiver. Comme Nord-Américaine d'adoption, la qualité du territoire nordique et la neige

³ Traduction libre de : « Ana began her life as a foreigner in relative isolation, without the imaginary and often sclerotized vision of the homeland that an exile community often provide. »

sont présentes dans ses œuvres⁴. Les décors de l'Iowa et de l'État de New York ont fait partie de sa vie et de son enracinement.

Le territoire du Nord, chez Mendieta est à la fois un allié et aussi un élément avec lequel elle se doit d'interagir, de réagir. Cette énergie inhérente à la vie se déploie aussi d'une autre manière dans la série *Silueta*, alors qu'Anna Mendieta marque le sol et y laisse la trace de son propre corps, révélant des sortes d'icônes ou de déesses païennes, dans « un désir de forger sa place dans le monde en retraçant une connexion avec la nature.⁵ » (Fusco 1995 : 122) Certaines de ces figures ont été faites à même le sol de l'Iowa en hiver.

Plusieurs manifestations de cette série sont faites dans la terre et certaines s'insèrent dans l'optique de rencontre avec le terrain gelé recouvert de la neige, telle une tentative de non-disparition. La neige de certaines *Siluetas* de Mendieta fait écho à l'omniprésence de la culture blanche majoritaire, qui, au contact de la chaleur du corps de Mendieta, fond. Le corps et sa chaleur luttent pour faire trace dans le contexte froid externe, tout comme l'immigrante lutte pour faire sa marque et composer avec son corps-frontière : « Mendieta utilise le processus naturel de fonte et de condensation pour marquer les manières dont la terre est dépendante des autorités nationale et raciale. La race, l'ethnicité et le genre sont des catégories instables; tenter de les assujettir équivaut à essayer d'attraper des

⁴ Étrangement, il y a peu de traces ou témoignages de l'expérience de l'hiver publiés à propos de Mendieta. L'une des principales mentions trouvées et qui aurait été faites par Mendieta ne concerne pas son travail artistique, mais une expérience personnelle où elle affirme à propos de la réunification familiale avec ses frères et sœurs : « C'était le 29 janvier 1966 [...] et il faisait -27 degrés sous zéro, mais je ne sentais rien car j'étais si heureuse. » Ici, le froid est mentionné comme élément contrastant avec la joie de retrouver les siens et de vivre le bonheur. (Mendieta dans Horsfield et Garcia-Ferraz, 1987)

⁵ Traduction libre de : « Her desire to establish her place in the world by retracing an elemental connection with nature ».

flocons de neige⁶. » (Bloker 1999: 68) Fixer les contours d'une identité-frontière semble toujours être un acte délibéré, alors que Mendieta marque le sol de sa corporalité, comme pour manifester la polarisation intense de cette femme immigrante, arrivée sur un territoire affreusement blanc et homogène. Elle en fait sa terre d'accueil son réceptacle, le marque de cette chaleur si facilement intangible et invisible.

Ce territoire d'accueil peut manquer de chaleur pour l'arrivante, qui doit le mouler pour faire sa place. La neige et ses cristaux de glace représentent bien le défi de la société majoritaire que l'on doit affronter. La chaleur de son corps irradie la neige comme pour se faire voir et symboliser sa quête de soi : le besoin de faire sa trace sur cette terre gelée. L'artiste interagit avec la froideur de la neige, vise un échange d'énergie pour modeler la glace, produire un apprivoisement réciproque... Cette action ne se fait pas sans douleur ou possibles engelures. Le contact avec le froid est un pas hors de la zone de confort, un geste de survivance. Tout comme ces explorateurs qui sont partis à l'assaut du Grand Nord et qui ont lutté pour leur survie, l'arrivante doit composer avec les éléments. Mendieta est doublement survivante : de par son passé de réfugiée politique et dans cette lutte contre la mort dans l'hiver.

FEMME ET HIVER : DISPARITIONS ANNONCÉES

Dans les Pôles, l'hiver et le froid sont en état de disparition. Les changements climatiques s'accélèrent à un rythme effréné : « la liste des pertes que nous subirons, des villes transformées en marécages à la fonte des icebergs en passant par la transformation

⁶ Traduction libre de : « Mendieta use the natural process of melting and condensation to mark the ways in which the earth is subject to racial and national authority. Race, ethnicity and gender are unstable categories; trying to grasp them is like to catch snow flakes. They melt as soon as they touch the warmth of the body, the heat retained by the earth. »

irrévocable d'environnements entiers, a été dressée, la suite prophétisée. » (Gopnik 2019 : 268) Il y a actuellement une levée de conscience et de bouclier se produisant en réaction à ce phénomène, particulièrement chez les populations du Nord. Notamment, les grands projets d'hydrocarbures de l'heure⁷, Coastal GasLink ou Énergie Est entre autres, sont décriés depuis les dernières années par les communautés autochtones et pourtant approuvés par les grands dirigeants nord-américains, Trump et Trudeau. Des militants écologistes de toutes origines se lèvent pour dénoncer la situation, comme de nombreuses populations autochtones manifestent contre le saccage de l'environnement, comme en témoigne le cas plus récent de la nation Wet'suwet'en, en Colombie-Britannique.⁸

L'hiver est menacé par la violence que lui fait l'Homme, tout comme l'est, dans un certain sens, la femme. La mort de soi et le besoin de se dresser en mémoire en fonction de sa propre disparition probable semble être une notion récurrente chez Mendieta. Considérant le contexte déracinant qu'elle a vécu de son vivant et le contexte dramatique et violent de son décès, la relecture du discours de Mendieta s'inscrit dans une double tentative de mémoire : restaurer l'histoire millénaire du féminin en Amérique, et en second, d'assurer sa propre survivance comme femme immigrante dans le Nord (au sens corporel et symbolique) - lutte au quotidien contre la violence faite au corps féminin et l'omniprésence de la mort, du froid. Cette survivance s'inscrit d'abord comme immigrante

⁷ Les projets de transport d'hydrocarbures sont en construction ou à l'étude depuis quelques années au Canada et aux États-Unis. Ils consistent à faire passer des pipelines de pétrole ou de gaz naturel de part et d'autre des côtes canadiennes et américaines, sur des milliers de kilomètres, de la source des gisements jusqu'aux raffineries. Ces projets sont critiqués par les assemblées des Premières Nations, certains partis politiques, des scientifiques et militants écologistes, pour les dangers qu'ils représentent pour les écosystèmes ou les villages qu'ils traversent. On évoque les risques de fuites ou encore, d'explosions, qui seraient catastrophiques pour les populations, la faune et la flore.

⁸ L'actualité politique et les noms associés ont changé entre l'année de rédaction de l'article et sa publication.

ayant survécu à une purge politique, et ensuite comme minorité culturelle latino-américaine dans une Amérique majoritairement blanche, situation exacerbée par une adolescence et un début de vie adulte, passés dans un État rural. Le corps féminin se retrouve, dans ces conditions, constamment marqué ou regardé par le machisme américain et son colonialisme omniprésent.



Figure 1 Source : <https://mgpopkin.wordpress.com/2017/05/22/ana-mendieta-i-am-a-woman-i-am-blood-i-write-on-the-pages-of-art-history/>

RELECTURE ÉCOFÉMINISTE DE MENDIETA ET RITUELS PROTECTEURS

De son vivant, Mendieta n'a pas connu les réfugiés climatiques et la fonte massive des calottes polaires, mais elle a certainement vécu

l'époque où commençait les luttes écologistes et l'écoféminisme, plus précisément, un féminisme axé sur l'écologie : « [a]pparu dans les années 1980, l'écoféminisme a mis au cœur de sa réflexion les connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes » (Larrère 2012).

Chez Mendieta, la nature et le terreau nord-américain servent à la fois de moule et d'acteur de la création. Mendieta active non seulement le caractère sacré et féminin en sol américain, mais elle s'y met en scène, laisse aussi son empreinte et communique avec lui. Elle en fait son territoire d'accueil et marque le caractère frontalier du contact, de par sa corporalité de femme et d'immigrante. Par son symbolisme, le rituel et la spiritualité dégagés des œuvres, Mendieta ramène la mysticité féminine sur un territoire américain colonisé, autrefois stérilisé par les politiques coloniales.

Certaines installations de Mendieta explorent l'univers de la femme traquée, un peu à l'image de la toile *Le Cerf blessé* (1946) de Frida Kahlo. Chez Mendieta, la ville est ressentie comme un territoire hostile à la femme, un territoire où elle est traquée. Les marques qui investissent l'urbanité traduisent une violence réelle et symbolique sur laquelle bute le corps féminin. Des œuvres comme *Rape Scene* (1973) et *Blood writing* (1974), montrent bien comment la parole féminine résiste à se frayer un chemin parmi les murs bétonnés. Dans les deux cas, on assiste à des manifestations publiques d'une violence intime féminine autrefois cachée et déniée.

La parole du corps intime féminin peut enfin s'exprimer et réapparaître au grand jour. Ce corps montre performativement sa réalité masquée, invisibilisée, violée, meurtrie. L'urbanité, pensée par des décideurs majoritairement masculins et rendue fonctionnelle pour et par le capitalisme, pousse le corps et le

discours, et le corps intime, en dehors des espaces communs. Le corps féminin peine à faire sa place dans les espaces décisionnels qui ont forgé la ville : « Le pouvoir n'est pas seulement doté d'un phallus. Le pouvoir est phallus », spécifie Achille Mbembe (2020), dans l'optique où les décideurs pensent l'urbanisme pour servir le capitalisme et l'économie, et non rendre cette espace plus sécuritaire et plus plaisant pour ses habitants. Chez Mendieta, la ville est un territoire conquis, qu'il faut investir pour faire voir les violences qu'il cache, sans se faire voir. D'un autre côté, la nature est puissante et permet une forme de mysticité.

SORCELLERIE : RAMENER LA MYSTICITÉ FÉMININE EN TERRE COLONISÉE

Le système colonial et le christianisme ayant eu cours en Amérique ont vite fait de démoniser les savoirs ancestraux et le pouvoir féminin. Comme le rappelle Mona Cholet dans *Sorcières : la puissance invaincue des femmes* (2018), la déshumanisation du corps de la femme et la démonisation du pouvoir féminin par son association au mot « sorcière » ont encore cours en Amérique et font partie intégrante de l'inconscient collectif. L'historique « chasse aux sorcières » du VIII^e siècle, en Europe, a repris du service, aux États-Unis, sous une forme idéologique avec le maccarthysme et la chasse aux communistes des années 1950. Le mot chasse instaure un caractère déshumanisant pour la personne prise comme proie. Il évoque l'image de la femme traquée, la femme relayée à l'état d'animal. Comme chasseurs, les pouvoirs étatique et religieux cherchent à capturer ou rendre captives les femmes indomptables en guise de punition. L'accusation de sorcellerie ayant été attribuée à n'importe quelle femme de pouvoir, redoutable en raison de sa maîtrise des mystères terrestres et des savoirs de guérison (Cholet 2018 : 35). Encore aujourd'hui, les femmes de pouvoir s'exposent

à cette insulte suprême. À l'association avec l'icône de la sorcière, Mona Cholet cite à propos la candidate à l'investiture démocrate, puis à la présidence, Hillary Clinton, victime de railleries de la part de ses adversaires masculins, dont le slogan « Bern the witch », venu du camp de Bernie Sanders. (Cholet, 2018 : 27)

L'œuvre de Mendieta, en tant que rencontre entre le syncrétisme cubain et l'iconographie précolombienne contourne aussi les tabous de l'Occident catholique : à savoir le mystique, le diable, le rituel, les mystères du corps féminin. Mendieta explore une autre Amérique, un territoire féminin et sacré. Elle évoque cette Amérique occultée et occulte. L'Amérique de l'inconscient, de la psyché collective. Elle exploite les peurs de l'Occident : la peur de l'Autre, la peur d'une religion autre, la peur de disparaître et de s'anéantir. Elle montre la part d'ombre qui se cache aussi à travers les mystères de la nature, dans l'immensité de la forêt, zone incontrôlable par l'homme. La nature nord-américaine regorge de mythes, de légendes, de coutumes issus du patrimoine immatériel et de la tradition orale. En Amérique du Nord, la nature autrefois vénérée est redoutée, parce qu'incontrôlable⁹. Avec l'urbanisation et l'éloignement des Américains contemporains de la nature, celle-ci est sous-valorisée et même crainte : « La peur de l'inconnu, la peur des animaux, la peur de se perdre, la peur du crime, la peur de la maladie et toutes autres sortes de peurs peuvent jouer un rôle dans ce déclin. » (Biello, 2008)

Mendieta n'est pas sorcière au sens hollywoodien du terme. Par son iconographie et la mise en scène symbolique de son corps, elle se rapproche d'avantage des femmes shamans autochtones, des

⁹ Traduction libre de : « Fear of the unknown, fear of animals, fear of getting lost, fear of crime, fear of disease, all kinds of different fears that might come into play and to what extent they might play into the decline. »

mambos du vaudou haïtien et des prêtresses de la Santería. Elle est « sorcière » dans sa manière de ramener le pouvoir du corps féminin et sa représentation au centre des éléments terrestres, en adéquation avec la vision des religions précolombiennes et celle du syncrétisme caribéen, pour invoquer les pouvoirs guérisseurs de la Terre. La sorcière est un personnage important de l'histoire nord-américaine et sa mythologie coloniale. Récupérée comme figure de la résistance des luttes féministes depuis les années 1970, elle symbolise désormais la femme qui refuse de se soumettre à la norme et à l'ethos dominant, la femme sacrifiée par la culture puritaine américaine, des colonies jusqu'à aujourd'hui.

MAGIE DU SANG

En termes d'enjeu de contamination et de transmission virale, Ana Mendieta n'a pas connu les épidémies contemporaines de l'Ébola, du SRAS ou du Covid-19. Cependant, elle a connu le début de l'épidémie du VIH des années 1980 et elle a certes grandi dans un monde où les récits dystopiques étaient courants et où les discours écologistes sonnaient déjà le glas de l'humanité depuis les mouvements des années 1960. Elle a établi de son vivant un discours autour de la « magie du sang », c'est-à-dire l'utilisation de ce fluide biologique comme matériau symbolique, qui évoque son caractère rituel et sacré, dans de nombreuses manifestations artistiques. À titre d'exemples : *Siluetas* (1973-1976), *Chicken Pieces* (1972), *Rape Scene* (1973) et *Blood writing* (1974) sont des œuvres où le sang se fait parole, où le sang témoigne.

Le sang interpelle, comme une force obscure, dans la série de graffitis sanglants *Body Tracks* (1974). Les mots de sang résonnent : « There Is A Devil Inside Me » (il y a un diable en moi). Cette phrase interpelle souvent le regardeur dans l'univers de Mendieta. Cette phrase sanglante suscite même l'affect du passant, par un sentiment

profond mêlé de peur. Puis, elle nous pousse, comme spectateur à nous interroger sur le sens de ce « diable en soi », principalement dans le contexte social protestant dans lequel elle s'inscrit, en terre du christianisme et du puritanisme. Elle est une critique même de l'ethos dominant. Dans la religion catholique et le folklore qui en découle, le diable, la tentation et « le mal » sont souvent associés au corps féminin. L'exorcisme est souvent présenté dans la culture populaire américaine comme un phénomène féminin, comme en témoigne la série de films *The Exorcist*, depuis 1973. Dans les cultures afro-caribéennes, en plein syncrétisme, la phrase n'aurait pas le même impact. Pour ces cultes, la dualité bien-mal n'est pas la même et la crise de possession par les orishas est un élément exploré et vécu corporellement et entièrement.

Chez Mendieta, le sang compose un rituel et même une invocation. Il est empreint de la vie, mais il est davantage discours : il appelle l'Autre, il appelle les forces cachées. Dans *She Got Love* (Elle a eu l'amour) de la série *Blood Writing*, l'amour est inscrit en lettres de sang. Elles apparaissent sur un mur blanc immaculé, comme tracées dans un dernier souffle de vie, un dernier geste désespéré avant de rendre l'âme. Symboles urbains qui marquent parfois l'appartenance à un groupe, le graffiti ici en est un de solitude, un geste testament. L'amour, noble sentiment, est absent, issu du passé. L'affirmation apparaît comme dans un avis de recherche sanglant. L'amour a déserté. Fantomatique inscription, elle interpelle le passant avec une forte impression de l'action et de l'historique s'en découlant. Crier l'amour de cette façon est brutal. On ressent de manière sympathique la douleur de la peine et celle de l'absence du corps de l'Autre, puis de son propre corps. La phrase a l'écho d'une déchirure. Les mots font état de l'anéantissement des corps. Cette idée évoque en elle-même l'avis de disparition, la mort de soi, la femme assassinée.

La femme devenue invisible, relayée au statut de fantôme, dans la ville, les mots faisant état de sa disparition.

Dans *Rape Scene*, performance réalisée dans l'appartement de Mendieta, dans son propre espace intime, le corps sanglant surprend le spectateur, alors qu'il entre dans une scène sanglante où le crime a déjà eu lieu. Les marques de violence sont encore visibles. On se retrouve dans l'intimité de la victime, attachée, dénudée, violée et assassinée. Il y a eu lutte et le combat est perdu d'avance. Persiste un sentiment d'impuissance et d'empathie chez le regardant. Comme le sentiment de regarder une scène d'un trop nombreux fait divers que l'on choisit d'ignorer au quotidien, entre deux titres sensationnalistes d'un tabloïde.

MAGIE DE LA TERRE

Puisque la ville est source de sang, d'angoisses et de violence, la nature se révèle chez Mendieta comme un territoire vierge, une source de dialogues avec la part cachée de soi. On y retrouve une sorte de communion mystique avec les éléments, née du contact avec la terre. Le corps n'est plus placé à l'état frontière, à crier sa présence avec le sang. Il se fait voir, malgré son invisibilité : il arrive à se révéler, tel un spectre. Il devient cet esprit qui a enfin trouvé son canal pour atteindre les mortels, en se mariant avec la Terre. À titre d'exemple, dans *Three of life* (1976), couverte de boue, elle apparaît adossée à un arbre et se dresse comme guerrière protectrice de ce dernier ; les deux entités sont unies ne faisant qu'un dans cet univers naturel sacré.

Ce caractère sacré du corps féminin est souvent exploré comme déesse ou icône dans les sculptures de Mendieta. Le retour aux sources de Mendieta dans ses *Siluetas* et sa *Venus Negra* (1981) sont des exemples notables de cette volonté de marquer le sol et de lui

intégrer une symbolique notoire. Elles constituent un retour aux sources vers l'idole féminine, celle d'avant l'emprise de l'Homme sur la nature : « L'archéologue Marija Gimbutas a montré que "les divinités de l'Europe préhistorique" étaient toutes des femmes », bien avant « la violence, la guerre, la conquête et la domination masculine » (MIES 2018 : 166). Ce mythe de la Terre nourricière est partagé dans les cultures précolombiennes, comme les cultures autochtones d'Amérique, desquelles se rapproche le travail tardif de Mendieta alors que les « formes féminines se changent en symbolisme mythologique et précolonial. En titrant son travail en Taïno, un des langages indigènes de Cuba [...]. » (Fusco 1995 : 123)

Les actions performatives de Mendieta se veulent aussi magiques et composent « ses idoles de guérison », inspiré de ses racines culturelles cubaines et de la Santería, qui « explore le potentiel transformatif du sens créé à partir des matériaux naturels et du geste humain ¹⁰ ». (Fusco 1995 : 122) Ayant trouvé asile dans la forêt, le corps féminin n'est enfin plus menacé : il devient même icône, divinité. Il rencontre ainsi la vision que l'on peut qualifier d'écoféministe, en harmonie avec la nature : interdépendance et protection. Le rituel chez Mendieta est une réparation identitaire (comme femme et comme immigrante); il est aussi rituel de bienveillance envers la Terre. Il existe un important parallèle à faire entre cette Terre qu'on maltraite, malmenée et le corps de la femme soumise et opprimée. Mendieta vouait un respect profond à cette nature, comme elle l'affirmait elle-même :

C'est peut-être lors de mon enfance à Cuba
que je suis devenue fascinée par les cultures
et l'art primitifs. Il me semble que ces

¹⁰ Traduction libre de : « *Healing Imagery* », « *transformativ power in the act of making meaning out of natural materials and human gestures* ».

cultures enferment un savoir intérieur, une plus grande proximité avec les ressources naturelles. Et ce savoir se transmet dans les images qu'ils créent [...] C'est ce sens de la magie qui a influencé ma relation avec la terre, l'art, en utilisant mon corps comme centre dans la création. Je suis capable de me transcender et d'entrer en totale identification avec la nature. Par mon travail, je veux exprimer la parfaite adéquation et l'immédiateté de la vie et du caractère éternel de la nature.¹¹ (Rosen, 2018)

Il existe donc bel et bien, chez Mendieta, un besoin d'interprotection entre la nature et la femme. Ce respect réciproque témoigne aussi d'un besoin de partager les mystères et les pouvoirs qu'elle recèle.

MAGIE DU FEU

Outre le pouvoir évocateur du sang, Mendieta se réfère aussi au pouvoir du feu. La magie du feu, le pouvoir salvateur de celui-ci et tout son symbolisme salvateur pour l'existence de la civilisation humaine, est visible dans *Siluetas en fuego* (1976) et *Anima* (1976). Dans cette dernière création réalisée à Oaxaca, Mendieta allume des feux d'artifice, un élément utilisé dans la culture mexicaine,

¹¹ Traduction libre de : « It is perhaps during my childhood in Cuba that I first became fascinated by primitive arts and cultures. It seems as if these cultures are provided with an inner knowledge, a closeness to natural resources. And it is this knowledge which gives reality to the images they have created. It is this sense of magic, knowledge, and power, found in primitive art, that has influenced my personal attitude toward art-making. For the past five years I have been working out in nature, exploring the relationship between myself the earth, and art, using my body as a reference in the creation of the works, I am able to transcend myself in a voluntary submersion and a total identification with nature. Through my art, I want to express the immediacy of life and the eternity of nature. »

mais aussi associé aux fêtes du jour de l'indépendance américaine du 4 juillet, une fête bien typique.

Par ailleurs, la silhouette humaine en feu peut aussi évoquer, pour le regardeur, le bûcher, les châtiments imposés aux femmes accusées d'hérésie, depuis Jeanne d'Arc jusqu'aux procès de la Nouvelle-Angleterre, et rappelle ces sacrifiées du pouvoir colonial évangéliste. Mendieta détourne le feu destructeur, elle en fait son allié notamment dans *Gunpowder works* (1981), qui utilise de la poudre à canon. Substance meurtrière apportée en Amérique par les colonisateurs pour se prémunir contre les dangers de la nature et se nourrir, elle a aussi été utilisée pour faire feu sur les nations autochtones et contribuer à leur génocide. À l'instar des femmes menées au bûcher, les Premières Nations ont souffert sous le feu.

Mendieta se réapproprie le pouvoir destructeur et masculin du feu et des armes à feu, qu'elle exploite comme matière inflammable pour défricher, redonner le souffle de vie à cette terre brûlée qui fut aussi témoin des massacres. Elle forge des creux de terre, qui prennent tantôt la forme de sexe féminin ou de corps féminin, et qui semblent respirer par eux-mêmes. *Volcán* est le titre d'une des installations de 1979, ils sont de petits amoncellements de terre qui s'activent, laissent évacuer la pression, le trop-plein du sol. Cette poudre de fusil sert à redonner vie à la Terre mère, tout comme dans le mythe de Prométhée. Mendieta forge la glaise et rallume l'étincelle sacrée.

Les douleurs du passé colonial de l'Amérique sont bien présentes en filigrane de l'œuvre de Mendieta. Elle aborde les figures des résistances au colonialisme dans l'œuvre *Venus Negra*, inspirée d'une figure de la résistance cubaine contre les colonisateurs espagnols au 19^e siècle. (Blokler 1999 : 114). Cette Vénus noire

aurait été une descendante des peuples autochtones, rendue célèbre pour avoir refusé de se soumettre à l'envahisseur. Cette histoire évoque les douleurs coloniales et les cicatrices de l'esclavage sont encore bien présentes aux États-Unis et en Amérique du Nord, puisque les peuples autochtones et particulièrement les femmes des Premières Nations sont victimes de féminicide. Mendieta, grande défenderesse des droits civiques du peuple afro-américain avec lequel elle se sentait intimement liée (*Ibid* : 53), aurait certainement réagi aux luttes du mouvement actuel Black Lives Matters. À la lumière de l'actualité des dernières années, des statistiques de brutalité policière et de morts par balles, dans les États-Unis d'aujourd'hui, le pouvoir se gagne encore par les armes à feu.

LES HÉRITIÈRES DE MENDIETA

Si l'œuvre de Mendieta peut être considérée comme une critique féministe du corps de la femme et de son oppression, le discours transmis par Mendieta se rapproche davantage de la pensée intersectionnelle du féministe de 3^e vague et du féminisme décolonial. Comme l'indique Françoise Vergès : « La notion de décoloniale émerge il y a à peu près dix ou quinze ans en Amérique du Sud, ça rencontre aussi ce qui existait aux États-Unis dans le féminisme noir. Les Noires aux États-Unis disaient qu'il n'y avait pas que la domination masculine qui expliquait notre situation. C'était aussi le fait d'être femme, d'être noire, d'être descendante d'esclave et d'être en prise avec le capitalisme américain » (citée par Lagarde 2019). En ce sens, il est à penser que le travail de Mendieta s'est instauré comme avant-garde pour maintes artistes féministes des sociétés minoritaires nord-américaines, dont les artistes féministes autochtones actuelles. Celles-ci, à l'instar de leur prédécesseure, prônent une survivance totale du féminin en

Amérique, plus précisément une décolonisation du corps, une dénonciation des rapports de pouvoir et du féminicide, tout comme une plus grande communion avec les éléments et les forces de vie.

RÉBECCA BELMORE : LE SANG DANS LA NEIGE

La rencontre avec la mort, cette préoccupation pour la disparition de soi chez Mendieta rencontre la pensée des artistes féministes autochtones d'aujourd'hui. Comme femmes de nations opprimées et colonisées, elles doivent composer avec les violences séculaires, accentuées par le phénomène de dénaturalisation et pertes des repères traditionnels et autres résultantes de politiques coloniales. Depuis les dernières décennies, elles font face à un phénomène de féminicide, et des milliers de sœurs disparaissent inexplicablement. (Observatoire canadien du féminicide pour la justice et la responsabilisation 2020). Les artistes féministes autochtones dénoncent aussi l'inaction des autorités qui refusent de faire publiquement et entièrement la lumière sur cette situation, alors que femmes et filles continuent de disparaître massivement.

Comme membre des Premières Nations et féministe, l'artiste canadienne Rebecca Belmore explore l'histoire occultée, les mythes et l'inconscient liés à cette culture. L'installation *Blood in the snow* (2002) de Belmore rejoint le travail d'Ana Mendieta, dans cette manière de dépeindre l'hiver comme une saison de l'entre-deux, entre les signes de la vie et de la mort. Les deux femmes semblent partager la même fascination pour le sang qui rencontre le blanc immaculé de la neige et qui évoque les sœurs assassinées, comme dans certaines pièces de la série des *Siluetas* de Mendieta où la silhouette est ancrée dans la neige et peinte d'une substance rouge. Nombre d'œuvres de Mendieta sont marquées par la manifestation de la pulsion de vie débordante du corps et sa chaleur - notamment

celle du sang. À titre d'exemple, dans *Sweating Blood* (1973), la réaction physique à la chaleur (sueur du corps) est littéralement poétisée sous forme de sang. À cette différence, chez cette œuvre précise de Belmore, la neige n'est pas réelle, mais métonymique : une grande couverture capitonnée recouvre un fauteuil ancien. Cette étendue est piquée et renvoie, pour l'artiste au travail manuel et invisible des femmes autochtones. Sur le haut de cette chaise, une bande rouge s'étale.

Belmore rend tristement hommage aux événements de 1896, à Wooden Knee Creek au Dakota du Sud, où hommes, femmes et enfants sioux ont été assassinés. La chaise, symbole de la civilisation blanche et pouvoir colonial, trône au milieu de la pièce, recouverte de cette couverture duveteuse, qui renvoie à la neige. Une neige de doublure, de plumes d'oie. Symbole de liberté, de légèreté aérienne, la plume est aussi celle d'oiseaux qu'on a dépossédés de leur faculté de voler ou de leur vie, tout comme le cours des civilisations autochtones a été interrompu par le colonisateur. Cette situation rappelle d'ailleurs le féminicide qui accable les femmes autochtones et qui se remarque depuis les dernières décennies. Belmore indique : « La violence frappe les femmes autochtones aussi souvent que la neige recouvre le sol chaque année » (Belmore 2005 : 13). La mort existe ainsi comme cycle, comme fatalité, mais aussi comme sacrifice. Chaque génération de femmes autochtones, chaque hiver retrouvent ses propres corps disparus. Elles se donnent en sacrifice avant que la neige ne les recouvre en couverture de plumes d'oie, à la fois réconfortante et suffocante.

La plume et le sang, comme matériaux et éléments évocateurs peuvent aussi être retrouvés dans plusieurs performances de Mendieta, notamment *Chicken Piece* (1972), où elle procède au sacrifice d'un poulet - référence directe à la culture afro-cubaine

santera. Les plumes, mais surtout le sang de l'animal, recouvrent à la suite d'une mise à mort brutale, le corps de la femme. Les soubresauts de vie de l'oiseau giclent particulièrement sur le bas du corps et du sexe de l'artiste, rappelant la souffrance inhérente au corps féminin qui saigne, enfante et meurt. Se retrouvent unis dans cette performance et dans cet acte de sang un corps offrande (la volaille), ainsi qu'un corps bourreau et martyr (femme).

Dans sa logique, la performance de Mendieta et le meurtre sacrificiel s'inscrivent tel un prologue de l'installation de Belmore. Dans l'installation de Belmore, la violence est symbolique et le drame a déjà eu lieu - on tente de la recouvrir sous une couverture comme si elle n'avait pas eu lieu - alors que chez Mendieta elle est provoquée, exhibée. Chez les deux artistes, le sang et sa vision finale, triomphante, évoquent le geste meurtrier. Il évoque aussi la perte et la douleur du féminin : il fait acte de mémoire en opposition à la blancheur de la neige ou de la peau. Pour l'une comme pour l'autre, le sang éclaire, il est discours - il pointe la vie disparue.

WHITEFEATHER HUNTER : LA SORCIÈRE MODERNE

L'aura mystique et l'impact de Mendieta sont tels, que certaines militantes et artistes se réclament « sorcières » en sa mémoire. À titre d'exemple, dans le livre de fiction *Virus*, de l'autrice Linda Stupart (2016), Carl Andre, ex-mari de Mendieta suspecté de son meurtre, succombe au sort jeté par des sorcières pour venger sa mort sanglante. De la même manière, le documentaire artistique *The Revenge of the Witch in the 21st Century* (2018) d'Aphrodite Andreou explore aussi l'héritage de Mendieta pour les artistes-sorcières des temps modernes.

L'artiste WhiteFeather Hunter campe parfaitement cette image de la sorcière moderne et va jusqu'à en détourner le terme. Elle

s'expose comme une sorcière éduquée, écoféministe et scientifique. Armée d'éprouvettes et de son sarrau elle compose entre autres des œuvres de bio-art à partir de fluides corporels et les transforme en œuvres d'art. Dans le projet *The Witch in the Coat Lab* (2019 - à aujourd'hui), elle isole les cellules de son sang menstruel sur des gélatines de laboratoire et esthétise leur évolution.

L'artiste WhiteFeather Hunter pourrait être considérée à quelque égard comme une des héritières de Mendieta, sinon comme la petite-fille artistique spirituelle de la célèbre artiste cubano-américaine¹². Il existe un lien entre les expérimentations de Mendieta et celle d'Hunter, notamment dans le contact ritualisé avec le vivant, et l'utilisation de matériaux géologiques et biologiques. Mendieta explorait le macrobiologique, alors qu'Hunter explore le microbiologique. Les deux générations d'artistes que sont Mendieta et Hunter travaillent, à des degrés différents, la magie du sang et son discours.

Chez Mendieta, le sang féminin s'unit à la nature de manière ritualisée. Chez Hunter il est extrait de la nature pour le grossir, le lire. À la manière des diseuses de bonne aventure qui lisent les feuilles de thé, Hunter lit le sang et regarde l'évolution des cellules pour grossir l'essence de la vie, sorte de vision microscopique du sacré féminin.

Outre ce travail autour de matières biologiques en laboratoire, elle œuvre aussi à réactualiser les mythes propres à la société nord-américaine - à titre d'exemple les créatures de zoocryptologie, comme le sashquatch¹³ -, tout en créant sa propre mythologie

¹² Ce rapprochement se renforce aussi par le fait que la mère de Mendieta, Raquel Ori Rojas, était elle-même scientifique (chimiste) et a certainement transmis indirectement un intérêt et cette curiosité pour les sciences naturelles à sa fille.

¹³ Mi-homme, mi-primate, le sashquatch est le nom autochtone d'une créature nommée dans

intimiste, réinventée. À cette fin, certaines des œuvres de WhiteFeather Hunter utilisent la taxidermie, pour créer un véritable bestiaire.

Dans la sculpture *Homme fatal* (2010), elle utilise des matériaux mixtes issus de l'écosystème québécois comme une mâchoire d'ours noir, des cheveux humains, de la fourrure recyclée pour créer un être mi-humain, mi-bête, à l'image des légendes autochtones. Elle rappelle aussi une sorte de créature frankesteinesque. Comme l'indique Adam Gopnik, Frankenstein de Mary Shelley (1823) est dans son essence un mythe féminin et nordique, puisqu'il « a pour cadre non pas l'Allemagne ou la Bavière (ou même, pendant que nous y sommes, Hollywood), mais l'Arctique canadien, tout prêt du pôle Nord » (Gopnik 2019 : 79). Les créatures empaillées de Hunter évoquent aussi les gestes de performance et la minutie chirurgicale de *Facial Hair Transplant* (1972) ou *Chicken Piece*, où Mendieta utilisait des matières organiques issues d'humains ou d'animaux pour transformer son corps, le rendre frontière : explorer son caractère masculin et l'animalité en soi.

Tout comme les idoles de terre de Mendieta (*Venus Negra* notamment) renfermaient un caractère sacré et redonnent un caractère liminal au territoire, les créations d'Hunter explorent les liens qui unissent la femme à la terre et son développement dans le cycle de la vie. Alors que Mendieta forgeait un sacré et un espace autour des éléments naturels, Hunter explore les mystères de la vie en les grossissant au microscope. Elle voue une adoration aux microorganismes et montre leur impressionnante beauté. Dans les deux cas, les artistes traduisent la résilience de la nature et la force inhérente à la biologie.

d'autres récits, d'autres coins du monde, sous l'appellation de bigfoot, de yéti ou d'abominable homme des neiges.

CONCLUSION : REPENSER MENDIETA COMME NORD-AMÉRICAINNE À PART ENTIÈRE

Au moment d'écrire ces lignes, l'Amérique est au changement de saison alors que sévit une pandémie mondiale. Replonger dans l'œuvre d'une artiste significative et poignante comme Mendieta se fait comme on replonge dans l'hiver. Pas comme dans un bain glacé, mais comme une lueur, un souffle de vie à travers le blizzard de la mort. Le travail de la neige chez Mendieta apporte une autre portée et diffère du travail envers la terre. La neige, lorsqu'elle survient, change l'étendue de terre qu'elle recouvre et le métamorphose complètement. Elle se compose, elle forme une étendue vierge, prête à inscrire. La neige est ahistorique et intemporelle, elle existe en elle-même et forge un autre paysage, une terre méconnaissable. Elle est le canevas parfait. Toute personne qui met son pied dans une étendue de neige vaste et fraîche se sent investi de la plus haute mission exploratrice : surtout lorsque la bordée est très épaisse. Le contact entre la neige et Mendieta prend tout son sens alors que les deux entités s'allient pour composer une nouvelle histoire, un autre narratif et nettoyer le passé colonisateur.

L'Amérique du Nord demeure un acteur majeur de l'œuvre de Mendieta : il devient son territoire de vie et son médium. C'est ce sol où elle a laissé son empreinte, qu'elle a embrassé et qu'elle a convoqué en duel, en union. C'est ce sol même qui a accueilli sa funeste chute et qui a vu son dernier souffle. Chez Mendieta, il est comme une mère adoptive avec laquelle elle tente de se familiariser, tout en naviguant avec son identité d'origine. Pour cette raison, j'ai esquissé une réflexion sur l'apport de Mendieta vis-à-vis de l'art féministe actuel et ses liens de parenté avec deux artistes autochtones d'aujourd'hui, comme WhiteFeather Hunter et Rebecca Belmore. J'ai réfléchi sur comment le territoire nord-

américain et ses enjeux est-il venu imprégner le travail de Mendieta. Tout comme celles qui luttent contre la violence faite aux femmes, la mémoire de Mendieta est toujours active. La relecture de ses œuvres permet de réveiller le sang, comme un acte de survivance. L'écriture de Mendieta ne s'étant pas fait sur le papier, mais bien sur les murs de la ville et sur la terre.

Ainsi, Mendieta se rapproche des courants de féminismes alternatifs et intersectoriels nord-américains. Par son action et sa radicalité, elle rompt avec le féminisme blanc qui, lui aussi, tire profit des systèmes de dominations et de l'ordre établi. Comme femme exilée, elle tente de faire sa place dans une terre qu'on lui refuse. Elle tente également de s'inscrire comme contre-discours face au discours masculin dominant. Par son corps et la parole qui s'en dégage, elle tente de réclamer son appartenance spirituelle et symbolique à une patrie dominée par le machisme et le colonialisme. Mendieta s'impose comme figure majeure pour les artistes écoféministes, noires et autochtones d'aujourd'hui : elle a permis de réfléchir le rapport au corps, à la terre et la survivance de la parole féminine en terre hostile.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

MONOGRAPHIE

Blocker, Jane (1999). *Where is Ana Mendieta*. London and Durham : Duke University Press.

Cholet, Mona (2018). *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*. Paris : Zones.

Fusco, Coco (1995). *English is Broken Here : Notes on Cultural Fusion in the Americas*. New York City : The New Press.

Godpik, Adam (2019). *Hiver : Cinq fenêtres sur une saison*. Montréal : Lux Éditeur.

Mbembe, Achille (2020). *Le Brutalisme*. Paris : La Découverte.

Stupart, Linda (2016). *Virus. London*: Arcadia Missa Publications.

Turner, Victor (1969). *The Ritual Process. Structure and anti-structure*. Chicago : Aldine Publishing Company.

ARTICLES EN LIGNE

Biello, David (2008). « Are Americans Afraid of the Outdoor? ». *Scientific American*, <<https://www.scientificamerican.com/article/are-americans-afraid-of-the-outdoors>> [24 avril 2021].

Hamelin, Louis-Edmond (1995). « Le québécoisisme nordicité : de la néologie à la lexicalisation ». *Technolectes et dictionnaires*, Vol. 8, no 2. <<https://id.erudit.org/iderudit/037217ar>> [15 septembre 2020].

Hunter, WhiteFeather (2019). « The Witch in the Coat Lab », *Site web de l'artiste*. <<https://www.whitefeatherhunter.ca/new-research>> [2 octobre 2020].

Lagarde, Yann (2019). « Le féminisme décolonial selon Françoise Vergès ». *France culture*. <<https://www.franceculture.fr/societe/le-feminisme-decolonial-selon-francoise-verges>> [3 novembre 2020].

Larrère, Catherine (2012). « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*. <<http://journals.openedition.org/traces/5454>> [30 septembre 2020].

Rosen, Miss (2018). « Ana Mendieta Fought for Woman Rights Paid with Blood ». *Vice*. <<https://www.vice.com/en/article/gym79y/ana-mendieta-fought-for-womens-rights-and-paid-with-blood>> [2 octobre 2020].

FILMS DOCUMENTAIRES ET ENTREVEUS

Horsfield, Kate et Garcia-Ferraz, Nereida (1987). *Ana Mendieta : Fuego De Tierra*. 49 min.

OEUVRES ARTISTIQUES

Andreou, Aphrodite (2018). *Revenge of the Witch of the 21st Century*. <<https://www.youtube.com/watch?v=BPX2ObTBWzQ>>

Belmore, Rebecca (2012). *Blood on the Snow*. <<https://www.rebeccabelmore.com/blood-on-the-snow>>.

Mendieta, Ana (1969). *Volcàn*. <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/27518/Ana-Mendieta-Volc%C3%A1n>>.

Mendieta, Ana (1973-1978). *Siluetas Series*. <<https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/>>.

WhiteFeather Hunter (2010). « Homme fatal », *Site web de l'artiste*. <<https://www.whitefeatherhunter.ca/other-myths-monsters-magic>>

SITES INSTITUTIONNELS

Observatoire canadien du féminicide pour la justice et la responsabilisation. « Femmes et filles assassinées ou disparues ». *Site organisationnel*. <<https://femicideincanada.ca/fr/propos/histoire/femmes>> [5 octobre 2020].

Ana Mendieta, icône de la contre-performance

LABORATOIRE DE LA CONTRE-PERFORMANCE

labodelacontreperf@gmail.com

Résumé

Cet article propose d'analyser la manière dont Ana Mendieta est citée et réinterprétée par le Laboratoire de la contre-performance, collectif d'artistes et chercheur-e-s basé à Paris, dans deux performances : *Les Contre-archives* (histoire revisitée de la performance au féminin) et *Cabaret conceptuel* (histoire fictionnée d'un cabaret féministe avec pour fil conducteur l'association du corps féminin à la plume). Dans les deux cas, l'icône Mendieta apparaît en bonne place, en tant que figure majeure de la performance incorporant et bousculant les stéréotypes et les motifs d'assignation au féminin véhiculés par de nombreux mythes. Cependant, loin de l'hommage, il s'agit d'opérer un décalage, en confrontant Mendieta à des éléments de la culture populaire, dans un *reenactment* iconoclaste ou une interprétation inattendue. C'est à travers des fictions politiques considérant l'art comme levier d'une critique des normes que le Laboratoire de la contre-performance engage ainsi un dialogue avec les images de

performances de Mendieta des années 1970. Ce point de vue, ouvertement situé et subjectif, est celui d'une recherche-crédation actuelle dans le champ de la performance, questionnant notre rapport à ces performances emblématiques qu'on ne connaît que par leurs traces.

Mots clés: performance, féminin, archive, montage, *reenactment*

Abstract

This article proposes to analyze the way in which Ana Mendieta is quoted and reinterpreted by the Laboratoire de la contre-performance, a collective of artists and researchers based in Paris, in two performances: *Les Contre-archives* (a revisited story of female performance) and *Cabaret conceptuel* (a fictionalized story of a feminist cabaret with the association of the female body and the feather as a common thread). In both cases, the Mendieta icon appears prominently, as a major figure of performance incorporating and challenging stereotypes and feminine motives conveyed by many myths. However, far from tribute, it is about making a shift, by confronting Mendieta with elements of popular culture, in an iconoclastic reenactment or an unexpected interpretation. It is through political fictions considering art as a lever for a critique of standards that the Laboratoire de la contre-performance thus engages in a dialogue with images of Mendieta's performances from the 1970s. This point of view, openly situated and subjective, is that of a current research-creation in the field of performance, questioning our relationship to these emblematic performances that we only know through their traces.

Keywords: performance, feminine, archive, montage, reenactment

Ana Mendieta représente, pour qui s'intéresse à la performance, et singulièrement féminine, une figure incontournable, longtemps méconnue (surtout comparativement à ses homologues masculins), une sorte de « déesse mère » (Creissels 2016) de cet art engageant le corps, ses limites, sa disparition et ses traces. Ce n'est donc pas un hasard si, dans la perspective de recherche-crédation du Laboratoire de la contre-performance, ouvrant un questionnement sur la performance, du point de vue du féminin invisibilisé à travers l'histoire de l'art, Ana Mendieta constitue une référence majeure, une icône. Elle apparaît ainsi dans plusieurs propositions performatives de ce collectif d'artistes et chercheur·e·s. Les traces photographiques montrant Mendieta lors de ses performances des années 1970 font alors l'objet d'une appropriation et d'une interprétation dans des formes relevant de la conférence-performance où la fiction s'imisce dans l'exposé voulu savant.

LA PERFORMANCE DES ARCHIVES : UN POINT DE VUE FÉMINISTE

La conférence-performance intitulée *Les Contre-archives* est une forme scénique hybride d'une vingtaine de minutes, créée au Point éphémère, à Paris, en 2016¹, et reprise en 2018 sous une forme légèrement différente², mêlant contenu théorique et montages incongrus d'éléments hétérogènes (de la culture artistique et de la culture populaire), dans laquelle les liens de la performance à l'archive sont fictionnés afin de déconstruire certains mythes

¹ Les *Contre-archives* ont été présentées le 6 mai 2016 en sortie de résidence, puis le 1er juin 2016 au Point éphémère à Paris dans le cadre du *Festival des petites formes D cousues* (programmateur : David Dibilio), avec le soutien de la Ménagerie de verre dans le cadre des Studiolabs.

² Reprise des *Contre-archives* le 14 mai 2018, aux Beaux-arts de Paris, dans le cadre de la journée d'étude « La performance, espace de visibilité pour les femmes artistes ? » (org. Carole Halimi et Juliette Bertron en partenariat avec AWARE).

patriarcaux relatifs à l'art. Il s'agit de revisiter, de façon tout à la fois iconophile et iconoclaste, des performances féminines historiques et d'interroger la conservation, voire l'institutionnalisation des pratiques performatives. D'emblée, la dimension interprétative associée aux archives est assumée par la production d'objets d'archives fictives, potentielles, faisant résonner, par les gestes qu'elles suscitent, des œuvres historiques.

L'hypothèse de recherche du laboratoire de la contre-performance, énoncée en préambule de la conférence-performance par une voix féminine de synthèse, se situe dans un futur postpatriarcal où la performance artistique serait devenue une forme impossible à cerner. Seul un *reenactment* à partir de « contre-archives », objets pensés comme traces, aussi matérielles que factices, de performances emblématiques, serait à même de restaurer la fluidité rompue, par des siècles d'obscurantisme, entre les gestes du quotidien et ceux de l'art, et de révéler, par-là, l'absolue suprématie des femmes dans ce domaine, et ce, dès la Préhistoire. Des hôtesse mutiques et appliquées, prétendument missionnées par le Laboratoire de la contre-performance, présentent alors les « contre-archives », activent enregistrements sonores et PowerPoint et proposent, comme modèle à suivre, une gestuelle absurdemment minimale à l'aide d'objets divers.

Cette proposition performative, par sa dimension réflexive et une forme de théâtralité (les corps des hôtesse exécutant un ballet bien orchestré), s'inscrit dans le champ de ce que Marie de Brugerolle a désigné par le terme de « post-performance³ » ;

³ Marie de Brugerolle forge le terme de « post-performance », en se référant au travail de Guy de Cointet, et définit ainsi une performance qui se dit elle-même, qui s'affiche en train d'être performée. La performance a un script, elle peut être rejouée. Entretien avec Jean Max Colard dans le cadre des *Grands entretiens*, Biennale de Lyon 2013, vendredi 18, samedi 19, dimanche 20 octobre à la Sucrière et au Mac Lyon, <https://www.youtube.com/watch?v=QRvt-5TD6Xk>.

elle relève du *reenactement*, pratique de reprise assez présente dans la performance des dernières décennies marquées par un changement de paradigme par rapport aux années 1960 et 1970⁴. Tamar Tembeck nomme « re-performance⁵ » ces performances citationnelles et s'intéresse particulièrement à celles engageant un dialogue avec des performances féministes et relevant, selon elle, d'un « mode de réanimation intergénérationnelle d'un patrimoine performatif féministe » (Tembeck 2014). Si la conférence-performance *Les Contre-archives* participe ainsi de ce mouvement paradoxal d'instauration d'un « devenir-canon de l'œuvre contre-canonique » (Tembeck 2014), elle s'émancipe de cette seule fonction en prenant ses distances avec les performances originales, originelles. Plus que de rejouer une performance passée, il s'agit alors de réinventer son histoire⁶. En l'occurrence, la prétendue archive permet de réécrire une histoire de la performance et de redéfinir, par le terme de « contre-performance », le champ même de la performance.



Boite d'archives, gants blancs et contre-archives du Laboratoire de la contre-performance, 2016

⁴ Sur le changement de paradigme opéré par certaines pratiques performatives des années 1990 et 2000, voir Claire Bishop (Bishop 2012 : 219-239). Sur les enjeux du *reenactment* et du récit, voir le colloque organisé à Strasbourg https://accra-recherche.unistra.fr/websites/accra/Activites/Programme_du_colloque_De_l_archive_au_reenactment.pdf.

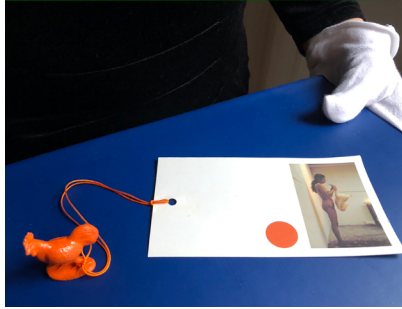
⁵ « Selon l'emploi que je fais de ce terme, la re-performance consiste en la reprise d'une œuvre performative signée par autrui. La reprise peut être autorisée ou appropriative, fidèle ou simplement citationnelle. L'important est qu'il y ait une référence explicite à l'"original" dans les actes qui en sont dérivés » (Tembeck 2014 : 21-37).

⁶ C'est ce que suggère Corinne Melin, à la lumière des « réinventions » d'Allan Kaprow (Melin 2015).

Les « archives » sont disposées sur une table à part ou présentées au public sur un plateau par une des hôtes. Dans les deux cas, ces objets, contrairement à ceux utilisés pour le *reenactment*, ne sont pas manipulés. Ils sont montrés précautionneusement comme des « originaux », les reliques précieuses d'un rituel obscur. Ces objets sont d'ailleurs étiquetés suivant un mode archéologique censé authentifier leur lien à la performance. La vraisemblance s'arrête à l'esthétique archivistique (le carton, les étiquettes, les gants), les objets pris dans la peinture orange affichant leur statut d'artefacts. La fausse archive s'expose comme un concentré de l'œuvre, le prétendu objet d'archive est fétichisé⁷. En effet, les objets s'avèrent être des miniatures, avatars de l'original. Peints en orange, ils semblent appartenir à une même collection, à la fois traces produites et prétendus supports documentaires permettant de faire exister à nouveau la performance historique.

Pour Mendieta, c'est de façon humoristique une petite figurine de poulet qui « condense » la performance *Death of a Chicken*, de 1972. Le jouet d'enfant vient signifier l'animal tout en mettant à distance la violence du sacrifice. Ce petit objet souligne ce faisant la réification à l'œuvre dans cette performance où les corps (celui du poulet sacrifié et celui de Mendieta souillé par le sang animal) se font objets d'un rituel. Devenue symbole, la prétendue archive apparaît davantage comme un produit dérivé, un goodie dévoyant l'intensité tragique de la performance. Il appuie, par contraste, l'idée d'un rituel originel auquel nous n'aurions plus accès.

⁷ Sur le statut des objets des performances, voir Patricia Brignone, Marie de Brugetolle, Arnaud Labelle-Rojoux, Éric Mangion (dir.) 2009.



Archive Mendieta : petite figurine de poulet étiquetée

La question de l'archive est intrinsèquement liée à la performance. En effet, comme Amelia Jones l'a souligné, les performances « historiques » ne peuvent être, à l'heure actuelle, appréhendées que par leurs traces et par l'interprétation de documents (Jones 2005). Plus encore, certain-e-s artistes ont paradoxalement pensé la performance pour l'image, ainsi que l'ont montré différents travaux (Delpeux 2010 ; Bégoc, Boulouch et Zabunyan (dir.) 2011). L'ici et maintenant de la performance est inextricablement lié à la trace, cette dernière pouvant être anticipée, voire pensée comme la performance même. Au-delà du statut de document d'une pratique éphémère, l'archive apparaît dans sa dimension iconique, avec un potentiel fictionnel, favorisant la construction de mythes.

Dans le cas de Mendieta, il est important de préciser combien les traces, de qualité souvent médiocre, semblent importer moins que l'action rituelle. Bien loin sur ce point d'une Gina Pane, Mendieta n'a visiblement pas pensé ses performances pour l'image pas plus que, dans sa courte carrière, elle n'a élaboré une stratégie de monstration des traces ou objets de ses performances. Les archives ne sont pas en ce sens fétichisées par elle. Néanmoins, dans leur qualité même de document, ces traces

font image et contribuent à installer le « mythe Mendieta », celui d'un corps repoussant ses limites dans des actions rituelles violentes, à l'épreuve de sa disparition, de sa dissolution dans la nature ou l'animalité.

Plus largement, les pratiques performatives, en mettant au centre la question du geste, interrogent la mémoire et les imaginaires des corps. Si les corps en performance semblent s'éloigner de l'image, par l'affirmation d'une présence, ils sont néanmoins habités par des représentations (artistiques et culturelles), archives vivantes, survivances conscientes et inconscientes de formules gestuelles incorporées⁸, entre idéologie dominante et subjectivités dissidentes. Pour cette raison, la performance a constitué, pour les artistes femmes, un terrain privilégié de réappropriation d'un imaginaire du corps féminin phallogentré⁹. En effet, un des enjeux de la performance féminine est bien de se réappropriier un corps féminin réifié, ramené au rang de muse, de modèle ou d'image dans une tradition de l'art n'envisageant la création que sur le mode du génie créateur masculin (Nochlin 1993 ; Parker et Pollock 1981).

Pour Ana Mendieta, il s'agit non seulement de déconstruire les représentations du féminin mais également d'altérer, par la réactualisation de rituels afro-cubains, une imagerie occidentalocentrée. C'est ainsi que sa performance *Death of a Chicken* peut être vue comme faisant écho au mythe de Lédà et le cygne et à la réinterprétation *in vivo* qu'en font les actionnistes viennois (Creissels 2009). Le corps de Mendieta est en ce sens traversé

⁸ L'anthropologie des images, telle qu'elle a été pensée par Aby Warburg, permet ainsi de penser un lien de réciprocité entre les corps et les images, ces dernières pouvant également conformer les corps. Sur cette question, voir Philippe-Alain Michaud 1998. Voir également Georges Didi-Huberman 2002.

⁹ Sur cette question, voir Juliette Bertron, Carole Halimi et Ana Halkema (dir.) 2020.

par de nombreuses représentations. L'incorporation de mythes, à travers la performance pensée comme rituel, où le corps s'ouvre à l'animalité, permet chez Mendieta de déplacer les motifs d'assignation à une féminité restrictive, convenue.

En présentant des « contre-archives » sur le mode de la conférence-performance, le Laboratoire de la contre-performance investit ce lien de la performance à l'archive mais aussi de la performance au féminisme en restaurant une généalogie de la performance féminine, quand ce sont plus volontiers des artistes hommes qui sont cités (Joseph Beuys, Chris Burden, Allan Kaprow, etc...). La « recherche-fiction », ainsi qu'on pourrait définir cette pratique, aurait ainsi pour vertu d'interroger l'invisibilisation des femmes dans l'histoire de l'art et de mettre en critique une prétendue objectivité historique non située¹⁰.

Le laboratoire de la contre-performance participe d'une tendance, perceptible sur la scène contemporaine de la performance, à utiliser des archives, particulièrement dans le cadre de conférences-performances¹¹. C'est bien souvent à une relecture de l'histoire (de l'art) que ces propositions nous invitent, utilisant l'archive de manière dynamique et iconoclaste. La forme conférence, en opérant un double déplacement (de la science et de l'art), permet d'interroger la prégnance de l'histoire sur les corps mais aussi la façon dont les corps (et leurs représentations) affectent l'histoire. Si un travail de mémoire est nécessaire pour envisager un geste de résistance, le recours à la fiction s'avère également une stratégie cruciale dans cette

¹⁰ Sur la question des savoirs situés, voir Donna Haraway 1991.

¹¹ Sur ce format hybride et ses enjeux dans l'art contemporain, voir Vangelis Athanassopoulos (dir.) 2018. Pour une réflexion sur la forme conférence et son potentiel performatif, voir Laurence Corbel, Bénédicte Boisson, Anne Creissels, Camille Noûs (dir.) 2021.

archéologie de l'invisibilité. Face aux oublis de l'histoire, la recherche-fiction (nourrie d'une approche anthropologique), en opérant un déplacement de point de vue, permet de construire de nouveaux récits¹². Dans les *Contre-archives*, le montage incongru d'éléments hétérogènes contribue à une déconstruction des idéologies, ouvrant des espaces de questionnement.

MONTAGES ICONOCLASTES ET INTERPRÉTATIONS INTEMPESTIVES

Une prétendue archive sonore accompagne, sur le PowerPoint, la diapositive titrée « Contre-rituel » montrant la photographie de la performance *Death of a Chicken* d'Ana Mendieta : il s'agit de la chanson *Femme, femme, femme* de Serge Lama (1978), enregistrée sur une cassette à bande (comme l'indique de façon appuyée le pictogramme figurant sur la diapositive) et diffusée via un vieux dictaphone. Aucune illusion n'est permise, la bande-son n'a manifestement rien à voir avec l'image. Pourquoi cette chanson française sur cette archive de performance américaine ? Deux mondes sans aucun lien se heurtent : la culture savante de la performance artistique engagée jouxte la culture populaire du divertissement, l'apologie de « la » femme est mise sur le même plan que le sacrifice du féminin, les clichés misogynies se frottent à la subjectivité féminine, la culture du viol à la française trouve un écho dans la violence d'une forme de *Body art* nourrie de théories féministes américaines¹³.

¹² On pense ici particulièrement aux conférences-performances de Louise Hervé et Clovis Maillot, de Kapwani Kiwanga (*Afrogalactica*, initiée en 2011) ou encore de Clélia Barbut et Charlotte Hubert (*Aquagymologie*, initiée en 2015).

¹³ Sur les liens de Mendieta au féminisme et, en particulier, les relations entre Mendieta et Lippard, voir Olga M. Viso (Viso 2004 : 46 et 70-76). Voir également Julia P. Hertzberg (Hertzberg 2004 : 175-178).



Diapositive montrant l'image de la performance de Mendieta, *Death of a Chicken*, de 1972

Les trois hôtesse derrière la table de présentation entament alors, après avoir pris entre leur pouce et leur index et brandi devant elles une petite plume orange, une chorégraphie minimale. Sur le refrain de la chanson « Femme, femme, femme », elles exercent, chacune puis ensemble, une légère rotation du poignet. Ce geste léger rompt avec la violence de la représentation projetée derrière les hôtesse, en même temps qu'il vient la souligner. L'image d'un ballet absurde et décalé s'interpose entre l'image de Mendieta nue tenant un poulet ensanglanté et la chanson de Serge Lama, ajoutant encore une dimension au rapprochement incongru.



Vue de la conférence-performance au Point éphémère à Paris, le 6 mai 2016

Montés ensemble, les éléments par trop hétérogènes entrent en collision au lieu de s'accompagner. Le « montage des attractions¹⁴ » produit un autre sens, les chocs sémantiques et visuels font entendre autrement ces paroles que l'on n'écoute habituellement pas et qui s'avèrent être d'une misogynie effrayante. La voix grave et triviale du chanteur invitait son ami à la fête tranche avec l'air tragique d'Ana Mendieta sur le document relatant la performance mais aussi avec les performeuses qui, bien qu'en position de chœur accompagnant la chanson, affichent une certaine gravité. Des registres différents s'opposent, des univers antagonistes se heurtent.

La chanson évoque, sans complexe, « la fête charnelle avec les plus belles » et s'inscrit dans une tradition de la chanson française banalisant le proxénétisme et l'instrumentalisation du corps des femmes. « Fais-nous in the room du Prosper Youp-la-youp-la boum » renvoie en effet à la chanson *Prosper (Yop la boum)*, composée en 1935 et interprétée par Maurice Chevalier, qui décrivait sans détour et sur un ton enjoué les activités du Grand Prosper, proxénète sans scrupules maltraitant les prostituées sous sa « protection ». Serge Lama enrobe à son tour de glamour cette idéologie machiste et misogyne faisant du corps féminin un simple instrument de satisfaction des désirs masculins.

Hé, l'ami, mets ton habit de fête
 Ton cœur de paillettes et ton regard heureux
 Ce soir je t'emmène, on va faire la fête tous les deux
 La fête charnelle avec les plus belles
 J'ai gagné le gros lot
 Ce soir c'est la vie de château
 Femme, femme, femme, fais-nous voir le ciel

¹⁴ Sur cette pratique renvoyant au montage cinématographique tel qu'envisagé par Eisenstein, voir Jacques Aumont 1979.

Femme, femme, femme, fais-nous du soleil
 Femme, femme, femme, rends-nous les ballons
 Les ballons rouges et ronds de notre enfance
 Femme, femme, femme, fais-nous voir l'amour
 Femme, femme, femme, sous son meilleur jour
 Femme, femme, femme, fais-nous in the room
 Du prosper Youp-la youp-la boum.

Cette idéologie, qui tend à banaliser le viol, a précisément été battue en brèche par Mendieta qui réalise en 1973 la performance *Rape Scene* qui dialogue avec *Death of a Chicken*, dans ce qu'elle met en scène la violence et l'animalisation. Cette performance, montrant le corps attaché, nu et ensanglanté de Mendieta, comme ayant été victime d'un viol, fait très directement écho au viol de plusieurs étudiantes sur le campus où elle étudiait. Il y a une inadéquation de Mendieta à l'idéologie véhiculée par la chanson de Lama. Entre vulnérabilité de l'animal sacrificiel et puissance chamanique, le corps nu de Mendieta (d'une nudité pensée comme originelle) constitue la contre-figure des corps dénudés et érotisés de la féminité divertissante à consommer. Comme le revers de la médaille, l'envers du fantasme, de la féminité fétichisée, glorifiée, de l'idéal féminin, la chair, avec Ana Mendieta, est malmenée, la consommation qu'on peut en faire questionnée.

Ennui, gravité, minimalisme du geste : pas plus que Mendieta, les hôtesse ne collent à l'image de la femme promue par les paroles de la chanson. À l'opposé de l'exubérance et de l'apologie de la débauche, elles portent l'attention sur la contrainte ordinaire exercée sur ces corps subalternes d'hôtesse, réduites au silence et à un rôle décoratif. Figures de potiches peu souriantes, vêtues de noir, elles semblent néanmoins vouloir mettre un terme à ces rituels machistes ancestraux. La chorégraphie prend alors une dimension

quasi funeste, signant la fin d'un patriarcat rance. Leur rôle est paradoxal, à la fois figures de la soumission et contre-figures de cette féminité bridée. La femme-objet toute dévolue à la rotation d'une petite plume de couleur artificielle montre l'absurdité d'une réification du corps féminin, et expose l'impasse du fantasme, la construction de toutes pièces et le ridicule d'une telle idéologie.

Dans une conception relationnelle et circulante du pouvoir, les hôtes du Laboratoire font tour à tour le geste, sans hiérarchie, constituant ainsi un ballet à la banalité apparente mais trompeuse. Le geste « femme, femme, femme... » s'imprime et se fait insistant à force d'être répété à l'identique comme un slogan. Il acquiert une autre dimension, un autre sens, plus subversif, plus politique. Lassante voire lancinante, la chorégraphie minimale devient alors un instrument de propagande. La misogynie de la chanson populaire est détournée à des fins émancipatrices. Le mot « femme », utilisé dans la chanson pour susciter un désir masculin, se meut en une sorte d'appel à la conscience féministe. Ainsi, le chœur formé par les hôtes derrière leur table de démonstration, en se mêlant à l'icône Mendieta projetée, constitue une allégorie de la sororité, notion présente en filigrane dans les *Contre-archives* et, plus largement, dans toutes les propositions du Laboratoire de la contre-performance.

Lire Mendieta à la lueur de Serge Lama et considérer ce dernier à la lueur de Mendieta revient à questionner l'association du corps féminin au volatile, ses dérives sexistes mais aussi ses enjeux émancipatoires. En effet, si l'animalisation constitue un cliché réducteur, elle s'avère également être un outil permettant d'échapper au contrôle masculin et de construire des figures de résistance. Incorporer la plume, à l'instar de Mendieta, peut ainsi, sous l'apparente légèreté, relever d'un geste politique.

INCORPORER LA PLUME : LE CABARET ALTÉRÉ

C'est à partir de ce questionnement que l'idée d'un autre projet est née, associant ces termes contradictoires : le concept d'un côté et le cabaret de l'autre (établissement où l'on regarde un spectacle divertissant tout en consommant). Mendieta apparaît à nouveau, avec d'autres artistes, dans une fiction politique qui prit d'abord la forme d'une conférence-performance (*Kit Cabaret conceptuel ou comment devenir dépositaire d'un geste collectif*, en mai 2019¹⁵) et qui s'est prolongée sous une forme scénique (*Cabaret conceptuel*, en décembre 2019¹⁶). Cette recherche-fiction postule que, contrairement à l'image frivole qui lui est couramment associée, le cabaret serait un lieu d'affirmation féministe. De ce postulat, découle une relecture totalement fictionnée du cabaret, de l'aube de l'humanité jusqu'à nos jours.

Dans cette performance, les spectateur-ric-e-s sont invité-e-s par les hôtesse-s du Laboratoire (l'une en position d'accueil, une autre tenant le vestiaire et la dernière dans un rôle d'ouvreuse) à prendre place sur des tables disposées en arc de cercle face à la scène matérialisée par la projection d'une image de plume orange lumineuse surmontée du titre « Cabaret conceptuel » évoquant une enseigne. Une douce lumière ainsi que la musique *Willkommen, Bienvenue, Welcome* (musique de John Kander et paroles de Fred Ebb, 1966) popularisée par le film *Cabaret* de Bob Fosse (1972) contribuent à créer une ambiance cabaret. Une voix off féminine d'ordinateur vient alors rompre ce climat en installant la scène de la conférence et de la fiction politique. Des images hétérogènes

¹⁵ Présentation à Immanence Espace d'art, Paris, le 19 mai 2019, dans le cadre du colloque *L'œuvre multipliée au prisme de la collection et de l'archive* (dir. : Océane Delleaux et Frédérique Lecerf).

¹⁶ Présentation dans le cadre du *Week-end Focus* (programmateur : David Dibilio), au Point éphémère, Paris, le 8 décembre 2019, avec le soutien de la Ménagerie de verre dans le cadre des Studiolabs.

(des publicités, des vues de cabarets...) viennent se substituer au titre quelque peu trompeur.

La parole ainsi déléguée souligne l'absence des corps réels dans l'espace scénique, les hôtesse du Laboratoire de la contre-performance restant dans leur rôle d'accueil, et ne quittant pas les coulisses à l'arrière du public. Ce dernier se trouve à occuper la scène du cabaret, en l'absence des performeuses, et à assister à ce cabaret-conférence où la prise de notes se fait à la lueur de la bougie (des papiers et des crayons ayant été mis à disposition à la place des couverts sur les tables). En place et lieu du spectacle, se tient donc une conférence et, hors scène, une fois la conférence terminée, se montent finalement des stands (forme éphémère et dévaluée reléguant le spectacle aux coulisses) tenus par les hôtesse, pour s'essayer au geste « cabaret conceptuel » et éventuellement devenir dépositaire du kit¹⁷.

Par le dispositif citant la scène du cabaret tout en la déjouant, le Laboratoire de la contre-performance tente de révéler la violence d'une idéologie s'exprimant dans la culture populaire qui réifie les corps féminins en en faisant de purs objets de fantasme, destinés à satisfaire un supposé désir masculin. La danseuse de cabaret y apparaît en effet comme le paradigme de cette féminité volatile, futile et fascinante (Christen 2017). Dans le diaporama de la partie conférence, l'association du corps féminin à la plume et, par extension, du féminin au volatile, donne lieu à une critique de la réification du corps féminin, particulièrement perceptible dans la publicité.

¹⁷ Ce kit Cabaret conceptuel est un multiple qui déjoue le système marchand de l'art. On ne peut l'acheter, ni même en être propriétaire, mais simplement en devenir dépositaire, ce qui constitue un engagement à en prendre soin et à activer le geste immatériel qu'il recèle (le kit comprend une petite plume et une partition du geste de rotation du poignet). Un contrat lie les dépositaires au laboratoire de la contre-performance, sur le principe du don et du contre-don. Voir, pour plus de détails, le diaporama de la conférence-performance *Kit Cabaret conceptuel ou comment devenir dépositaire d'un geste collectif* accessible en vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=ZgXakG0b0UA>

Déplumer, plumer ou remplumer, participent de la même idéologie, visant à soumettre les corps à la consommation. Découpage et formatage, sont autant d'opérations de cette industrialisation du volatile. (...) C'est un des ressorts de la publicité, que de jouer sur cette animalisation avilissante, de vanter la consommation du corps féminin. Érotisé, et ridiculisé dans le même temps, avec des sous-entendus sexuels salaces, le féminin volatile est au menu d'une conception étroite, fondée sur des rapports de domination entre hommes et femmes, mais aussi entre humains et animaux. (extrait de la voix off)



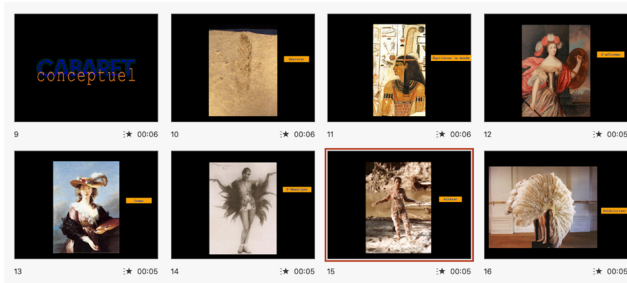
Diapositive montrant des images publicitaires

À ce constat, succède une relecture du cabaret envisagé comme « conceptuel » :

Comment le cabaret a-t-il pu être associé à cette idéologie ? Les recherches du laboratoire de la contre-performance montrent, au contraire, que le cabaret aurait, de tout temps, été un lieu de

résistance, d'expression de la différence, de la marginalité. Pourquoi cet aspect a-t-il été effacé ? L'hypothèse du laboratoire de la contre-performance est que, loin d'être un simple accessoire, la plume, emblème du cabaret, serait éminemment porteuse de sens. Elle aurait un pouvoir d'action, elle porterait en elle tous les possibles d'un *empowerment* féminin. La plume, subversive par excellence, représenterait un danger potentiel, que des siècles d'obscurantisme, auraient tenté de neutraliser. Il est nécessaire de remonter aux sources conceptuelles du cabaret, de revenir à ses origines méconnues, à ses traces pré-humaines, à sa forme archétypale fossilisée, pour souligner ses enjeux politiques. (Extrait de la voix off)

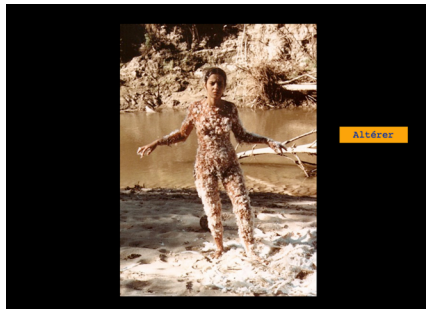
S'ensuit un réexamen des figures emblématiques (de la déesse Mâat à Rebecca Horn en passant par Élisabeth Vigée-Lebrun et Joséphine Baker) de ce prétendu « cabaret conceptuel ». Mendieta apparaît, dans ce montage à la fois incongru et érudit, aux côtés de Joséphine Baker, l'égérie noire des années 1920. Est ainsi pointée la place des corps racisés dans l'imagerie du féminin. La notion d'exotisme, que toutes deux incorporent et déplacent dans le même temps, est interrogée. Au sujet de Joséphine Baker, Griselda Pollock évoque une stratégie d'investissement du regard de l'autre permettant paradoxalement une émancipation (2000 : 41-96), quand le cliché et l'imagerie peuvent contribuer à déjouer une forme de victimisation.



Capture d'une partie du diaporama projeté

Bien que dénudée et couverte de plumes, Mendieta, sur l'image de la performance *Sans titre (Blood and Feathers)*, de 1974, constitue la parfaite contre-figure de la danseuse de cabaret. Les plumes, au lieu de faire écran pour un corps magnifié et érotisé apparaissent comme la peau même de ce corps féminin qu'on aurait déplumé, comme les restes d'un animal sacrificiel. La voix off commente ainsi la diapositive montrant Mendieta :

Avec Ana Mendieta, la plume s'incorpore, créant les conditions d'une métamorphose profonde. Animalisé, couvert de sang et de plumes, le corps féminin fait le sacrifice de l'esthétique, et ouvre le cabaret à l'altérité. (Extrait de la voix off)



Diapositive montrant l'image de la performance de Mendieta, *Sans titre (Blood and Feathers)*, de 1974

Promouvoir ainsi Ana Mendieta « danseuse de cabaret conceptuel », au-delà du propos irrévérencieux et iconoclaste, ou du contresens apparent, mène à penser la portée de ses performances en dehors du strict champ de l'art contemporain. C'est une façon de miner l'imagerie du cabaret et d'ouvrir un questionnement sur les motifs d'assignation du féminin et leur capacité à devenir des outils d'*empowerment*. Dans cette perspective, les œuvres d'art contemporain s'avèrent être des leviers possibles d'une critique de la normalisation des corps, des exemples d'affirmations de subjectivités diverses ouvrant à l'altérité.



Dispositif scénique du *Cabaret conceptuel*, Point éphémère, Paris, décembre 2019

À la fin de la conférence, le *Galop infernal d'Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach (1858), musique reprise pour le French Cancan, retentit. Alors que la lumière se rallume derrière les spectateur·rice·s, les hôtes installent des stands. L'un d'eux est constitué d'une poupée gonflable, (sus)pendue par le cou, sur laquelle est accroché un panneau en forme de silhouette de buste où sont collés des petits papiers à détacher avec des phrases à lire, aussi bien misogynes que féministes, contenant le mot « femme » et issues indifféremment de la littérature, de la philosophie et de la chanson. Cette figure de la féminité comme offerte et sacrifiée,

à la fois étandard et objet de fantasme, dialogue singulièrement avec l'œuvre de Mendieta. Les papiers sur la poupée, comme les plumes sur le corps de Mendieta, métamorphosent la nudité et transforment l'objet sexuel en corps politique, interpellant les spectateur·rice·s dans une économie de l'art voulue moins marchande que réflexive.

ÉCONOMIE DE LA CONTRE-PERFORMANCE

Il est nécessaire de revenir sur la notion de « contre-performance » afin de comprendre la place singulière que Mendieta tient, à un niveau plus symbolique, au sein du Laboratoire de la contre-performance. Ce collectif d'artistes et chercheur·e·s, fondé en 2014, qui interroge les fondements, les artifices, les rituels, les mythes et le quotidien du geste artistique, use en effet de cette notion de « contre-performance » comme d'un outil critique à plusieurs niveaux, dans des recherches théoriques et empiriques portant sur ce que l'on nomme dans l'art la « performance ».

La « contre-performance », éminemment polysémique, permet tout d'abord d'aller à l'encontre des attendus de performance (sportive, d'entreprise...) et de souligner que, dans l'art, la performance relève souvent de contre-performances (gestes inutiles, actions absurdes). En même temps, c'est une posture critique à l'égard de certains mythes liés à la performance artistique (le corps souffrant, la violence...). Les corps policés des hôtesse·s sont en ce sens des « contre-figures » des corps en performance (en particuliers ceux, historiques, de la période héroïque de la performance) : ce sont des corps en quelque sorte « post-performants ». Ces figures subalternes (au service du laboratoire qu'elles représentent) rompent avec la figure de l'artiste en performance, volontiers démiurge ou chaman.

Le Laboratoire de la contre-performance revendique par ailleurs une économie de moyens, loin des attendus spectaculaires. Le dispositif scénique est réduit à l'essentiel, les corps en jeu ne déploient aucune virtuosité. Recyclant des objets pour créer les accessoires utiles à ses actions, mais aussi pour réaliser des multiples échappant à l'économie marchande de l'art, misant sur des propositions légères, en termes de coût et de mise en œuvre, le collectif s'inscrit dans une forme de décroissance et milite de fait pour une conception de l'œuvre comme objet de transmission et de réflexion plus que comme spectacle dispendieux à consommer. La « performance » est moins là pour impressionner le public que pour l'inviter à se questionner sur sa place et la place de l'art : c'est, en ce sens, une « contre-performance ».

Cette critique du spectacle, portée paradoxalement par des formes scéniques, implique de déjouer les attendus du public, en déplaçant par exemple la scène ou le contenu censé y prendre place. Les glissements d'un registre à l'autre et d'un domaine à l'autre, ainsi que les formes hybrides choisies, entre l'énoncé théorique et le spectacle, bousculent les cadres et les dispositifs disciplinaires, interrogeant les places auxquelles sont assigné·e·s artistes et spectateur·rice·s. Le rapport au public, intégrant la transmission d'un savoir, tend à briser le 4^e mur et à instaurer une fluidité entre le quotidien et l'artistique. Dans cette déconstruction et cette réflexivité, la performance se redéfinit jusque dans des formes dévaluées, étrangères ou contraires à ce que l'on considère comme « artistique ».

Le « contre » permet enfin une relecture, en particulier de l'histoire de l'art, et de la performance, dans la perspective d'une contre-histoire dans laquelle la place des femmes serait réévaluée. C'est ici que la figure de Mendieta constitue une sorte d'icône

pour le laboratoire de la contre-performance. Elle incarne à plus d'un titre l'invisibilisation dont ont été et sont encore victimes les artistes femmes. Que ce soit par son œuvre ou par sa vie, elle témoigne de la difficulté, en tant que femme, à résister, marquée par la disparition de manière polysémique. À travers ses multiples transformations, le corps de Mendieta explore ses limites, ses extensions possibles mais aussi sa perte. En particulier dans la série des *Siluetas*, Mendieta orchestre la disparition de son corps, sa dissolution dans la nature. Mais la mort prématurée de l'artiste (en 1985, elle tombe du 34^e étage de l'appartement new-yorkais de son époux Carl André, qui est accusé d'homicide, puis disculpé) contribue à faire d'elle un symbole du féminisme (Redfern et Caron 2011).

Ana Mendieta lègue un héritage puissant et riche de questions relatives à la performance et au féminisme. Contemporaine de la deuxième vague du féminisme, proche de Lucy Lippard, son œuvre trouve une actualité dans le développement récent de formes d'écoféminisme qui se tiennent à bonne distance des thèses essentialistes comme des fantasmes universalistes (Dejoie 2019). Sa vie et son œuvre résonnent singulièrement face aux actuelles réflexions anti-spécistes et face aux divers mouvements contre les féminicides et les violences sexuelles systémiques à l'encontre des femmes. Ana Mendieta incarne ainsi avec force la résistance à l'oubli, aux normes et aux catégories, icône d'un féminin polymorphe et polysémique, en perpétuelle métamorphose : un féminin pluriel dont le collectif d'artistes et chercheur-e-s qui constitue le Laboratoire de la contre-performance ne peut que se réclamer.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Athanassopoulos, Vangelis (dir.) (2018). *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon : Les presses du réel.

Aumont, Jacques (1979). *Montage Eisenstein*, Paris : Albatros.

Bégoc, Janig, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.) (2011). *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes : PUR.

Bertron, Juliette, Carole Halimi et Ana Halkema (dir.) (2020). *La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?*, Paris : Co-édition AWARE Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, LISAA, UPEM.

Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York : Verso.

Boisson, Bénédicte, Laurence Corbel, Anne Creissels et Camille Noûs (dir.) (2021). « La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIX^e-XXI^e siècles) », *Déméter*, # 5 | Été-Hiver. Disponible sur : <https://demeter.univ-lille.fr/categorie5/ete-2020> [consulté le 1 décembre 2020]

Brignone, Patricia, Marie de Brugerolle, Arnaud Labelle-Rojoux et Éric Mangion (dir.) (2009). *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Dijon : Les Presses du réel.

Christen, Justine (2017). « Loïe Fuller et la poésie des voiles », *Fabula-LhT*, n°18, « Un je-ne-sais-quoi de “poétique” », avril. Disponible sur <https://www.fabula.org/lht/18/christen.html> [consulté le 13 septembre 2020]

Creissels, Anne (2009). *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris : Le Félin.

Creissels, Anne (2016). « Ana Mendieta, “déesse mère” de la performance ». *Hippocampe*, n° 13, p. 38-47.

Dejoie, Caroline (2019). « Pour une lecture d'Ana Mendieta en sorcière *queer* et écoféministe », *En marges !*, n° 2, avril, p. 4-8. Disponible sur : <https://enmarges.fr/2019/04/25/pour-une-lecture-dana-mendieta-en-sorciere-queer-et-ecofeministe/> [consulté le 26 janvier 2021].

Delpeux, Sophie (2010). *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris : Textuel.

Didi-Huberman, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éditions de Minuit.

Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londres : Free Association Books.

Hertzberg, Julia P. (2004). « Ana Mendieta's Iowa years », in cat. expo. *Ana Mendieta : Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Whitney Museum of American Art, New York, 1^{er} juin-19 septembre, p. 137-178.

Jones, Amelia (2005). « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », in Warr, Tracey (éd.), *Le corps de l'artiste*, trad. de l'américain par Denis-Armand Canal, Paris : Phaidon.

Melin, Corinne (2015). « L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle », *Échappées*, Revue

annuelle d'art et de design, ESA Pyrénées éditions - Ecole supérieure d'art des Pyrénées. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01592441/document> [consulté le 15 septembre 2020]

Michaud, Philippe-Alain (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris.

Nochlin, Linda (1993), *Femmes, art et pouvoir*, trad. de l'anglais (américain) par Oristelle Bonis, Nîmes : Jacqueline Chambon.

Parker, Rozsika et Griselda Pollock (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres : Pandora Press.

Pollock, Griselda (2000). « Visions du sexe. Représentation, féminité et modernité dans les années vingt », in Michel, Régis (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris : Énsb-a, p. 41-96.

Redfern, Christine et Caro Caron (2011) *Qui est Ana Mendieta ?*, Montréal : Éditions du Remue-ménage.

Tembeck, Tamar (2014). « Re-performer le matrimoine : perspectives et témoignages sur l'héritage féministe en art actuel », *Recherches féministes*, volume 27, issue 2, p. 21-37. Disponible sur <https://www.erudit.org/en/journals/rf/2014-v27-n2-rf01646/1027916ar/> [consulté le 7 décembre 2020].

Viso, Olga M. (2004). « The Memory of History », in cat. expo. *Ana Mendieta : Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Whitney Museum of American Art, New York, 1^{er} juin-19 septembre, p. 35-135.