

*LA CREACIÓ DE LA IDENTITAT EN L'ART.  
EL CAS DE LES SILUETAS D'ANA MENDIETA.*

---

**Eva Payá Sánchez**

NIUB: 16116376

**Treball Final de Grau**

Tutora: Anna Maria Guasch - Convocatòria Juny 2018

Grau en Història de l'Art – Facultat de Geografia i Història



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

*“Ella no parece tener presencia real alguna,  
ella no está allí, ella es otra cosa.”  
- Guadalupe Echevarría*

## ÍNDIX

<b>1. INTRODUCCIÓ.</b>	
1.1. Plantejaments previs i objectius. ....	P.4
1.2. Metodologia. ....	P.5
1.3. Estructura del treball. ....	P.6
<b>2. L'ART CORPORAL A LA DÈCADA DE 1970.</b>	
2.1. Nous discursos, noves mirades. ....	P.9
2.2. Noves poètiques: el <i>Body Art</i> cap a la <i>Performance</i> . ....	P.13
<b>3. LA QÜESTIÓ DE LA IDENTITAT EN ANA MENDIETA.</b>	
3.1. Mirada transversal al corpus artístic. ....	P.17
3.2. Estat de la qüestió: la sèrie <i>Siluetas</i> (1973 - 1980). ....	P.20
3.2.1. Característiques formals: els <i>earth-works</i> . ....	P.20
3.2.1.1. Absència i presència. ....	P.23
3.2.1.2. La immaterialitat de l'obra d'art. El nou rol del document. ....	P.28
3.2.2. La petjada que perviu. Evolució formal posterior a la sèrie <i>Siluetas</i> . ...	P.30
3.2.3. Reforçar una identitat liminar: el cos com ens polític. ....	P.33
3.2.3.1. Identitat i gènere. ....	P.35
3.2.3.2. La descolonització. L' <i>altre</i> ètnic. ....	P.44
3.2.4. Espiritualitat, mitologia i ritual. ....	P.53
<b>CONCLUSIÓ.</b> ....	P.62
<b>FONTS CONSULTADES.</b> ....	P.64
<b>ANNEX.</b> ....	P.69

# 1. INTRODUCCIÓ.

## 1.1. Plantejaments previs i objectius.

Citant a Victor Burgin a *The End of Art Theory* (1986), Jane Blocker assenyala que, durant els 1980, es designava a la dècada anterior com una generació perduda en la que res va ocórrer. Allò que Burgin anomenava 'època reprimida' fou, però, un moment àlgid en l'experimentació estètica dels mitjans, un moment on la 'falta' era accentuada: falta d'autor, falta de mercantilització, falta de l'objecte, falta de la celebritat,... Precisament, l'efimeritat característica de la múltiple experimentació i el reclam violent contra els dogmes artístics a favor d'un territori propi, impediéren una categorització per part del món de l'art, sent, per tant, obres i moviments incontrolables per part d'aquest. Hom entén doncs la dècada de 1970 no com un buit discursiu ans al contrari, com un escenari on emergiren nous discursos vivaços que la història de l'art no pogué apropiarse com a seus. Ans no només això sinó que per a Blocker, la dècada posterior a aquest lapsus temporal suposaria la represa dels mètodes tradicionals, posant com exemple les paraules pronunciades pel comissari de la *Documenta 7* (1982), Rudi Fuchs, a favor de retornar a la noblesa de l'art.

L'alliberació formal es desenvolupà en paral·lel una alliberació identitària, a vegades entesa com una conseqüència directa de les experimentacions plàstiques del moment.

Mostrant diferents formes de subjectivitat, els cossos escatimats per un ferm sistema ideològic obrien nous camins, erigint-se com a camps de batalla on creixien nous relats relatius a la classe, el sexe, la cultura o la nació. Durant la segona meitat del segle XX, la identitat començava a ser discutida com una construcció social més que no pas a un fet biològic. Així, en el cas femení i parafrasejant a Simone de Beauvoir: no es naixia dona sinó que s'arribava a ser-ho.

Per tal de donar cabuda a tots aquests nous discursos, els artistes esbossaren nous recursos formals i narratius d'entre els quals l'art corporal seria el més efectiu. Al llarg de les següents pàgines es pretén desglossar l'ús i les possibilitats que aquest encarnava. La refiguració del cos i les múltiples lectures derivades d'aquest són vistos per Deborah K. Ultan com una solució temporal per fixar o construir una identitat. Així, hom es pregunta: si la identitat forma part de cada individu concret i es troba en aquest, es pot exterioritzar? I si és així, quines tècniques han sigut emprades per fer-ho?

Cal destacar la complexitat a l'hora d'introduir el cos propi en l'escenari artístic, la qual ens portarà a tractar diferents qüestions arrelades a la seva tangibilitat. A *L'Art au corps* (1996), Phillippe Vergne es qüestiona com podem encabir – si es que ho hauríem de fer – aquestes pràctiques a les regles de la història de l'art. Davant l'efímer inherent en aquestes pràctiques arrelades a un cos determinat i ja no creat *ex profeso*, determina un seguit d'hipòtesis que avui semblen tenir resposta afirmativa: Hem de transformar la *performance* en una relíquia a partir del seu document gràfic? Hem d'admirar res d'aquestes, o podem reinterpretar-les? Hem de fetichitzar el cos de l'artista, o podem usar figurants? És un treball exclusiu o existeix la capacitat de reproducció?

Ans lluny de ser un compendi sobre el *body art* o la *performance*, l'execució del treball es desenvolupa a partir d'una temàtica protagonista que permetrà exemplificar els principals discursos: el cas d'Ana Mendieta, concretament la sèrie *Siluetas* (1973 - 1980). Paral·lelament aquest dos plantejaments base han anat derivant en múltiples qüestions o interessos que han vingut marcats i resolts per la bibliografia triada.

Així, l'objectiu principal d'aquesta investigació és desglosar el procés de creació d'una identitat individual en l'art i, específicament, de la de Mendieta.

L'aproximació primària cap a la figura de Mendieta, i en concret cap a la sèrie, venia motivada per un doble neguit.

En primer lloc, m'interessaren les diferents realitats discursives que possibilitava el treball amb el cos de l'artista. Per una altra banda, al començar a indagar manuals més genèrics respecte l'art del segona meitat del segle XX, hom es va adonar que la seva era una figura incomprensiblement segregada dels plantejaments de la història de l'art. Aquest fet em dugué a interessar-me encara més per la seva obra qüestionant el perquè d'aquest acte o bé conscient o bé inconscient. La crítica assimilava la seva feina a un reducte reduccionista al voltant de la seva biografia i, tot i que efectivament apareixeran diferents reculls monogràfics durant la dècada de 1990 i actualment la seva feina ha sigut reconeguda, aquesta serà una figura plàstica absent de la disciplina de l'art per part de la història de l'art més propera als anys de producció de l'artista.

Per altra banda, la tria de treballar amb la sèrie paradigmàtica de l'artista cubana no és fortuïta. Considero aquesta el zenit de tot el seu *corpus* artístic, confluint i materialitzant el seu ideari en un nivell discursiu i estilístic sense parangó. Voldria que, en les següent pàgines, quedés justificada la rellevància de la sèrie en ambdós contextos: el de l'artista i el del seus coetanis.

## 1.2. Metodologia.

La metodologia emprada parteix d'un estudi més general, centrat en el context teòric i formal en el qual s'inscriu l'artista, cap a l'estudi de l'obra, concretant en la sèrie escollida. Per tal de realitzar un anàlisi coherent, el pas principal era la lectura de manuals genèrics al voltant de les noves tendències artístiques coetànies a l'artista, com ambdós volums d'Anna Maria Guasch, així com aquelles publicacions que destaquessin en les diferents branques o moviments on se situa a Mendieta com són els estudis sobre el feminisme de Griselda Pollock i Rosizka Parker o el monogràfic dedicat a l'art corporal *Art au Corps* (1996). Aquests han permès establir una base sobre la qual poder-se plantejar la figura de l'artista.

Tot i així, hom no es vol centrar en conceptualitzacions concretes i definicions pròpies per a cada període sinó que l'interès del treball, al recaure sobre una temàtica tant concreta, tendirà a l'estudi particular del cúmul d'obres projectades en sèrie *Siluetas*.

Precisament, al conformar-se per més d'una cinquantena d'obres, no s'emfatitzarà cap títol en concret sinó que aquest es planteja com un estudi del compendi total de la sèrie, remetent a exemples concrets quan es cregui convenient.

Seguidament als manuals generals, s'ha passat a la lectura dels monogràfics disponibles de la obra de Mendieta, posant major èmfasi en aquells capítols dedicats a les *Siluetas* però sense oblidar la relació amb el *corpus* artístic total.

La majoria de monogràfics parteixen d'exhibicions dedicades a l'artista com és el cas de (2013) Merz, de la retrospectiva *Ana Mendieta: She got Love* coordinada per Beatrice Merz al Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea a Torí el mateix any de la publicació. En d'altres casos, però, l'estudi sorgeix d'interessos particulars per un major coneixement al voltant de l'obra de l'artista com ocorre a (2002) Ruido.

Així mateix, a més del rerefons ideari que sustenta les peces triades s'ha afegit tot discurs teòric que hom creia poder relacionar amb la sèrie i/o els plantejaments exposats pels autors citats com és el cas de (1984) Baudrillard.

Finalment, hom s'ha servit de diferents articles publicats en diversos mitjans especialitzats per a completar certs plantejaments i concretar conceptes que es consideraven interessants pel desenvolupament del treball com és, sobretot, la relació de l'artista amb l'àmbit Cuba i el diàleg recíproc entre la personalitat i el país.

### **1.3. Estructura del treball.**

A mode estructural, el treball es divideix en dos apartats clarament definits i dividits en els seus corresponent subapartats que permetran un major incís temàtic.

El primer enceta un estudi entorn les noves pràctiques al voltant del cos per tal de localitzar l'artista en una tendència artística i un marc cronològic concret. Aquest mateix es subdivideix en dos subapartats. L'un escenifica una aproximació teòrica del context artístic, cultural i social. El segueix una mirada transversal pel desenvolupament de l'art corpori, des dels primers exemples que podem localitzar al context europeu fins a centrar-nos de manera exclusiva en el desenvolupament d'aquestes noves tendències als Estats Units.

Seguidament s'inicia l'estat de la qüestió de la sèrie *Siluetas*. Es parteix d'un estudi genèric del conjunt artístic d'Ana Mendieta per tal de traçar un escenari cronològic complet, sintètic i definit de l'obra que la presideix i segueix.

A continuació, s'inicia un estudi de les característiques formals de la sèrie de la qual se'n destacaran dos aspectes: el concepte d'absència i presència; i el document visual que esdevé obra d'art.

Seguidament s'encetarà un discurs basat en les aproximacions teòriques i iconològiques que hi ha hagut de l'obra i ens permeten perfilar les fórmules identitàries perseguides per l'artista. Des de l'origen del treball aquestes s'han dividit en tres grans àmbits: el gènere, l'ètnia i la religió. Els dos primers e relació a la construcció del cos com un ens polític. Curiosament, diferents autors s'han servit d'aquestes tres corrents per treballar l'obra de l'artista, com per exemple Magdalena Maíz Peña a l'article a *Letras femenines* (estiu 2007) sota el títol *Body Tracks: dis/locaciones, corporeidad y estética fílmica de Ana Mendieta*.



Ana Mendieta, *Untitled (Siluetas series)*, 1977.



## **2. L'ART CORPORAL A PARTIR DE 1970.**

### **2.1. Nous discursos, noves mirades.**

El qüestionament entorn la naturalesa de l'obra d'art i la condició de l'artista iniciats als inicis del segle XX s'agrejaren durant la segona meitat de segle, arribant al seu zenit. Les estructures del món de l'art tal com es coneixien fins llavors es debilitaren a favor d'un 'antiart'. Unes subversions formal, teòrica i institucional advocaren per unes noves maneres de fer.

Durant la dècada de 1960, l'art dels Estats Units tendiria cap a una tendència conceptual, subordinant l'obra d'art a la seva idea. L'objecte esdevenia un mer producte final de tot el rellevant procés creatiu. La matèria era negada i el sensible passà a transformar-se en concepte.

L'objecte com artefacte obsolet convivia amb altres tendències de caràcter formalista que també es qüestionaven la importància de l'objecte final. Servint-se d'una manera de producció seriada ja iniciades pel Pop Art, els artistes del Minimalisme apostaren per una via contrària a la del Conceptual: la producció industrial en massa que conferiria una resignificació simbòlica a la peça d'art a favor de l'exaltació de la puresa dels materials i l'objectivitat d'aquesta. Es superava, així, l'artesanía i el subjectivisme que tradicionalment caracteritzarien les peces artístiques.

Una dècada posterior, les arts visuals es podrien classificar a grans termes en, per una banda, l'evolució d'aquestes pràctiques on la idea predominava sobre el resultat i, per l'altra, en l'art d'acció, en el qual la matèria adquiria un nou rol, una rellevància física traduïda en energia en moviment. Aquesta darrera pràctica antiformalista insistia en les subjectivitats i identitats com un dels elements centrals de tota pràctica cultural.

La traducció d'aquestes individualitats es realitzà a partir d'un nou sistema de mesura: el corpori. Apel·lant a un Antropocentrisme contemporani s'aconseguí transcendir dins de l'espai social. Ans la rellevància de l'ésser no fou, però, idealitzada, ja que es feia palpable la fragilitat d'aquest.

La reafirmació del cos en l'art i, conseqüentment de l'individu, es desenvolupà en un context d'agitació i reestructuració social, símbols d'una crisi identitària profunda en les societats occidentals. Les revoltes estudiantils, les quals tingueren el seu epicentre en el Maig francès de 1968; l'auge dels moviments socials, que desemmascaraven els problemes entorn el racisme, les desigualtats de gènere i l'homofòbia; així com el creixent interès per la psicologia i la sociologia, assentaren les bases per a formulació d'uns nous discursos i unes noves poètiques. Els corrents antihegemònics redefiniren les nocions bàsiques que configuraven les jerarquies socials – enteses com a gènere, ètnia i religió -, desestabilitzant, així mateix, els criteris establerts en la cultura.

En aquest sentit, l'artista no localitzava el seu cos com a punt focal de forma voyeurística ans, a partir d'aquest procediment, visibilitzava el problema de la presència en el món contemporani, veient més enllà del cos a favor de la construcció idearia i identitària de l'ésser.

Mitjançant la mascarada de l'art, es redescobria el cos i la seva capacitat lingüística, sent aquest políticament conscient de si mateix. L'art corporal subratllava la liminaritat del cos, donant cabuda a múltiples subjectivitats. Un procediment que va permetre revelar un malestar social general marcat per les dicotomies excloents.

L'ús del cos esdevenia un element catàrtic. La creació de nexes directes entre cos i ment permetien una alliberació del fet corpori tradicionalment supeditat a la raó. Mitjançant la pròpia matèria, s'entrava en un estat d'inconsciència temporal, moment de transició on les fronteres conscientment arrelades al jo, a la cosa, al lloc o al cos social desapareixien. L'espai liminar era buit de significat, una vulnerabilitat que possibilitava la renovació i la projecció.

Per donar veu a aquestes foren igualment múltiples els discursos, com múltiples foren les maneres de presentar-los. Les dues grans tendències que se serviren de la matèria corporal van ser el *body art* i la performance. Ambdues serien, alhora, diluïdes amb altres tipus de pràctiques. A *Body art: performing the subject* (1998), Amelia Jones incorpora la performance com un registre més de l'art corporal i, a més, entén tot art corporal com un art performatiu pel fet inclusiu de l'artista. La *performance*, però, estaria condicionada per un context concret on l'acció-moviment es desenvoluparia en un temps específic enfront d'una multitud. A diferència d'aquesta, el *body art* es projectà com una acció individualista, més propera a l'autorretrat, en ser desenvolupada en un estudi i posteriorment mostrada a partir d'un document filmic o fotogràfic.

L'autor argentí Jorge Glusberg assenyalà quatre possibles diferents significats per a un mateix vehicle. Determinà quatre corrents depenent de l'ús i la projecció que se li donés al cos: l'antropològic, el psicoanalític, el ritualista i fenomenològic. Glusberg entenia el corrent de l'antropològic del *body art* com aquell que pensava el cos com a instrument i lloc de coneixement d'un col·lectiu el qual habita un espai i temps concret. A diferència d'aquest, el corrent psicoanalític era entès com aquell art del 'jo', amb objectius reafirmadors d'un individu concret, el *performer*. La tendència ritualista s'apropià de les pràctiques religioses i socials. Aquest darrer estaria definit, doncs, per unes maneres de fer més que no pas a uns objectius determinants. Així com també ho feia el sector fenomenològic del *body art*, en el que la percepció depenia de la relació del cos amb l'espai i alhora d'aquest amb el moviment.

Més enllà de les divisions anteriors, el conjunt d'artistes del cos sentiren la necessitat d'ampliar el camp en el qual l'obra d'art es desenvolupava. Els murs de la institució-museu esdevenia asfixiants i insuficients per els nous espais físics i mentals, cercant escenaris alternatius que les acollissin – galeries d'art, cafeteries, domicilis particulars o el carrer, entre d'altres. Alterant les estructures establertes, el creador es posicionava com a ens dominant del seu context i de la seva obra.

L'acte de trasllat dels espais oficials cap a nous escenaris, que podien o no estar lligats amb la creació plàstica, suposava una demolició física i conceptual de les institucions elitistes. Una subversió present en la pròpia manera de fer, ja que l'objecte mitificat que normalment era exposat en el museu o a la galeria, desapareixia a favor de la presència directe del cos de l'artista.

Així, no es calia d'una peça final, doncs l'artista *per se* esdevenia creador i peça. La possessió arrelada a l'obra d'art era anul·lada a favor de l'efímer del temps real en el qual l'acció tenia lloc. La impossibilitat de museïtzar aquestes accions reprenia el discurs encetat per Walter Benjamin a *El autor como productor* (1940). Benjamin apel·lava a un artista revolucionari, d'actitud contestatària que qüestionés l'alta cultura aburgesa mitjançant la innovació de valors i fórmules de l'obra d'art. Un dels elements primordials de la democratització de l'art passava per la desmitificació de la peça, la qual generava al voltant de sí una adoració desmesurada que li permetí a l'autor establir un paral·lelisme entre museu i església; i art i religió.

En l'art corporal o d'acció, la desidealització de l'obra era doble. Per una banda, per la mateixa condició de la pràctica artística i, per l'altra, pel document que donava constància d'aquesta. Els nous mitjans plàstics que documentaven l'acció - vegis la fotografia o el vídeo - foren els que possibilitaven una reproductibilitat de l'obra - fugint de tota puresa pròpia de la pintura o l'escultura tradicional.

Desmaterialitzant l'obra d'art, l'artista assumia un rol de mediador, més que no pas de creador, confrontant a l'espectador vers una situació concreta.

Així doncs, es creaven noves relacions amb l'espectador, qui ja no consumia un producte únic i autònom sinó que devia situar-se en el moment de l'acció i experimentar les pròpies sensacions. Es sol·licitava l'exercici mental actiu de l'espectador, enfront a la passada passivitat d'aquesta mera figura contemplativa.

En el cas de la *performance*, la possessió arrelada a l'obra d'art era anul·lada a favor de l'efímer del temps real en el qual l'acció tenia lloc. En aquest procés de desmaterialització de l'obra d'art, l'artista assumia un rol de mediador més que no pas de creador, confrontant a l'espectador vers una situació concreta.

Així doncs es creaven noves relacions amb l'espectador, qui ja no consumia un producte únic i autònom sinó que devia situar-se en el moment de l'acció i experimentar les pròpies sensacions. Se sol·licitava l'exercici mental actiu de l'espectador, enfront a la tradicional passivitat d'aquesta mera figura contemplativa.

A la dècada de 1980, aquestes pràctiques foren reduïdes a un discurs essencialista ans Amelia Jones les defensa dins dels criteris postmoderns i del plantejament postestructuralista.

La teòrica es basa en la descentralització que visqué el 'jo', és a dir, la superació del subjecte cartesià que subordinava l'obra d'art al *cogito*, al geni creador. Aquest subjecte paradigma de la Modernitat es dissolgué quan, a la dècada de 1970 – sobretot a partir de l'art corporal – va ser qüestionat, esdevenint objecte d'un context i/o moviment social concret – com el feminista.

El caràcter transcendental inherent en l'artista desapareixia, inscrivint-lo, ara, com a conseqüència d'un escenari concret on esdevenia l'acció.

Tot i que foren titllades de narcisistes, aquestes peces depenien d'un diàleg entre artista, obra i espectador. Hom pot descriure dues fases en la formulació i coneixement de la identitat individual. El primer era un encontre íntim amb l'essència del jo. Aquí el subjecte pren consciència de si mateix de forma autònoma, aliena al context; la segona era creada en l'àmbit social, extramurs del cos personal. L'individu adquiria, en aquesta segona etapa, definició a partir de la seva relació amb els altres, en un context geogràfic i temporal concret. D'aquesta manera, Amelia Jones defensà que, més que distanciar l'espectador, les tendències de l'art corporal retrataven dins la mateixa creació plàstica un intercanvi entre diferents subjectes.

Concordant amb la teoria de Jacques Lacan (1901 - 1981), el subjecte es crearia a partir de la seva mirada. Basant-se en el concepte psicoanalític freudià entorn de la 'pulsio'<sup>1</sup>, Lacan definí la 'pulsio escòpica' com la forma que té l'individu de conèixer-se. En l'acció visionària hi intervindria el subjecte – qui té la visió - i l'objecte que és contemplat. Ans el protagonista del fet de mirar no seria el subjecte que ho fa sinó l'objecte contemplat, és a dir, l'*altre* en tant que extern a les limitacions de l'individu. Així, aquest *altre* actuaria com a mirall, projectant-se en nosaltres. En identificar certes característiques en el mateix objecte, la persona es localitzaria en aquest i, posteriorment, es reconeixeria com a individu. L'objecte miraria el subjecte i no a la inversa, i és aquest acte de mirar el que recull tota la significació. De la mateixa manera ho faria el subjecte-espectador enfront l'objecte-*performer*, sent bàsicament l'encarnació individual d'una identitat concreta per tal de poder proclamar les necessitats i particularitats d'un individu. El privat esdevindria social.

Posteriorment, l'alliberació del cos iniciada a la dècada de 1970 permetria que aquest esdevingués un vector essencial d'expressió a les darreries del segle XX. La identitat sexual, les relacions masculines i femenines o el tracte de l'homosexualitat de les primeres aproximacions vertaderament del *body art* possibilitaren el camí a noves formules identitàries de les quals es prendria consciència a les dècades de 1980 i 1990 com l'androgini; la transsexualitat; el *queer*; l'híbrid junt amb el *drag-queen* i *drag-king* oferint alternatives a la delimitada identitat binària.

Fins i tot, les pràctiques relatives a l'objecte que havien suposat la mutilació o ferida al cos de l'artista derivarien en exercicis encara més severs com la permutació d'òrgans com a símbol d'una saturació física i social.

---

<sup>1</sup> La pulsio fou entesa com un impuls psíquic causant d'una estimulació interna la qual determinava les nostres conductes.

## 2.2. Noves poètiques: El *Body Art* cap a la *Performance*.

Diferents autors concorden a l'assenyalar les Avantguardes Històriques com el principi de la superació de les barreres del cos. La lectura dels Manifestos requeria d'una importància interpretativa tal que el text era extrapolat mitjançant el cos. Un dels màxims exemples d'aquest fou el Lletrisme, encapçalat per Isidore Issou (1925 - 2007) a França i manifest del qual fou publicat el 1945. La poesia lletrista donava un nou valor a la síl·laba, de manera que un vers era reduït a la seva sonoritat en ocasions onomatopeïques. Els escrits eren pensats per a ser recitats o conformaven el so de diferents films, provocant la reacció xocant en el receptor. A més, l'exageració del sons causaven una gestualitat que modificava del rostre.

Ans, anteriorment a aquest ja foren rellevants les vetllades al Cabaret Voltaire iniciades el 1916 a Zurich, ciutat neutral durant la I Guerra Mundial pel que acollí diferents intel·lectuals sobretot vinculats als moviments d'avantguarda. La irreverència destructiva d'actitud nihilista es traslladava a unes sessions de 'sorollisme'. La provocació de les representacions foren una de les primeres mostres d'anti-art, rebutjant i fent *tabula rasa* al convencionalisme de l'art com a meres representacions estètiques.

Podem considerar aquestes primeres com experiències proto-corporals, doncs tot i la implicació del cos aquest no era un objectiu implícit en la obra d'art. Sí que ho foren en el cas de Yves Klein (1928 - 1962) i l'Accionisme Vienès, els quals es situen com a base pel desenvolupament de tota forma d'art del cos.

El 1960, l'artista apareixia com una mestre de cerimònies de la seva primera presentació pública d'*Antropometrie de l'époque bleue* (fig.1). Amenitzat per una cambra de corda<sup>2</sup>, Klein donava instruccions a un seguit de models femenins qui, després d'empastifar el cos pel blau insígnia de l'artista, es col·locaven a una tela, creant directament des del seu cos. Un precedent de l'art d'acció que encara es basava, però, en la materialitat de l'objecte final.

Seguint una tendència conceptual, entre els precedents europeus cal destacar, també, la figura de Piero Manzoni (1933 - 1963). A *Sculture viventi* (1961) la matèria de l'obra era el mateix cos de qualsevol model, el qual esdevenia un *objet trouvé* que podia convertir-se en obra d'art si se'l descontextualitzava o, en aquest cas, firmava. Es qüestionava, així, la mitificació de l'art (fig.2). Una crítica que seguí al usar els propis residus corporals, en aquest cas excrements enllaunats a *Merda d'artista* (1961).

Com les escultures vivents de Manzoni, Gilbert & George assimilaren l'escultura a la persona, en aquest cas els propis artistes es localitzaven damunt d'un pedestal interpretant diferents sons onomatopeïcs i cançons.

L'Accionisme Vienès (*Wiener Aktionsgruppe*), però, ja exposava en un primer pla l'artista. Herman Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl i Rudolf Schwarzkogler constituïren el grup el 1965 vigent fins a 1970. Utilitzant el cos com a suport i material per a la creació, es transgredia el tabú, la imposició i les formes moral de l'art.

---

<sup>2</sup> Cal destacar el valor primitiu de la música que en ocasions acompanyà a les *performances* o als registres fílmics del *body art*. El so emfatitza l'universal primari de tota cultura, un tipologia d'estimulació en la que s'emmirallaria la paraula parlada.

L'exhibicionisme i la violència expressiva – sovint sobre el mateix cos de l'artista – convertiren aquetes en grans escàndols públics. La sexualització i automutilació del cos per part de Günter Brus (fig.3) eren justificades en tant que “reflexió transindividual i transocial d'una cultura repressora dels instints humans.”<sup>3</sup> L'automutilació de Schwarzkogler o els rituals pagans de Nitsch al voltant de l'objecte i els fluids corporal, convivia amb la figura d'Arnulf Rainer, qui tot i no formar part del grup, compartí ideari al voltant del psicoanàlisi. Més pròxim a les conceptualitzacions de Carl Jung (1875 - 1961), l'objectiu de Rainer passava per l'alliberació del subconscient i de les diferents personalitats que l'habitaven.

Paral·lelament a aquests precedents del *body art* europeu, als Estats Units de la dècada de 1950 Clement Greenberg (1909 - 1994) i Harold Rosenberg (1906 - 1978) definien les característiques de la nova pintura americana, l'Expressionisme Abstracte. Posant èmfasi en l'individu creador, el pinzell era entès com una prolongació directa del cos de l'artista i, per tant, de les seves sensacions i angoixes vitals. Jackson Pollock (1912 - 1956) encarnà els elements definitoris d'aquesta nova aproximació. L'artista s'enfrontava a la tela des del res, sense una idea prèviament meditada, deixant-se endur per l'automatisme del moment. Un procediment creatiu que es conegué sota el nom d'*action-painting*<sup>4</sup>, agreujant a la idea de la pintura com a residu d'una acció d'un individu.

Ans la rellevància de l'acció davant d'un espectador naixeria amb el *happening*. Aquest nou gènere seria, en paraules de Susan Sontag, una hibridació entre l'exposició d'art i la representació teatral. A l'octubre de 1959 Allan Kaprow presentà *18 Happenings in 6 Parts* a la Reuben Gallery de Nova York. Intrínsecament, el *happening* donava nom a quelcom que ocorria en un moment de temps concret. Una acció esotèrica que sovint se serví del valor de l'acte diari, les accions quotidianes i dels detalls insignificants, per estimular una sàtira social. La construcció per a la consegüent destrucció en un escenari il·limitat obria un seguit de successos realitzats pels seus participants no actors i estimulats per la paraula, la música i la il·luminació suggestiva. L'imprescindible d'aquests era el discurs, que es desenvolupava en una duració imprevisible.

Així mateix, d'entre el conjunt de *happenings* cal destacar les presentacions multidisciplinars del grup Fluxus (1961 - 1978), entès com una actitud, com un mitjà més que no pas com un moviment concret doncs no es podia limitar plàsticament.

A tall d'exemple, Joseph Beuys presentà els problemes sobre la comunicació i el llenguatge a la reconeguda *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (1965), acció presentada a la galeria Alfred Schmela a Dusseldorf. L'artista d'origen alemany amb el cap empastat de palla, murmurà a l'animal mort sense que ningú pogués accedir a l'interior de la sala (fig.4).

En aquestes, doncs, el paper actiu de l'espectador es perfilava. Tal com apunta Sontag, el públic vivia en un continu d'incomoditat i frustració envers les complexitats que se li presentaven. El moment més dramàtic el vivia aquest, qui era vist com un objecte material més i participava activament en aquestes accions. Apel·lant a les anotacions teatrals sobre

---

<sup>3</sup> GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Pàg. 89.

<sup>4</sup> Hans Namuth (1915 - 1990) s'encarregà de retratar a Pollock durant la realització d'aquestes 'accions' protagonitzades per la tècnica del *dripping*.

el teatre de la crueltat d'Antonin Artaud (1896 - 1948), calia que s'assaltés al públic, eliminant l'escenari fronterer i tractant de manera impersonal a tot individu<sup>5</sup>.

En el cas del *happening*, però, l'espectador tenia una major activitat física a diferència de la *performance* que, tot i viure-la, no l'habitava ans ho feia l'artista com individu redemptor.

Tot i que ambdós exemples estatunidencs pinzellaven un protagonisme del cos per la seva implicació, encara aquest no era el protagonista matèric de l'acció, com sí ho seria per Bruce Nauman. A partir de les possibilitats dels nous mitjans com el *video art*, Nauman palpava i modificava el seu rostre com si d'una escultura orgànica a *Pinch Neck* (1968), sent l'art una activitat i no un producte (fig.5). Pròxim a les tendències de l'art conceptual reflexionant entorn l'estudi de l'artista. Marcat per unes línies al terra de l'estudi que Nauman resseguiria de forma sistemàtica, es reflexionava sobre l'escenari que ocupa l'artista i la relació d'aquest amb l'entorn.

El 1968 la vessant introspectiva de l'artista del *video art* tendí cap un major diàleg amb el públic, una transferència del seu cos al comportament de l'espectador qui havia d'accedir a l'obra a través d'una sèrie de passadissos. Ans, la participació era limitada ja que els espais estaven marcadament limitats per l'artista el qual controlava, indirectament, el moviment.

L'estela entorn la conceptualització del cos com espais físics, mesurables *per se* i per la relació amb l'espai ocupat l'agafaria Lygia Clark mitjançant les *Arquitectures biològiques* (1969). Ans el sistema relacional del cos no estaria determinat únicament pel contenidor arquitectònic sinó, també, pels objectes del quotidià que envolten l'individu. Així doncs, els *Objetos relacionais* iniciats el 1966, constituïrien un seguit d'objectes – en ocasions específicament creats per l'obra – que, al localitzar-se sobre el cos permetien una mesurabilitat. D'altres, implicaven la interacció entre més d'una persona, establint un diàleg a dues bandes on ja no era necessàriament la implicació de l'artista (fig.6). Així doncs, l'espai físic esdevenia un espai social del qual se'n derivà una voluntat de reaprendre l'espai mitjançant els gestos o noves formules de comunicació.

Els exemples de Clark i Nauman es comprenen com una apropiació de l'espai com a *corp-crayon*. L'artista disposava del seu infinit podent-se definir per si mateix, però la localització d'aquest en un espai concret el feia retornar a una unitat de mesura delimitada. A partir del seu negatiu – l'espai -, s'emfatitzava el positiu – el cos. Aquests consideracions compondrien el corrent fenomenològic de l'art corporal el qual, de la mà d'exemples com Gina Pane, experimentarien els seus límits a través del perill el dolor o la transgressió de certs tabús (fig.7).

L'assimilació art-vida i la transgressió entre individus de l'espai físic culminaria amb l'acció *Two stage transfer drawing* (1971), consistent en la transacció d'impulsos entre Dennis Oppenheim i el seu fill Erik. L'artista dibuixava a l'esquena del fill qui, mitjançant els estímuls rebuts de la percepció sensible recreava el dibuix a la paret (fig.8).

---

<sup>5</sup> Vegis ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son doublé*. París: Gallimard, 1969.

Posteriorment s'intercanviaven els papers, de manera que la jerarquia d'un ens sobre l'altre es difuminava. En aquesta, el diàleg interpersonal era superat gràcies a la relació paterna-filial d'ambdós. Per l'artista, el joc cinètic li permetia establir un contacte amb la seva memòria personal. El vincle biològic amb el seu interlocutor el feia establir contacte amb un estadi personal del passat, veient el fill com una versió immadura de si mateix.

Per altra banda, l'assimilació a un espai concret basà el treball de Vito Acconci, qui es considerà més que un *performer*, una escultura en acció. Entenent el cos com un mitjà preinstal·lat, les accions d'Acconci tendiren cap a un intimisme psicoanalític, cercant la intensificació del diàleg amb ell mateix com a *Trademarks* (1971) (fig.9). Aïllat del context, les seves accions passaven a la 'no-acció', com *Seedbed* (1972) que tingué lloc a la Sonnabend Gallery de Nova York. Durant més d'una setmana és localitzà sota una estructura de fusta que simulava el paviment de l'espai expositiu. El *performer* es situà sota l'estructura, incomunicat de la resta ans encara present, ja que, de seguida, l'espectador s'adonava del desequilibri marcat pel fals terra. La presència de l'artista era encara més palpable degut la rellevància de la veu. A partir de la distribució d'altaveus, se sentia a Acconci fingint o bé realitzant diverses masturbacions amb l'objectiu de fertilitzar el terra de la galeria. De nou, es cercaven noves fórmules de diàleg i encontre amb el visitant.

La isolació de l'individu determinaria l'exaltació del dolor en Chris Burden i la seva reconeguda acció *Shoot* (1971). El mateix any que Acconci s'autoagredia mossegant-se braços i cames, Burden era disparat al braç en un estat semimeditatiu amb el 'jo'. L'exercici crític d'un alt component autodestructiu desemmascarava l'individu i les seves motivacions. El risc i el dolor exorcitzaven i denunciaven les censures col·lectives en un acte destructiu on l'espectador era testimoni i còmplice.

Per la seva llibertat i experimentació plàstica, els llenguatges corporals foren assimilats per tot aquell grup social exclòs dels grans discursos de l'art. Així, moltes dones artistes empraren la *performance* per exaltar noves vies discursives, reivindicant la seva posició. La impactant acció de Carolee Schneeman *Interior Scroll* (1975 - 1977) resumeix el nou posicionament del cos femení en una estructura social. La figura de l'artista apareix com un dispositiu teatral crítica, passant d'un cos femení tradicionalment passiu a un d'actiu i visceral. L'expressivitat i gestualitat al extreure un rotlle del sexe contrasta amb l'eròtic femení clàssic, mostrant l'ocult. A mesura que s'extreia el rotlle de l'interior del seu cos, la *performer* el llegia dirigint-se al públic. Partint de la idea de manifest d'avantguarda provoca presentant els seus ideals i desemmascarant la condició de la dona com a objecte. Tot el conjunt validava nous significats al cos femení (fig.10).

Durant la Segona Onada Feminista Laura Mulvey (n. 1941) introduiria el concepte de 'mirada masculina' o 'escopofílica' entroncant amb la mirada lacaniana. La teoria sexual freudiana definí l'escopofília com totes aquelles pulsions sexuals ocultes i suscidades en l'infant davant el prohibit i desconegut. Incorporant el mot, l'autora descrigué un plaer incitat en l'espectador en una il·lusió voyeurística cap una imatge cinematogràfica. L'espectador observava un realitat els personatges de la qual eren totalment aliens a l'existència d'una mirada externa.



Analitzant els rols masculins i femenins en el cinema d'entre 1930 i 1950 i seguint una política sexual de la mirada, es destacà que, en la seva majoria, aquells qui controlaven la imatge eren homes. Contràriament, la dona apareixia com un objecte passiu d'aquesta, un *to-be-looked-at-ness* que emfatitzaria la condició de la dona-espectacle oposada al seu homòleg masculí actiu. Un domini masculí que condicionava socialment als subjectes de manera inconscient. Amb aquest acte, l'espectador adquiria una visió limitada, masculina, que paradoxalment també desenvoluparia l'espectador femení.

Ans a la dècada de 1980 l'ús que Mulvey va fer de les teories lacanianes seria criticat. Els sectors feministes puntualitzarien la responsabilitat del subjecte, que ja no era un simple subordinat a l'objecte o pantalla cinematogràfica ans un ens actiu entre el diàleg misogin.

Finalment, cal destacar la rellevància que tingué aquesta nova concepció del cos per la dansa contemporània que s'erigia paral·lelament a l'art aquí definit. La dansa de la dècada de 1960 s'allunyà de les arts del teatre a favor d'una aproximació cap a les noves arts visuals que havien deslligat a l'home de les seves cadenes corporals. Coincidint amb un moment en que era necessària la desmaterialització dels objectes artístics, la dansa encarnava molts dels paràmetres originats i apostà cap una major fisicitat del gest sec.

### **3. LA QÜESTIÓ DE LA IDENTITAT EN ANA MENDIETA.**

#### **3.1. Mirada transversal al corpus artístic.**

Des de les seves obres primerenques s'evidencia un interès i protagonisme del cos, del seu propi cos, el qual esdevé tema, obsessió i càrrega principal. Ana Mendieta com a subjecte emissor controla la mirada de l'observador/espectador qui desxifra el cos de l'artista, que és alhora material i escenari de l'acció.

La intimitat despresa de la primera persona com a ens protagonista i visible, s'agreujava al ser la mateixa experiència biogràfica de l'artista la que donava discurs a aquestes obres. Un estranyament d'ella mateixa respecte a la seva condició que la duria a entendre l'art com quelcom vocacional. Tot i que es trobava limitada en relació allò a que podia plasmar plàsticament, l'art esdevenia una via per a exorcitzar traumes presents i passats.

L'artista interpreta la identitat com un procés en construcció que és escenificat per subjectes en permanent moviment. Un moviment arrelat a un fet transformatiu que seria fonamental per a la creació de les seves diferents accions.

Seguint aquesta línia interpretativa, el seu *corpus* plàstic es pot entendre com un ritual continu on, des d'un primer moment, l'art apareix com a mitjà de creació identitària i conscienciació política. Com s'argumentarà posteriorment, tota l'obra de Mendieta insisteix en uns idearis i conceptualitzacions concretes, que es repeteixen i s'accentuen en certs moments puntuals. És a dir, existeix una interconnexió simbòlica i estètica en tot

el seu *corpus*. Cal remarcar que l'alteritat de Mendieta era múltiple. En aquest sentit, l'artista se serví de diferents processos de treball per donar cabuda i veu a les diferents formes d'identitat que la condicionava en el sistema social i artístic.

Estudiant de Belles Arts a la Universitat d'Iowa entre 1966 i 1969, Mendieta aviat comprendrà la insuficiència de la pintura per transmetre els seus ideals. Una potència formal i discursiva que sí que trobà en l'ús del cos com a llenç, alterant-lo i actuant sobre la seva identitat més evident, la material.

El 1968 passaria a formar part de l'Intermedia Art Program a la Universitat d'Iowa, introduint-se als nous moviments artístics com el conceptual, el vídeo art o la *performance*, a partir de la qual aconseguí la tangibilitat que la mera representació pictòrica no li permetia. Encara més, el projecte, dirigit per Hans Breder, posà èmfasi en l'ús dels mitjans audiovisuals com a objectes per a la creació d'instal·lacions, o bé, per la difusió de les accions performatives – dues pràctiques de Mendieta incorporaria en la seva producció.

La primera obra deslligada al fet pictòric fou, precisament, el treball final de tesis de l'artista. Els autoretrats de *Facial Hair Transplant* (1972) (fig.11) introduirien la temàtica de la transferència sexual, on Mendieta assumiria el rol masculí mitjançant la transferència de la barba del seu company d'estudi Morty Sklar al seu rostre. Altruïstament Sklar s'afaitava, referenciant, amb aquesta doble acció, la rellevància del pèl corporal i encetant un discurs entorn l'estereotip femení i la masculinitat. L'alteració simbòlica de cabell d'una persona – mascle - a una altra - femenina -, esdevenia l'intercanvi del poder social.

L'acció transformativa del rostre es radicalitzarà a través del treball amb un vidre amb el qual es deformà rostre i cos, jutjant l'ús de la forma femenina com instrument i material de consum (fig.12). Una mirada crítica cap a la imposició genètica que la duria a reconvertir-se<sup>6</sup> en moltes dones alhora a *Facial Cosmetic Variations* (1972) (fig.13).

Mentre que aquestes primeres accions performatives estigueren relacionades amb la construcció social d'una identitat responent a patrons estereotípics com el maquillatge, l'any següent introduí de forma explícita la violència de gènere. Possiblement la més explícita d'aquestes obres sigui *Rape Scene* (1973) (fig.14) una suggestiva posada en escena de gran dramatisme al seu estudi, on l'artista encarnava el paper de víctima. Mendieta es localitzà semidespullada, lligada de peus i mans i flexionada sobre la taula fent palesa el rastre de sang sobre el seu cos. Tots aquells que participaven com espectadors eren partícips de la mateixa violència. Ans la del testimoni era passiva, fent referència a la violència de mirar que tots exercim en silenci.

El discurs entorn la fórmula abjecte es reprenia a *Sweating blood* (1973), demanant un reconeixement del cos femení deslliurat del normatiu intermediari escopofílic emfatitzat pels *mass media*.

---

<sup>6</sup> Hom pot establir un vincle amb les primeres sèries fotogràfiques de Cindy Sherman. A partir de l'apropiació, l'artista satiritza l'estereotip femení que l'espectador rebia del mitjans audiovisuals com el cinema o la publicitat.

Al llarg d'aquest mateix any començà a introduir les accions en espais exteriors. A tall d'exemple, a *People looking at blood* (1973) l'espectador esdevenia, de nou, còmplice del crim al desinteressar-se per allò que estava passant (fig.15). Ara, però, la interlocució entre obra d'art i espectador era encara més agressiva, doncs el receptor podia ser qualsevol vianant del carrer - contràriament a les *performances* anteriors presenciades per un cercle tancat conformat per artistes i estudiants de Belles Arts.

El 1973 iniciaria la sèrie *Siluetas*, que protagonitza l'estat de la qüestió d'aquest treball i sobre la qual s'aprofundirà amb detall en els següents apartats. En aquestes s'iniciava un doble procés; difuminant-se, en un primer moment, en el paisatge i, posteriorment, fusionant-se per complet en aquest.

La petjada no seria deixada únicament per les *Siluetas* (1973 - 1980) ans també a *Body Tracks* (1974) (fig.16), on els seus braços esdevenen l'extensió del propi cos. Les marques corporals recorden a les caveres primitives, sensació agreujada pels tambors afro-cubans que sonoritzaren la *performance*. La relació amb la seva condició mestissa es fa palpable. Molts crítics han volgut comparar aquestes amb les antropometries de Yves Klein. Ans cal destacar que en Mendieta la marca-sudari és realitzada per la mateixa artista, sent aquesta la mestressa del seu cos i destí.

Per altra banda, el 1972 reprendria les pràctiques al voltant de la suplantació de la identitat. Tot i això, l'acte transformatiu ja no seria cap a una figura masculina sinó que transcendiria cap un registre diví. *Bird Transformation* (1972) acull un conjunt de tres *performances*, de les quals les dues primeres, *Venus generosa* i *Feathers on a Woman* (fig.17), giren entorn de la condició d'animal de la dona. Aquesta perd tota la seva identitat, ocultant el seu cos nu a partir de plomes de gall blanques. El conjunt el culmina *Death of a Chicken* (fig.18) on l'artista sacrifica ritualment un pollastre blanc, remetent a la virginitat de la dona i, per tant, equiparant els rituals *santeros* amb aquells sociològics. La sang esdevé, aquí, símbol de la iniciació sexual. Alhora, l'artista femenina recupera el poder tradicionalment masculí a l'esdevenir botxí. A *Bird Transformation* explora la idea de la mort com a iniciadora de la renovació i la vida present a totes les *Siluetas*.

Paral·lelament, realitzaria diferents accions filmades en les quals s'entremesclaria en diferents paratges naturals. Aquí no apareix una mera petjada ans l'espectador pot reconèixer la figura de l'artista qui desapareix il·lusòriament tapiant-se entre les pedres; amagant-se en densos arbustos; o bé, aprofitant-se de la força del mar per deslliurar-se d'un cos completament emplatat seguint el recurs del tríptic performatiu anterior.

Els plantejaments de les *Siluetas* derivarien cap a una estilització formal, creant monumentals deïficacions sobre roca – les denominades *Escultures Rupestres* (1981) – o fang. Seguint l'imaginari simbòlic de la paradigmàtica sèrie iniciada el 1973, els seus darrers anys reprengué la petjada a escala humana per a la realització seriada d'escultures servint-se de tronc d'elm com a base.

El seu darrer projecte, forçament vinculat a les conceptualitzacions al voltant de l'Arbre de la Vida, plantejava una autonomia total de la naturalesa al ser aquesta el seu propi inici, evolució i fi. Es desenvoluparien esquemàtiques siluetes flanquejant tronc d'arbres, o bé, a esplanades de gespa d'àmbit públic. Un incís a aquestes darreres sèries que es realitzarà en els apartats posteriors.

Actualment i des de 1991, un gran nombre d'obres formen part del fons de la Galeria Lelong, amb seu a París i Nova York. Sota la direcció de Mary Sabbatino, s'han realitzat diferents monogràfics i publicacions dedicats a la figura d'Ana Mendieta. En aquest sentit Sabbatino diria: "l'escultura, la *performance* i els textos de Mendieta es varen fer un forat en l'escultura contemporània, en la que el llenguatge visual i el llenguatge formal sostenen la identitat individual i col·lectiva."<sup>7</sup>

### **3.2.Estat de la qüestió: la sèrie *Siluetas* (1973 – 1980).**

#### **3.2.1. Característiques formals dels *earthbody works*.**

La cartografia artística d'Ana Mendieta seguiria un camí sense retorn i rizomàtic, pel que fa a la tècnica i metodologia emprada. A partir de la dècada de 1970 l'artista entraria en comunió amb el paisatge, el qual acolliria en si mateix la silueta esquematitzada de Mendieta. Recreant la seva forma en una escala intimista, els límits de l'artista esdevenien la mesura de totes les coses, un punt cèntric a partir del qual es podia mesurar la resta. Un punt cèntric que li permetia reafirmar-se com a individu en un context universal i comú. A causa de la inclusió del seu cos en el paisatge natural, serien batejades per la pròpia artista com a *earthbody works*.

La primera de les petjades data del 1973 a les runes del Yagul a Mèxic (fig.19) i la darrera seria realitzada el 1980, any que iniciaria un nou plantejament matèric, estètic i simbòlic a partir de les denominades *Escultures Rupestres*.

L'extensa sèrie dels *earthbody works* seria formulada a partir d'un ampli ventall de mitjans, materials i mètodes. Així les siluetes estaran aixecades amb fang, roques o terra; lligades amb fulles, molsa o flors; tacades de sang; gravades amb foc o cendra; i arrossegades per aigua o fum, entre d'altres. Lluny de l'aleatorietat, cada acció és fruit de l'estudi previ, ja que es conserven apunts de com crear les siluetes (fig.20), estudis sobre la mescla dels diferents materials i les possibilitats expressives de cadascun, així com també la relació dels elements i paratges naturals triats amb les cultures precolombines.

---

<sup>7</sup> MOURE, Gloria (dir.) *Ana Mendieta*. México DF: MARCO : Museo Rufino Tamayo : CONACULTA, DL 1999. Pàg. 165.

Conformant la mateixa sèrie, trobarem múltiples siluetes sense títol ans també siluetes autònomes, el nom de les quals estigué condicionat pel lloc d'acollida com és el cas de la *Siluetas de Yemayá* (1975)<sup>8</sup>.

Donald Kuspit assenyalava dues consideracions iconològiques que ens permetrien una subdivisió de les petjades. En primer lloc, trobem aquelles que són lloc de mort on tot esdevé pols; i aquelles que són lloc de vida i on, per tant, el renaixement és simbolitzat per la renovació estacional. Alhora, en l'àmbit formal cal diferenciar dos tipus de petjades, d'una banda aquelles en forma de cavitat i, de l'altre, aquelles que conformen monticles corporis. La dissolució a la terra fou, en tot moment, l'element en comú d'ambdues.

En comptades ocasions Mendieta executaria les seves *Siluetas* a galeries, aproximant la instal·lació performativa als escenaris normatius de l'art. Al desenvolupar-se en un espai interior, les siluetes únicament podien aparèixer en forma de monticle, en un volum positiu, obviant la mimetització amb la naturalesa com ocorre a *El Ixchel Negro* (1977) (fig.21). Ans l'artista aproximà el concepte transformatiu d'aquestes a partir de l'erosió dels materials. Tot i així, degut a la gran càrrega simbòlica de la sèrie, Mendieta considerà més interessants i acurades totes aquelles *Siluetas* que utilitzaren l'entorn exterior.

El paper de l'artista és doble, perquè, al posicionar-se com a punt focal de la seva obra, Mendieta actua com a subjecte i com a objecte, com artista i creació alhora, alternant les relacions socials entre subjecte i objecte de coneixement a més de ser conscient de la seva desaparició.

Per a l'artista l'art esdevenia un diàleg entre l'home i la naturalesa fins a fusionar-se en un, sent aquests dos conceptes inseparables. L'intent de fusió sistemàtic, definit per Luis Camnitzer com ready-mades a la naturalesa, apel·la a la petjada com el vestigi d'una presència que ara és absent. Allò que ha sigut es converteix en perdurable.

A través de l'art es reafirmava l'enllaç amb la naturalesa fet que, per l'artista, havia de ser l'objectiu de la cultura. Així hom pot entendre les *Siluetas* com una solució "a la problemàtica dual entre formalització i representació en l'art."<sup>9</sup>

El gran interès denotat per les significacions de les cultures primigènies han portat a considerar a l'artista com una de les protagonistes de la defensa de l'espiritual en l'art, relegat a un segon pla a favor de l'esteticisme del minimalisme o el conceptual. Reaccionant a la potència formalista d'aquestes tendències artístiques - sobretot la minimalista- Ana Mendieta definiria les petjades com a 'preindustrials' i 'preprocesuals'.

---

<sup>8</sup> *Yemayá* era l'*orisha* afroamericana de la fertilitat. El culte a aquesta es realitzava pròxim al riu, tal i com la concebí Mendieta als aiguamolls del riu Old Man's Creek a Iowa, un dels paratges més emprats per l'artista.

<sup>9</sup> MOLINA, María Angela. "Ana Mendieta: la artista como criminal." A: *Guaragua*, Año 2, No. 4 (1997). Pàg.115.

El caràcter efímer i transitori defineix els *earthbody works*, de manera que la condició inestable de l'obra condueix a l'elecció de formules de corporeització i descorporeització, a una lluita contra les limitacions del cos.

En aquest procés de constant desaparició, el temps esdevenia un dels elements més rellevants. L'alteració del paisatge era momentània i d'aquesta únicament en restava els seus residus – tant materials com fotogràfics o filmogràfics. Maria Ruido entén les petjades com “un cicle infinit interromput momentàniament”<sup>10</sup>, un cicle que hom pot entendre com atemporal pel fet que podia ser entesa per qualsevol cultura gràcies al caràcter universal de l'harmonia entre l'ésser i la naturalesa.

El nomadisme del seu art a la terra implicava la cerca constant de nous paratges naturals i l'ús d'aquest allunyant-se de la creació a un estudi o taller. L'erosió del cos-empremta per part de la naturalesa desarticulaven els cossos irregulars, esquemàtics, que es desintegraven en el tot, fusionant-se cap a una permanència eterna de l'ens. L'únic moviment del qual ens queda constància és el de la naturalesa sobre la silueta. Ans encara que l'espectador desconex el perquè o el procediment que ha conduït l'aparició de la silueta en el paviment, l'acció acaba reforçant el subjecte creador degut a l'intimisme del marc performatiu i a l'estètica basada en les arrels interiors de l'individu que qüestionen tota materialització de l'art.

La transitorietat dels materials eren justificades en un discurs ontològic que afirmava el constant renéixer de la matèria en un flux vital col·lectiu. Els materials i les accions tornaven a allà on havien estat originades i l'acte de repetició sistemàtic de les empremtes emfatitzaven aquesta condició ideològica. Alhora, el caràcter efímer i mutable de l'obra d'art mantenia la poètica que imprimirà tot el seu *corpus* artístic.

Pel que fa al plantejament metodològic de les siluetes, Maria Ruido destaca la capacitat de desbordar les fronteres del fet verbal enfront allò corporal -i, per tant, de la naturalesa enfront de la cultura- en una conjunció que l'autora titlla de ‘monstruosa’. La manca de barreres delimitadores i la identificació total amb la terra permetia, doncs, abandonar-se a un cicle vital lluny de la categorització cultural, social i política.

Així mateix, la naturalesa es veia conceptualitzada a l'afirmar vincles emocionals amb la terra.

El contacte del seu cos amb la naturalesa l'equipara amb els desenvolupaments plàstics i metodològics del *land art*<sup>11</sup> iniciat durant la primera quinzena de 1970. Els artistes del *land art* obviaven els límits d'un estudi fent del paisatge el seu llenç i material amb el qual treballar. Temàtiques com l'ecologisme, la pertinença o la desmitificació de l'objecte artístic centraven l'interès d'aquests, apostant per abstraccions a gran escala de les quals

---

<sup>10</sup> RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002. Pàg. 94.

<sup>11</sup> A diferència del concepte *land art* desenvolupat en el context britànic, als Estats Units l'ús de materials naturals per crear una peça d'art va ser denominat *earth art*. La puntualització lingüística feia referència a la conceptualització que es tenia del paisatge i dels seus elements. Mentre que l'*earth art* entenia la terra com a escenari que proporcionés elements per l'obra d'art, el *land art* l'entengué com el suport manipulable per la creació de quelcom artístic.

únicament la naturalesa en tenia la darrera paraula. Tot i que, segons afirma Olga Gambari, la de l'artista cubana era una relació més personal que no pas monumental perquè, en tot moment, la representació humana centrava l'obra d'art. Cal destacar, però, que en diferents ocasions Mendieta parteix del clàssic imaginari del sublim per la qual cosa la naturalesa escapa de tota racionalització, mesura i control humà. No només pels amplis escenaris triats sinó també pels materials. El foc, per exemple, esdevé un material incontrolable, escapant dels límits proposats per l'artista.

Seguint el plantejament de Gambari, Olga Viso diferenciaria la sensibilitat de Mendieta i la brutalitat del *land art* masculí<sup>12</sup>. Per l'autora, el cas masculí no plantejava una relació equilibrada i harmònica amb la naturalesa sinó una aproximació jeràrquica a aquesta, sent l'home i l'acció de l'artista aquell que la dominava. La subordinació es dissol en el cas de Mendieta, la literalitat desapareix per apostar per un significat més simbòlic.

Més enllà de les similituds formals i espacials, únicament podríem trobar certa afinitat de plantejament amb el tractament que fa l'anglès Richard Long de la naturalesa. Per Viso, Long respecta les forces i cicles naturals (fig.22). A més, encara que les de l'anglès siguin marques abstractes lluny de la immediatesa de Mendieta, la presència humana és implícita en la seva absència al ser aquestes un registre i extensió del cos de l'home. .

Analitzant les referències i tendències coetànies, hom pot afirmar que Ana Mendieta no creà un nou llenguatge plàstic, sinó que s'adaptà als corrents del moment usant-los depenent de les funcions i objectius que l'artista volia atorgar-li al seu art. La sèrie mescla diferents tècniques de les avantguardes dels 1970 pròpies d'Occident com l'art conceptual, el *land art*, la *performance* o el *body art* seguint el rastre de la reminiscència identitària cubana present en els seus plantejaments i temàtiques. Pel curador Elvis Fuentes, Mendieta actuà des de l'apropiació, la mescla i la síntesi creant un *compendium* catalitzador de l'imaginari de l'artista. L'artista es troba, doncs, tant dins com fora del *mainstream*, una situació liminar que li permet arriscar metodològica i ideològicament.

### 3.2.1.1. Absència i presència.

El plantejament formal de les *Siluetas* es basa en la descorporització del mateix cos de l'artista, assimilant a la ment de tot espectador una corporització imaginària. Aquest procés s'inicia arran d'un reconeixement primari de la silueta reduïda al seu mínim -la petjada-, que és directament conduïda cap a la projecció d'un cos humà tangible. La tàctica compositiva basada en la manca obliga, indirectament, a omplir amb un volum fictici el buit que protagonitza el sòcol de Mendieta.

Així mateix, el rastre resol la dicotomia cos/naturesa mitjançant la fusió d'ambdós a través de la petjada. La forma s'identifica amb l'artista en concret i amb l'home en general, esdevenint el cos de l'ésser humà una permanència en la naturalesa, i, per tant, a la vida.

---

<sup>12</sup> Sota el denominador 'masculí', Viso fa referència als artistes Robert Smithson, Dennis Oppenheim i Michael Heizer.

Tenint en compte la doble tendència de la sèrie - la petjada positiva i la negativa -, per Olga Gambari s'estableix una conjunció entre el real i la presència evocada d'aquest. El real s'equival a totes aquelles petjades on el cos volumètric i tangible es veu camuflat, convertint-se en matèria i desapareixent en aquesta. Paral·lelament, però, hi ha motius que remetent a la presència evocada, escenificada mitjançant el mer rastre en forma de sòcol que ha deixat el cos, esdevenint un simulacre. El darrer exemple, basat en la transfiguració, permet a Mendieta aprofundir sobre la identitat, obviant el concepte de retrat pròxim de la primera tendència de la seva obra.

Per Gambari, el cos s'alça com un ens de duració i consistència efímera. La desconstrucció de l'objecte així com del subjecte sotmesos, ambdós, a les particularitats de l'entorn possibilita la paradoxa corporal on el cos de l'artista pren forma i alhora desapareix, un procediment de desmaterialització conceptual.

Les empremtes podrien ser interpretades com un rebuig a la resolució estètica però el concepte d'absència pot o no remetre a la mancança d'objecte. En el cas de les petjades en negatiu, aquesta mancança ajuda a denotar la plenitud de la presència, a definir el que ella mateixa és, ja que la construcció de la identitat de l'artista es veu fortament marcada per una absència preeminent: la terra d'origen. Seguint el plantejament de Paul de Man<sup>13</sup>, la desposseïció del cos tangible es torna un pas cap a la realització, tenint en compte que la forma completa mai existeix com un aspecte concret i que l'individu representat sempre estarà determinat per una certa carència.

Allò que ha desaparegut denota la forma del seu *jo* anterior que roman gràcies a l'empremta a la naturalesa. No hi ha, però, un cadàver, ni real ni simbòlic, ans un constant diàleg entre reconeixement i rebuig. Hi ha una carència d'origen, però la permanència d'aquesta no indica cap fi, ja que les fa perdurables, eternes.

Alhora, la dualitat representacional permet tractar el tema de l'exterioritat, de l'alteritat doncs "el seu cos és presència i absència; addició i resta; acumulació i circumscripció."<sup>14</sup>

Seguint el plantejament de la petjada com a resta identitària, Jane Blocker fa referència a la condició metafòrica del cos com a cendrer perfilada per Jacques Derrida, on la cendra esdevé un vestigi de tot allò que ens constitueix com a ésser que pertany a una cultura o societat concreta. El conjunt d'estrats que ens han sigut imposats de forma involuntària es concentren en l'individu-cendrer, qui està constantment condicionat per aquests, sent la seva manera d'actuar un efecte constant d'un context determinat. Les cendres, però, no només suposen una resta passiva que denota certa pàtina cultural sinó que, a més, opten a ser flamables, a esdevenir veus subversives i revolucionàries contra la homogeneïtat quan aquestes prenen acte de consciència.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Vegis DE MAN, PAUL. *Blindness and Insight*, Oxford University Press, Nova York, 1971.

<sup>14</sup> GAMBARI, Olga. "Corpo magico, corpo politico." A: MERZ, Beatrice. *Ana Mendieta: She Got Love*. Milà: Skira, 2013. Pàg. 52.

<sup>15</sup> En diferents ocasions Mendieta treballa amb cendra, materialitzant la poètica de Derrida en la seva màxima literalitat.



No obstant, per a moltes veus en general i per a Trinh Minh-Ha en particular, la identitat, sigui com a fet biològic o cultural, esdevé un llast per tot individu, qui es veu constantment jutjat i marcat per aquests límits-cendra.

Blocker, troba la solució a la constant empremta del liminar -fortament marcada des d'una perspectiva eurocèntrica - en el desenvolupament formal de les *siluetas* de Mendieta. Segons la teòrica, la reiteració del cos partint de la negació d'aquest mateix permet una identitat que és alhora paradoxalment única i múltiple, doncs es troba en un moviment constant que s'inicia des de la seva presència cap a la seva absència física, suposant el retorn cap a una presència que ja no és material sinó fruit de la construcció de la ment de l'individu. La revolució s'origina des de la desmaterialització i aquesta desaparició la porta a plantejaments que s'inscriuen dins la postmodernitat com són la crítica i qüestionament de la subjectivitat, de l'autoritat, de la identitat i de la història.

Així doncs, l'artista no es posiciona en una identitat concreta, sinó que treballa des d'una construcció constant de l'essència, que ja no és una de sola i que tampoc és allò que normalment coneixem com a tal. Per a Mendieta, cal superar l'abstracció del llenguatge que ens oprimeix a favor d'una veritat cosmològica, on tota matèria orgànica és origen i distribuïdor d'una energia que tot ho mou. D'aquesta manera, les fronteres geogràfiques, fruit d'un procediment de racionalització de l'home il·lustrat, no són vàlides i, per tant, tampoc ho és la pertinença a una societat concreta. En provenir d'una naturalesa sense límits, l'home tampoc en pot tenir, llavors tot anàlisi identitari, tota paraula categoritzadora, és una falsedat.

Seguint aquest discurs, John Perrault entén que el seu no és un exili sociopolític sinó territorial. Perrault defineix a Mendieta com una *maga* moguda pels esperits poderoses de la terra. No va ser desterrada d'una societat sinó d'un escenari geològic, les vertaderes arrels. En aquest acte, per Blocker, la terra -entesa com a un paisatge específic- es veu deslligada de la paraula cap a la seva veritable realitat, el seu estat primigeni. Una comprensió que la història i dels seus discursos creen constantment confins que cerquen demarcar per un major control de les societats. La desaparició del cos equival, en aquest cas, a una desaparició d'una identitat, dels seus clixés i característiques limitadores. En aquest sentit, "només el cos, en tant que és una unitat alingüística de consciència i activitat artística, en tant que poetitza sobre els objectes, té accés a aquesta comunió del nostre jo amb el món exterior. [...] Per això les seves obres reunien ambdues coses amb tanta claredat."<sup>16</sup>

Per altra banda, la duplicació del cos implícita en el segell-petjada articula el que Charles Merewether anomena 'la dialèctica negativa de l'exili' doncs ocupa una franja de terra frontissa al simbolitzar la unió amb la naturalesa una recerca desesperada de la pàtria, resignant-se a viure en una comunitat d'absència, la de l'exili. Una comunitat determinada per la carència, ja que no és l'originària sinó la imposada, impossibilitant, llavors, un creixement orgànic a l'individu a favor d'una inestabilitat constant.

---

<sup>16</sup> MOURE, Gloria (dir.) *Op.cit.* Pàg. 33.

La terra d'absència, però, pot ser alhora una terra de llibertat. Així hom pot entendre el discurs com una recuperació d'un estadi passat, partint del concepte de carència; o bé com una ruptura radical i violenta d'aquest estadi a favor d'un de nou, el mestís. Validant el darrer discurs, s'aniria més enllà de la vinculació de la dona amb la llar o com a mare vinculada amb la terra.

Plantejant una altra línia interpretativa, hom podria establir relacions amb el concepte de 'simulacre' definit per Jean Baudrillard (1995 – 2007) on la simulació esdevé aliena a la realitat, i per tant, a tota representació d'aquesta, convertint-se en pròpia realitat. Els referents són eliminats i suplantats pels seus propis signes, que el caracteritzen. Així, s'ofereix una realitat paradoxalment mancada d'aquesta, basada en l'absència. El 'simulacre' remet a allò absent, una existència no tangible en el pla de la realitat tot i que, per Baudrillard aquesta simulació ja no equival a una representació relacional amb un objecte real sinó que parteix de signes propis, superant la metàfora emprada per Jorge Luis Borges de l'abstracció cartogràfica com a petjada d'un territori geogràfic.

Pel filòsof Emmanuel Lévinas (1906 - 1995) la propietat essencial de la petjada és la seva eliminació. La petjada és determinada per una manca d'origen, doncs mai remet a una marca original i només pot ser compresa quan una marca originària s'elimina quedant-ne el residu, l'empremta. Així mateix, per Charles Merewether, hom pot relacionar les conceptualitzacions del filòsof d'origen lituà amb la idea de 'naturalesa fantasmal' descrita per Roland Barthes on una entitat ja no és subjecte ni objecte, sinó que es converteix de subjecte en objecte, en un espectre.

Contrari a aquestes conceptualitzacions, en Maria Ruido, com seguiran altres crítics al voltant de la figura de Mendieta, "l'absència es registra com [...] una forma de representar allò no-present sense perdre, no obstant, materialitat."<sup>17</sup> Per tant, l'absència remet a una aparença anterior estant, ambdues, íntimament relacionades.

Així, Ruido posiciona a l'artista cubana entre la lectura moderna i l'assimilació postmoderna doncs, per una banda manté el fet representacional i el subjecte com a mesura de tot però, per l'altra, aquesta representació es basa en una desaparició del cos, del subjecte, desbordant els límits dels marges i esdevenint un escenari per la confrontació.

El procediment de ferir, morir i la conseqüent destrucció de la imatge es presenta com una metàfora de la seva vida. Les diferents referències a la mort a partir de la projecció del cos com a un cadàver -sobretot ho entenem així a partir de la disposició d'aquest- ens condueixen a la desintegració corporal que causa la seva absència. La imatgeria ens condueix a pensar en una possible reencarnació.

Així i tot, Maria Ruido s'oposà a les crítiques de Camnitzer doncs, per l'autora, aquestes se centaven en una mera transcripció de les seves dificultats personals obviant altres lectures relatives al substrat etnocèntric i patriarcal que més endavant es tractaran.

---

<sup>17</sup> RUIDO, María. *Op.cit.* Pàg.21.

L'absència d'un vestigi corporal que remet a una mort i la fusió amb el paisatge natural, mostra la vulnerabilitat del cos com una oportunitat a la seva conseqüent resurrecció física i psíquica. La resurrecció psíquica és, per Donald Kuspit, una oportunitat utòpica de deslliurar-se del cos -i, per tant, de tots els seus estigmes generats pel prejudici normatiu- i del món a més de triomfar sobre la mort. Així mateix, al clavar el seu cos a la terra mitjançant la silueta del seu cos prefigurant la idea de la 'vida-en-la-mort', l'individu -l'artista agònica- aconsegueix superar la malaltia que suposa la 'mort-en-vida'.

La silueta és mort i record vivent -tot i que efímer- al mateix temps, una marca supervivent del cos transformat. La victòria del cos finit es troba en la seva reencarnació, quan la presència esdevé absència. Es planteja la possibilitat d'un cos que és substància i ombra alhora, que pot ser posseït però que alhora pot ser agent que posseeix a l'individu i que governa les seves emocions. "Què és l'ego d'un mateix sinó la seva ombra interna?"<sup>18</sup>

El cos esdevé un ens sagrat, una presència espiritual al convertir-lo de forma sistemàtica en una silueta obsessiva i persistent. El cos és present per la seva espiritualitat -absència- més que per la seva corporeïtat -presència. Tot i així, la vida orgànica a vegades segueix sent un element present, vegis *El Yagul* on el cos es troba en el moment previ a la seva reencarnació amb la naturalesa.

Enfront l'estimulació dels excessos del cos i fugint de tota limitació física, hom no comprèn el cos dins dels paràmetres de realisme dogmàtic. L'espectador esdevé ens descodificador del text del cos, dels signes amagats en aquests i la imatgeria que es genera per materialitzar-los, "fent que la seva veritat sigui provisional i contingent."<sup>19</sup> La identitat es troba en constant transformació, destruint tota idealització cap aquesta i localitzant-la en un espai d'absència, el que en el seu estudi sobre la recepció de l'obra d'Ana Mendieta Charles Merewether defineix com *mise-en-abîme* parafrasejant el clàssic concepte compositiu modern de la *mise-en-scène*.

La *mise-en-abîme*, el residu corporal, defineix un espai violent entre experiència i representació.

El diàleg entre absència i presència esdevenen signe tangible de la creació d'una identitat concreta, que es desenvolupa a partir de la transformació física i la fortalesa per tornar a la gènesi d'origen.

Seguint un plantejament al voltant de procés creatiu, per Maria Ruido la rellevància de l'empremta recau en la seva capacitat narrativa vers l'esteriotipització del cos -particularment femení- així com en la desmitificació de l'objecte d'art. De l'obra en si l'únic valor que se n'extreu és l'experiència del procediment enfront del valor de canvi monetari amb què s'especula en el mercat de l'art.

---

<sup>18</sup> KUSPIT, Donald. "Ana Mendieta, cuerpo autónoma." PP. 35 – 82. A: MOURE, Gloria (dir.) *Ana Mendieta*. México DF: MARCO : Museo Rufino Tamayo : CONACULTA, DL 1999. Pàg. 39.

<sup>19</sup> MEREWETHER, Charles. "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta." PP. 83 – 131. A: MOURE, Gloria (dir.) *Op.cit.* Pàg. 84.

L'artista és capaç de generar múltiples significats a través de l'absència on "la petjada no apareix [...] com a residu sinó com índex de la dissolució i com a forma de producció d'una 'narrativa perduda': es converteix en una constatació de la provisionalitat i de la distància entre el cos i la seva representació que ens allunya de qualsevol cànon idealista."<sup>20</sup> Desaparèixer permetia, doncs, un nou tipus de representació que retornés el cos de la dona a la dona sent, llavors, una reafirmació de la identitat *altre*.

### **3.2.1.2. La immaterialitat de l'obra d'art. El nou rol del document.**

L'efímer de les escultures *earthbody* plantejava un repte per a l'artista, suposant un difícil accés i conseqüent assimilació per part de l'espectador. Tot i que la voluntat principal de Mendieta era la subversió a partir de les seves projeccions a la terra, la llunyania i la manca d'un públic present en la formulació d'aquestes esdevindria en un cert distanciament o passivitat per part del darrer. En aquest sentit, el document -ja fos fotogràfic com videogràfic- es convertia en l'únic material que corroborava l'existència de l'obra d'art i el pont per tal d'activar emocionalment a l'espectador. Conseqüentment, el document esdevenia justificant i, alhora, obra d'art per si mateix, arriscant-se a què les escultures foren reemplaçades pel seu mitjà de documentació.

Alhora, la impossibilitat d'una proximitat per part del crític generà un gran nombre de malentesos que l'artista intentà resoldre plantejant diferents fórmules com fou la maqueta per un llibre que no s'arribà a publicar.

Mendieta començà a denotar cert interès per les estructures multimèdia durant els darrers anys de facultat, inscrivint-se en el programa d'intermèdia fundat per l'artista Hans Breder<sup>21</sup>. En un context on l'art es veia submergit per nous discursos al voltant de la performativitat, com el *happening* o la mateixa *performance*, així com per la integració de la tecnologia com a mitjà plàstic - integrada a partir el *video-art* o les instal·lacions visuals- Breder definí com 'intermèdia' tot aquell art experimental creat a partir d'una pluralitat de llenguatges artístic presentats en múltiples contextos. Un espai dialogant entre disciplines que permetia superar formalment allò que era considerat com a obra d'art i, alhora, les estructures institucionals tan estrictament limitades on aquestes eren mostrades. Posicionant el procés per sobre de l'objecte final, l'actitud subversiva era plantejada no només en el concepte ans també en la forma. La multiplicitat de mitjans s'erigiria proporcionalment amb la multiplicitat de discursos que aquests nous modes artístics podien acollir. Una doble rebel·lió que influiria la projecció plàstica de les *Siluetas* on *performance*, *video art*, *land art*, fotografia i poesia s'entremesclarien creant un nou híbrid.

---

<sup>20</sup> RUIDO, María. *Op. cit.* Pàg.20.

<sup>21</sup> L'Intermedia Program a la Universitat d'Iowa es desenvolupà durant els anys 1968 i 1970. Alhora, Breder fou cofundador del Center for New Performing Arts (CNPA) examinant les ruptures i diàlegs entre l'art convencional i les tendències més innovadores.

Estrictament marcada per la *performance*, la naturalesa ritual de les accions que conformarien la posterior petjada es basava en un aïllament de la relació de Mendieta i el paratge triat amb tot espai multitudinari. És evident, doncs, que degut a la manca d'un públic actiu en el mateix moment de la realització de l'obra i vers la necessitat intrínseca de diàleg, la fotografia o el vídeo es convertís en document de l'efímer.

Fins i tot, en múltiples ocasions els vestigis intermediaris entre acció i públic són considerades com obres *per se*. Sense la documentació l'obra no pot ser compresa<sup>22</sup>, de manera que adquireix un paper primordial en tot el procés creatiu. Així, la fugacitat de les *Siluetas*, determinades per l'abstracció de la temporalitat, quedava captada. L'efímer es paralitzava en una mil·lèsima de segon que seria, paradoxalment, eterna.

L'artista s'interessa pels aspectes tècnics i museogràfics per tal d'aproximar-se de forma eficaç a la sensació que vol transmetre. En el seu conjunt, Mendieta apostà per a la impressió de les *Siluetas* en grans formats per a una major estimulació de la condició del sublim. Al projectar-les en tals formats la fotografia-document aconseguia abraçar i, sortosament, dominar a l'espectador endinsant-lo en un continu joc d'energies universals. En altres casos, les fotografies es convertien en grans *trompe-l'oeil* revivint la realitat dins els límits arquitectònics a partir de l'aplicació de materials com sorres sobre la superfície fotogràfica.

Seguint la teorització del simulacre de Baudrillard, "la fotografia desplaça radicalment la realitat [...] és, en si mateixa, una petjada de quelcom diferent, [...] que gira al voltant d'una petjada, de la que només és capaç de captar el seu 'esperit'."<sup>23</sup>, es distancien del seu lloc d'origen, del cos individual que les ha creades en un espai concret esdevenint, el propi mitjà fotogràfic un simulacre del simulacre. El document de la *performance*, de l'obra original de caràcter efímer, es desplaça de l'obra i la fotografia esdevé una 'vida posterior' de la imatge que es basa en la condició essencial d'allò real però esdevenint quelcom oposat a tota realitat. Així doncs, per a la curadora Miwon Know, és el mitjà fotogràfic el que permet enllaçar les siluetes amb un nou concepte de representació que reemplaça l'original a l'esdevenir una acció reiterativa.

Al posar en dubte la permanència de l'obra, el vídeo contribueix a un qüestionament formal i institucional decisiu per l'art de les darreries del segle XX. Assenyalant la capacitat desestabilitzadora sobre la referència clàssica de la imatge, Magdalena Maíz-Peña destaca el caràcter contestari dels nous mitjans, convertint-se en una eina de subversió com també ho fou el *body art* i la *performance*, pràctiques vistes com un "acte descolonitzador d'una estètica hegemònica."<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Les fotografies que documentaren les *Escultures Rupestres*, per exemple, foren batejades per la mateixa artista com *photo engravings* - gravats fotogràfics - dotant-les d'una autonomia i rellevància que no veurem en d'altres accionistes pels quals els mitjans fotogràfics o videogràfics foren usats com meres possibilitats documentals.

<sup>23</sup> MEREWETHER, Charles. *Op.cit.* Pàg. 118.

<sup>24</sup> MAÍZ-PEÑA, Magdalena. "Body Tracks: dis/locaciones, corporeidad y estètica filmica de Ana Mendieta." A: *Letras Femeninas*, Vol.33, n°1, Número especial: *Global and Local Geographies: The (Dis) locations of Contemporary Feminisms*, (estiu 2007). Pàg. 181.

Les tècniques de reproducció visual possibilitaren la transcripció de la realitat en la seva màxima veracitat. El ritme pausat del moviment de la naturalesa, la dissolució de la petjada o l'absència solemne de so marquen el tempo d'aquests nous objectes-document produint una experiència de l'obra més completa que la captació fotogràfica. Des de 1973, Ana Mendieta filmà vuitanta vídeos en total, dels quals cinquanta-dos documentaren les seves siluetes.<sup>25</sup>

Contràriament a altres metodologies plàstiques, el vídeo no només emfatitza el producte finalitzat ans atorga un èmfasi al procediment artístic. La filmació, com a acció artesanal, recalca el concepte d'*art i assaig*, permetent a l'artista un distanciament i, posteriorment, una conscienciació de l'acció que suposa impossible en altres propostes de caràcter ritual o performatiu on s'apel·la a una catarsi<sup>26</sup> momentània.

Alhora, el mitjà videogràfic permet una major narració al mostrar-nos gestos concrets que contribueixen a unes micro-narratives obviades en altres mitjans, com la de pèrdua, la de deslocalització o la de transculturalitat. L'ús del pla fix que enregistra l'escena sense lapses temporals materialitza la desterritorialització del subjecte, suposant l'inici d'una argumentació teòrica sobre l'art de 'dissolució' el qual permet una desarticulació de paradigmes estètic-polítics constantment perseguida per l'artista.

Finalment, cal destacar que, tot i l'ús del multimèdia com a mitjà emissor de les seves accions, l'artista dels *earthworks* mai es va considerar a si mateixa fotògrafa "creient que la seva feina podia existir en diferents nivells interpretatius, [...] acceptava que pogués ser vista tant com un *body earthworks* i com una fotografia."<sup>27</sup>

### **3.2.2. La petjada que perviu. Evolució formal posterior a la sèrie *Siluetas*.**

Els plantejaments simbòlics i formals d'Ana Mendieta evolucionaren de manera orgànica, creant un eix transversal en tot el conjunt de la seva obra i generant un diàleg constant entre la creació present i l'anterior. D'aquesta manera, Mira Schor també abraça dins la sèrie *Siluetas* tota la producció creada entre 1981 i 1985, any de la mort de l'artista. Per Schor les *Siluetas* es podrien dividir en tres fases. La primera la conformarien totes aquelles peces performatives on la imatge del seu propi cos entrava en interacció amb el context natural; seguides de les *Escultures Rupestres* de 1981 fins a arribar a la tercera

---

<sup>25</sup> Pel que fa a la resta, segons Chrissie Iles, quinze foren filmats a espais galerístics; un d'ells al carrer d'Iowa i els setze restants documentaren altres accions a paratges naturals.

<sup>26</sup> Per a Magdalena Maíz-Peña, l'enregistrament de la creació, l'evolució i la descomposició de cada empremta suposa una conscienciació per part de Mendieta sobre la problemàtica de la immediatesa de la performance, destacant la mal·leabilitat i la capacitat intertextual del vídeo.

<sup>27</sup> VISO, Olga M. *Ana Mendieta: Earth Body. Sculpture and performance, 1972 – 1985*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. Pàg. 70.

fase corresponent a aquells objectes artístics més tradicionals on figures esquematitzades apareixen en dibuixos i escultures de fusta o fang.

El 1981 les *Siluetas* es posicionaven com la sèrie paradigmàtica de l'obra de Mendieta, tot i així a partir d'aquest any la pràctica transmutà cap a una nova estètica que suposaria una major aproximació a les tradicions espirituals de les cultures primitives. El punt d'inflexió foren les anomenades *Esculturas Rupestres*, realitzades en una primera instància a la Montaña de San Felipe a Oaxaca i, seguidament, al Parque de Jaruco<sup>28</sup> a la perifèria de L'Havana, retornant a la terra d'origen.

La clàssica silueta asexual que resumia la corporeïtat humana, s'esquematitzà a favor d'unes figures antropomòrfiques de gust estilitzat, reduint-se a línies delimitadores que erigien nous cossos voluptuosos i sensuals. El cos mutable i mortal de l'home i de la dona era substituït per la projecció de monumentals deesses fèrtils les quals s'assimilaven a la fertilitat de la naturalesa que les acull.

Les deesses eren encarnades gràcies a la pròpia naturalesa i imperfeccions de la pedra, agreujant el dramatisme i la condició de sublim d'aquestes (fig.23).

Per Laura Roulet, la tendència cap a una major espiritualitat s'entén gràcies a la tornada a Cuba. Ana Mendieta ja no era un ens exiliat sinó que havia aconseguit habitar el paisatge d'origen, de manera que ja no requeria metàfores simbòliques per arribar a aquest. Tampoc calia plantejar una existència al voltant de la idea d'absència, sinó que "les excavacions *rupestres* oferien una presència substancial de l'individu en el territori anhelat"<sup>29</sup>.

Malgrat que aquestes darreres pràctiques no s'inserissin estrictament dins la sèrie que aquí es vol treballar, hom ha de destacar la gran vinculació entre aquestes i les *Siluetas*, vistes com una conseqüència de l'evolució dels plantejaments plàstics de l'artista cubana. És en aquest sentit que s'entén com a lògica la menció i el tracte d'aquestes en el tot que conformen les *Siluetas*.

La relació es fa encara més evident, si escau, arran de les múltiples declaracions d'Ana Mendieta qui veia tot el seu *corpus* artístic com una xarxa rizomàtica, de manera que les diferents obres s'interconnectaven i dialogaven entre si en un exercici constant.

Hi ha constància d'un darrer exercici relatiu a la sèrie de 1981. Mendieta havia iniciat el projecte d'una publicació de títol desconegut que abraçés tota idea, font secundària, esbós preparatori i document de l'obra per dotar d'una base sòlida i compactar tot coneixement entorn les seves darreres siluetes rupestres.

---

<sup>28</sup> Com ocorre al llarg de tota la sèrie *Siluetas*, la tria de la localització no és aleatòria. Si bé la densa vegetació i les dificultats per arribar-hi atreïen l'atenció de l'artista, el component històric de l'espai fou definitiu per a la tria del Jaruco. Fou l'artista Ricardo Rodríguez qui ensenyà les coves a Mendieta, coves que foren en un primer moment habitades per indis nadius i que, durant el segle XIX, foren ocupades per guerrillers de la Independència Cubana (1895 - 1898).

<sup>29</sup> MOURE, Gloria (dir.) *Op. cit.* Pàg. 24.

La producció d'aquest, de la qual es té constància gràcies a diferents anotacions personals,<sup>30</sup> denota una certa racionalització tècnica vers el transcendental de les *Siluetas* dels 1970.

L'obsessió per les deesses va passar del format monumental al petit format, servint-se de fulles seques sobre les quals plasmava siluetes similars a les del Jaruco. Mitjançant les venes de les fulles, creà els minúsculs *trompe-l'oeil*, sent la naturalesa l'originària de la silueta (fig.24).

L'ús d'objectes individuals com poden ser les fulles ens parlen d'una pràctica que seria la comuna en les darreries de l'obra de Mendieta. El 1983 l'artista marxà a Roma, beneficiant-se d'una beca de l'American Academy de la capital italiana. Fou en aquest context italià, i davant la necessitat de treballar en un estudi, que es començà a plantejar el problema de produir a l'interior, *indoors*. L'artista cubana entenia la instal·lació interior com una falsedat, ja que no es podia copiar o falsejar la naturalesa en un espai arquitectònicament delimitat. L'única solució per mantenir el contacte amb aquesta era mitjançant els materials. Així, traslladà les voluminoses deesses del Jaruco a figures fetes de terra transportada de L'Havana, de Varadero i del Caire mantenint un fort esperit simbòlic. Les peces es localitzaren en contacte directe amb el paviment, refusant tot pedestal que idealitzés o museïtzés l'objecte (fig.25).

La severa horitzontalitat de les figures de fang contrarestarà amb la solució escultòrica posterior, els tòtems (fig.26). Durant els darrers anys d'estança a Roma, Mendieta dibuixà a troncs d'arbres formes humanes reduïdes, de nou, a la mínima expressió.

La silueta era aconseguida cremant pólvora sobre la superfície del tronc, generant un fort contrast entre la petjada i la fusta tendre d'elm no tractada. La utilització de materials orgànics li va permetre treballar amb textures similars a les trobades a l'exterior, creant, però, una presència real contrària a la condició efímera anteriorment plantejada. Sobre el tronc d'elm s'inscriví "una presència física que és, paradoxalment desmaterialitzada en la percepció de la fragilitat formal"<sup>31</sup> encetant el discurs de les *Siluetas*.

Paral·lelament, la línia de caràcter tradicional esbossat per aquestes darreres escultures conviuria amb un seguit de projectes a parcs públics dels Estats Units. Aquestes daten de finals de 1984 i principis de 1985 i segueixen la línia de les *Siluetas* i *Esculturas Rupestres*. Diferents autors consideren aquests com un treball de vertader paisatgista, doncs consistia en la disposició d'arbustos en els plans de gespa, per una banda, o bé, en la disposició d'heures flanquejant el tronc d'un arbre, creant novament una figura-silueta (fig.27).

---

<sup>30</sup> El projecte havia estat minuciosament detallat per Mendieta i no devia superar la vintena d'exemplars. Tot el conjunt devia anar empaquetat en una caixa i premsat en paper *chine collé* que dotava al conjunt d'un caràcter artesanal i d'antigues il·lustracions arqueològiques. El projecte s'inicià el 1983 amb Norma Jean de Vigo, estudiant al College of Old Westbury a Nova York. La prematura mort de Mendieta silencià el projecte. Probablement seria publicat sota el títol de *A book of Works*.

<sup>31</sup> GAMBARI, Olga. *Op. cit.* Pp. 23- 27.



Aquestes darreres es caracteritzaren per la seva planimetria, essent obres visualment idèntiques per davant i per darrere. El gaudi de la naturalesa es reprenia apel·lant a l'alliberació total d'aquesta la qual ara ja no depenia de cap presència humana. Un projecte que donava la base per una nova sèrie que Mendieta coneixeria sota el nom de *Shield Project*, fent menció d'un poema escrit per la mateixa artista (poema 1). Un projecte que quedà, però, inacabat.

### **3.2.3. Reforçar la identitat liminar: el cos com ens polític.**

El *body art* emergí com un territori de lluita política així com espai per al conjunt de propostes encasellades dins la condició liminar, criticant la falsedat paritària del representacionisme. El cos, històricament hipertextualitzat en l'àmbit d'ètnia, gènere i classe, s'erigia com la mostra més significativa de la nostra identitat, ja que era capaç d'exterioritzar-la i realçar-la sense cap intermediari. Aquest es convertia, així, en un espai de resistència i, alhora, en l'eina i el protagonista del treball de molts artistes que partien d'una reivindicació del discurs de la diferència.

Coetàniament, el concepte d'*altre* prenia forma i sobrealçava tot allò contrari al normatiu establert, allò acceptat; el mascle caucàsic qui, autodefinint-se i marcant-se les pròpies fronteres estava determinant, consegüentment, el seu oposat. La visibilització de la dislocació donava lloc i servia d'aparador a les noves identitats acceptades, totes elles creades des de la distinció com una reacció al normatiu hegemònic. El cos apareixerà com un ens significant, polititzat, limitat per unes identitats creades i imposades socialment.

Les identitats realçades, així com les pràctiques artístiques que les acollien, sovint actuaven al marge de l'art acceptat. Així i tot, lluny de categoritzar sota la descripció despectiva que suposava el terme 'marginal', Raquel Ann Quance destaca la correcta elecció semàntica del mot 'liminar' per tal d'anomenar l'art d'aquells localitzats fora del tradicional subjecte creador. L'estat liminar permetia descriure un estat intermediari entre dos mons. Un estat amfibi que recollí la teoria ritualista de l'antropòleg Arnold Van Gennep (1873 – 1953) a *The Rites of Passage* (1909). Per Van Gennep, en tot acte ritual existia un lliminar o *limin* -ja fos real o simbòlic- ocupat provisionalment en l'impàs d'un estat antic que era abandonat per entrar en un de nou. En aquests món amfibi, el passatger experimentava una identitat contaminada per les qualitats del vell i del nou món, tot i que aquest no pertanyia ni a un ni a l'altre. Així doncs, mentre que l'estat inicial i el final s'erigien com a punts fixos, perfilats i definitius, l'estat liminar obeïa a una condició fronterera, vague i, per tant, il·limitada.

Culturalment, aquesta frontera fou aplicada a situacions contraculturals, que s'oposaren a totes aquelles jerarquies i dogmes establerts provinents d'un marcat estat social. Fou la mateixa cultura la que generà les distincions culturals, produint allò que Victor Turner anomenà *communitas*<sup>32</sup> en tant que s'erigiren col·lectius 'marginals' que compartien unes característiques identitàries concretes.

Durant la dècada de 1970, el cos de l'artista esdevingué espai de resistència, un espai en el qual s'inscriví la diferència. Al col·loqui *Art and Politics: Integrity and Aesthetics* de 1982, Mendieta apel·lava a la responsabilitat col·lectiva de l'art, sent la funció de l'artista una obligació cap a la societat i no un mer regal estètic. Per l'artista, l'art no era un privilegi ans un dret. A partir de les qüestions 'Qui sóc?', 'On sóc?', 'D'on vinc?' marcà la funció moral de l'art sent l'autoconeixement un mitjà per a la comprensió del món que l'envolta.

El nivell de compromís social demanat per Mendieta suposava, doncs, una racionalització amagada rere un discurs primari en relació amb l'espiritualitat de la naturalesa i el cosmos. Així, l'artista partí d'una pràctica més aviat espiritual per esdevenir en un mètode racional, sent les siluetes alhora racionals i instintives.

En un context de constants protestes pels drets civils, el terme *identitat* es multiplicava a l'hora d'inscriure el valor de gènere i ètnia, que determinen la divisió dels següents apartats. Les necessitats d'uns discursos que donessin espais a totes aquelles identitats que havien estat devaluades suposava, però, l'acceptació d'una diferenciació que en certs casos produí l'efecte contrari al desitjat. De manera que, al fer visible l'incís identitari, la diferència no seria superada, tampoc normativitzada sinó reforçada. Alhora, la terra que acollia aquest cos s'alçaria com un camp semàntic per la construcció de la identitat i per la repulsió de l'homogeni perquè, aquesta, es convertia en un actiu polític en si mateix a l'estar arrelat al concepte de nació.

Així mateix, el cos personificava el concepte d'obra d'art com un 'objecte artefacte'. La condició d'artefacte de l'obra d'art era definit per Roland Barthes com una subversió inherent – ja fos estètica com teòrica – que, en tot moment, busqués l'agitació i, sobretot, la reacció ètica en el públic contemporani que la contemplés. En aquest sentit, Ana Mendieta participava d'una doble condició d'alteritat i, per tant, d'artefacte; per una banda com a dona i, per l'altre, com a cubana. Així mateix, com a subjecte parteix d'una doble condició d'*altre* reconeixent "la contingència entre el cos individual i el cos social. El 'jo' i 'l'altre'"<sup>33</sup>, el que és i el seu contrari, criticant l'herència capitalista patriarcal que controla i oprimeix el cos heterogeni davant la norma masculina, de classe mitjana i ètnia caucàsica.

---

<sup>32</sup> Vegis TURNER, Victor. "Passage, margins and poverty: religious symbols of Communitas." A: *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell UP, 1974

<sup>33</sup> CABAÑAS, Kaira M. "Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, Body I Am'." A: *Woman's Art Journal*. Vol. 20, n°1 (primavera – estiu 1999). Pàg.16.

### 3.2.3.1. Identitat i gènere.

L'art adoptà la militància promulgada pel Moviment d'Alliberament de les Dones que visqué el seu naixement i expansió a partir de 1970. En el sistema representacional, la saturació de la mirada masculina suposà la desaparició de la dona individuada, establint-se com a meres simbologies mitjançant estereotips que la saturaven, cosificaven i anul·laven. La dona artista tenia, doncs, el repte de superar l'*ull-phallus* implantat. La teòrica Helène Cixous utilitza la idea d'*écriture féminine* per descriure l'acte de reapropiació del propi cos, un reclam d'aquest a la institució patriarcal que passava, en primera instància, per una neutralització del cos.

Pel que fa a la condició de gènere, la identitat era precària. Basada en la polaritat sexual, l'estructura tradicional binària suposava una limitació vers la construcció d'altres fórmules identitàries més complexes les quals serien massivament reivindicades a finals de segle.

En conseqüència a la conscienciació de la imparcialitat i complexitat que suposava la representació visual de la dona, el 1977 Griselda Pollock publicava a *Screen Education* una anàlisi de les denominades *images of women*<sup>34</sup>, terme que evidenciava el rerefons polític d'aquestes així com el seu caràcter intrínsec d'alteritat respecte a la condició masculina. La publicació desglossava les problemàtiques generades al voltant de la imaginari femení, realitzant un estat de la qüestió i apel·lant a una crítica militant que pogués transformar la imatgeria visual tradicional i, sobretot, la lectura que en feia l'espectador tant de les obres d'art contemporànies com d'aquelles que ja formaven part de la història de l'art. En aquest sentit, seguint la línia de col·lectius com el Women's Art History Collective<sup>35</sup>, es proposava una revisió històrica sòlida "dels funcionaments de la ideologia i dels codis de representació."<sup>36</sup> A partir de tres puntualitzacions, Pollock sintetitzava les realitats que emfatitzaven una constant objectivació de les representacions femenines. Un d'ells fou la manca de definicions per a termes com "sexisme", "patriarcal" o "burgès" aplicat a les imatges, factor que, per tant, feia impossible un debat o una crítica entorn a l'existència d'aquestes característiques.

En un altre cas, s'assenyalava la distància entre l'Alta Cultura i els *mass media* o la cultura popular. Seguint aquesta diferenciació, es puntualitzà la desigualtat al representar un o un altre nu. Mentre el cos masculí nu acostumava a presentar-se contextualitzat en un moment concret i sent conscient de la seva corporeïtat, l'equivalent femení era mostrat

---

<sup>34</sup> *Images of women* que podien ser o bé negatives, és a dir totes aquelles que anessin en paral·lel a una opressió femenina; o bé positives, un imaginari que es crearia teòrica i ideològicament al voltant de cercles feministes desafiant aquestes representacions negatives.

<sup>35</sup> Fundat el 1972, el Women's Art History Collective proposà un anàlisi de la posició de les dones a la història de l'art. Partien de dos objectius; per una banda, la identificació de tot art fet per dones amb el moviment feminista; per l'altre es volia fer evident les mancances que encara tenien publicacions i disciplines amb el tracte de les dones artistes.

<sup>36</sup> POLLOCK, Griseld., 'What's wrong with "Images of Women"?' A: *Screen Education*, 1977, n°24. Pàg. 33.

com un producte consumible i sotmès a la visió escopofílica<sup>37</sup> de l'espectador. En aquest sentit, el rol femení era relegat a una situació d'element produït més que no pas de subjecte productor.

La significació del cos de la dona i aquest com a cos sexual es veia qüestionada en un exercici que s'iniciaria en l'àmbit polític durant la dècada de 1960, però que es desenvoluparia a nivell purament plàstic al llarg de les tres darreres dècades del segle XX. La descolonització del cos femení suposava una acció subversiva a tota aquella falsa imatge estereotipada generada al voltant d'aquest, que era presentat, sovint, amb un caràcter d'espectacle.

Del posicionament militant actiu es generaren múltiples estratègies i estètiques trobant dins d'un mateix plantejament accions que, externament, podrien ser vistes com a contradictòries. Entre els primers exemples d'aquest 'art de guerrilla' destaca l'explícita mostra dels genitals femenins o les particularitats del seu cos com és el cicle menstrual, així com l'apropiació de les mateixes representacions opressives per tal de regirar-ne el significat en un acte totalment crític.

L'objectiu principal d'ambdues actituds fou el domini de la mateixa identitat. Un control o alliberació que, no obstant això, generà múltiples lectures errònies o reduccionistes, demostrant l'ús que històricament se li ha atorgat al rol femení i la dificultat per desfer-se de l'estereotip.

La invasió del cos de la dona es presenta com un fet cultural, una alienació constitutiva de les societats capitalistes occidentals. Així, les esferes on la dona genera una acció o funció - sigui en àmbit domèstic o àmbit professional - esdevenen elements delimitadors per aquesta qui no pot veure més enllà del rol que se li ha estipulat.

Per a Rosetta Brooks un dels exemples més evidents de submissió indirecta a aquest paper ficticiament generat són les *housewives* qui identifiquen en un tot el treball domèstic i la privacitat fent-se absent, així, la intimitat i, per tant, la llibertat d'aquestes que es troben en un rol d'obediència constant. En aquest sentit cal destacar les dualitats entre producte i productor quan ambdós rols són engendrats per la dona. La dona creada com objecte passiu de consum esdevé una falsa representació de la figura femenina. Aquest estereotip és socialment estès conduint a l'alienació de la *housewife* la qual és producte i, alhora, consumidora del producte. En ser aquestes fonts construïdes l'única realitat social de la qual disposa, la *housewife* engendra l'estereotip femení cercant en si una realitat que creu correcta. Tot i que la polaritat entre el sector públic i el sector privat acostuma a ser gegantina, en aquest cas es retroalimenten en una relació que hom pot qualificar de simbiòtica. Així doncs, la dona ha de superar el mer formalisme superficial - vegis la construcció ideal d'aquesta - per a esdevenir conscient de sí mateixa, reflexionar la seva realitat i superar-se com a mer símbol generant i consumit per un agent de poder concret -majoritàriament masculí.

---

<sup>37</sup> En aquest sentit, Laura Mulvey desenvolupà el concepte de *phallic women* entorn a la noció de castració lacaniana, manifestant la representació femenina al servei del gaudi d'un públic masculí.

Per altra banda, la dona ha d'esdevenir ens productor per a traçar-se a si mateixa i no condemnar la seva veritable identitat a la invisibilitat. S'inicia, doncs, un acte de "destruir la 'innocència' de la representació, desemmascarant els seus mecanismes."<sup>38</sup>

Una de les pràctiques més utilitzades per les artistes-productores dones dels 1970 fou la *performance*, un art d'acció que derivava de les pràctiques del cos així com de l'art conceptual i que, per la seva intangibilitat, dessacralitzava la condició auràtica de l'art - polemitzada per Walter Benjamin<sup>39</sup> - que agreujava l'objectivació de la dona.

Partint d'una visió postllenguatge estructuralista, el discurs es veu supeditat a la seva construcció. A diferència de les creacions fictícies teatrals, la *performer* esdevé un subjecte actiu que alerta a l'audiència de l'acció com un fet construït, mostrant els 'engranatges' en un acte de transparència i sinceritat amb l'espectador - un motiu palpable a l'obra d'Ana Mendieta a causa de l'extensa documentació fotogràfica i videografia del procés creatiu. D'aquesta manera, el desmantellament de la construcció fictícia emfatitza la militància de l'artista a favor de la construcció de la veritable identitat, contrariant els estereotips tradicionals.

La *performer* femenina encarna dos rols que es juxtaposen contínuament: la dona com artista i la representació de la dona a l'art. En tant que les temàtiques parteixen de l'experiència pròpia de l'artista, la subjectivitat es converteix en un dels mètodes per posicionar-se com a dona en el món. El trivial i quotidià es torna objectiu de les accions per tal de realitzar una crítica política contrària a la imatge designificada i pura de moviments dominats per artistes masculins com el Minimalisme. Així i tot, en diferents ocasions l'estratègia és criticada en prioritzar un vessant emocional - tradicionalment lligada a la dona i al domèstic- sobre la racional -masculina i pròpia de l'Alta Cultura. La línia divisòria entre art i vida es difumina, una permeabilitat que per Olga Gambari esdevé paradigma de l'art total.

Pel procediment dut a terme, la *performance* semblaria un mode de fetichització de l'arbitrarietat degut a l'èmfasi de l'inconscient al qual se sotmet l'artista durant el mateix moment de l'acció. Aquesta característica que fou utilitzada per molts artistes del Dada com a metodologia per a la subversió de l'ordre burgès<sup>40</sup> es veu superada amb els accionistes de la segona meitat del segle. La intuïció, el caos i l'irracional es descodifica i comprèn, partint tot desordre d'un ordre previ (Potter, 1980).

---

<sup>38</sup> POTTER, Sally. 'On Shows', *About Time*, London ICA, 1980, pp.7 – 9. Disponible a: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Framing feminism. Art and the women's movement 1970 – 1985*. Londres: Pandora. 1987. Pp. 290 – 292. Pág.7

<sup>39</sup> Vegis BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Itaca, 2003.

<sup>40</sup> Cal destacar la diferenciació que estableix Sally Potter amb les pràctiques primerenques de l'art que podíem qualificar de "performatiu" - que es relacionen amb les vetllades dadaistes al Cabaret Voltaire o la lectura de manifestos de les Primeres Avantguarda-, i la Performance construïda a la segona meitat de segle. Mentre el primer segueix experimentant-se en un context d'art aburgésat tan a nivell espacial com a nivell espectral; i segueix marcat per una forta teatralitat fruit de la creació per la creació, l'art de la performance s'allunyarà d'aquestes tendències i cercles.

A partir de l'ús d'aquesta nova pràctica i del posicionament de l'artista com a objecte artístic, el principi dialèctic de l'art s'agreuja. El diàleg és doble, en primer lloc, existeix la comunicació entre l'artista i l'espectador -que acostuma a experimentar l'acció. Per altra banda, el *performer* estimula un autoconeixement del propi 'jo' establint una comunicació continua endinsant-se i, alhora, contemplant la pròpia consciència de la forma més objectiva possible.

Així doncs, l'experiència és compartida per agent actiu i agent contemplador, qui supera la històrica frontera passiva esdevenint un espectador actiu mental i, en alguns casos, sensorialment. Hom podria advertir que el caràcter de subjectivitat pel que arriba a ser criticat l'art de l'acció no és, sinó, erroni, ja que les sensacions i les seves conseqüents significacions es veuen multiplicades depenent de la individualitat de cada ésser com espectador i de les capes que el construeixen - vegis les posicions socials, polítiques, o culturals. L'audiència desxifra els codis proposats per l'artista qui busca sapsejar la consciència d'aquesta.

No obstant, també cal puntualitzar que, tot i l'obertura de les noves pràctiques a marcs d'àmbit públic com pot ser el carrer, aquestes segueixen quedant relegades als límits arquitectònics de galeries o cercles concrets impossibilitant la parcialitat demogràfica desitjada.

El conjunt d'obres de Mendieta solen arrelar-se a un fort discurs feminista, per alguns essencialista, per d'altres amb diferents capes de codificacions. Del seu *corpus* artístic, les *Siluetas* semblarien aquelles més allunyades de la militància a favor de la llibertat femenina tot i que, lluny de ser-ho, esdevenen "escatologies de la mirada d'un cos, [on] el cos de la dona, que es substancia i ombra irrecuperable [...] [apareix] com a misteri però alhora és esperança d'allò pel que 'moren-en-vida', és - ha de ser - irrenunciable per a tota dona que hagi patit a la seva pròpia pell la mutilació a càrrec del braç masculí."<sup>41</sup> Per María Angela Molina la potencialitat de la silueta femenina s'erigeix com a resposta de l'opressió masculina sobre el cos femení.

De la mateixa manera, l'ofegament del cos dins la naturalesa es posaria en paral·lel amb l'ofegament diari que viuen les dones a Occident i tot allò que la cultura patriarcal amaga i encobreix.

Per aquestes significacions, alguns autors consideren les obres de Mendieta i, concretament, les *Siluetas*, com una expressió programàtica de la segona onada feminista desenvolupada als Estats Units. En tot moment, però, l'artista es considerà apolítica tot i participar activament a col·lectius feministes com l'A.I.R Gallery (fig.28), destinada a la mostra de dones artistes. Alguns crítics, però, apunten que el seu treball no és programàtic ans simplement un autoretrat. Així doncs, podem concloure que lluny de vincular-se amb cap signe polític, Mendieta es regia pels pròpis ideals d'igualtat de gènere i ètnia. Tot i la negació d'aquesta, per la seva vinculació a un context geogràfic i temporal concret, així com per la defensa d'un art que estigui compromès amb la societat, el de Mendieta es pot considerar un art indirectament polític.

---

<sup>41</sup> MOLINA, María Angela. *Op. cit.* Pàg.115.

Altrament, el 1980 Ana Mendieta pronunciava *La Dialèctica del Aislamiento* a l'A.I.R Gallery, una declaració d'intensions que esdevenia un repte pel feminisme occidental. L'artista, remarcava la falta de visibilitat que en aquests moviments prodona tenien les artistes i dones d'altres orígens culturals, concretament llatines, a qui se li imposaven dos fronts: el fet biològic i la condició no-blanca. Davant l'oblit d'aquestes comunitats, i una vegada puntualitzada la situació d'injustícia, Mendieta proposà reafirmar la seva identitat a partir de la cerca de les seves arrels. La recerca havia de ser compartida per totes les seves coetànies que es trobessin en la mateixa situació d'alteritat dins la pròpia alteritat per tal de prendre consciència d'elles mateixes ja que, sinó, ningú la prendria. El cos com a camp de batalla esdevenia doblement polític. La confluència idearia i l'individualisme formal de Mendieta foren, segons Beatrice Merz, els elements que impossibilitaren la categorització de l'artista en un o altre context artístic.

Una de les accions que més foren emprades per les artistes amb objectiu de reprendre l'autocontrol del seu cos i cercar definicions vàlides per aquest fou el nu. El cos femení - sense intervencions de cap tipus - s'erigí com a metàfora del valor, contenidor de feminitat i, alhora, de sexualitat femenina, que fins llavors havia estat reprimida.

La carència com a sinònim del cos femení lacanià serví per emfatitzar a la dona com a ens altern a l'homòleg masculí, com a buit. La carència es basava en la manca de significat essencial, és a dir, el fal·lus. Com a resposta al seu caràcter mutilat i monstruós, les artistes alçaren una sèrie de llenguatges de la diferència basats en els genitals com a temàtica i/o suport de l'obra d'entre els quals destacà el denominat *arte coño*.

En efecte, “per tal de parlar, de representar-se a si mateixa, una dona assumeix una posició masculina – doncs és determinada per la manca de fal·lus - ; potser aquesta sigui la raó de què s'acostumi a associar la feminitat amb la mascarada, la falsa representació, la simulació i la seducció”<sup>42</sup>. Ara, però, el rol de subjecte era assumit pel mateix ‘objecte’, la dona. La problemàtica del plaer visual, del domini i de la mirada escopofílica, però, seguia vigent sobre aquestes representacions corporals, reïflicant la ideologia dominant. L'error, però, no venia donat tant per la formulació o presentació del cos ans pel pes cultural que s'imposava sobre aquests cossos.

Sobre la representació del cos s'alçaren dues propostes oposades entre si. Per una banda, el discurs coetani a l'artista que aquí es treballa teoritzat per Laura Mulvey, per l'altra l'aproximació al cos performatiu que realitzà Peggy Phelan a inicis de la dècada de 1990. Mulvey apostà per una desesterilització del cos femení com a únic antídote per erradicar la visió hegemònica masculina. A partir de la neutralització d'aquests cossos, desenvolupà el que Maria Ruido batejà com la teoria del desplaer radical, negant el plaer mitjançant la prèvia negació dels cossos. En el sentit contrari, Phelan a *Unmarked: The Politics of Performance* (1993) conscient del consegüent voyeurisme generat pel cos femení, proposà la desaparició com a sabotatge, una representació sense reproducció gràcies a l'ús de la *performance* que s'elevava de manera irònica contra tot estereotip i reproductibilitat.

---

<sup>42</sup> RUIDO, Maria. *Op. cit.* Pàg. 16.

Ana Mendieta, es posicionaria entre ambdós plantejaments. Concordaria amb l'ideari desesterilitzant de Mulvey a partir d'elements de l'abjecte com la sang o la deformació corporal; ans també encarnaria el sabotatge de Phelan a través de la desaparició del cos fos en la naturalesa.

No obstant, per certs autors postestructuralistes, la imatgeria emprada per l'artista cubana és únicament vinculable a l'essencialisme propi de la dècada dels 1970. La figura de la dona i l'experiència femenina era glorificada a través de la identificació d'aquesta amb la seva biologia. L'apoderament femení s'assumia reduint la identitat femenina i la seva potencialitat a una mera diferenciació biològica amb l'home, posició que seria durament criticada durant les dècades posteriors. Tot i així, cal destacar que l'autoconeixement i alliberació del cos fou una de les bases per l'evolució de l'art arrelat al concepte de gènere. Un dels paradigmes de l'essencialisme és la reproductibilitat del sexe femení de Judy Chicago (1939) a la notòria instal·lació *The Dinner Party* (1979) (fig.29).

El concepte d'*intuitive-body knowleged*, tal com el defineix l'estudiosa Gloria Orenstein, era aplicat a les *Siluetas* per l'ús del cos i la naturalesa, la qual sovint es relacionava com un element propi de la fragilitat o sensibilitat dèbil de l'art femení.

Ans el cos de Mendieta es converteix en un catalitzador capaç de trencar les rígides fronteres entre naturalesa i cultura, esquivant la idea jeràrquica del que Ruido anomena la 'cultura racionalista'.

Per altra banda, el discurs reduccionista obviava, però, que les icones arcaïques en les quals sovint s'emmirallava l'artista cubana, emergien arran de l'exploració de les arrels culturals de l'artista i no pas com una crida al retorn de l'ordre matriarcal.

La reestructuració de l'ordre matriarcal, que protagonitzà el discurs feminista dels 1970, suposà l'assimilació de la deessa-sacerdotessa com una intermediària entre la naturalesa i la humanitat. Tot i la voluntat de reforçar certs valors i pràctiques no-patriarcalcs a partir d'aquestes, històricament han sigut llegides en termes de reïficació de la bipolaritat entre cultura-naturalesa i, per tant, masculinitat-feminitat, insistint en l'essencialisme i condemnant les dones a certa ahistoricitat.

La simplificació de les *Siluetas* sota el vel essencialista es difumina en el moment en la qual el cos -o, més aviat la seva petjada- apareix com un ens on el sexe no està determinat. Al no especificar el gènere, l'artista fa referència al conjunt de població. Alhora, es desmarca de la sublimació del cos de la dona, que sí es farà evident a partir de la materialització de les icones maternals a les *Escultures Rupestres*. Aquesta darrera sublimació, però, no l'hem de reduir a l'exaltació de la fertilitat femenina, tampoc a l'exaltació de la fertilitat de la naturalesa, sinó que conjuntament amb aquest discurs i partint de les icones fèrtils, Mendieta realitza un homenatge a la cultura perduda. Així, l'aproximació estètica a uns paràmetres que són considerats propis del llenguatge essencialista<sup>43</sup> demostren la imposició i la prioritització d'uns ideals reduccionistes sobre

---

<sup>43</sup> Fins i tot, Kaira M. Cabañas arriba a afirmar que no només són els crítics qui designen l'obra com essencialista sinó que és el propi discurs essencialista feminista qui s'apropia i colonitza l'obra de Mendieta occidentalitzant el seu contingut.



l'art, l'objecte i l'individu en comptes de cercar la multiplicitat de significats inherents en l'obra de Mendieta, convertint el seu cos en un clar exemple de cos *intertextual*.<sup>44</sup>

Així, les *Siluetas* “no expressen un determinisme biològic que uneix a totes les dones sinó que, més aviat, emfatitza les circumstàncies de diferència sociocultural del seu cos.”<sup>45</sup>

La mateixa artista refusà la localització de la seva obra sota un estricte plantejament teòric doncs, el seu, l'entenia com un art sensorial, que s'havia de viure fora del rigor intel·lectual a favor d'una honestat ètica. Seguint aquesta concepció per Esther Ferrer “la *performance* es un art que no ensenya, sinó que es practica. I és en aquesta pràctica on resideix la seva ensenyança.”<sup>46</sup>

Per Kuspit, l'experiència emocional del seu cos suposa el redescobriment de la veritable feminitat, que s'allunya de la mirada escopofílica i de la creació-ficció que li negava la seva individualitat i personalitat. L'experiència a partir de la *performance* i el *body art* canvia la percepció que la dona té de si mateixa així com en la seva relació amb la societat. “Si, com va dir Freud, el primer ego és l'ego corporal, llavors l'ego es coneix primer a través del cos.”<sup>47</sup> El tractament del cos s'estipula, doncs, com una necessitat primària per a la llibertat de la dona i, en concret, de la dona artista.

Amb relació amb aquesta puntualització, la fusió amb la terra resol dues problemàtiques, una de personal i l'altre de social. La primera és la superació de l'exili, un objectiu pel que s'acostuma a titllar l'obra de Mendieta de narcisista; la segona és el desig d'aconseguir l'autonomia de la dona, que no s'hagi de definir segons la relació que aquesta té amb l'home. En aquesta línia, l'alliberació de l'home s'aconsegueix mitjançant la *performance*, que esdevenen rituals purificadors de la verídica identitat femenina.

A partir de la relació de la dona artista amb el seu entorn, Kuspit vincula la rigidesa de les *Siluetas* de Mendieta amb la teoria edípica psicoanalista contradient-la, ja que l'artista assumeix un doble rol: el patern i el matern. En aquestes, i més concretament a *El Árbol de la Vida* (1976 -1979) (fig.30) que precedeix la sèrie, Mendieta representa l'anhel de la pàtria entesa, també, com una mancança de les figures parentals. Com s'ha dit amb anterioritat, l'artista de la *performance* cerca tota desvinculació masculina, però en aquest cas l'artista va més enllà personificant, inconscientment, a través de la seva posició el *phallus* masculí. En l'exemple tractat, la rigidesa fàl·lica és implantada a la terra a través del fang que cobreix el cos nu de Mendieta i redescobreix la falta de l'abraçada materna. D'aquesta manera, l'artista domina el seu cos, la seva identitat i és capaç d'eleva-se i autodeterminar-se.

---

<sup>44</sup> Parafraçant a Susan Sontag a *Contra la interpretació* (1966), l'intel·lecte es convertia en botxí de l'art, empobria la seva energia, la seva espiritualitat i la espontaneïtat de la seva creació, instaurant una jerarquia de significats per tal de donar una explicació a tot en una acció de causa-efecte constant.

<sup>45</sup> CABAÑAS, Kaira M. *Op. cit.* Pàg. 16.

<sup>46</sup> ARAMBURU, Nekane [et. Al.] *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: Exit. Mujeres en las artes visuales, 2012. Pp. 29 – 30.

<sup>47</sup> KUSPIT, Donald. *Op. cit.* Pàg. 38.

Lluny d'assenyalar la injustícia o incapacitat de la societat per acceptar allò que no li és comú, el punt de partida de Mendieta és l'èmfasi en l'expressió d'heterogeni, el *tout autre* i el desig de mantenir-se en aquesta comunitat fictícia.

Contrari al discurs d'acceptació i, fins i tot, d'exaltació del concepte d'*altre*, segons Soshana Felman el llenguatge - entès com les categories establertes entre el masculí i el femení - per Ana Mendieta esdevé un principi de separació del *jo* i de les caracteritzacions que l'erigeixen com a objecte liminar. Partint d'aquesta consideració es desvincula amb tots els preceptes normativitzats i arrelats a la condició de la dona, introduint-la en un espai discursiu comú i heterogeni. El procés d'assimilació del cos amb la naturalesa constitueix l'enderroc de les fronteres físiques del cos i també de les 'fronteres de contenció' que emmarquen la dona en l'alteritat. L'amenaça es presenta quan, aquest art militant es produeix dins del context artístic tradicional dominat per la visió masculina, ja que suposa una restauració de l'ordre mateix contra el qual s'actua. Per Felman, però, aquest posicionament no és un error doncs el paper escollit per Mendieta dins de l'ordre rebutja la submissió a favor d'una militància *altre*.

Reprenent les consideracions entorn el gènere, la construcció corporal de 1970 es basava en una polaritat implantada: per una banda el sexe, predeterminat de naixement i naturalment establert; i per l'altra el gènere, definit com una "construcció social basada en estàndards arbitraris històricament consensuats."<sup>48</sup> Actualment, gènere i sexe formen part d'un mateix procediment constructiu constant que conforma la nostra identitat sexual essent possible la generació de microidentitats i assaltant transversalment les diferenciacions entre el públic i el privat.

Segons Judith Butler la feminitat, com la masculinitat, eren gestos plenament performatius, una mascarada. Veritablement, el gènere no s'identifica amb un estatus ontològic sinó amb una fabricació del propi individu. Així doncs, Mendieta assumia certa idea de producció creada en la seva obra, assumint la diversitat i desapareixent del sistema representacional imposat. "La potencialitat dels estats liminars [...] [és] definida per algunes autores -com Lucy Lippard o Donna Haraway- com una possibilitat altament desestabilitzadora, com una *posició del subjecte* inquietat per la seva condició nòmada i impura."<sup>49</sup> La construcció identitària permetia l'autoconeixement necessari i la transició entre fronteres per a oposar-se i desequilibrar el sistema de representació conformat a partir de diferents tecnologies socials. Un sistema que esdevenia, com apuntà Michael Foucault o Teresa de Laurentis, un element primordial per crear jerarquies i hegemonies, com ho és el patriarcat.

L'ús del cos com agent subversiu s'equipara a la politització de l'experiència pròpia, essencial en el tractament de temàtiques relatives al gènere. Segons la cineasta i escriptora Trinh T. Minh-ha, l'opció autobiogràfica s'estableix com un mode profundament reivindicatiu. Històricament, les memòries, els diaris i la recollida d'experiències personals de tot tipus han sigut marginats per l'Alta Cultura. Per contra, aquests estan determinats per un rellevant potencial subversiu, desplaçant-se entre allò públic i allò privat -involucrant-se, per tant, amb una comunitat lluny de qualsevol narcisisme primari

---

<sup>48</sup> RUIDO, María. *Op. cit.* Pàg. 41.

<sup>49</sup> RUIDO, María. *Op. cit.* Pàg. 47.

i recol·lectant la veu d'aquells invisibilitats. De la visibilització individualista emergeixen noves formes de subjectivitat -o identitat- com el *no-jo* -equiparat a un *jo* plural-; el *jo-sobirà* -el subjectivisme-; o el *jo-que-tot-ho-coneix* -on desapareix el subjectivisme per deixar pas a l'objectivisme. Per Maria Ruido, Mendieta, a través de les seves *Siluetas*, personifica l'experiència de diferents micro-identitats, un discurs que els discursos feministes normatius han obviat o mal interpretat.

D'aquesta manera, contribueix a la construcció de la figura de la *nueva mestiza*, erigida durant el darrer feminisme del segle XX a partir de les pràctiques xicanes i afroamericanes.

L'obra d'Ana Mendieta i, en concret les *Siluetas*, s'han interpretat en moltes ocasions a partir de la consciència de pèrdua del lloc d'origen i la culpabilitat. No obstant, Ruido planteja revisar aquests projectes basats en la integració a la terra com assimilacions de l'estrangeria més enllà de la sublimació, com un repensar de la relació entre les dones i la terra, o entre les dones i la nació on han sigut originats els idearis patriarcals. En aquest sentit, es subratllen les reflexions de Jane Blocker entorn de la nació proposant un diàleg més ampli entre aquesta i la terra -el seu oposat. La nació com abstracció creada per l'home representa una entitat monolítica, hegemònica i singular que, paradoxalment, acull una multiplicitat d'individus i, per tant d'identitats.

Per l'efervescència que caracteritza la seva obra així com per doble espai liminar que ocupa, Blocker enceta un discurs al voltant de la ubicació o, més aviat, la desubicació de Mendieta en la història i l'art sota l'enunciat *Where is Ana Mendieta?*<sup>50</sup> (1999). El discurs, les seves preferències estètiques, el seu gènere y el seu ideari polític havien fet a Mendieta irrepresentable dins dels paràmetres del món de l'art, frustrant la lògica de les institucions i categories estables. Lluny d'emprendre un discurs victimista, el poder de mantenir-se 'sense marcar'<sup>51</sup> possibilitava fugir de la neutralització del discurs, alliberant-la, per altra banda, dels límits de ser caracteritzada dins d'un moviment o període concret que, segons Douglas Crimp, assegurava una pèrdua de la contundència de l'obra d'art.<sup>52</sup> En relegar a l'artista a unes identificacions alternatives a les considerades oficials, per a Blocker contribuí significativament a la pràctica crítica postmoderna en termes de diferència d'identitat, en l'analitzar i qüestionar la subjectivitat i l'autoritat i per l'exercici de re-conceptualització de la història que l'artista defensà.

La impossibilitat per localitzar a Mendieta dins del sistema de la història de l'art enceta amb la pregunta que Linda Nochlin es feia el 1971. *Why have there been no great women artist?* era la qüestió inicial per encetar tot un discurs al voltant de les autores en l'art. L'estudi conclouïa amb la impossibilitat de la dona per accedir a un món institucional – acadèmies, universitats i museus - fortament marcada per la presència masculina.

---

<sup>50</sup> Blocker titulà la publicació apropiant-se de la qüestió que es plantejaren un grup de manifestants el 1992 davant del Guggenheim de Nova York en motiu de la seva inauguració.

<sup>51</sup> El terme 'marcar' fa referència al gir discursiu de Peggy Phelan sobre el plantejament de Simone de Beauvoir, referint-se a tots aquells artistes que per la seva ètnia, gènere o estètica sí entraven a formar part d'allò acceptat en l'art 'oficial'.

<sup>52</sup> Crimp assenyala totes aquelles practiques d'inici del segle XX, les marques més revolucionaries de l'avantguarda que acabaren preses del discurs conservador al formar part de la historia de l'art.

La manca de representació femenina en l'art era una conseqüència directa, en un primer lloc, de les limitacions femenines per accedir als cercles més elevats, o bé, davant la seva exclusió socialment forçada a l'àmbit domèstic.

L'ambigüitat de la dona en el món de l'art es fa palesa davant la inexistència d'un homòleg femení al tan emprat *master*, és a dir, mestre. En aquest sentit, Roszika Parker juntament amb Griselda Pollock assenyalaren les connotacions epistemològiques de què havia de ser el seu equivalent: *mistress*. Així, hom pot traduir *mistress* com 'amant' d'algú. El terme, lluny de descriure una posició creativa i activa per part d'una dona artista, feia referència a una condició que depenia directament de la seva relació amb l'home.

Gradualment, els posicionaments de Nochlin, Parker o Pollock, entre d'altres, donaren una major presència de les dones artistes dins la disciplina, incorporant figures històriques en aquesta, com el reconegut cas d'Artemisa Gentileschi. La conscienciació de la mancança aniria en paral·lel a l'auge de presència femenina en l'art, les quals se serviren de la gran experimentació artística.

Ans cal destacar que, paral·lelament als idearis inclusius de la dona en la història de l'art, sorgirien múltiples veus com la de l'artista Mary Kelly o la historiadora Griselda Pollock qui elaboraren la possibilitat de construir una nova història de l'art aliena a la tradicional, que projectés únicament un art de dones. Una posició construccionista reafirmaria una teorització de l'art basada en noves característiques, formes, llenguatges, punts de partida o suports propis com a oposició ferma al reduccionisme masculí hegemònic.

Tot i l'increment d'exhibicions monogràfiques i commemoracions així com la publicació de catàlegs i articles sobre la figura de Mendieta, l'aproximació cap aquesta fou una aproximació al voltant del dol, de la seva tràgica mort, accentuant la condició de desubicació de l'artista. La qüestió 'On?', però, possibilità altres vies discursives i, més enllà de posar el punt focal en una única artista, s'iniciava un plantejament al voltant de la manca de representació de les dones artistes en els marcs oficials. La falta d'objectivitat en el món de l'art subratllava un món polaritzat que encara, a les darreries de la dècada dels 1990, mantenia la rigidesa de les seves fronteres a favor d'uns paràmetres que consideraven certes pràctiques 'oficials'. El feminisme i el multiculturalisme havien esdevingut atraccions per la massa de l'art però, tot i així, seguien sent vistes com a tendències marginades de la tradició hegemònica.

### **3.2.3.2. La descolonització. L'altre ètnic.**

La identitat no només ve determinada pel gènere de l'individu sinó pel context cultural on aquest creix, les *Siluetas* foren per l'artista una reafirmació de la seva cultura natal així com dels seus avantpassats més pròxims i llunyans. Cuba apareix, doncs, com un territori personal més que no pas com un escenari geogràfic. Així i tot, la vinculació amb una terra concreta oposada a la que habitava l'artista i la significativa voluntat de recuperació del passat, no ha de ser entès dins d'un sentiment de nostàlgia ans com un camí per a

completar-se com a individu. L'exili produeix un diàleg constant entre el lloc i el canvi, erigint interseccions contínues i desjerarquitzades de manera que, tot i la superació de la nació materna, el lloc d'origen sempre persisteix en la ment de l'individu. Seguint aquesta línia interpretativa, Stuart Hall a l'article *Cultural Identity and Diaspora* (1994) ressaltava l'exili i la llunyania com un escenari que possibilita un major coneixement de l'ésser perquè, segons el teòric, "l'individu fruit de la diàspora desenvoluparia millor la seva identitat fora del seu àmbit nacional cercant els seus punts de fricció i diferències amb el mateix [...] i, a més, seria aquesta identitat la que ajudaria a Occident coneixe's millor a si mateixa, a reconeixe's en la figura de l'*altre*."<sup>53</sup>

En la sèrie tractada l'artista presenta el seu cos com un ens per si mateix, allunyat de qualsevol categorització definitiva o delimitadora a l'aferrar-se a un territori comú per tot individu: la terra. Una acció que condueix a la descolonització del seu cos, desfent-se de la imposició d'una cultura hegemònica sobre una altra de feble. Es deslliga, així, de la condició 'altre' que, segons Julia Kristeva, veia la figura estrangera com un adversari que eliminava la pacificació d'un grup. Així mateix, també anul·lava la submissió del cos colonitzat construint en aquest un escenari per allò prepolític i acultural. En eliminar-se les hegemònies geogràfiques i culturals, tothom esdevé possible *altre*, creant un nou panorama basat en la multiculturalitat.

Així mateix, per Mendieta, el cos colonitzat desarticulava el fals cosmopolitisme promulgat des d'Occident, encara mancat d'autenticitat i determinat per la superficialitat d'una acceptació i reconeixement de l'altre que, en realitat, no existia com a tal.

L'auge i l'impacte dels discursos postcoloniales afectarien la mirada euro-cèntrica monocultural que era qüestionada i, posteriorment, reemplaçada per l'acceptació de l'existència d'unes identitats múltiples. La superació del binarisme tradicional – el primitiu i el civilitzat; la cultura i la subcultura – a favor del discurs de la diferència provocà una superació de la denominada nació com un totalitarisme ètnic de barreres fixes i de diferències marcades. La perifèria, així com la minoria, accedia a un procediment inclusiu, una etapa multicultural on diferents grups culturals i ètnics cohabitaven dins d'un espai i un marc de ciutadania comú.

Ans l'objectiu d'aquesta nova mirada sincrètica no era la mera superació de l'hegemonia cultural sinó l'equilibri entre la multiplicitat d'identitats sent possible, fins i tot, la mescla d'identitats nascuda de la contradicció. En trencar les barreres ètniques, s'iniciava un procés intercultural, un nomadisme per part dels artistes que creaven una identitat nova basada en la hibridació al sentir-se deslocalitzats de les ètnies existents.

Des d'una perspectiva dels exiliats Lucy Lippard defineix el concepte de *landing*. Lippard apunta el territori no com un espai físic concret sinó com un lloc variable on es pot desenvolupar un fet transcultural<sup>54</sup>. El diàleg entre cultures i la visibilitat d'altres

---

<sup>53</sup> GUASCH, Anna Maria. "Las distintas fases de la identidad: lo intercultural entre lo global y lo local." A: *La Puerta. Publicación de Arte & Diseño*, Año 1, N°0, Novembre 2004, pàg. 75.

<sup>54</sup> Tot i que Lippard fa referència al terme transcultural *-cross-cultural-*, la posició de Mendieta s'entén dins d'una conceptualització intercultural. Anna Maria Guasch diferencia ambdós termes

identitats fins ara invisibilitzades, es desenvolupava en plena conceptualització de la Globalització socioeconòmica i cultural la qual, per Guasch, va permetre reivindicar els discursos de diferència en una unitat totalitzadora sense que aquests perdessin les seves característiques concretes. El monoculturalisme anterior donava lloc a la concepció d'un món global, que reflexionaria al voltant de la pluralització, una etapa també coneguda com a Nou Internacionalisme.

Al acceptar la cohabitació de múltiples discursos s'inicià un procés de desconstrucció del centralisme modern a favor de la inclusió de nous termes com singularitat, alteritat o identitat que tractaven de superar el tradicional concepte de nació i tot allò que aquest desenvolupava com el racisme o la xenofòbia.

L'estereotip i la falsa homogeneïtzació així com l'alienació que ambdós suposaven, eren superats per advocar a una identitat cultural flexible, mestissa. La figura de l'immigrant -sobretot del llatinoamericà als Estats Units- emfatitzaria l'internacionalisme dins de les potències del Primer Món, anul·lant l'etnocentrisme i accelerant un procés de mestissatge cultural i estètic. L'assumpció d'una multiculturalitat i la consegüent superació de la bicultura va permetre la reafirmació d'aquells heretatsges que no eren reconeguts per Occident. Lippard, però, destaca el separatisme que encara existiria entre el normatiu i l'*altre* portant aquest darrer a un procés de 'ghettorització' en marginal-lo dins de certs àmbits tant a nivell geogràfic com a nivell estètic. Tot i la voluntat de moure's dins d'uns valors universals, l'individu-*altre* o mixta es prestava a un problema d'aculturació i de redundància en el seu exotisme codificat per la mirada d'Occident en el moment de presentar la seva diferència.

L'èmfasi de les mateixes arrels quedà recalcat mitjançant l'interès per la conscienciació històrica de l'artista. Aviat, Mendieta demostrà un gran interès antropològic, assistint a diferents ponències i participant durant les excavacions de les runes d'Oaxaca a Mèxic<sup>55</sup>, on viatjà quasi cada estiu des de 1973 fins a 1978. La sensibilització vers la discriminació, que ella mateixa visqué per part de diferents famílies d'acollida, i vers la situació dels pobles colonitzats la dugué a desenvolupar aquesta segona militància política inherent en la seva obra.

La crítica a la repressió dels pobles iniciada per Mendieta a les seves obres i, més explícitament, als seus textos i discursos públics se centra en la crueltat que visqué el poble *taíno*, habitants del que avui coneixem com Cuba, a l'arribada de Cristòfol Colom el 1493. La violència no només fou practicada contra els habitants del territori sinó també contra les seves tradicions culturals, havent d'assimilar aquella pròpia dels colonitzadors. L'artista posa en paral·lel la conquesta a les cultures precolombines amb l'imperialisme exercit per part dels Estats Units sobre els països menys desenvolupats de l'Amèrica Llatina que "ha submergit en el cosmopolitisme la manca d'autenticitat, la superficialitat

---

entenent el segon com una acceptació de la diferència actuant al marge de l'hegemonia cultural, mentre que el transcultural s'entén com un acte de major diàleg entre allò universal i allò més relacional i contextual, obviat la dicotomia mitjançant una potenciació de les subjectivitats.

<sup>55</sup> Mèxic serà, per diferents artistes d'arrels llatines, el principal país des d'on poder superar i defugir de l'alienació estatunidenca.

i les concessions que ho acompanyen. Ells banalitzen, distorsionen, simplificant la vida, no troben utilitat a res pur o real. A això ho anomenen *estilització*.”<sup>56</sup>

La domesticació de les tradicions ara era practicat a través del desenvolupament de les tecnologies, permetent una submissió d'aquells països en evolució; o els mitjans de comunicació que alienaven a la població nord-americana a partir de mitges veritats i estereotips cap a l'estranger. El cos colonial sovint acostuma a ser supra-sexualitzat, exòtic i envaït per la potència colonitzadora. En tot moment, però, l'artista fuig de la condició de víctima de l'imperialisme per adquirir un rol actiu en contra d'aquest, i el cos com a ens transformador denuncia i desmantella l'ordre social imposat.

L'interès de Mendieta per les cultures precolombines es fa latent l'any 1973, participant en diferents programes i excavacions arqueològiques. Plantejaments i anàlisis al voltant de la tradició asteca, olmeca, zapoteca i mixteca d'Oaxaca quedaren recollits en els seus quaderns i fou precisament a les runes zapotèques<sup>57</sup> pròximes a Oaxaca, a El Yagul, on l'artista realitzà la seva primera silueta, cobrint-se el cos amb petites flors blanques típiques dels mercats mexicans símbol a un culte a la immortalitat remetent a la nova vida que arriba de la vella. L'estudi i la posterior aplicació dels símbols de cultes afro-cubans i mesoamericans portarien a Mendieta a encarnar la figura de l'artista com etnògraf definida per Hal Foster. Una condició en la qual l'artista no apareixia únicament com a creatiu sinó que també desenvolupava un treball interdisciplinari a l'incloure l'antropologia i la recerca dins de la creació.

Així doncs, el compromís amb el lloc, els materials i el procés creatiu eren fruit d'una investigació, interès i anàlisi previ creant un vincle relacional amb l'artista. Un interès per les històries locals centrades en aspectes identitaris més que no pas en les qüestions econòmiques o socials. Al reivindicar allò local dins d'un escenari global, interrelacionat, els artistes-investigadors crearien nous microcosmos múltiples dins d'una apreciació cultural de tendència històricament sintetitzadora.

L'artista del *land art* Robert Smithson caracteritzaria aquesta necessitat de conèixer el passat pre-colonial de les civilitzacions erradicades com la base per tal d'entendre les futures civilitzacions venidores, ja que, com afirma Sabbatino tota civilització emergeix de l'acumulació i l'ús de l'experiència passada.

A nivell merament artístic, el crític Gerardo Mosquera recalca les tensions que existeixen en la pròpia figura de l'artista, vinguda del 'Tercer Món' però que actua dins del 'Primer Món' assumint, per tant, un nou rol que el crític cubà descriuria com una 'postura internacional postmoderna', que difuminaria les fronteres entre l'alta cultura i aquella

---

<sup>56</sup> MENDIETA, Ana. “La lucha por la cultura, hoy en día, es la lucha por la vida.” Pp. 86 – 88. A: RUIDO, María. *Op. cit.* Pàg. 88.

<sup>57</sup> Els zapotèques són vistos com a un poble de resistència identitat i cultural doncs són els únics que no van caure sota el domini asteca. Resistència que es desenvolupa en paral·lel amb les lluites internes de Mendieta.

vernacular. L'apropiació s'invertia i era ara quan l'art 'primitiu' se servia del món Occidental<sup>58</sup> aprofitant-se de les oportunitats, metodologies i gèneres d'aquest.

Anna Maria Guasch anomena diàspora a aquesta suma de multiplicitat de mirades que desembocaven en una hibridació, podent crear a partir d'una imatge diferents associacions visuals i intel·lectuals. La catedràtica es fa ressò del terme teoritzat pel sociòleg W.E.B Du Bois (1868 – 1963) qui el 1903 va denominar com 'doble consciència' l'assimilació de l'existència de dos pensaments diferents contra el relat històric creat des de la supremacia d'Occident.

Tot i l'intent de l'art Occidental per desvincular-se i superar les bases de la modernitat artística, per Gloria Moure en l'art contemporani segueix existint "una alienació de l'individu respecte a les seves possibilitats d'experiència directa."<sup>59</sup> Partint d'una crítica al mercat de l'art i a les institucions, Ana Mendieta en créixer i desenvolupar-se plàsticament dins el context estatunidenc esdevé víctima d'aquesta alienació al ser un ciutadà de segon ordre per la seva condició llatina. L'artista cubana, no s'abandona a un discurs victimista sinó que universalitza la seva situació dramàtica mitjançant l'art que s'entén com a arma per a qualsevol individu a partir de la flexibilització del dogma que qüestiona, entre d'altres, la contingència de la seva materialitat.

Així doncs, no hi ha lloc per a l'estat melancòlic sinó que el de Mendieta és un discurs vitalista, optimista, d'una felicitat futura, venidora quan l'ortodòxia intel·lectual Occidental sigui superada.

En paral·lel a aquests plantejaments d'apropiació i interrelació cultural a nivell artístic, Félix Guttari i Gilles Deleuze critiquen, però, l'esteticisme al qual podria tendir el discurs de la diferència a l'hora d'accedir dins les pràctiques habituals de l'hegemonia de l'art. Ambdós filòsofs apunten el procés de museïtzació del discurs i de l'obra d'art que el conté com un camí cap a l'anul·lació d'aquest.

Luis Camnitzer a *New art of Cuba* (1994) assenyala el vincle entre alta cultura i cultura popular com una pràctica pròpia de l'artista d'arrels llatinoamericanes. L'artista i teòric parteix d'una premissa que caracteritza tot art cubà -i fins i tot, tot aquell art no Occidental-: la voluntat de fer arribar l'art al poble, un art moral que tracti les condicions, rutines i pràctiques de la seva població i que pugui arribar fàcilment a aquesta eliminant, així, les marcades fronteres existents entre l'Alta cultura i la cultura popular.<sup>60</sup>

Tot i així, el propi autor assenyala les dificultats per dur a terme un diàleg democràtic entre artista i públic ja que, en múltiples ocasions, no existeix una reciprocitat completa sinó que simplement l'objecte -l'obra d'art- se li retorna a l'espectador -o poble-, de manera que el primer és imposat sobre el segon ens passiu.

---

<sup>58</sup> Recordem l'apropiació estètica de les màscares africanes per part de certes Avantguardes Històriques.

<sup>59</sup> MOURE, Gloria (dir.) *Op. cit.* Pàg. 20.

<sup>60</sup> Camnitzer fa referència a la sentència que realitzà el Vicepresident cubà Carlos Rafael Rodríguez (1913 - 1997) qui defensà aquesta aproximació de l'Alta Cultura a la massa, considerant que la cultura de masses no era cultura.



Aquestes premisses plàstiques són, per Judith Butler, vies per un objectiu concret que consisteix en ser acceptada pel nou context social, al ser extreta d'un mateix per a convertir-se en un *altre*, és a dir, l'impàs del propi context cap a l'assimilació i el creixement d'un de nou sense que la teva identitat hagi variat.

En traslladar-se i arrelar-se repetidament en un nou paisatge com ocorre a les *Siluetas*, l'artista cubana reviu i materialitza plàsticament aquest discurs. Hom podria posar en paral·lel l'anècdota dels habitants de Kimberly desenvolupada per Octavio Paz.

El poeta mexicà descriu el procés d'adaptació de les esposes dels homes de Kimberly, qui porten amb si mostres de terra del seu lloc d'origen menjant-ne cada nit una porció que els hi ajudarà a realitzar la transició entre la seva pàtria i la nova llar.

En tot moment la d'Ana Mendieta és una alteritat ètnica assumida, cercant una connexió amb la pàtria d'origen a partir de la fusió del seu cos amb la naturalesa suprint, així, el buit i patiment de l'exili. A partir de diferents detalls, com el seu sobrenom Tropic-Ana, accepta la seva condició d'*altre*, desvinculant-se emocionalment de la seva pàtria d'acollida. Kaira M. Cabañas fa referència a un poema sota el títol *Pain of Cuba / Body I Am* del qual es desconeix la data però on l'artista fa evident l'anhel cubà i la seva condició d'alteritat (poema 2).

L'ambivalència del concepte nació en tant que exiliada perpetua produeix un discurs basat en la terra historiada. La nació deixa d'acollir, el concepte de pertinença arrelada a aquesta desapareix a favor de la fusió amb la terra. L'abraçada d'aquesta i les marques de colonització i aculturació en el seu cos, produeixen un desplaçament de significats, una *desterritorialització*.<sup>61</sup> La terra es *desterritorialitza* a si mateixa, de tal manera que el nòmada troba en ella el seu territori. De manera que Mendieta s'alça com un subjecte desallotjat, que no és ni cosmopolita ni multicultural doncs aquestes darreres consideracions veuen del concepte de nació.

El *desterritori* reflecteix la terra com un objecte transitorial i, confluint amb la idea de *non-site* de Robert Smithson (1938 - 1973) influenciada per la teoria d'entropia<sup>62</sup> de Lévi-Strauss, el lloc esdevé el record d'un escenari que havia estat habitat per quelcom que posteriorment havia estat desallotjat sacrificant la matèria cap al rés, cap a l'infinit.

L'artista paradigmàtic i teòric del *land art* assenyala el paisatge com un espai d'abandonament i renovació, conformat per les runes d'una civilització extra-desenvolupada, en decadència, que s'havia conformat a partir de l'empobriment, la mort i la desintegració de qualsevol ordre alternatiu.

Per una altra banda, Ruido interpreta l'exili de les imatges del cos materialitzat a la terra com un escenari on els cossos busquen la seva *despertinença*, així com a nous llocs d'adopció, com ho foren Mèxic o Roma.

---

<sup>61</sup> Vegis DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

<sup>62</sup> Desenvolupada originalment como una llei de la termodinàmica, el concepte d'entropia és aplicat a les societats contemporànies per ressaltar un estat de desordre social.

Les teories de desterritorialització o de despertinença prenen força tenint en compte el context en el qual Mendieta arriba als Estats Units, un exili forçat que encararia com un abandonament territorial i familiar al qual, per molts autors, s'enfrontaria com un trauma perenne al llarg de la seva biografia.<sup>63</sup>

La *desterritorialització* planteja un estat d'exili constant, mai superat. L'estat liminar, però, pot ser voluntari, acceptant la condició de subalteritat i marginalitat. Al trobar-se amb nous indrets, com pot ser les mencionades Roma o Mèxic, i al sentir-se adoptada per aquests, l'acolliment genera una situació d'activació insistint en la precarietat de tota centralitat i tota narrativa identitaria. Així, per Maria Ruido quan hom es refereix a la identitat nòmada no s'apunta a la manca d'origen o d'arrels sinó a la manca d'un únic destí.

En una segona interpretació, l'aproximació a paratges que compartien o s'assimilaven a la terra d'origen no era, per Moure, una *tabula rassa* de la biografia de l'artista sinó, més aviat, una aproximació històrica a una identitat mare. Així, afirma que “no existeix un passat original que s'hagi de redimir [ans] [...] existeix, per sobre de tot, la cerca de l'origen.”<sup>64</sup>

En tot moment, es cerca mostrar un desencant de l'hegemonia cultural i de les representacions dominants. Malgrat que les diferències entre el neutre -l'homogeni- i l'exòtic -l'altre- és un discurs inherent de la sèrie, Lucy Lippard proposa una lectura més enllà del xoc entre diàlegs. Lippard entén la terra fèrtil i liminar on es desenvolupen les petjades de l'artista com un espai factible per a la generació de nous significats, un indret crític, fluid i múltiple, capaç de renegociar conceptes i relacions socials. Coincidint amb Mendieta, la naturalesa que acull els seus límits corporals, s'alça com un espai d'aprenentatge en un procediment que parteix de la necessària des-educació de la cultura exclusivista i colonitzadora d'Occident per a tornar a educar partint de zero, del *very being* de l'home.

En aquest sentit, la desmaterialització de les *Siluetas* és comparable a la desculturació de l'individu qui, segons l'entrevista realitzada a l'artista per Linda M. Montano, ha d'obrir i trobar-se amb nous camins de conceptualització del món i de l'home tot i que sense aferrar-se a cap de concret sinó coneixent-los i deixant-los anar de nou.

Per la historiadora de l'art Irit Rogoff, el treball de Mendieta no consisteix únicament en una desterritorialització de la identitat sinó, a més, en la re-territorialització d'aquesta. Un procés que Lippard anomenaria com una actitud *cross-cultural* a partir del qual una nova figura seria creada en el marc estatunidenc, la del mestís.

---

<sup>63</sup> Ana Mendieta arriba als Estats Units l'11 de Setembre de 1961 junt amb la seva germana Raquel, de 12 i 13 anys respectivament. Ambdues formaren part de l'Operación Peter Pan (1960 – 1962), programa dirigit a famílies de la burgesia cubana per donar acollida als menors d'entre 5 i 17 anys als Estats Units amb l'objectiu d'educar-los sota la fe catòlica. L'operació estigué motivada per la victòria de la Revolució Cubana (1959) i el seu conseqüent règim comunista i foren acollits al voltant de 20.000 nens.

<sup>64</sup> MOURE, Gloria (dir.) *Op. cit.* Pàg. 216.

Com s'ha apuntat anteriorment, a partir de la figura *mestiza*, el cos centralitzat, blanc, homogeni i incontaminat entra en crisi amb el monstruós, exòtic i deformat que suposa el cos altern. L'estat de diferència del cos *altre* -fruit de la visió euro-cèntrica fins ara legítima- es dissol a favor de la diversitat transversal “ja que no proposen una visió fragmentada, lineal, successiva i condensadores de les identitats, sinó simultània, caòtica i no dissolvent de les diferències, necessàriament en permanent moviment i negociació.”<sup>65</sup>

El mestissatge cultural s'assimilà com a punt de partida per a molts artistes, com demostra l'article de l'artista plàstica anglesa Bhajan Hunjan al magazín *Space Rib* el març de 1983: “Sento que estic entre dues cultures sí, i sento que tinc el dret d'estar-hi. No sé què se sent al pertànyer a una cultura. Vaig néixer i vaig ser educada a Kenia, com una ‘asiàtica’ a Kenia. Quan vaig arribar a Anglaterra mai havia tingut la necessitat de pertànyer a algun lloc. Volia sentir-me còmode dins de la meua pròpia comunitat així com de l'altre.”<sup>66</sup>

La tràgica assimilació cultural que suposà la colonització dels pobles primitius que configuraven el panorama americà és entesa com una ‘desculturació’ de les cultures preexistents. Es parteix de la subversió de la construcció històrica euro-cèntrica, que discrimina l'heterogeneïtat cultural sota el paràmetre de ‘l'altre’, convidant a una obertura de mirades múltiples que configurin un nou mapa geogràfic, polític i històric on l'occidental deixa de ser l'únic relat vàlid o òptim.

Per Bonnie Clearwater l'aversion cap al relat Occidental i cap a la ‘desculturació’ es generen en l'art mitjançant les pròpies sensacions de pàtria, exorcitzant la primitivitat primordial d'aquelles cultures prèvies a la colonització que lliga a l'home amb un paratge concret més enllà de les abstraccions que poden configurar els mapes o les submissions culturals.

Tot i la voluntat de reconnectar amb els orígens culturals, la condició d'*in-between* és constant. La percepció incessant d'exili defineix no només l'obra sinó també la mateixa figura de Mendieta, qui busca una pàtria de manera tenaç a partir de la fusió amb la naturalesa però que, en trepitjar-la de nou i, tot i sentir-se acollida per aquesta, el fet de no haver-la habitat fa emergir la consciència liminar. La pèrdua del temps irrecuperable és perpetua, la lluita per retornar als orígens, però, no cessa iniciant-se una conversa continua entre *place* i *displacement*. Un diàleg sense resolució final doncs l'artista no se sent pertanyent en la seva totalitat ni a un lloc ni a un altre sinó entre ambdós, posicionada en un marge constant. En actuar des de la marginalitat, tal com ho feia Mendieta, possibilitava una majora radicalitat, i, per tant, una major ruptura i consegüent avenç. La marginalitat era, segons defensa Bell Hooks un ‘espai de resistència’ eficaç.

A més de la condició d' *in-between*, Homi K. Bhabha analitza la posició de *beyond*, més enllà. La zona de trànsit que suposa l'estat liminar permet un entrecreuament entre passat i present; diferència i identitat, de manera que al mantenir-se en el marge hom pot

---

<sup>65</sup> RUIDO, María. *Op. cit.* Pàg. 53.

<sup>66</sup> PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. “Fifteen years of feminist action: from patriarchal strategies to strategic practices.” A: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Op. cit.* 1987. Pàg. 64.

intervenir en la pròpia tradició cultural sense ser esclau de l'hegemonia blanca i, a més, reinsciure el coneixement heretat amb nous significats formals i identitaris. Aquesta posició liminar però, és desestimada per Luis Camnitzer qui es posiciona davant d'una voluntat unidireccional de retorn a la terra obviant qualsevol posició liminar.

L'artista i crític afirma que es dugué a terme la reconexió que tant anhelava l'artista no només a nivell personal i físic arran del seu retorn a Cuba el 1980, ans a partir de la maduració de la seva obra i la fusió constant amb la naturalesa que tingué el seu punt zenit a les grutes del Jaruco. Una connexió a la qual, segons l'autor cubà, Mendieta s'aproximava amb preocupació davant la possibilitat de no completar-la.

Des de la perspectiva cubana, per Camnitzer la posició d'*in-between* no només és viscuda per la mateixa Mendieta sinó que l'espectador també n'és conscient d'aquesta degut a l'educació de l'artista en el context de l'art *mainstream* nord-americà. Tot i la crítica que realitza l'autor a la condició privilegiada de la cubana respecte als seus coetanis de l'illa, destaca la influència exercida sobre aquesta últims que permet definir la figura de l'artista com una medidora entre la generació cubana dels 1980<sup>67</sup> i l'exterior. La influència que exercí Mendieta sobre aquesta jove generació no fou tan estètica sinó quant a actitud.

En una entrevista amb Olga M. Viso, el pintor José Bedia (1959) reafirmà la condició de l'artista cubana com a connectora, ja que “ja estàvem formats com a artistes, però ens va donar una mirada a l'ampli món de l'art a través dels ulls d'un cubà com nosaltres.”<sup>68</sup>

En aquest sentit, la *performer* Tania Bruguera (1969) destaca que la radicalitat i contundència de l'obra de Mendieta fou l'inici del què a la dècada dels 2000 esdevindria la tendència oficial de l'art cubà.

Seguint la incertesa a l'hora de posicionar dins la història de l'art a l'artista cubana, des d'una anàlisi etimològica, no hauria d'inscriure's sota l'agrupació d'art hispànic. Si partim de la definició d'art hispànic com la reunió d'una sèrie d'artistes que comparteixen una mateixa ètnia, podríem vincular a Mendieta amb aquest grup figurat. No obstant això, mentre que l'artista s'inicià i educà plàsticament al context nord-americà no s'hauria de vincular la seva experiència artística com una experiència hispànica. En aquesta incessant necessitat de categorització, hom podria tractar-lo, però, sota el terme d'*spanglish* art. L'exercici conciliador entre dues realitats culturals que Camnitzer proposa amb el terme no deixa de ser, així i tot, eliminador, ja que s'estipula de nou un element diferenciador i d'alteritat en vers el considerat 'art oficial'. Més enllà de les connotacions negatives que hom pugui advertir, *spanglish* implica una manca d'arrels fixes que són substituïdes per un sincretisme fruit de la tensió i integració de diferents cultures i que, per tant, pot ser personificat per la figura de Mendieta.

---

<sup>67</sup> La denominada *Volumen Uno* conformada per artistes de diferents disciplines que s'iniciaven en un major experimentació formal - com Flavio Garcíandía o Gustavo Pérez. Exposaren conjuntament el gener de 1981 al Centro de Arte Internacional de La Havanna, posicionant-se com la tercera gran onada artística cubana després de la mostra modernista *Exposición de Arte Nuevo* (1927) o l'abstracció pictòrica de *Los Once* dels 1950s.

<sup>68</sup> ROULET, Laura “Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba.” A: *American Art*, Vol. 26, N°2, estiu 2012. Pàg. 24.

A més, conjugaria amb el concepte de *displacement* constant, doncs la hibridació territorial es defineix com un deteriorament de la memòria passada per adquirir una nova realitat individual sense dependre d'una organització ètnica, emfatitzant la posició liminar.

Alhora, seguint la teoria sincrètica, cal destacar la construcció de la cultura cubana del segle XX com una adequació de diferents tradicions culturals que es juxtaposen i dialoguen entre elles. No es constitueixen comunitats diferenciades depenent de les referències culturals de cada sinó que en un mateix territori, la mescla d'aquestes dugueren a crear una nova cultura, el que actualment coneixem com a cubana. Així, l'arribada durant el segle XIX d'esclaus africans als territoris del carib per a l'explotació de les plantacions de sucre, confosa amb la pròpia tradició cubana que alhora veu de la primitiva taina i el catolicisme colonitzador, erigeixen la figura del *mestizo*.

No obstant a aquesta condició de mestissatge, per autors com Maíz-Peña la realitat de Mendieta és la d'un ésser desterritorialitzat. Ambdós conceptes contribueixen a la creació d'una identitat a partir de la mescla cultural però aquest darrer suposa una reapropiació "de l'articulació d'una altra sensibilitat i consciència que li permeten resignificar les condicions de la separació i del ser un subjecte desterrat."<sup>69</sup> Mentre el mestís es basa en un procediment constructiu, el subjecte desterritorialitzat centra el seu ésser en la mancança. El subjecte assumeix el seu nomadisme, fet que li permet situar-se a si mateix des de diferents posicions establint un diàleg constant entre el centre i el marge. El nomadisme, però, genera un esquinçament interior materialitzat mitjançant les ruptures i continuïtat formals.

Irit Rogoff equipara els escenaris escollits per a la realització de les *Siluetas* -àrees perifèriques i geografies alternatives- a la condició marginal de Mendieta. Així mateix, la dislocació i el caràcter nòmada materialitzat a partir de la multiplicitat de geografies físiques responen a la seva condició *mestiza*.

### 3.2.4. Espiritualitat, mitologia i ritual.

La condició d'artista etnògrafa plantejada anteriorment anava més enllà dels límits colonitzadors. Si entenem que un dels trets que perfilen una cultura concreta són totes aquelles les creences de la societat que la compon<sup>70</sup>, Mendieta reprenia -o, més aviat, mantenia- el paper d'investigació en l'àmbit espiritual.

L'interès d'Ana Mendieta per les cultures primitives vingué donat per la mateixa conceptualització que l'artista tenia del món i de la construcció d'aquest. Per l'artista, les cultures precolombines predisposaven d'un coneixement intern, basat en l'esperit de l'home que s'havia perdut durant la Modernitat estrictament racional. Per tant, l'ús d'unes

---

<sup>69</sup> MAÍZ-PEÑA, Magdalena. *Op. cit.* Pàg. 179.

<sup>70</sup> A *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (1990) Lippard assenyala que tot art vinculat a una religió o creença concreta implicava un lligam amb la terra originària fos aquesta una crida activa o bé passiva.

estructures rituals concretes en el seu art anaven més enllà de l'anecdòtic cercant, de nou, la resistència enfront a l'homogeneïtzació.

Així, Mendieta creà un panteisme propi partint d'aquestes i de la mescla de les pràctiques religioses que conformaven el panorama cubà<sup>71</sup>, difuminant els límits entre allò profà -la *santería*- i allò sagrat -el catolicisme-, ambdós presents en el marc familiar de l'artista.<sup>72</sup> Els lligams entre l'home i l'espiritualitat la portaren a convertir les seves *performances*, l'acció de deixar l'empremta a terra, en rituals de curació, purificació i transcendència.

L'existència d'una energia universal omnipresent que regeix el món i connecta de manera fluida tot allò que el compon, fou una de les particularitats del pensament de Mendieta que determinaren el desenvolupament estètic i intel·lectual de la seva obra. Tot objecte i, per tant, tot home tenia una càrrega espiritual que l'equilibrava amb el cosmos. "L'art - anota Mendieta- déu haver començat com la mateixa naturalesa, en una relació dialèctica entre els humans i el món natural del que no es pot separar", justificant el tractament de la naturalesa en la seva pràctica artística.

En diferents apunts dels quals es desconeix la data, l'artista tractà l'oposició entre naturalesa i progrés. Mentre es creia que la naturalesa provenia d'una mera herència biològica, d'una evolució orgànica, la cultura, segons apuntava Lévi-Strauss, esdevenia un conjunt de costums i creences que definien a una societat. Aquesta darrera proporcionà la condició de coneixement inductors dels orígens de la civilització on la humanitat realitzà els seus descobriments essencials, vitals. Tot i així, el progrés -que Mendieta posa com a sinònim de l'escriptura i, per tant, el llenguatge- portà al poder i control per part d'aquest poder a partir de la totalització del coneixement -és a dir, la colonització. El compromís de l'artista era donar veu de nou a aquella cultura arrasada per les hegemonies colonitzadores, cultura que expressava "un nivell històric determinat del desenvolupament de la societat i de l'home."<sup>73</sup>

Aquesta consideració conjuntament amb la creença d'un temps cíclica -basada en el naixement, la mort i el renaixement- foren primordials pel discurs de l'artista cubana qui demostrà gran interès per la relació entre oposats al llarg del seu *corpus artístic*.

La vida prové de la mort i la mort de la vida, sent la mort un element definitori del cicle vital que ha de ser acceptat i, fins i tot, celebrat.

L'etern cicle que desafia el temps lineal modern es materialitza formalment en les *Siluetas*, les quals viuen un estat de constant descomposició de la petjada humana per a la seva posterior regeneració sistemàtica en una nova matèria definint, per tant, un perpetu renéixer.<sup>74</sup> La transformació i transcendència matèrica suposa un procediment d'autoreconeixement i autocontrol dels límits corporals i psicològics, i, alhora, un cicle de renaixement és possible a través de la història i la cultura.

---

<sup>71</sup> L'heterogeneïtat de les fonts del mapa esotèric cubà passava pel cultes de l'Àfrica Occidental, especialment el *yoruba*, la iconografia del catolicisme i el *palo mont*, aquest darrer sorgit a la illa fruit del mestissatge cultural.

<sup>72</sup> Novament, l'artista actuà seguint un procediment transcultural definit per Anna Maria Guasch degut al diàleg constant desjerarquitzat entre les dues creences.

<sup>73</sup> MENDIETA, Ana. "Ideas y notas." A: MOURE, Gloria (dir.) *Op. cit.* Pàg. 198.

<sup>74</sup> Un misteri de la reencarnació que s'ha volgut veure com una assimilació de la idea de mort cristiana.

Per altra banda, la transfiguració que implica el procés de naixement, mort i regeneració entre l'humà, el natural, el diví i el renovat element humà, implica la localització del cos en un estrat superior al terrenal. En aquest sentit, per Donald Kuspit que el cos de les *Siluetas* s'identifiqui amb un de femení no és aleatori, sinó que el cicle etern de la vida es pot comprendre únicament a partir d'aquest, ja que té la capacitat del naixement.

Així doncs, els grans vessants religiosos que movien l'artista es posarien de manifest, no només en el resultat final sinó en el procediment de creació. L'acció performativa generava una nova catarsi en l'artista que, alhora, generaria un nou discurs interpretatiu molt més introspectiu. Sobtadament, però, d'aquesta implicació directa només se'n derivaria una petjada impersonal. Lluny de presentar-se com a teatralitats creades, en aquests rituals que apleguen tot el procediment de creació de les *Siluetas*, Mendieta s'alça com un veritable *santero*, amb la serenor psíquica que el seu càrrec comporta. Amb una voluntat de submergir-se per complet en l'acció desenvolupada, l'artista fuig de la creació davant de l'espectador. L'aïllament possibilita la catarsi transformativa del ritual.

En diferents ocasions, Mendieta s'apropia de les cultures primitives, dels seus mites i divinitats per a la creació d'una silueta concreta. En aquests casos, la petjada ja no es limita a ser una identificació amb l'artista sinó també d'aquesta amb la deïtat.

Una de les cultures més referenciades és la taina, que dominava les illes del Carib i, per tant, la pàtria de naixement de l'artista. D'aquesta manera l'apropiacionisme no és un acte pejoratiu, que parteixi d'una cultura privilegiada sinó que es revela com un acte identitari, comunicant amb l'arrel primigènia. L'elecció de la cultura taina<sup>75</sup> no és aleatòria així com tampoc ho és l'elecció de la localització on realitzà les seves siluetes. Per Mendieta existien espais amb més espiritualitat que d'altres ja fos per la història d'aquell lloc concret o per la relació íntima que l'artista experimentà en aquests.

La font primordial utilitzada per l'artista pel coneixement de les pràctiques primitives i la identitat precolombina fou *Mitología y artes prehispanicas de las Antillas* (1975)<sup>76</sup> de José Juan Arrom (1910 - 2007), professor de literatura llatina i espanyola a la Universitat de Yale, així com els escrits de la investigadora cubana Lydia Cabrera que motivaren a Mendieta a definir-se com 'hereva cultural' de la civilització taína.

L'interès cap a unes divinitats autòctones específiques, com la dels *orishas*<sup>77</sup>, posicionava a l'artista etnògrafa en un nou espai de resistència, aquest cop contra el reduccionisme aplicat per Occident sobre les minories. La supressió de tota especificitat local conduïa a un acte d'homogeneïtzació i, consegüentment a la invalidació cultural d'un territori, permetent un major control de les potències hegemòniques sobre aquests.

---

<sup>75</sup> Lucy Lippard assenyala la taina com una de les primeres cultures desaparegudes víctimes de la colonització, el genocidi i, posteriorment, de l'aculturació assimiladora.

<sup>76</sup> La publicació es basava en els textos i diaris del monge Fray Ramón Pané a la seva arribada a les Antilles el 1493 acompanyant a Cristòfor Colom (1436/1451 - 1506). Ramón Pané esdevingué la única font primària escrita de la cultura taína. Cal destacar, a més, l'interès que suscità Ana Mendieta pel journals del monge arribant a traduir-los a l'anglès.

<sup>77</sup> D'acord amb la tradició mitològica cubana, els *orishas* personifiquen tots aquells poders divins arrelats als elements naturals.

La línia de reconeixement identitari de la sèrie per part de l'artista s'entén com un retorn al ventre matern, al punt d'origen i de creació. Per Luis Camnitzer, l'anhel al ventre matern s'evidencia mitjançant la desesperada però, alhora, pacífica fusió amb la naturalesa. En un sentit de transsubstanciació pagana entre el culte taí i l'art, la terra equival al llenç i l'ànima al pinzell. D'aquesta manera la redundància del ventre matern com una constant del seu *corpus artístic* s'assimila al fet redemptor de la seva pròpia experiència, de la mateixa extirpació traumàtica del ventre matern que és, en aquest cas, Cuba.

Tot i el caràcter introspectiu del procediment creatiu de l'obra, l'experiència esdevé un acte col·lectiu. En tant que les mitologies són la base de tota cultura, partint d'aquestes es formula una acumulació d'experiències compartides per un conjunt d'individus que habiten un mateix territori en un mateix temps. L'acumulació de múltiples experiències s'agreuja mitjançant el procediment ritualista. L'experimentació és conjunta i és precisament l'acumulació sensorial la que permet enllaçar la força individual amb una de col·lectiva i aquesta amb la força que, segons Mendieta, regeix i mou l'univers.

L'ús repetitiu de rituals es comprèn com una manera d'assimilar-se amb una comunitat concreta exiliada. De la mateixa manera que ho fan els *santeros*, el ritual serveix com a mitjà per establir relacions amb una comunitat concreta i les siluetes primàries li permeten establir una relació amb l'universal primari humà. L'actuació li permet una experiència comunitària que l'ajudi a concebre's dins d'un tot - precisament allò mancat després de l'exili forçat - i, alhora, era "paradoxalment, una forma d'exili del món."<sup>78</sup> . El rerefons socio-cultural influeix en la relació entre la mirada, la mentalitat i la imatge generant una ment col·lectiva bàsica per a la producció de significat.

Per Richard Schechner "el que l'art manipula de forma individual, el ritual ho fa col·lectivament"<sup>79</sup> i aquest esdevé aparador de les ansietats i les preocupacions individuals i comunitàries. La universalitat plantejada permetia, doncs, anar més enllà de les fronteres de temps i espai connectant passat, present i futur que farà de la seva obra atemporal i contemporània.

A partir d'una anàlisi comparativa entre les *performances* d'Ana Mendieta i Yoko Ono, Deborah K. Ultan conclou que, en ambdós casos, les artistes practiquen un *ritual-in-performance* per explorar els mites i les realitats de la seva pròpia identitat.

L'apoderament individual que neix de la cerca d'identitat és, paradoxalment, un escenari per estripar el propi ego<sup>80</sup>, manifestant un moment interpersonal que suposa la pèrdua voluntària de si mateixes -en el cas d'Ono el poder l'adquireix l'espectador. D'aquesta manera entren a definir el territori del cos i la identitat diferents extractes que es

---

<sup>78</sup> MENDIETA, Ana, "Arte y Política. Text pronunciat al New Museum of Contemporary Art de Nova York el 1982." A: RUIDO, María. *Op. cit.* Pàg. 85.

<sup>79</sup> ULTAN, Deborah K. "From the Personal to the Transpersonal: Self Reclamation Through Ritual-in-Performance" a *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 20, n°2 (Tardor 2001). Pàg.32. També a: SCHECHNER, Richard. *The Future of Ritual: Writings On Culture and Performance*. Londres: Routledge, 1993, pàg.229

<sup>80</sup> Julia Kristeva assenyala la pèrdua del 'jo' i la objectivació d'aquest com un mode d'ampliar el propi poder.



juxtaposen de manera rizomàtica en un procés creatiu de descobriment constant, “més que un intent per definir la identitat, Mendieta i Ono superen aquesta ritualísticament, plantant i desplantant, modelant i remodelant-se a elles mateixes de manera tant implícita com explícita.”<sup>81</sup> Ultan descriu el procediment subconscient que segueixen ambdues artistes al crear, partint d’un encontre amb el sentit primari del jo -Ono a partir del so primari de la seva veu i Mendieta amb la comunió palpable amb la naturalesa. A continuació es desperta l’inconscient resguardat a la memòria que les arrela amb el seu passat familiar. Així doncs, partint del “nivell humà més bàsic hom pot iniciar una investigació sobre la identitat en relació a una comunitat, cultura, lloc i mite.”<sup>82</sup>

Múltiples contextos acullen la simplificada silueta al llarg d’aproximadament una dècada. Una reiteració que no és, però, només un fet físic ans també psicològic. La repetició intensifica el discurs i, per tant, la identitat dels individus que exerceixen el ritual. Lippard fa referència a l’art com a *mantra*, caracteritzat per una càrrega de poder acumulatiu contundent. Per aquest fet, la repetició esdevé necessària pel ritual sinó no seria un procés comunal ans únicament un gest aïllat. Així mateix, el cos es desesterilitza a través de l’evidència i la sobreexposició com un acte subversiu a la saturació de la mirada homogènia.

S’entén que les accions d’exagerar, repetir, el ritme la condensació i la simplificació ajuden a l’estímul cerebral deixant anar endorfines i és emfatitzat, a vegades, amb l’ús simbòlic d’una determinada vestimenta, acció, música o conjur per conduir a l’individu cap a la transformació i/o purificació. Mitjançant aquest procediment cos i ment són alliberats del racional entrant en el qual entenem un estat de *trance*, de transitorietat vulnerable, en altres paraules, liminar. L’inconscient temporal es situa en un estat de pas on les fronteres arrelades a un individu, objecte o lloc desapareixen. Per consegüent, Mendieta il·lustra una visió de *transidentitat*.

“Com ja havia escrit Freud a *La Cabeza de Medusa* (1912) [...] serialitzar, repetir, reduplicar és una forma de mitigar l’ansietat que produeix la por a la castració, la por a la diferència sexual, i també és, i així ho podríem llegir en Ana Mendieta, una forma d’insistència [...] de la identitat sexual i de totes les nostres identitats.”<sup>83</sup> Aquest fenomen legitima la capacitat de l’artista per trobar la seva identitat en diferents localitzacions convertint-se, la identitat, en un fet omnipresent.

En tot moment, el reforçament identitari condueix a entendre com un dels objectius de Mendieta la represa del cos com un ens espiritual. Al reconsagrar el cos, aquest es reconverteix en un miracle davant la banalització de la Modernitat que l’entenia com a una mera maquinària reprenent la filosofia cartesiana. La sublimació del cos arran la seva fusió amb la naturalesa o el procediment d’esveltesa i simplificació que aquest viu apelen, segons Kuspit, a l’abstracció espectral de la vida orgànica. És un cos oposat a aquell concebut per la ciència, per la raó, que l’entén des de les seves característiques exteriors. El de Mendieta, és un cos experimentat des de l’interior.

---

<sup>81</sup> ULTAN, Deborah K. *Op. cit.* Pàg.31.

<sup>82</sup> ULTAN, Deborah K. *Op. cit.* Pàg.32.

<sup>83</sup> RUIDO, María. *Op. cit.* Pàg.30.

Un dels elements essencials que vinculen les *Siluetas* amb els rituals de la *santería* són els materials emprats, suggerint metàfores lligades a les relacions socials i a qüestions d'identitat nacional.

En un primer moment, Mendieta parteix dels quatre elements -terra, aigua, aire i foc- que esdevenen protagonistes de l'acció, deixant que les petjades transmutin de manera orgànica dirigides per aquestes quatre forces vitals. Quatre elements que, alhora, remetent a la creença d'una energia universal que mou i vincla tot allò finit i transcendental.

La creença en una gran força espiritual universal, quasi cosmològica, duu a l'artista al treball amb els quatre elements essencials per a la creació, destrucció i regeneració partint de cert ideari alquímic. Així, l'espiritualitat es materialitza a través de les condicions físiques, elements que Mendieta sacralitza. En particular, la vigorositat i temporalitat que dotava el foc a la seva obra recalca la violència amb la que Mendieta s'aproxima als materials. Tot i així, no hi ha una violència en el concepte de feminitat o de cultura sinó que aquesta aproximació és merament formal (fig.31).

Una altra línia d'estudi d'Ana Mendieta se centra en l'assimilació de l'artista com a criminal. El procediment concebut com a ritual requeria d'un temps, d'un silenci, d'una acció i d'una predisposició concreta on l'artista era objecte sacrificat i xaman alhora, ofrena i oferent. Adquirint el doble rol i sent la seva desaparició una de voluntària, l'escenari del ritual es converteix en un espai apte per a la híbrid subvertint l'estructura polaritzada de cos/ment; naturalesa/cultura; i passivitat/activitat instituïda en el pensament Occidental, negant i qüestionant qualsevol tipus de jerarquia d'ordres.

Théodore Adorno defineix un estat de criminalitat de l'artista, un crim que és substituït per la creació plàstica. Ambdues accions -l'assassinat i la creació- han de ser concebudes com una reacció a una *situació* que se li presenta al criminal/artista. Seguint la teoria d'Adorno, l'art esdevé la salvació de l'artista cubana i hom s'ha de qüestionar: ¿És revolucionària la seva agonia?

Per a Julia Kristeva la resposta a la qüestió és afirmativa, doncs al entrar en aquesta pràctica masoquista es desplaça el poder simbòlic institucional dins d'un discurs d'alteritat que el domina.

En múltiples *Siluetas* es fa referència a la presència de la sang, ja sigui a partir de l'ús de pigment vermell escampat sobre la petjada corporal de l'artista, o bé mitjançant la posició de flors de tons vermellosos també damunt d'aquesta. La sang és un dels elements més utilitzats i poderosos dins el món de la *santería* com a símbol de la força vital<sup>84</sup> i, com a tal, Mendieta l'utilitza com un element primordial (fig.32).

El detall rogenc disposa a l'espectador més enllà del joc binòmic entre presència i absència assenyalant la tangibilitat i mortalitat del cos humà. La referència al líquid somàtic, que podem localitzar en paral·lel a les pràctiques de l'abjecte desenvolupades,

---

<sup>84</sup> En altres casos, la sang es pot veure vinculada amb la deessa de l'aigua Oricha Ochun, doncs s'acostuma a representar la sang com a al·legoria del fluir del riu i que, en el cas de Mendieta, podríem relacionar amb el fluir vital

sobretot, a partir de la dècada de 1980 i de les teoritzacions de Hal Foster, remet la més pura condició vital humana reforçant la idea del cos habitat.

Així, Callois observà que la salubritat del cos humà depenia de l'evacuació regular de les seves 'impureses' -l'orina, els excrements i la sang menstrual. Ara es remet a la violència de manera subtil. L'espectador al desxifrar els codis proposats descobreix paral·lelismes entre la petjada de l'artista i el cadàver d'un assassinat.<sup>85</sup>

L'explícita violència que existia tant en el tractament de l'obra com en el diàleg d'aquesta amb l'espectador, s'alleuja amagant-se rere un discurs espiritualitzat. Alhora, la imatge del cos esdevé una representació obscena, desagradable, anul·lant tot plaer voyeurístic, de la mateixa manera que ho fa la invisibilitat del cos simbòlic que conforma les siluetes. Citant una de les seves majors obres literàries de referència, *El Laberinto de Soledad* (1950) d'Octavio Paz, Mendieta afirmà que "la nostra inclinació cap a l'autodestrucció deriva, no de les nostres tendències masoquistes, sinó també d'una certa classe d'emoció religiosa."<sup>86</sup> El crim - o com Mendieta ho anomena, el masoquisme - es concep com a mitjà per acumular poder mitjançant la pèrdua del jo, així com un mode d'alliberar la subjectivitat dissolent-ne els límits.

La conceptualització mexicana de la mort com un mètode per alliberar un 'excedent d'energia vital' possibilitant, així, la comunitat i la regeneració.<sup>87</sup> Per Paz la violència s'estipulava com un pas necessari per a la transcendència, adquirint una actitud d'amor y alhora agressió vers allò maternal -o la fertilitat de la terra.

Per altra banda, María Angela Molina remet a la conceptualització de Georges Bataille (1897 - 1962) sobre el vincle entre l'erotisme amb la mort<sup>88</sup>, amb la violència, tal com ho faria Mendieta en el seu procés de vida cíclica. "La innocència, el domini de l'erotisme és el domini de la violència, de la violació."<sup>89</sup>

Tot i així, el discurs del poeta mexicà s'allunya de les vies seguides per Bataille i Callois acostant-se, segons Merewether, al pensament de Lévi-Strauss. "Per a Paz i Lévi-Strauss, el mite era observat en termes d'un model universal de comunió, que podia oferir un camí d'accés a la integració i a la totalitat."<sup>90</sup> Aquest camí cap a la comunió universal s'establia mitjançant la dona com objecte de sacrifici doncs el cos femení, per les seves característiques biològiques es trobava més pròxim a la Mare Naturalesa, condició que la relegava fora de l'àmbit d'allò social, desplaçant-la en un estat d'exili permanent.

---

<sup>85</sup> Mendieta ja havia tractat aquest concepte de espectador com a testimoni d'un crim vessant pintura roja imitant a la sang a *People Looking at Blood. Moffit* al maig de 1973.

<sup>86</sup> MEREWETHER, Charles. *Op. cit.* Pàg.103.

<sup>87</sup> De la mateixa manera que Paz, Sigmund Freud a *Totem und Taboo* (1913) identificà la purificació de l'individu i l'alliberació de la societat de la pol·lució mitjançant l'expulsió del subjecte profanador com la funció del ritual (Moure, 1999).

<sup>88</sup> La simbiosi entre erotisme i mort establida per Bataille fou una de les constants en l'obra d'Ana Mendieta, establint un diàleg entre l'Eros, la vida i la mort.

<sup>89</sup> MOLINA, María Angela. *Op. cit* Pàg. 113.

<sup>90</sup> MEREWETHER, Charles. *Op. cit.* Pp. 97 - 98.

El cos femení o víctima esdevé, com defensa René Girard, un element de pont entre l'estat primigeni - la naturalesa - i racionalització - la cultura -, sent el cos de la dona l'objecte a transgredir i la conseqüència del sacrifici.<sup>91</sup>

La capacitat de sacralització que té el cos femení respecte al masculí és present a l'ideari *ñañigo* que Mendieta coneix i referencia a *Entierro del Ñañigo* (1976)<sup>92</sup> (fig.33).

Charles Merewether assenyala l'ambigüitat que fonamenta la força d'aquest grup espiritual traduïda com un reconeixement i, alhora, rebuig de la dona com a subjecte sagrat -doncs la dona no podia pertànyer a aquesta comunitat pagana. El sacrifici depèn del cos femení i paradoxalment se li és negada la presència.

L'ambigüitat es materialitza a partir de cos en desaparició de l'empremta de Mendieta, acció que Viso tradueix com un desemascarament de la fetichització del cos femení. Recreant la seva forma dins d'una energia únicament masculina s'apropia en una acció de sintetització de diferents dualitats.

Mitjançant l'ús d'icones *mestizas*, però, les dicotomies establertes en aquests llenguatges religiosos com bé/mal; l'ésser sexual/l'ésser asexual; o la verge/la prostituta s'esvaïen.<sup>93</sup>

En aquest darrer exemple, Mendieta adquireix la forma de tronc i cames juntes, amb els braços alçats en angle recte remetent a l'Arbre de la Vida. Diferents fonts remetent a aquesta simbologia, d'entre les quals Sabbatino destaca la metamorfosis de la dona en arbre com un ascens a allò transcendental, la dona-planta que creix a la terra i arriba al cel, esdevenint parcialment divina.

L'arbre antropomorf, símbol antic de la humanitat esdevé un element de nutrició recíproca entre l'home i la naturalesa. Raquel Cecilia Mendieta ressaltà la condició arbòria de la seva germana com un dels simbolismes essencials per a comprendre la seva obra doncs havia estat present des de l'inici de la seva professionalització com artista amb *El Árbol de la Vida* (1976) fins a les darreres instal·lacions projectades per ser mostrades dins un marc arquitectònic amb la sèrie *Totem-Goove* (1983 - 1985).

L'estudi de Roberta Ann Quance sobre la vinculació de la dona amb l'art en el context plàstic i literari, assenyala diversos significats que hom pot assimilar davant aquests morfismes. La reivindicació d'una deïtat suprema femenina - sigui pagana o cristiana - es basa en la capacitat gestadora de la dona que comparteix, així mateix, amb l'arbre.

El paral·lelisme entre ambdós es realitza, llavors, a partir de la fertilitat. En múltiples cultures, com la cristiana, el vincle de l'Arbre de la Vida amb la dona és fruit del principi

---

<sup>91</sup> Vegis GIRARD, RENÉ *Violence and the sacred*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

<sup>92</sup> Probablement *Entierro del Ñañigo* (1976) sigui l'obra exponencial del concepte de ritual en Ana Mendieta. La silueta de l'artista en forma d'arbre és traçada per quaranta-set espelmes negres -nombre usat al vudú i a la màgia negra- que es van consumint al llarg de la durada de la instal·lació. La cera restant exalta la forma del cos, esculpint-lo i materialitzant el pas del temps. Paradoxalment, aquesta es desenvolupà a l'interior d'una galeria d'art al 112 Greene Street de Nova York i era acompanyada per la projecció del film *Siluetas con Cenizas*.

<sup>93</sup> Vegis SALDÍVAR-HULL, S. "Mestiza consciousness and politics." A: SALDÍVAR-HULL, S. *Feminism on the border. Chicana gender politics and literature*. Berkeley, University of California Press, 2000.

de riquesa de la planta i la figura femenina. Encara que els arbres encarnin el principi de fertilitat, aquests acaben redimint-se al seu fruit, un procediment que per Quance suposa la dessacralització de l'arbre i la conversió d'aquest en un nou objecte mundà tot i la seva connexió amb el pla mundà humà i el cel de caràcter sagrat.<sup>94</sup>

Les interpretacions porten a l'autora a posar en paral·lel la figura de l'arbre fèrtil amb la vagina femenina i, conseqüentment, la fruita que creix del primer, amb l'home concebut del ventre maternal, iniciant, així, tot un discurs feminista entorn el domini del fruit masculí i l'arbre-dona el qual perd tota la seva transcendència davant d'aquest nou element de poder.

Seguint els mots de Johan J. Bachofen (1815 - 1887) entorn l'estudi matriarcal, la mal·leabilitat de la dona-arbre és factible en tant que el fet maternal es veu reduït al fet físic mentre que la relació paternal és purament espiritual. Per l'antropòleg suís, la cosmovisió de les Mares, basades sovint en la interpretació dels cicles lunars o de la vegetació, esdevenen els fonaments de la religiositat i, per tant, de les cultures Occidentals. No obstant, projectant sobre aquesta teorització el procediment pel qual es crea un estrat liminar, per Quance, al predominar simbòlicament el femení previ al patriarcat actual, aquest ordre simbòlic primerenc és definit com quelcom primitiu, que cal superar perquè "si allò femení és la base [...] no deixa de ser allò que se supera o que es deixa enrere en un moviment irresistible cap [...] a esferes més altes."<sup>95</sup>

La capacitat fèrtil del cos femení condueix a l'acte de gestació en particular. Bruce Neumann equipara el ventre femení amb un receptacle, "com a espai des d'on es procedeix a ser expulsat de l'interior cap a l'exterior. Dit d'una altra manera, amb una altra metàfora, alberga en sí un Llindar o una Porta."<sup>96</sup> Així mateix, des del punt de vista psicoanalític es pot donar un moviment regressiu cap aquest atuell, un 'desnéixer' on el ventre esdevé tomba a la qual tornem per morir.

Marija Gimbutas destaca que, segons aquest, la mort no implicaria l'aniquilació de l'ésser sinó la regeneració dins del si gestador mateix, el ventre matern que, per Mendieta, suposa la naturalesa que l'envolta. L'aproximació que aquí es descriu no fixa, però, l'experiència femenina del seu propi cos sinó una idea rebuda que forma part de l'imaginari col·lectiu, precisament, una de les problemàtiques principals a l'hora de representar i definir la figura femenina.

Per Gerardo Mosquera el mestissatge cultural que s'ha corroborat en aquest apartat, alertava de la constant discriminació de l'altre doncs, en el mateix sincretisme existien cultures subalternes, com l'africana erigida en el marc cubà. El mestís esdevingué, doncs, una adequació híbrida de les diferències en un mateix cos més que no pas una solució harmònica també entre les pràctiques religioso-culturals.

---

<sup>94</sup> Segons diferents mitògrafs, les Mares són deesses els regnes dels quals abracen dues esferes, per una banda la del cel i per l'altra la de la terra. La concepció matriarcal emfatitza la condició liminar al trobar-se entre dos mons.

<sup>95</sup> QUANCE, Roberta Ann. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: A. Machado Libros SA, 2000. Pàg. 222.

<sup>96</sup> QUANCE, Roberta Ann. *Op. cit.* Pàg. 226.

## CONCLUSIÓ.

La qüestió al voltant de la possibilitat d'extrapolar o erigir una identitat individual mitjançant l'art té, finalment, una resposta afirmativa. S'ha comprovat que l'art corporal esdevé un agent actiu, capacitat d'una nova forma de diàleg la qual ja no es desenvolupa entre un objecte material i un individu ans entre homòlegs. Tot i que l'individu que es presenta davant del públic és un ens autònom, individuat, les identitats són creades socialment. El cos forma part d'un cos social així que l'espectador de l'art corporal se sent identificat en reconèixer en aquests unes inquietuds i representacions similars. Durant aquesta comunicació recíproca performer-espectador, a més d'exterioritzar les diferents condicions de l'individu, el cos actuà com a ens transformador i redemptor del seu context contemporani. Així, el cos-artefacte esdevé un fet antropològic.

Per aquesta raó, segons Shoshana Felma, la qüestió que s'ha de plantejar l'artista al tractar l'altre és a quina estructura d'alteritat em dirigeixo més que no pas quina estructura d'alteritat escullo. Felma, realça aquest nou art com quelcom que ha de ser contemplat per un individu actiu i, també, protagonista. D'aquesta manera, es destaca que, fora del col·lectiu propi, el significat és incomprès o, molt sovint, malentès. Tot i dirigir-se amb un mateix idioma - sigui la llengua anglesa o bé els moviments plàstics - i discutir sobre una mateixa temàtica, les visions seran totalment diferents depenent del bagatge cultural de cadascun. Un mateix significat serà percebut de manera diferent, i aquest art performatiu que funciona com a agent transformatiu podrà desenvolupar en múltiples formes de pensament i sensacions depenent de les diferents realitats viscudes.

En un primer moment aquestes pràctiques s'alçaven com a mètodes subversius contra la reducció formal o la sacralització de l'obra d'art. Un desgranatge inicial de les diferents pràctiques del body art ha permès esbossar les múltiples capacitats del cos mitjançant el discurs de teòrics i artistes del moviment. Ans la historització de l'art corporal ha generat un nou tipus de difusió, la del document, que a la llarga ha sigut assimilable a qualsevol creació tradicional. El document com a rastre s'ha convertit en l'obra d'art per si mateix, sent vist com un objecte museificat, superant part de l'efimeritat inherent en la pràctica i, per tant, suprimint part de la seva naturalesa original.

Pel que fa a les formulacions entorn de la figura d'Ana Mendieta, destaca la complexitat de les múltiples capes interpretatives derivades de la sèrie Siluetas, que demostren superar el reduccionisme primerenc al qual s'assimilava simbòlica i estèticament a l'artista. Així, la de Mendieta fou un estat de transitorietat permanent, d'exili constant on no hi havia cabuda per una identitat cultural única i estable. Consegüentment, contra la realitat d'una ficció unificada s'erigien una multiplicitat de relats simultanis interconnectats, tolerant l'ambigüitat i assumint una consciència que va més enllà de la suma de les parts en un tot. L'acumulació d'identitats d'alteritat agreuja les dificultats per inscriure a l'artista en un camp concret dins la disciplina de la història de l'art.

Així mateix, s'ha pogut assimilar els seus plantejaments als discursos coetanis, formant part d'un context artístic concret. El marc en el qual s'inscriu, però, es caracteritza per la variabilitat formal i narrativa, fet que emfatitza la dificultat a l'hora d'incloure les pràctiques en una línia discursiva concreta. Així doncs, en relació a la dificultat d'inscriure-la en la història de l'art, ens remetem a les dificultats per se que ja tenia l'art corporal per formar part d'aquesta. És per això, que es pot afirmar una doble marginalitat en l'artista: la identitària i la formal. A més, la multidisciplinarietat de Mendieta dins d'aquestes mateixes noves pràctiques, agreuja la deslocalització en una o altra tendència i, per tant, dificulta la seva catalogació.

La sèrie analitzada no només utilitzà diferents plantejaments estètics ans també iconogràfics. Hom pot realitzar paral·lelismes en l'ús d'una iconografia arcaica amb l'interès primitiu per part de certes pràctiques de les Avantguardes Històriques per tal de cercar l'essència de l'home. No obstant, l'aproximació dels segons depenia d'un culte intel·lectualista i estetitzant, una redescoberta del primitiu que era modelada a la raó occidental, mentre que l'acte de connexió realitzat per Mendieta esdevenia un fet epidèrmic fins i tot, biològic. El coneixement purament intel·lectual existia però aquest es veia equilibrat amb una sensibilitat especulativa que li aportaven un coneixement interior. Aquest ideari junt amb la noció cosmològica del món ha suposat que es consideri a l'artista com una de les màximes exponents del retorn de l'espiritualitat en l'art.

Incidint, ara, amb la sèrie tractada, hom ha pogut demostrar la rellevància d'aquesta com a paradigmàtica del seu ideari, ja que eclosionaren les diferents puntualitzacions que havia tractat en les seves peces anteriors i posteriors. En aquest sentit, es pot perfilar una evolució orgànica del seu corpus.

Per finalitzar aquest treball, s'ha de posar en rellevància que, tot i la voluntat de visibilització que tingueren aquestes noves metodologies activistes de la segona meitat del segle XX, encara en l'actualitat hi ha certes accions – siguin contemporànies o bé històriques – que són excloses dels grans discursos o institucions. Un exemple el trobem en aquelles protagonitzades per dones, qui en diferents ocasions veuen el seu art determinat per un gènere concret. Les seves obres passen a ser catalogades com a art feminista i, consegüentment, apareixen en un discurs paral·lel. De la mateixa manera podem extrapolar aquest exemple a l'art no Occidental, relegat a un discurs concret que, novament, amaga en si la perillosa idea de diferència.

## FONTS CONSULTADES.

### - Bibliografia.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: la frontera. The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 2007.

ARAMBURU, Nekane. [et. Al.]. *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: Exit. Mujeres en las artes visuales, 2012

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro, 2015.

BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity and exile*. Durham: Duke University Press, 1999.

BORRÀS, M<sup>a</sup> Luïsa. [et. Al.]. *Cuba siglo XX: Modernidad y Sincretismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995.

CAMNITZER, Luis. *New art of Cuba*. Austin: University of Texas, 1994.

CLEARWATER, Bonnie (ed.). *Ana Mendieta: a book of Works*. Miami: Grassfield Press, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. València: Pre-Textos, 1997.

ECHEVARRÍA, GUADALUPE. [et. Al.]. *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*. Guipúscoa: Guipuzkoa Foru Aldundia, 1997.

FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal, 1998.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FUENTES, Elvis. "A Cuba fight against the demons (of oblivion)." A: CULLEN, Deborah T. (ed.) *Arte [no es] vida: actions by artista of the americas, 1960 – 2000*. Nova York: El Museo del Barrio, 2008. Pp. 180 – 197.



GUASCH, Anna Maria. *El arte en la era de lo global 1989 - 2015*. Madrid: Alianza, 2016.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

ISASI-DÍAZ, Ada M<sup>a</sup>; MENDIETA, Eduardo (eds.). *Decolonizing epistemologies: latina*. Nova York: Fordham University Press, 2012.

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

LIPPARD, Lucy R. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. Nova York: Pantheon Books, 1990.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.

LUKKAS, Lynn, ORANSKY, Howard (eds.). *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*. Minneapolis: University of Minnesota, 2015.

McEVILLEY, Thomas. *Art & otherness: crisis in cultural identity*. Nova York: Documentext, 1992.

MERZ, Beatrice. *Ana Mendieta: She Got Love*. Milà: Skira, 2013.

MONTANO, Linda; SABBATINO, Mary. [et. Al.] *Ana Mendieta: Blood & Fire*. Nova York: Galerie Lelong, 2011.

MOURE, Gloria (dir.) *Ana Mendieta*. Mèxic: MARCO : Museo Rufino Tamayo : CONACULTA, 1999.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. "Las mujeres artistas en el arte español en las décadas 1970 - 1990". A: *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Síntesis, 2003. Pp. 311 - 340.

NOCHLIN, Linda. "Why have there been no great women artist?" A: NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power*. Nova York: Harper & Row Publisher, 1988.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Framing feminism. Art and the women's movement 1970 - 1985*. Londres: Pandora. 1987.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. *Old mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres: Pandora, 1987.

PAZ, Octavio. *El laberinto de soledad*. Madrid: Cátedra, 1993.

PERRAULT, John; TUCKER, Marcia [et. Al.]. *Ana Mendieta: a retrospective*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.

QUANCE, Roberta Ann. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: A. Machado Libros SA, 2000.

RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Guipúscoa: Editorial Nerea, 2002

SCHIMMEL, Paul. (ed.). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949 – 1979*. Mèxic: Alias, 2012.

SCHOR, Mira. *Wet. On painting, feminism, and art culture*. Londres: Duke University Press, 1997.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. “Ana Mendieta Atavism”. A: JACOB, Mary Jane. *The “Siluetas” series, 1973 – 1980*. Nova York: Galerie Lelong, 1991.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. “El conceptualisme incongruent: Àngels Ribé en un marc de gènere.” A: *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2011.

SONTAG, Susan. “Happenings: un arte de radical yuxtaposición.” A: SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral S.A, 1969.

SLATKIN, Wendy. *Women artists in history. From Antiquity to the Present*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1997.

VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milà: Skira, 2000.

VERGNE, Philippe [et. Al.] *L’Art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marsella : Musées de Marseille, 1996.

VISO, Olga M. *Ana Mendieta: Earth Body. Sculpture and performance, 1972 – 1985*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

VISO, Olga M. *Unseen Mendieta: the unpublished works of Ana Mendieta*. Munic: Prestel, 2008.

- *Hemeroteca*

CABAÑAS, Kaira M. “Ana Mendieta: ‘Pain of Cuba, Body I Am’.” A: *Woman’s Art Journal*. Vol. 20, nº1 (primavera – estiu 1999), pp.12- 17. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/1358840>> [Consulta: 10 març 2017].

GUASCH, Anna Maria. “Las distintas fases de la identidad: lo intercultural entre lo global y lo local.” A: *La Puerta. Publicación de Arte & Diseño*, Año 1, Nº0, Novembre 2004, pp. 70 - 75. Disponible a: <[https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Las distintas fases de la identidad: l o intercultural entre lo global y lo local.pdf](https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Las_distintas_fases_de_la_identidad:_l_o_intercultural_entre_lo_global_y_lo_local.pdf)> [Consulta: 4 maig 2018] .

GUASCH, Anna Maria. “Nuevos episodios en la definición de identidad. Lo intercultural entre lo global y lo local; Muntadas, Rogelio López Cuenca y Antoni Abad.” A: *Revista Occidente*, nº333, Febrer 2009, pp. 66 - 74.

MAÍZ-PEÑA, Magdalena. “Body Tracks: dis/locaciones, corporeidad y estética filmica de Ana Mendieta.” A: *Letras Femeninas*, Vol.33, nº1, Número especial: Global and Local Geographies: The (Dis) locations of Contemporary Feminisms, (estiu 2007), pp.175 – 192. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/23024235>> [Consulta: 28 Abril 2017].

MOLINA, María Angela. “Ana Mendieta: la artista como criminal.” A: *Guaraguo* Año 2, No. 4 (1997), pp. 113-115. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/25596010>> [Consulta: 10 març 2017].

POLLOCK, Griselda, ‘What’s wrong with “Images of Women”?’ *Screen Education*, 1977, nº24, pp.25-33. Disponible a: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Framing feminism. Art and the women’s movement 1970 – 1985*. Londres: Pandora. 1987. Pp. 132 - 138.

POTTER, Sally. ‘On Shows’, *About Time*, London ICA, 1980, pp.7 – 9. Disponible a: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Framing feminism. Art and the women’s movement 1970 – 1985*. Londres: Pandora. 1987. Pp. 290 – 292.

ROSETTA BROOKS, 'Woman visible: women invisible' *Studio International*, 1977, vol.193, n°987, pp.208-212. Disponible a: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Framing feminism. Art and the women's movement 1970 – 1985*. Londres: Pandora. 1987. Pp.193 – 197.

ROULET, Laura "Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba." A: *American Art* Vol. 26, N°2, estiu 2012, pp.21 – 27. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/667947>> [Consulta: 8 febrer 2017].

SOSA, Roxana. "La construcción cultural de la identidad femenina: la iconografía del cuerpo como propuesta artística desde la sociología del género." A: *Estudios Feministas*. Vol.21, n°3, (setembre – desembre 2013), pp. 1001 – 1013. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/24328075>> [Consulta: 13 juliol 2017].

ULTAN, Deborah K. "From the Personal to the Transpersonal: Self Reclamation Through Ritual-in-Performance." A: *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 20, n°2 (Tardor 2001), pp.30-36. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/27949150>> [Consulta: 13 juliol 2017].

- Conferències i ponències

MARTÍNEZ, Rosa; POLLOCK, Griselda. (27 febrer 2018). "Bienales y exposiciones temporales ¿Veneno o cura en el arte contemporáneo?" A: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

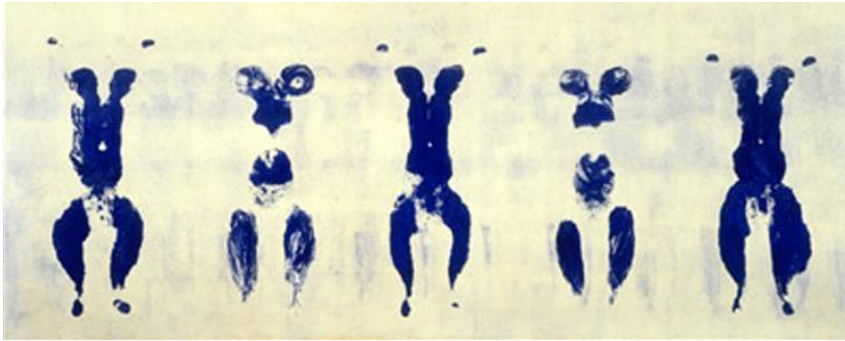
MERCADER, Laura. (23 novembre 2016). "El canon es política sexual. Diferenciando la diferencia para escribir sobre arte." A: FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olda (moderadora), *Canon(es) en disputa: Las narracions de la modernidad y sus conflictos*. Congrés dut a terme a la Universitat de Barcelona (UB).

OROZ, Elena. (12 novembre 2016). "A veces tienes que inventar tu propia historia." A: *Manifestos Fílmics Feministes*. Congrés dut a terme al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

POLLOCK, Griselda. (26 febrer 2018). "Feminist Thought, art history and cultural analysis." A: Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (UPF).

## ANNEX I: IMATGES

(Fig.1)



Yves Klein, *Antropometrie de l'époque bleue*, 1960

(Fig.2)



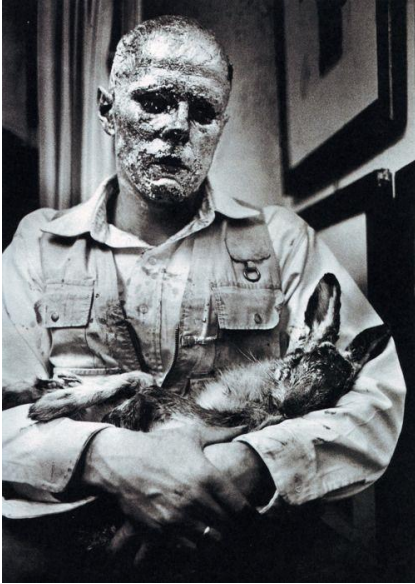
Piero Manzoni, *Sculture viventi*, 1961

(Fig.3)



Günter Brus, *Transfusion*, 1965-1999

(Fig.4)



Joseph Beuys, *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, 1965

(Fig.5)



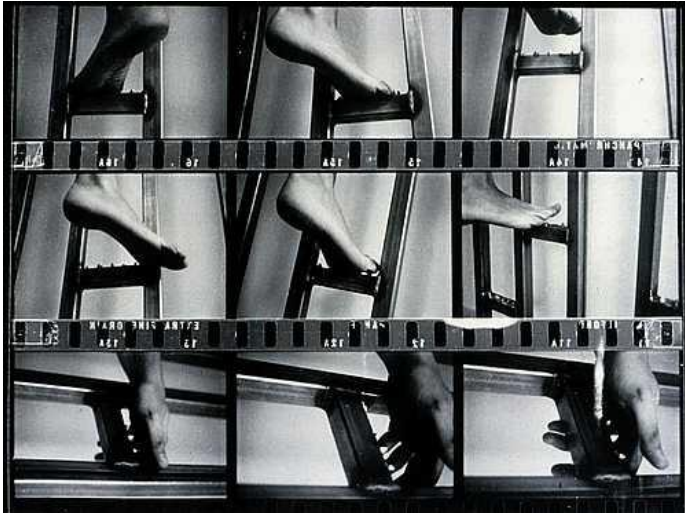
Bruce Nauman, *Pinch Neck*, 1968

(Fig.6)



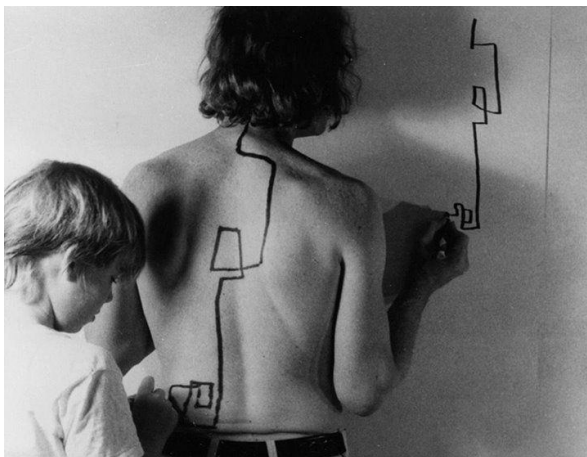
Lygia Clark, *Diálogo: Óculos (objetos relacionais)*, 1968

(Fig.7)



Gina Pane, *Escalade non anesthésiée*, 1971

(Fig.8)



Dennis Oppenheim, *Two stage transfer drawing*, 1971

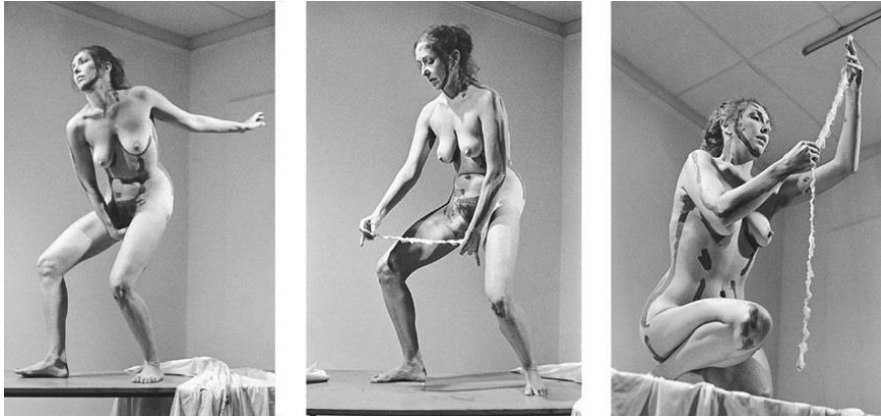
(Fig.9)



Vito Acconci, *Trademarks*, 1971



(Fig.10)



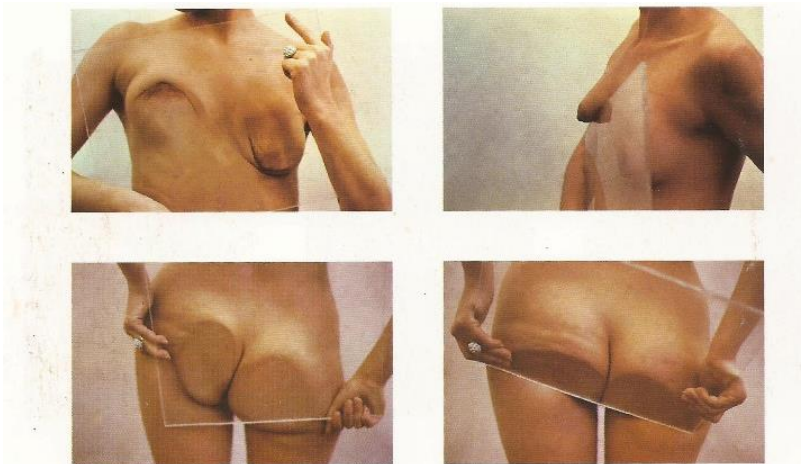
Carolee Schneeman, *Interior Scroll*, 1975 – 1977

(Fig.11)



Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972

(Fig.12)



Ana Mendieta, *Glass on body*, 1972

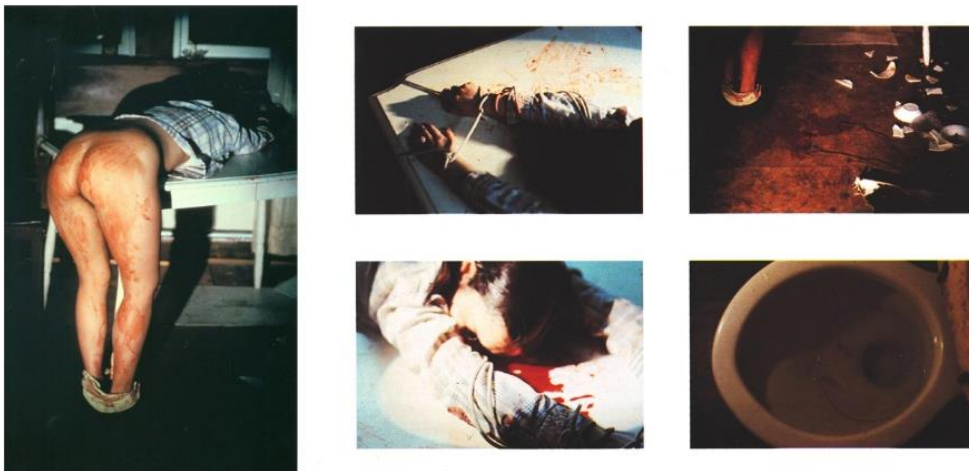


(Fig.13)



Ana Mendieta, *Facial Cosmetic Variations*, 1972

(Fig.14)



Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973

(Fig.15)



Ana Mendieta, *People looking at blood*, 1973

(Fig.16)



Ana Mendieta, *Body Tracks*, 1974

(Fig.17)



Ana Mendieta, *Feathers on a woman (Bird Transformation)*, 1974

(Fig.18)



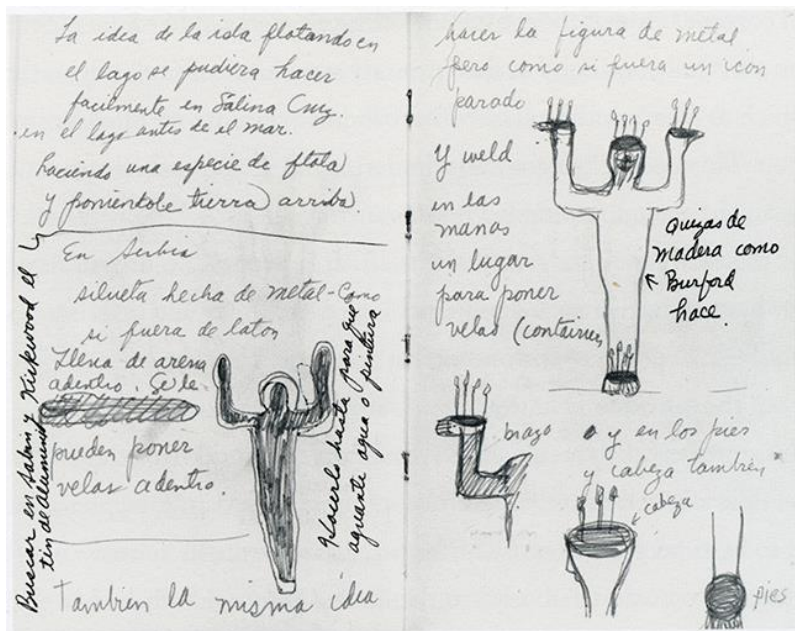
Ana Mendieta, *Death of a Chicken*, 1974

(Fig.19)



Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973

(Fig.20)



Ana Mendieta, *Artist's sketchbook*, 1976 -1978



(Fig. 21)



Ana Mendieta, *El Ixchel Negro*, 1977

(Fig. 22)



Richard Long, *A line made by walking*, 1967

(Fig.23)



Ana Mendieta, *Untitled (Esculturas Rupestres)*, 1981

(Fig.24)



Ana Mendieta, *Untitled*, 1982

(Fig.25)



Ana Mendieta, *Untitled*, 1983

(Fig.26)



Ana Mendieta, *Untitled (Totem Groove Series)*, 1984 – 1985

(Fig.27)



Ana Mendieta, *El árbol de la vida*, The Lowe Museum, Miami, 1982

(Fig.28)



Membres de l'A.I.R Collective, Nova York, 1979.

De d'alt a baix i d'esquerra a dreta : Mary Beth Edelson, Sarah Draney, Nancy Spero, Donna Byars, Rachel Bas-Cohain, Dotty Attie, Anne Healy, Pat Lasch, Clover Vail, Ana Mendieta, Daria Dorosh.



(Fig.29)



Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979



(Fig.30)



Ana Mendieta, *El Árbol de la Vida*, 1976 -1979

(Fig.31)



Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series)*, Iowa, 1977

(Fig.32)



Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series)*, Mèxic, 1976

(Fig.33)



Ana Mendieta, *Entierro del Ñaño*, 1976



## ANNEX II: POEMES

(poema 1)

### ***Sin título – Ana Mendieta***

*I will go on looking for shield.  
Made out of solid stone,  
part of the foreign world of protection.  
I cannot forgive you any Love for your poverty of being,  
for your incapacity to give roots to my dreams,  
to give ground to our future.*

(poema 2)

### ***Pain of Cuba / Body I Am – Ana Mendieta***

*Pain of Cuba  
body I am  
my orphanhood I live*

*In Cuba when you die  
the earth that covers us  
speaks.*

*But here,  
covered by the earth whose prisoner I am  
I feel death palpitating underneath  
the earth.*

*And so,  
As my whole body is filled with want of Cuba  
I go on to make my work upon the earth,  
to go on is victory.*