



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Ana Mendieta : análisis de su obra y vigencia en el arte contemporáneo

Autores (en el caso de tesis y directores):

Bohrer, Sandra

Felisa Santos, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Ana Mendieta: análisis de su obra y vigencia en el arte contemporáneo

Indice

Introducción	3
Planteamiento del Problema.....	5
Objetivos	6
Objetivo General	6
Objetivos Específicos.....	6
Justificación	6
Aspectos metodológicos	7
Alcances y limitaciones	8
1. Reseña biográfica y marco contextual de la producción artística de Mendieta	9
2. Significado de la obra de Mendieta	14
2.1. Exposición de la violencia social y sexual contra la mujer	18
2.2. El primitivismo en el arte de Mendieta.....	28
2.3. Ritos y huellas de la artista en la naturaleza.....	35
3. Influencia de Ana Mendieta en la contemporaneidad	43
Conclusiones.....	59
Bibliografía.....	63
Bibliografía.....	63

Indice de Imágenes

Imagen 1. Sweating blood (1973).....	16
Imagen 2. Facial Cosmetic Variations (1972)	22
Imagen 3. Glass on body (1972).....	23

Imagen 4. Fair hair transplant (1972)	24
Imagen 5. Escena de violación (1973)	25
Imagen 6. Performance de violación (1974)	27
Imagen 7. Sin título (Serie <i>Siluetas</i> , 1976)	34
Imagen 8. Flowers of the Body (1973)	36
Imagen 9. Arbol de la vida (1976)	38
Imagen 10. Burial Pyramid (1974)	39
Imagen 11. Isla (1981)	40
Imagen 12. Death of a chicken (1972)	42
Imagen 13. El cuerpo del silencio (1997-1998), de Tania Bruguera	45
Imagen 14. Arena (Silvia Gruner, 1986)	47
Imagen 15. Desnudo bajando una escalera (Duchamp, 1912)	48
Imagen 16. Desnuda, desciende (Gruner, 1986)	49
Imagen 17. Intervención quirúrgica (Orlan, 1990)	50
Imagen 18. Entre deux, self hybridization (Orlan, 1994)	51
Imagen 19. El dolor en un pañuelo (Galindo, 1999)	53
Imagen 20. Himenoplastia (Galindo, 2004)	54
Imagen 21. Isla (Galindo, 2006)	57
Imagen 22. Mientras, ellos siguen libres (Galindo, 2007)	58

Introducción

La producción artística de Ana Mendieta se ha posicionado como una de las más emblemáticas del arte contemporáneo, por su rico contenido conceptual e ideológico, y por la fuerza que transmite su arte de acción, donde es posible encontrar una multiplicidad de temas filosóficos irresueltos en la contemporaneidad, como la violencia, el nacimiento y la construcción de la identidad femenina -reivindicada por la teoría feminista de la diferencia-, la representación y la invisibilidad como estrategias políticas de control y dominación, y la muerte como una forma de entender la vida.

Por otra parte, a lo largo de toda su trayectoria artística, el sentido religioso de su obra se relacionó con los problemas inherentes a la cultura posmoderna. En efecto, todos los trabajos y performances de Ana Mendieta se caracterizan por los conflictos y las contradicciones que se manifiestan en una misma pieza, contradicciones que llaman la atención sobre las propias fisuras de los discursos institucionales y/o políticamente correctos.

Iñigo Clavo (2002) sostiene que la obra de Ana Mendieta está altamente sensibilizada y comprometida con los diversos problemas de carácter social de su entorno, y muy especialmente con aquellos que se refieren al sometimiento de la mujer, a la marginalidad, la otredad institucionalizada como un nuevo exilio social provocado por el propio estado y sus avatares mediáticos. Por otra parte, en lo que es un rasgo de la cultura posmoderna –aún antes de haberse asentado ésta con la globalización-, en la obra de Mendieta es posible hallar un espacio fronterizo entre la concepción unitaria del individuo, de la identidad fundamentada en las relaciones dicotómicas de acción-reacción, vida-muerte, causa-efecto, racional en la medida en que concibe su evolución totalmente lineal, predecible, de cuerpos opacos e indisolubles pero abstractos en cuanto a un ser que aparentemente evoluciona independiente de su contexto, y una-otra identidad basada en el devenir, donde los cuerpos pasan a ser transparentes, plurales, en la que el

sujeto se percibe profundamente contextualizado y por tanto circunstancial, que emerge y se desintegra en el seno de las relaciones humanas, y se construye y deconstruye de forma infinita.

Mendieta desarrolla su obra siempre vinculada a un contexto, quizás en respuesta a la concepción abstracta y autónoma de ese sujeto moderno, y a una necesidad por encontrar un lugar para lo femenino no-occidental: si en algo han insistido las más recientes lecturas de su trabajo es en su contemporaneidad en contraposición de aquellas teorías que pretendían relacionarlo con el arte de la periferia que normalmente se pretende subdesarrollado (Iñigo Clavo, 2002, p. 14). Con los usos exóticos que habitualmente Occidente hace de la producción cultural del tercer mundo se construyen discursos que simplifican culturas enormemente complejas, quedando reducidas a los estereotipos producto de sus continuas estetizaciones, hecho que indudablemente repercutirá negativamente en las lecturas de trabajos de ciertas autoras y autores como la propia Mendieta. Pero no por ello su obra va a estar motivada por el deseo de la integración o el reconocimiento dentro del ámbito occidental. Ella misma ha expresado su deseo de ser *otro*, de trabajar desde el margen, en la periferia, lugar estratégico de resistencia para la construcción de una identidad que le pertenezca.

En Latinoamérica ya a mediados de siglo XX, en pleno apogeo de la modernidad, se estaba trabajando bajo el influjo de distintas corrientes ideológicas: las que provenían de las capitales culturales y las que allí se reconstituían generando continuamente nuevos lenguajes y nuevas re-combinaciones a través de elementos que se entrelazan, pero sobre todo, a partir de los fragmentos que configuran el mapa de pluralidades propias de la posmodernidad (Iñigo Clavo, 2002, p. 17). En otros términos, es posible postular que Ana Mendieta fue una pionera de la cultura posmoderna, y por medio del soporte performativo y a través de su propio cuerpo, se forjó una identidad y un lugar muy importante en el arte contemporáneo. En este trabajo, precisamente, se realizará un recorrido por la obra de Ana Mendieta, destacando sus principales aportes –tanto desde un plano conceptual como performativo– al arte contemporáneo. Asimismo, se hará un relevamiento de

artistas actuales y vigentes donde es posible advertir una fuerte influencia de la obra y las ideas de Mendieta. Con tal propósito, se desarrollará un trabajo ensayístico, en soporte informático, que se relaciona con diversas áreas temáticas de importancia en la carrera, como arte, pensamiento contemporáneo y comunicación; las marcas de la subjetividad contemporánea en la producción artística, estudios de género; arte e ideología, experiencias de intervención estético-política; cuerpo y arte performativo en la contemporaneidad.

Planteamiento del Problema

El problema a abordar se puede sintetizar a través de los siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles son los principales rasgos de la obra de Ana Mendieta que la posicionan como una de las artistas pioneras del posmodernismo y una de las más emblemáticas y presente en los museos de arte contemporáneo?
- ¿Qué relación puede establecerse entre el marco sociohistórico, el entorno cultural en que vivió la artista y el significado de su obra?
- ¿Cuáles son los temas filosóficos que más aparecen en su obra?
- ¿Cómo se cristaliza su arte de acción, y cuál es el sustento conceptual de su condición de transgresora?
- ¿Cuáles son los artistas contemporáneos destacados que tienen a Mendieta como referente ineludible?, ¿en qué expresiones artísticas actuales es posible detectar la influencia de la artista?

Objetivos

Objetivo General

Indagar y reconocer en la obra de Ana Mendieta aquellos aspectos que la posicionaron como una de las artistas de mayor vigencia dentro del arte contemporáneo.

Objetivos Específicos

- Describir y caracterizar la obra de Ana Mendieta, y relacionarla con la cultura posmoderna y el marco sociocultural en que se desarrolló.
- Reconocer cuáles son las estrategias performativas que emplea Ana Mendieta para plasmar sus ideas acerca de la opresión de la cultura occidental.
- Evaluar y analizar, desde un abordaje discursivo y sociohistórico, el significado de la obra de Mendieta, y qué impacto suscita en la actualidad (en el arte contemporáneo).

Justificación

Actualmente, la obra de Ana Mendieta es prácticamente desconocida en Argentina, a pesar de su notable importancia desde una dimensión ideológica y conceptual, considerando los problemas sociales y existenciales que aquejan a la cultura posmoderna.

El interés que suscita la obra de Ana Mendieta, sea cual sea la tradición en la cual uno se posicione, se sustenta en que su fuerza y su visión de la vida representan una forma distinta de entender la modernidad, y un permanente cuestionamiento al estilo de vida occidental, caracterizado en la posmodernidad por la pérdida de valores vinculados con el humanismo, y un

consumismo e individualismo exacerbados, además de la alienación generada por la tecnología y las “amenazas del terrorismo”.

La vigencia de la propuesta artística de Ana Mendieta emana de una sociedad en descomposición, donde cada vez pierden más terrenos los valores ligados a la solidaridad y la justicia humana. Su carácter performativo le confiere una toma de postura crítica del orden social y los discursos canónicos e instituidos.

Algunas obras de Mendieta son complejas, su capacidad prospectiva la llevó a reflexionar sobre problemas aún hoy no resueltos, y que siguen generando controversias. En momentos en que todas las certezas parecen desvanecerse, aún entre los fuertes, es preciso retomar una de las pocas obras sobre cuya vigencia no es posible guardar dudas: no sólo por su carga crítica y cuestionadora del arte como parte del “establishment”, sino por su riqueza y diversidad temática, estilística y cultural.

Aspectos metodológicos

Este trabajo se enmarca dentro de una investigación bibliográfica y documental, donde se pretende describir, caracterizar y analizar la obra de Ana Mendieta, focalizando su importancia y trascendencia para el arte contemporáneo. Se hará entonces un relevamiento del contexto sociohistórico y cultural en que se produjo su obra, evaluándose su influencia en la contemporaneidad. Asimismo, se indagarán los posicionamientos ideológicos que la sustentan y las fuentes y recursos artísticos de los cuales se nutrió.

Se realizará entonces una investigación de tipo exploratorio-descriptivo, con un diseño cualitativo y prospectivo, a fin de brindar una caracterización de la obra de Mendieta, tomando como eje articulador su vigencia en la actualidad, en el marco de la globalización y la crisis del hombre posmoderno.

Para la obtención de la información bibliográfica y documental se recurrirá a diversas modalidades: consultas y selección a través de catálogos y listas de publicaciones de editoriales; publicaciones de centros de investigación, organismos internacionales; se realizarán visitas a bibliotecas y hemerotecas públicas y privadas, de universidades, museos y organizaciones profesionales; consulta de bibliotecas personales; artículos de revistas y publicaciones en general sobre la obra de Ana Mendieta.

Alcances y limitaciones

A efectos de lograr delimitar el problema que se está abordando en esta investigación, es preciso definir sus alcances y limitaciones. En principio, se plantearon algunos objetivos orientados a evaluar la vigencia de la obra de Ana Mendieta en la actualidad, focalizando los factores y condicionamientos sociohistóricos y los temas y basamentos teóricos que la sustenta. En tal sentido, se abordará la evolución de su obra tomando en cuenta las diversas técnicas y modalidades performativas que utilizó: dibujos y esculturas, videos y fotografías, performances, *body art*, *land art* e instalaciones.

Se tomarán en cuenta también otros aspectos de su producción artística, elaborándose un análisis de sus implicancias en la actualidad, en relación con la crisis y situación del hombre posmoderno, y las problemáticas de la mujer en la sociedad contemporánea, analizando su influencia en obras de artistas del siglo XXI. En este marco, interesa saber qué aspectos de la obra de Mendieta pueden rescatarse, y en qué medida entra en relación dialéctica con aquellos que influyeron en ella y con quienes la sucedieron.

Se realizará entonces un análisis de la obra de Mendieta, tomando como eje articulador los fundamentos conceptuales de cada etapa de su obra, y su vinculación con los problemas vigentes en la contemporaneidad. Es por ello que se presentará una breve reseña biográfica de la artista, con referencias al marco sociohistórico en que se produjo su obra, y se hará un relevamiento de las principales características del arte contemporáneo, evaluándose cómo se inserta, se interpreta y se valora la obra de Mendieta en la actualidad.

1. Reseña biográfica y marco contextual de la producción artística de Mendieta

Ana Mendieta nació en La Habana, Cuba, en 1948, en el seno de una familia aristócrata de ascendencia europea, y murió en Nueva York en 1985, luego de una disputa doméstica con su esposo, también artista, que nunca se aclaró. De pequeña, en 1961, junto con su hermana Raquel, formó parte de la denominada *Operación Peter Pan*, mediante la cual junto con otros niños cubanos partió a Estados Unidos, como exiliados de la revolución. Si bien su padre apoyó en un primer momento el cambio político en la isla (habiendo incluso escondido armas para los rebeldes castristas), pronto consideró que iba en contra de sus creencias políticas y religiosas, y fue condenado a 20 años de prisión por haberse aliado con la CIA en la batalla de Playa Girón (conocida también como invasión de Bahía de los Cochinos). Gracias a la ayuda monetaria de empresas estadounidenses, la caridad de personas individuales y la iglesia católica, miles de cubanos comenzaron a enviar a sus hijos a los Estados Unidos, país que había decidido otorgar visas a quienes llegasen como “estudiantes”, denominación que incluía a todos los cubanos de entre 6 y 16 años.

Las hermanas Mendieta fueron enviadas a Iowa (cuando Ana tenía 12 años) donde vivieron en orfanatos, correccionales para jóvenes y casas de adopción. Allí, por primera vez Ana adquirió conciencia de ser una persona de “color”. Mendieta llegó a Iowa, tuvo que cambiar la percepción racial de sí misma, pues padeció el racismo típico de una sociedad no acostumbrada a interactuar con personas de color, ‘diferentes’. En diversas ocasiones las hermanas Mendieta fueron llamadas “negras”, “putas” y les llegaban anónimos que decían “vuelve a Cuba”. Estas experiencias hicieron que Ana siempre se calificara a sí misma como una artista y mujer de color, o como una artista no blanca, única y con una fuerza original (López-Cabrales, 2006), tal como se refleja en sus siguientes palabras:

En el Medio Oeste, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mí misma separada de otros, sola (citada por Merewether, 1996, p. 101).

En 1967 Ana Mendieta se inscribió en el *InterMedia Studies Program* de la Escuela de Arte de la Universidad de Iowa, el cual estaba abierto a nuevas prácticas artísticas en desarrollo en diversas disciplinas, y donde conoció las obras de artistas innovadores como Hans Haacke y Allan Kaprow. En el área de literatura, descubrió a Octavio Paz y su libro preferido era *El Laberinto de la Soledad* mientras que en filosofía el autor que más la influyó es Theodor Adorno, propiciando estas lecturas su pensamiento crítico y su adopción de posturas radicales frente a las injusticias sociales y políticas, y las implicancias del rol del artista en la contemporaneidad (Avendaño Santana, 2012).

En *El laberinto de la soledad*, Paz compara la psicología particular de México con la de Occidente, las concepciones de lo femenino y de lo masculino y de los ritos y mitologías de cada cultura. La dimensión del sacrificio en su relación a la soledad fundamental de la vida, como así su relación con la muerte, van a influenciar profundamente el pensamiento y la obra de Ana Mendieta. “La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, aparece como una prueba y una purgación”, si es bien aceptada puede llevar a la desaparición de la angustia y la inseguridad. “La plenitud, la reunión, que son reposo, felicidad y acuerdo con el mundo”, nos deberían esperar al término del laberinto de la soledad, siguiendo el planteamiento de Paz (2000).

Por su parte, en su obra en colaboración Max Horkheimer *Dialéctica de la ilustración*, Adorno expresa su crítica a la sociedad racionalista. Allí postula que los excesos del racionalismo han conducido a un endiosamiento de la razón instrumental y del mercado, en base a una razón que se aplica a los medios -el entramado industrial, la tecnología, etc.-, pero que ha perdido de vista los fines esenciales que debería perseguir el ser humano, como ser social, y a los que debería estar subordinada la razón. Desde su perspectiva, la

industria cultural transforma las obras de arte en objetos al servicio de la comodidad o el lujo, y es frente a este status quo que Mendieta expresa su rebeldía, y lo hace en casi todas sus obras.

En Iowa, y ya mayor de edad, Mendieta tuvo una relación muy intensa con su profesor Hans Breder, con quien viajó a México y a quien le debió sus años formativos y el amor que desarrolló por ese país, un lugar en donde podía hablar español, sentir la cultura latina donde había crecido, y donde la mayoría de la gente era de su altura y tenía un color de piel semejante al de ella. Durante esta etapa temprana de su trayectoria como artista privilegió un arte que dialoga y rescata el mundo ancestral latinoamericano, y la naturaleza, a partir de un posicionamiento político que la llevó a oponerse a la deculturalización propugnada por Estados Unidos, su país de “acogida”, en su búsqueda de imponer su modelo económico-cultural en forma hegemónica (López-Cabrales, 2006, p. 1).

Mendieta no podía viajar a Cuba por las restricciones de los viajes a la isla en Estados Unidos, y encontró en el país centroamericano un espacio en el cual desplegar su arte. Allí realizó muchas de sus *Siluetas*, siendo el escenario ideal para sus performances. En esta serie, Mendieta utilizó una silueta como representación de la presencia de su cuerpo ausente la mayoría de las veces. Existe en estas obras un deseo de representar la fuerza eterna femenina omnipresente y una necesidad de regresar al útero materno, una “sed de ser”, tal como manifestó la misma artista (Jacob, 1996).

Mendieta se graduó en pintura en 1972, en la Universidad de Iowa. Sus impulsos creativos y los nuevos planes de estudio que incorporaban las nuevas tecnologías multimedia hicieron que la artista se volcase al nuevo arte representativo, y por eso sus primeras obras de 1972 a 1975 se caracterizan por su impronta feminista, de provocación y preocupación por la situación de la mujer, la violencia y la defensa de nuevas estructuras sociales. Este sello de mujer y la necesidad de expresarse y defender a quienes ocupan los márgenes de la sociedad son características esenciales de las obras de Mendieta a lo

largo de toda su trayectoria. De este modo, logró plasmar una propuesta visual que no rehúye la complejidad del entramado político-social que le tocó vivir.

La rica formación académica de Mendieta se observa en los artistas que la influyeron, siendo particular su admiración por Marcel Duchamp. Algunos de sus primeros trabajos respondían a las performances de Duchamp, o a otras obras donde se percibe el genio creativo del arte conceptual. El diálogo de Mendieta con Duchamp se evidencia particularmente en *Self-Portraits with suds in hair* (Autorretratos con jabón en el pelo), donde se inspira en la obra *Marcel Duchamp with shaving lather* (Marcel Duchamp con espuma de afeitar), fotografía de Man Ray a Duchamp con crema de afeitar en su pelo y rostro. La teatral representación de Mendieta de la performance de Duchamp consiste en 5 diapositivas de 35 mm. En una de ellas, el pelo de la artista está retorcido delante de su frente; en otra, retorcido sobre su cabeza; y en otras dos, su pelo forma una especie de masa en forma de red sobre su rostro (Herzberg, 2003).

Los eventos biográficos que debió afrontar, como el exilio y la discriminación por ser mujer y latina en una sociedad conservadora y machista, la movilizaron para concebir instrumentos y mecanismos que manejará de forma innovadora en su propuesta artística, siendo su principal fuente de creación su propio cuerpo, que de apariencia frágil, deviene en matriz-huella mediante la cual elabora un arte que problematizará su condición de relegada racial en Estados Unidos, y pondrá en evidencia su capacidad de guiarse a sí misma más allá del medio que la rodea. Por ello, en su arte abreva también de las fuerzas creativas y vivificadoras provenientes de la madre tierra, rescatando las cosmovisiones de culturas originarias como la taína de Cuba y las mesoamericanas, siendo una ferviente crítica del *mainstream* (entendido como un conjunto de tendencias hegemónicas) tanto en el campo específico del arte como en la cultura y la política (Avendaño Santana, 2012).

Al comienzo de los '80 y a pesar del carácter efímero de la obra de Mendieta, poseía ya un lugar prestigioso en la escena artística neoyorquina. Sus últimas obras fueron excavadas en las paredes de la Cueva del Aguila en

el Parque Jaruco, en las afueras de La Habana (a donde por fin pudo viajar), en 1981. Allí cristalizó formas que se aproximan a las representaciones artísticas de los pueblos indígenas prehispánicos. Estas imágenes poseen los nombres de las diosas en el idioma taíno y representan la serie de *Esculturas Rupestres* que culminó Mendieta en su segundo viaje a la isla. “Durante los últimos años de su vida, Mendieta experimentó con otros materiales como el papel quemado, las hojas secas, los troncos de árboles, todas fuerzas de la naturaleza” con las que la autora se sentía vitalmente unida (López-Cabrales, 2006).

Su vida se vio truncada cuando en circunstancias trágicas, su cuerpo cayó al vacío desde el piso 34 de su departamento en el Soho de Nueva York después de una acalorada discusión con su marido Carl André, quien fue el único testigo de su muerte, aseverando que Mendieta se arrojó por la ventana aunque todavía mucha gente se pregunta qué pasó en realidad aquel 8 de septiembre de 1985. Mendieta había conocido a André y se casaron el mismo año de su muerte. Llevaban una vida intensa y ambos eran artistas de éxito. Fueron en su luna de miel a Egipto, viajaron a distintos lugares y vivieron en Roma donde realizaron exposiciones y donde Mendieta residió durante tres temporadas, después de haber recibido una beca de la prestigiosa Academia de Roma.

Siendo la muerte una de las temáticas abordadas por Mendieta en varias de sus obras, el cariz trágico de la suya, y el misterio que aún la rodea, generaron múltiples ensayos y análisis, a la par de los trabajos dedicados exclusivamente a su obra.

El marco contextual en el que se desarrolló la carrera artística de Ana Mendieta da cuenta no sólo de los acontecimientos biográficos descritos, sino que sitúa sus performances y sus obras en un complejo entramado de corrientes y tendencias ideológicas, culturales y políticas que se dieron en los movimientos sociales de las décadas de los '60 y '70, entre los cuales se destacan la lucha contra el racismo, el feminismo y sus reivindicaciones de los derechos de las mujeres, los movimientos ecologistas y los artistas de

vanguardia que se opusieron al *establishment*, así como las organizaciones antiimperialistas. En las siguientes declaraciones de la artista se expone en forma patente su postura política contrahegemónica, teniendo una notable actualidad y vigencia su visión de cómo los medios de comunicación manipulan la información, construyendo “grandes mentiras” o lo que hoy son “posverdades”, definiendo luego el rol a cumplir por el artista en este contexto, como una obligación a ser crítico y rebelarse:

Los Estados Unidos, el mayor poder imperialista, rico en medios materiales y tecnológicos, mantiene algunas de las formas más vergonzosas, dolorosas e inhumanas de discriminaciones raciales, económicas y sociales entre sus propias gentes. El desbordamiento de sus fronteras, las agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de los Estados Unidos ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos al igual que dentro de los mismos Estados Unidos (...). El imperialismo norteamericano ha producido y controla los medios internacionales de comunicación e información de masas. Los bombardeos a base de información falsa y medias verdades se realizan a una escala tan grande que millones de personas viven en medio de una gran mentira (citada por Avendaño Santana, 2012, p. 13).

En todo caso, el contexto biográfico e histórico es fundamental para comprender el significado de la obra y las performances de Ana Mendieta.

2. Significado de la obra de Mendieta

A lo largo de su trayectoria, como así también en su vida, Ana Mendieta ha cruzado fronteras geográficas y culturales, haciendo un recorrido a la vez físico y artístico, simbólico y espiritual. Ella fue una de las artistas más innovadoras de su época; produciendo sus obras de performance y *body art* entre 1973 y 1985. En su trabajo Mendieta amalgama elementos del *body art*, el multiculturalismo y el feminismo. Si bien atravesó distintas fases ideológicas, hay una permanente presencia de ciertos temas, obsesiones y métodos a lo largo de su producción. Solía superponer distintas obras e ideas y las

retomaba, sin que su obra pueda encuadrarse en un orden estrictamente cronológico. En los años setenta, por ejemplo, sus obras reflejaban una influencia significativa del feminismo de la época. Al principio de su carrera, articulaba la reivindicación de la mujer y el culto de la tierra/madre (y formas universales de las diosas de la fertilidad) en algunos cultos y mitos antiguos, con las ideas vanguardistas del Performance Art (Howe, 2009).

En el *body art* es el mismo cuerpo del artista su principal razón creadora. Por lo general, involucra prácticas artísticas de naturaleza violenta, y esta violencia es llevada a traspasar los límites que impone la cultura corporal hegemónica occidental. En efecto, el *body art* de Mendieta son respuestas vehementes a una cultura que ha conceptualizado el sistema de géneros de un modo en que lo físico termina siendo un lugar de represión y subordinación social. En otros términos, sus mensajes pueden ser interpretados como una réplica a las jerarquizaciones que la sociedad impone al cuerpo femenino. En este sentido, las intervenciones artísticas de Ana Mendieta son tan categóricas como didácticas.

Un ejemplo de ello, y de la capacidad de la artista para afrontar experiencias extremas es *Sweating Blood* de 1973, donde se corta la cabeza para que sobre su rostro inmutable corran gruesos hilos de sangre. Esta acción revela un profundo dominio sobre sus actos, los cuales se muestran siempre pausados, medidos, como los que realiza otra cultora de la performance y el *art body* disruptivo como Gina Pane (Avendaño Santana, 2012).

Imagen 1. Sweating blood (1973)



Los movimientos artísticos en los cuales se inscribe la obra de Mendieta, el *body art* y el *land art*, profundizan el proceso de desublimación del arte. Desde su perspectiva, el arte deja de ser el sitio en el cual el hombre puede encontrar el sentimiento de vértigo en cuanto a su posible unión con la naturaleza y su destino. En este sentido, la unidad con la naturaleza incesantemente retrabajada por Mendieta, adquiere un estatuto problemático del cual la artista fue siempre consciente. La búsqueda del origen se conjuga con la percepción de que no hay pasado a redimir, sino más bien una recreación –reinención o reactualización, usando una expresión de la propia artista- de las culturas amerindias y arcaicas. En la posibilidad de re-actualizar las potencias, las concepciones y las vivencias en juego en los mitos y ritos de estas culturas se encuentra la fuerza de un arte que, como el de Mendieta, no se deja capturar ni por el *mainstream*, ni por lo exotizante (Ceppas, 2017).

Más aún, las performances a modo de los rituales primitivos de la artista suponen, además de una visión crítica hacia los ideales corporales de belleza occidentales, una ruptura radical con la forma canónica de mostrar el

cuerpo del arte europeo. En relación con el carácter disruptivo de las obras de Mendieta, se puede efectuar un paralelismo entre sus propuestas artísticas y las de Manet. Si la revolución de Manet consistió en el reconocimiento del “cuadro-objeto”, en la asunción de que pintar un cuadro no es lo mismo que pintar a una mujer; en tanto su creatividad se basa en la “manipulación” artística del propio cuerpo, el *body art* puede ser asumido como una contestación al “cuerpo-objeto”. Incluso, se podría plantear cierta semejanza entre el escándalo que en su época supuso la obra de Manet y la que generó en su tiempo Ana Mendieta (Pérez Guerrero, 2016).

Al indagar sobre la influencia de otros artistas en su obra, es posible hallar diversos trabajos de artistas de su época que rezuman una misma esencia. Tal es el caso de las *Conversions Series* (1977), de Vito Acconci, donde se cuestionaba la noción de la orientación sexual y el artista cruzaba las fronteras sexuales al explorar y borrar nociones convencionales de lo masculino y lo femenino. Por otra parte, las obras de Jasper Johns (*Diver*, 1963) e Yves Klein (*Anthropometries*, 1960), elaboradas con elementos de la naturaleza y a partir de un proceso de experimentación con el sentido de la creación artística, también se inscriben como referentes que inspiraron el trabajo de Ana Mendieta.

La existencia de una sensibilidad artística singular en la obra de Ana Mendieta tiende a liberarse de las definiciones estereotipadas de *lo femenino*, y crea una nueva iconografía generadora de auto-representaciones que revalorizan aspectos de la expresión corporal de la mujer tradicionalmente desdeñados, como la sexualidad, y los ritos de las culturas precolombinas. Con un lenguaje sutil y sublime, fruto de las propias experiencias de la artista, intenta universalizar el reencuentro de la mujer con la Naturaleza, el útero materno, a la vez de denunciar la dominación de la cultura machista. Su obra se ha calificado de esencializadora, al situar en forma persistente el cuerpo de la mujer en la naturaleza, reforzando la dicotomía mujer/naturaleza y hombre/cultura, propia de la civilización occidental. Su arte es por tanto una necesidad, algo en lo que creer, imaginado y no por ello irreal. La sangre y el cuerpo, la vida y la muerte se circunscriben en unas instancias místicas donde

se funden la tierra y la tumba, donde nacemos y vamos a morir, en una especie de altar-síntesis del universo (Lapeña Gallego, 2011).

En definitiva, Mendieta fue una artista protagonista de la deconstrucción crítica del objeto artístico tradicional en el contexto estadounidense de los '70, siendo su figura reivindicada desde diferentes abordajes en la crítica contemporánea y por diversos feminismos: desde la incorporación de las deidades de la santería y la recuperación de los mitos ancestrales mesoamericanos, a la visión de su trabajo como una unión mística del cuerpo de las mujeres y la naturaleza, y a la vez una forma de resistencia frente a la cultura logocéntrica (Ruido, 2002).

2.1. Exposición de la violencia social y sexual contra la mujer

En la década de los '70, Mendieta realizó obras performáticas a través de las cuales cuestionaba las convenciones sociales de los géneros sexuales y la violencia social y política contra la mujer. Distorsionaba su propia imagen como mujer poniéndose pelucas, maquillaje, barbas y otros accesorios para transformarse no solamente en otras personalidades femeninas, sino también en imágenes sexualmente ambiguas. Ridiculizaba la explotación convencional de la mujer en la fotografía profesional y en anuncios comerciales y ponía en tela de juicio las oposiciones binarias masculino/femenino. Posteriormente, la artista se desilusionaría con la retórica limitada del feminismo de las mujeres “blancas” y de clase media, porque no representaba a todas las mujeres marginadas (por ser diferentes, por ser latinas, negras, etc.) (Duncan, 1999).

De todos modos, al analizar el contexto social en que se produce la obra de Mendieta, se advierte el desarrollo de corrientes y grupos feministas que influyeron en diversas esferas del pensamiento y el arte, más allá de su acción política. En la escena artística en particular, surgieron diversos movimientos que se pronunciaron contra el racismo, el militarismo y el sexismo,

impulsando nuevas aportaciones e investigaciones feministas en el campo de las artes que se focalizaron en la obra de varias mujeres (Curbelo, 2015). Mendieta, como buena parte de su generación, absorbió estas perspectivas incorporándolas como motivos fundamentales en su trabajo creativo.

Junto a otras artistas contemporáneas, Ana Mendieta cuestionó y denunció los estereotipos en que se basan las ideas de inferioridad femenina presentes en la mayoría de las religiones y creencias, en general en todo el mundo occidental. Ella formó parte de un grupo de artistas transgresoras que usaron el arquetipo de la Gran Diosa como símbolo de poder y adoración, destacándose entre ellas Mary B. Edelson, Monica Sjöö, Beverly Skinner y Marika Tell. Sus obras albergan una profunda visceralidad que las mantiene vivas, explorando y utilizando a las grandes diosas como una herramienta para plasmar su rechazo a la sociedad patriarcal, en tanto Mendieta hacía lo mismo con su propio cuerpo (Curbelo, 2015).

El ejercicio de exposición directa que conlleva el arte de acción de Mendieta, convierte a la artista en eje indiscutible de su propio trabajo, donde todas las miradas se dirigen, no ya a la obra, sino al propio cuerpo convertido en objeto y sujeto de la propuesta artística. Esta característica afecta de manera especial a quienes no tienen el perfil de persona extrovertida y sufren con intensidad lo que se puede denominar como pánico escénico. De todos modos, se trata de poner en funcionamiento una transformación sustituyendo los obstáculos psicológicos por energía expresiva. Por otro lado, cristalizar el arte en el cuerpo y en la acción conlleva una tendencia que suele poner en riesgo la propia integridad física, y en algunos casos, la de los compañeros. Muchas de las “acciones” generadas por quienes cultivan el arte de acción son de algún modo violentas, lo que se puede visualizar en las obras de otros artistas referentes de esta corriente artística como Marina Abramović, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Günter Brus (Tejo Veloso, 2014).

En efecto, Moure (1999) destaca como rasgo esencial de esta etapa el contacto con experiencias reales y artísticas que subrayaran la individualidad creativa del *performer*; se preocupaba por la articulación de las emociones y los

deseos del ser humano a través de los rituales efímeros; todo mediante una experiencia íntima con la tierra y los orígenes. Desde este enfoque se ha planteado que un rasgo que unifica la obra de Mendieta es su impronta de mujer que expone el concepto indisoluble de vida/muerte de diversas maneras. Tal como postula Howe *“sus creaciones reflejan una búsqueda para yuxtaponer expresiones únicas de distintas culturas y una tendencia de desmitificar/retomar los mitos multiculturales y ancestrales. Las fotos y los documentales se prestan al brillo tecnológico y a la parte meta-artística dándole a su obra un toque de modernidad con brocha mimética”* (Howe, 2009, p. 15)

Al analizar el significado de la obra de Mendieta, es preciso prestar atención al impacto del *Art Performance* en la época en que surgió. Los artistas que cultivaron o cultivan este género de algún modo rechazan la comercialización de los museos y las galerías, cuestionando los conceptos del arte y conceptualizando su expresión con recursos diversos, objetos efímeros, trasgresiones sexuales y los choques con las expectativas del público. Asimismo, Mendieta rechaza las convenciones vanguardistas del arte: se enfoca en el proceso y da poca relevancia a la permanencia del objeto artístico. Su obra tiene valor y sentido sólo en el acto de hacerla, en el acto de observar el proceso y en el largo proceso de fijarse en la memoria de su existencia (Blocker, 1999).

Las prácticas de la *foto-performance*, por lo general, tiende a privilegiar el registro como soporte antes que la acción registrada. En contrapartida, en las obras de Mendieta el registro funciona como una “huella” del acto original, mientras otras artistas –que hacen *foto-performance*- se despliegan a situaciones más complejas, como es el caso de los registros que la artista francesa Orlan, que realiza intervenciones quirúrgicas sobre su propio cuerpo, o la superposición entre acto y registro en las fotografías de Cindy Sherman. Lo que en las tres artistas resulta evidente es que *“el registro no agota al acto y que éste no existe independientemente de aquel”* (Alonso, 2012, p. 8).

Por el contrario, mientras que la mayoría busca dimensionar o rediseñar la propuesta performática en función del medio de registro elegido,

posibilitando una recepción diferente en cada caso (acto, registro), las perspectivas rupturistas de Mendieta, Orlan y Sherman *“les ha permitido trascender la instancia de la acción transformada en objeto y su documentación”* (Alonso, 2012, p. 8).

En las siluetas de Mendieta la imagen fotográfica refuerza su ausencia, debido a que se refleja una acción realizada e inmodificable –considerando el carácter “mortuorio” que según Barthes subyace en toda fotografía. Pero al mismo tiempo, es el medio que permite la recepción estética de la obra, que sólo puede desplegarse para el espectador entre la autenticidad del registro y la ausencia del acto. Tal como sostiene Alonso, *“aún siendo un documento de un sub-producto (la huella), el registro forma parte vital de la performance. Su lugar claramente no es complementario, ya que es imposible establecer un límite preciso entre performance y registro que pueda caracterizar a una y otro como instancias separadas. Por otro lado, las fotografías son el único vínculo que la artista propone con su espectador, quien se aproxima a la inmediatez del acto original desde la perspectiva mediada del registro fotográfico”* (Alonso, 2012, p. 9).

En todo caso, es posible considerar a las obras de Ana Mendieta como un núcleo crítico contra un orden establecido. Asimismo, introduce una alteración de las estructuras convencionales de la producción artística utilizando ciertos rasgos específicos con los cuales crea un orden alternativo, reconduciendo el proceso hacia una nueva percepción del sujeto y a la vez, trabajando con elementos que aseguran la conservación y continuidad cultural.

Del-Valle Cordero (2013) sostiene que Ana Mendieta despliega un posicionamiento “interestructural” que la sitúa como sujeto transicional, el cual mediante el drama social acaba siendo transformado a través de diversos objetos plasmados en obras como *Facial Cosmetic Variations*, donde la artista muestra su rostro transformado por medio de pelucas y medias. Esta obra, desplegada a través de unidades gestuales mínimas, que se enuncian en una concepción dinámica y cinética del rostro, con muecas que tienen un carácter expresionista -casi primitivo-, se equipara a los trabajos de sus coetáneos Cris

Burden y los artistas performativos Dennis Oppenheim, Vito Aconcci y Barry Le Van, quienes exponen la vulnerabilidad del cuerpo en sus propuestas temerarias y fronterizas. Tal es el caso de *Glass on Body*, donde su cuerpo desnudo es presionado contra un cristal transparente para revelar la deformación corporal.

Imagen 2. Facial Cosmetic Variations (1972)



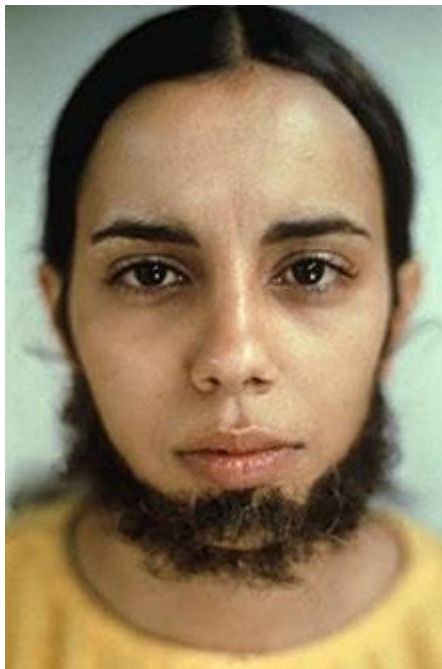
Imagen 3. Glass on body (1972)



Otra de las series fotográficas realizadas por Mendieta en este período es *Fair hair transplant* (Trasplante de vello facial, 1972), resultado de su proyecto de tesis de master del curso de pintura. En ella la artista registra el proceso de cortarle el bigote y la barba a un compañero para colocarlos sobre su propio rostro y transformarse en el acto en un hombre. Mendieta describía a esta pieza como una continuación de la obra de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919), que es una reproducción en forma de tarjeta postal de la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, a la que Duchamp añadió sutilmente barba y bigote. Esta fascinación de Mendieta por la transformación de los roles de los sexos nutre el

corpus de una obra que, en diversos sentidos, se dedicó a explorar procesos de disolución y desintegración de las identidades sexuales, étnicas y culturales.

Imagen 4. Fair hair transplant (1972)



Dentro de los espacios y fuentes que inspiran el trabajo artístico de Ana Mendieta tienen crucial relevancia aspectos contingentes del entorno social y cultural del cual se nutre la artista. Esto lo cristaliza en *Escena de Violación*, que forma parte de una serie realizada en 1973, cuando Mendieta se enteró del asalto sexual sufrido por una estudiante en el campus de la Universidad de Iowa donde estudiaba. A partir de esta circunstancia, Ana ideó una performance donde muestra directamente las implicancias de un peligro que acecha sobre todo a las mujeres, utilizando como sede de la acción su departamento y su propio cuerpo como el elemento que evidencia el ultraje. La impactante escena se revela como un tipo de arte comunicativo, que requiere la presencia del espectador como parte de la acción, y que los interpela de manera vehemente. En efecto, en estas performances se busca respuestas y la propia capacidad de acción del “auditorio”, que puede verse sacudido o afectado por el carácter visceral de la obra.

Imagen 5. Escena de violación (1973)



Al igual que en su producción general, en esta obra Mendieta se propone evidenciar que la praxis artística sólo tiene sentido si se involucra completamente en un proceso de invectiva o crítica de la sociedad. Y en cuanto testigos de la situación expuesta, los espectadores se ven invitados a participar de su actitud y son convocados a ser agentes transformadores en lo que esté a su alcance para desterrar los estereotipos y estigmatizaciones en los que se basa el machismo y su justificación de la violencia sexual y dominación de la mujer. Cabe consignar, asimismo, que esta acción sólo pudo ser vista por un grupo reducido de personas, las que rodeaban a la artista, quienes posteriormente entablaron una conversación sobre la escena expuesta y sus consecuencias. En esta performance Mendieta permaneció aproximadamente una hora en la posición en que aparece en la fotografía, con las manos atadas por cuerdas y los rastros de la “violación” sobre su piel.

En esta misma línea se inscriben otras obras de la mencionada serie como *Gente mirando sangre*, donde Mendieta dejó escurrir sangre por la parte inferior de la puerta de su domicilio, procurando captar las reacciones de los peatones cuando pasaban y contemplaban la sangre fluyendo. De esta manera, Mendieta se sumerge en la realidad, haciendo participe al público de una situación extrema pero posible. Sugiere escenas escondidas, temas tabú y crímenes desde un punto de vista tanto intenso y tan íntimo que pareciera ser ella siempre la agresora o la víctima. La mayoría de las obras de este período buscan alterar el estado de ánimo del espectador (Mollà Hinarejos, 2016).

Similar impacto tuvo la obra *Performance de violación*, donde la artista aparece en un sitio apartado de la ciudad de Iowa -cubierta de hierba salvaje y fresca-, tirada sobre un tronco ubicado al ras de suelo, dando la sensación de que está muerta, luego de haber sido violada, lo que se deduce de la carencia de ropa de la mujer-víctima de la cintura hacia abajo, y por los hilos de sangre que salpican sus piernas. En todas estas obras el tema central es el reclamo frente a la violencia, ante la acción salvaje-cruel a la que pueden ser sometidas las mujeres. La serie incluye también la obra *Mujer atada*, donde “Mendieta aparece desnuda, amarrada por una cuerda que une linealmente su espalda con sus extremidades superiores e inferiores, inmovilizándola” (Avendaño Santana, 2012, p. 1). A través de esta postura humillante Mendieta da cuenta de las limitaciones que agobian y anulan a las mujeres.

Imagen 6. Performance de violación (1974)



En una segunda instancia de esta performance, es sorprendente cómo una toma o posición del cuerpo de la artista retoma la visión de la mujer desnuda a través de una cerradura en *Etant donné* de Duchamp. En un contexto diferente, y en respuesta a una serie de distintas circunstancias, Mendieta parece homenajear a Duchamp, cuyo trabajo admiró por años (Herzberg, 2003).

De la misma manera en que la artista mantiene un riguroso control de la disposición de cada elemento involucrado en sus creaciones, aun cuando es consciente de su carácter efímero, se preocupa por el impacto y registro de las mismas, por su compacta unidad visual y la carencia de narratividad (subrayada por la habitual no inclusión de títulos en sus obras) que pueden captarse en pocas fotografías o en videos cortos (Avendaño Santana, 2012).

2.2. El primitivismo en el arte de Mendieta

Si se revisan las diferentes abordajes y estudios de la obra de Ana Mendieta recogidos en artículos, monografías y resultados de exposiciones realizadas, se advierte que el primitivismo que cultivó la artista no ha sido un tema considerado suficientemente, a pesar de que son numerosos y diversos los vínculos con lo primitivo que se pueden reconocer no sólo en sus obras sino en su biografía e incluso sus textos personales. En todas estas fuentes es posible recorrer la experimentación artística de Mendieta más allá de las referencias formales a un primitivismo temprano en la búsqueda de abreviar del pensamiento mágico más que de la razón. Esto se revela en el siguiente testimonio de la artista, extraído de una entrevista realizada en México:

En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quiero decir que quería que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas (citada por Del Valle-Cordero, 2013).

Viso (2004) describe la asimilación que hace Mendieta del arte primitivo como el más real, confiriéndole a las culturas primitivas cierta autenticidad en la profundidad de sus conocimientos, el respeto de la naturaleza y la creencia en verdades universales, las cuales han influido en su actitud personal hacia la creación artística, transmitiéndole esa fuerza mágica y transformadora. En efecto, la artista le asignaba a lo primitivo una crucial relevancia, operando en cierta medida como una crítica a la postmodernidad y el pensamiento racional occidental, llevando adelante prácticas de intercambio social como encuentro ritual a través de sus performances. Esta visión, que remite a los orígenes de una humanidad primitiva, se ve reflejada también en sus propios escritos personales:

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío,

la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen (citada por Moure, 1999, p. 222)

Al repasar las obras de Mendieta en varias de ellas se introducen referencias estéticas del arte primitivo, contextualizándolas al proponer relaciones sobre todo basadas en el aspecto formal del arte. En todo caso, el primitivismo de la artista excede el problemático ejercicio de *mix-and-match* formal (combinación de estilos en el arte posmoderno), ya que en su obra ya no existe un objeto tradicional como obra de arte (pintura o escultura), sino que se plasma en la performance como manifestación artística (categoría que la misma Mendieta denominaba “*earth/body*”, en un contrapunto de naturaleza y cultura) y en nuevas técnicas de representación (el video y la fotografía), donde se condensa una experimentación más amplia del primitivismo (Clifford, 1995).

El *earth body* de Ana Mendieta se distingue de las realizaciones más frecuentes en esta tendencia. Por lo general, se utiliza la materia natural desplazándola de su lugar de origen para darle otra funcionalidad, introduciendo cambios sugerentes en el propio medio natural, haciéndose esto casi siempre a gran escala. En otros términos, es la tierra puesta en función de la voluntad del ser humano. Por su parte, en Mendieta se percibe una actitud distinta: es el ser humano quien va hacia la tierra (o la naturaleza) para integrarse al medio natural en procura de una fusión íntima, sin buscar su transformación sino participando en su seno (Mosquera, 2007).

El efecto producido por abreviar del arte primitivo se vincula con la fuerza que tenían en el período en que se produce la obra de Mendieta las nuevas corrientes de pensamiento dentro de la antropología, los movimientos de lucha contra el racismo, el ecologismo, el feminismo y la descolonización de África y Oceanía, siendo el campo de la antropología uno de los principales motores del cambio de percepción. Las aproximaciones menos evolucionistas a las sociedades primitivas, como la de Lévi-Strauss (2009) en *El pensamiento salvaje*, fueron incorporadas a las prácticas del arte de la época, y es posible detectar su influencia en las clasificaciones de performance.

Ana Mendieta comienza a realizar performances con carácter ritual, a la manera de los primitivos, en 1972. En esta fase de su trayectoria la relación entre la percepción de realidad y un mundo mágico de la artista se sustenta en planteamientos de performance con matices. Su carácter ritual se podría situar en un contexto externo al panorama de Occidente, pudiendo definirse la artista como una profunda crítica al pensamiento occidental, llevada adelante por el arte a través de la antropología (Del Valle-Cordero, 2013).

Para Mendieta, la identidad pasaba por el valor de las raíces y la idea de la tierra como matriz. Reinterpretaba mitos ancestrales como los de la madre-tierra de los taínos (y los de otras culturas), rescatando, por ejemplo, que los mismos taínos creían que los primeros humanos surgieron de una cueva. Entonces, representaba las cuevas como espacios de nacimiento (como un mensaje universal del deseo del hombre de volver a sus raíces y a la madre-tierra, al útero místico). A partir de esta búsqueda, utilizó su propio cuerpo y su propio exilio como instrumentos artísticos para explorar los fenómenos del destierro del ser humano, la complejidad de la identidad, rescatando valores esenciales de las culturas originarias destruidas e ignoradas (Cabañas, 1999).

En la mayoría de las obras míticas de Ana Mendieta se advierte la intención de la artista de incorporarse al medio natural, fundirse con él en un acto místico. Buena parte de ella se puede asumir como una metáfora del retorno a lo primario, construida desde su propia ansiedad de retorno, su "sed de ser", que halla transcendencia en los mitos tradicionales de la cultura precolombina, rescatando una religiosidad que hermana su práctica con la de Juan Francisco Elso, otro artista cubano contemporáneo (que a diferencia de ella no padeció el exilio). En ambas obras se aprecia un ritualismo que era a la vez real y simbólico. No es que en Mendieta el arte vuelve a la religión, sino lo opuesto: es la religión la que regresa al arte. La obra se apropia de prácticas ancestrales con fines artísticos que se proyectan hacia lo religioso (Mosquera, 2007).

En sus viajes a México la artista se focalizó en el poder de los mitos ancestrales para crear obras que revelaban, a la vez, una sensualidad visceral

y la sofisticación conceptual de su poética. Dibujaba y marcaba en el paisaje de varias maneras las siluetas de su propio cuerpo. Esculpía la piedra, marcaba formas en la tierra y en la nieve, creaba formas con piedras y diseñaba las figuras con flores, sangre, arena y fuego. Pero Mendieta preservaba las huellas de sus obras en la imagen fotográfica y en algunos casos en celuloide, contemplando la necesidad de dar permanencia y memoria a sus experimentos fugaces con la naturaleza (Howe, 2009).

Fue la propia artista quien tituló a sus trabajos de *earth y body art* como *Siluetas*, comenzando por una serie de autorretratos en los que su presencia física se inscribe en el paisaje. En ellas realiza un conjunto de rituales de curación, purificación y trascendencia. Las siluetas, por lo general, sintetizan aspectos de las cualidades culturales de su origen cubano e indígena, con una poderosa sensación de identidad sexual. Posteriormente, Mendieta desarrolló obras escultóricas aisladas en las que su individualidad se inscribe dentro de una forma femenina arquetípica. Así, el aspecto performativo y ritual retrocede para dar lugar a un objeto tridimensional. Las siluetas abarcaron un amplio espectro de medios, materiales y métodos, y fueron documentadas en fotografías en blanco y negro, color y películas súper 8. El archivo de diapositivas de *Siluetas* es extenso, aunque sólo unas pocas fueron impresas en fotografías durante su vida. Además, existen más de ochenta cortos de diferentes performances de Ana Mendieta en Iowa, México, Cuba y otros lugares (Moure, 1999).

El carácter efímero de la mayoría de las obras de Mendieta se ha cristalizado también en las pinturas de las cuevas de Jaruco (La Habana), donde los dibujos han sufrido los efectos de la corrosión ambiental. Pero esta fugacidad tiene la particularidad de sobreponerse al aniquilamiento total. Así, pese a que las siluetas reflejan siempre el propio cuerpo de Mendieta, éste no se puede identificar, lo que le confiere un carácter universal, como lo es lo femenino. Sus materiales son tan fugaces como eternos, son símbolos culturales y rituales, necesarios para la subsistencia del ser humano y la naturaleza. Mediante el contorno de un cuerpo humano femenino se despliega una expresión artística que es a la vez personal, filosófica, religiosa. En este

sentido, el arte de Mendieta no es un medio de expresión pasivo sino un lugar de resistencia/trascendencia, que busca rescatar la identidad cultural mesoamericana y proyectarla al mundo. El trasfondo vital de su obra es explicado por la propia artista:

“Mediante mis esculturas earth-body –dijo Mendieta– me uno completamente a la tierra [...]. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [...] en una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno es una manifestación de mi sed de ser” (Ramírez, 2003, pp. 135-136).

De algún modo, la utilización que hace Mendieta de su cuerpo para plasmar su propuesta artística es afín con la concepción del cuerpo de Merleau-Ponty (1975, p. 92), para quien es un espacio expresivo particular, el origen de todos los otros, proyectando al exterior las significaciones y otorgándoles un lugar. Esto hace que el arte corporal cobre existencia como cosas que se tienen al alcance de las manos y los ojos. Por ello el cuerpo es, desde esta perspectiva, lo que forma y hace vivir un mundo, o más precisamente, “nuestro medio general de tener un mundo”.

Con su cuerpo/objeto transcultural, Mendieta expresa en gran parte de su obra su “des-pertenencia”, el exilio por imposición, la separación de la tierra-origen. Desgarrada de su matriz y colocada en otro lugar, trasplantada a un “nuevo mundo” como los españoles que conquistaron América o los negros procedentes de África, producto del mercado de esclavos. De este modo imprime en su obra un entramado cultural donde se entremezclan sus orígenes taínos (primeros aborígenes de Cuba), la dominación colonial y la resistencia a través de un arte comprometido (Furfari, 2012).

En todas sus obras es posible percibir un sentimiento crudo de escisión, de pérdida y anhelo de reencuentro como instrumento para explorar las potencialidades del mundo del arte. A la vez, es evidente su deseo de fraguar una trasgresión del mundo artístico en el cual trabajaba, desmitificando los valores y la cosmovisión del arte canónico y convencional de los museos y

galerías. Su cuerpo era para ella un instrumento de su arte, un objeto no comercializable. Jugaba con la presencia/ausencia del mismo cuerpo al dejar huellas de él en la tierra, en las rocas, en los árboles. De esta manera, invocaba un aura ceremonial que remite a los orígenes y la base mítica de la identidad (Chattopadhyay, 1999).

El interés de Ana Mendieta por la historia de las religiones se halla presente en sus obras. En una que no lleva título, realizada en 1978 la huella o marca de una mano es impresa sobre la portada de un ejemplar del libro *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth* de Mircea Eliade, publicado en 1958. Allí, la autora halla su posicionamiento como artista ubicándose en las antípodas del hombre moderno, tal como lo define Eliade:

La originalidad del hombre moderno, su novedad en comparación con las sociedades tradicionales, radica precisamente en su determinación a considerarse a sí mismo como un ser puramente histórico, en su deseo de vivir en un cosmos básicamente desacralizado. (Eliade, 2001:9).

Esta percepción de lo sagrado de Eliade describe al mundo moderno como una sociedad en la que no existen ritos de iniciación significativos. El foco de referencia estética de Mendieta, en contraposición, converge hacia una performance a la manera de los primitivos: centrada en el comportamiento “liminal” y abarcando a las sociedades tradicionales dentro de su cosmovisión. De todos modos, no todas sus obras son primitivistas, Suprimiendo los tópicos y exponiendo el contexto de los comportamientos liminales a las prácticas de Mendieta se produce una amplitud de perspectiva hacia la des/re-contextualización de sus *earth/body* (performances), dando paso a una interpretación sustentada en el reconocimiento y la valorización de otras culturas (Del Valle-Cordero, 2013). La misma artista lo explica del siguiente modo:

Como mujeres no-blancas nuestras luchas son en dos frentes. Esta exposición no señala necesariamente la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha querido incluirnos, sino que indica una voluntad personal de continuar siendo “otro” (citada por Moure, 1999, p. 100).

Estas palabras revelan cómo Mendieta se siente fuera del mundo en el mundo, lo que la conducirá a un diálogo creativo que parte de preguntarse qué es ella en cuanto otredad y qué contiene esa otredad, más allá de los signos culturales estables que predisponen las conductas de las personas. A partir de este interrogante la artista rescata elementos de otras culturas, como el caso de la taína, cuyo panteón religioso poblado de diosas que conducían el destino de los seres humanos, fue la fuente a partir de la cual Mendieta elaboró su serie denominada *Siluetas*, donde las huellas de su cuerpo devienen en contornos alusivos a ella misma, pero también a diosas atávicas que conversan e interactúan con el universo (Avendaño Santana, 2012).

Imagen 7. Sin título (Serie *Siluetas*, 1976)



En Ana Mendieta, el descubrimiento de lo primitivo y el rescate de lo ancestral pasan por el develamiento de aquella primera sustancia del universo, que es el principio de la metamorfosis de la materia, fermento inagotable y

estímulo original para la creación artística. Desde esta perspectiva, lo primordial habita en la potencia generadora de la tierra en su estado más puro. Por ello la autora mantiene en varias de sus obras una relación estrecha y permanente con la tierra, el barro y otros elementos sustanciales como la sangre y el agua. Pero es su propio cuerpo, o su huella, que en varias de sus obras se convierte en vulva, matriz sexuada capaz de generar vida creativa. Su compenetración con la tierra y el paisaje la posicionan como artista de vanguardia en el *land art*, corriente en la que incursionaron varios artistas de su generación, como Dennis Oppenheim, que en su obra *Tensión Paralela* de 1970 se mimetiza con una concavidad terrenal, o *Rocked hand* del mismo autor, donde apoya su mano derecha sobre un suelo cubierto de piedras, y paulatinamente su mano se convierte en piedra (Avendaño Santana, 2012).

2.3. Ritos y huellas de la artista en la naturaleza

El soporte del *land art* de Mendieta siempre son vastos espacios naturales, plasmándose en obras que resultan efímeras, las cuales se desvanecen con el paso del tiempo por la intervención de los elementos de la naturaleza (viento, lluvias, mareas, fuego), entregándose la artista a las condiciones climáticas en la afirmación de una condición humana más ligada a la conexión con la tierra que a las limitaciones agobiantes de los ambientes urbanos donde se realizan exposiciones de arte.

Dentro de las performances donde Mendieta se compenetra con la naturaleza se destaca también "*Flowers on the body*".

Imagen 8. Flowers of the Body (1973)



En esta obra Mendieta utiliza su cuerpo desnudo para fusionarse con la naturaleza, concebida como un ente creador y generador de vida. Aquí aparenta el nacimiento y crecimiento de flores, en una imagen que condensa la relación de la vida, la muerte y resurrección. El cuerpo de la artista está cubierto casi en su totalidad, excepto sus partes íntimas y su rostro, quedando nuevamente expuesta su silueta. A diferencia otras siluetas, ésta se caracteriza por la presencia física del cuerpo. La muerte está patente por la tumba y al mismo tiempo, se plantea la paradoja y secuencia de vida y muerte por medio del nacimiento de las flores, que hallan en el cuerpo femenino el mejor sitio para sustentarse. De esta manera, el cuerpo queda expresado como el fin de una forma de vida y el origen de otra forma de vida, actuando la naturaleza como condicionante que es a la vez verdugo y semilla (Carpio Jiménez *et al.*, 2014).

La locación en la que Mendieta realizó la mayor parte de sus siluetas es la zona arqueológica de Yagul, al sur de Oaxaca (México), revelando la identificación de la artista con las culturas indígenas de la región, tal como lo explica ella misma en el siguiente testimonio.

“Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivo. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado. Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron. Es a través de mis esculturas que afirmo mis vínculos emocionales con la tierra y conceptualizo la cultura” (Moure, 1999, pp. 182-183).

Dentro del *land art* realizado por Mendieta se destacan también sus árboles de la vida, como la performance realizada en Old Man`s Creek, Iowa, donde la artista aparece desnuda y de pie, cubierta de barro y restos de pasto, apoyada sobre un gigantesco árbol, al que se ensambla por completo. En esta escena Mendieta replica el árbol al cual se une, a través de sus brazos alzados y su posición hierática, convirtiéndose en un genuino árbol de la vida. El árbol de la vida se hallaba presente en diversas culturas prehispánicas con las que la artista se identifica a través de los ritos que se manifiestan frecuentemente en su obra.

Imagen 9. Arbol de la vida (1976)



Tanto en la serie *Siluetas* como en las obras donde Mendieta se “une” a elementos naturales, es posible apreciar cómo explora su espiritualidad a partir de las performances de acciones inmersas en la naturaleza. En estas performances la artista realiza rituales de muerte y erotismo en un acercamiento para encontrar su esencia, su interior o el lugar donde se halla. Desde aproximaciones diferentes, se cristaliza la voluntad de propiciar experiencias profundas, al crear situaciones límite que permiten confrontarnos con el yo, con el paisaje y con el cosmos. Y su propio cuerpo se convierte en lugar y vehículo para establecer vínculos de unión con lo sagrado (Navalón *et al.*, 2017).

Otra de las obras de la artista que se enmarcan en su *land art* es *Burial Pyramid*, donde Mendieta se entierra desnuda entre grandes rocas de diferente tamaño, siendo nuevamente su cuerpo un elemento que se enlaza con la naturaleza, generando vida a las rocas inanimadas a través del calor corporal y la respiración.

Imagen 10. Burial Pyramid (1974)



La coloración de las rocas no es azarosa. En un entorno donde prevalecen el verde y el gris, las rocas que rodean el cuerpo ganan tonalidad y aportan a la mixtura de la mujer con la roca. En esta ocasión lo femenino se conjuga con lo masculino para formar parte de un todo estructural. La dureza de la roca se pierde ante la natural receptividad maternal del cuerpo femenino. Se halla un equilibrio entre la frialdad de las piedras, y el calor de la piel humana. En síntesis, la concepción de la huella del hombre en la naturaleza es recordada como un renacimiento de la vida en medio la aridez (Carpio Jiménez et al., 2014). Se observa aquí también una performance que consiste en un ritual de acercamiento al camino para entrar en la morada de la muerte, y a la vez en lo más profundo de su ser, donde el proceso de conexión con la naturaleza se vuelve sanador, y es ella misma quien emerge del interior de los elementos naturales.

La siguiente obra es una silueta realizada en barro sobre una superficie pantanosa, donde con su cuerpo representa la geografía de Cuba, su añorada tierra natal.

Imagen 11. Isla (1981)



En otra manifestación artística que combina el *land art* con la performance, la silueta de Mendieta emerge de las aguas, con la postura y forma en que lo hacen las esculturas precolombinas. En esta obra el ocultamiento de las piernas no es sólo un símbolo de anclaje, sino la manera de expresar el enlace entre el mundo acuático y la superficie. La figura femenina nuevamente representa la fertilidad de la tierra. De todos modos, lo que más resalta en la imagen es su invocación a su raíz cubana, que de algún modo da cuenta de la visión que tiene la artista de su propia obra en el plano discursivo:

“La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana” (Moure, 1999, p. 109).

La obsesión que tenía Mendieta con la idea del exilio como parte de su identidad estaba relacionada con uno de los peligros que todos enfrentamos en la sociedad contemporánea, que es el hecho de ser 'ciudadanos fronterizos', de vivir en un limbo y en una hibridez cultural que la agobia, optando por retratar la violencia de la realidad político-social que le toca vivir, o comenzar a reflejar su ausencia, ese no-ser que se evidencia en sus siluetas (ArtMadrid, 2015).

Por su parte, la búsqueda de una performance a la manera de los primitivos -fundamentada en una estructura liminal del drama social- se cristaliza en su obra *Death of a Chicken*, donde expone diversas referencias a actos simbólicos relacionados con las sociedades tradicionales mesoamericanas. Si bien estos referentes primitivistas no deberían ser tratados como una reflexión meramente formal del acontecimiento artístico, sí están relacionados con un estado de conciencia ritual, donde la acción reproduce una escena significativa, disruptiva para el pensamiento racional occidental.

Imagen 12. Death of a chicken (1972)



En esta obra se aprecia la fascinación de Mendieta por el sincretismo cubano y otros cultos africanos. En varias de sus obras recupera prácticas y símbolos (velas, raíces, tumbas, plumas, etc.) utilizados en la santería, lo que no implica que comulgara con tales creencias, sino que para ella las culturas primitivas y también su arte, estaban más cercanos de lo que están ahora de la naturaleza". *Death of a chicken* fue la primera performance de Mendieta que da cuenta de la relación entre su obra y la muerte violenta: la artista, desnuda, sostiene del cogote a una gallina recién degollada que, en sus últimos espasmos de vida, salpica de sangre el cuerpo de la artista y el piso (Curbelo, 2015).

Definitivamente, el primitivismo del arte de Mendieta está estrechamente ligado no sólo a su rescate de ritos y mitos ancestrales sino a su abordaje ecológico, de entrega del cuerpo a la naturaleza, mediante siluetas que reflejan una unión íntima entre la artista y la naturaleza. En efecto, luego de que la artista interviene en el medio, éste se va transformando más allá de la simbiosis entre mujer y paisaje. Pero las obras -en su acepción de resultado

visible de la performance- tienen menos relevancia que sus procesos y sus implicaciones, debido a que éstos determinan la semiosis que prosigue después de terminada la "pieza", en su devenir dentro del medio ambiente. En este sentido, el arte de Mendieta se puede considerar ante todo una ceremonia íntima con la naturaleza, cargada de implicaciones religiosas y políticas.

Por último, no se puede soslayar el hecho de que ella misma exhibía la documentación fotográfica de sus obras y performances, siendo éste el medio a través del cual comunicaba a su público su liturgia místico-artística. De algún modo, parte de la obra de Mendieta no se hubiese podido recuperar sin la fotografía, lo que le otorga un sentido contemporáneo a lo que de otro modo permanecería demasiado ligado a lo primitivo, como si la artista pretendiera hacer sólo un "genuino arte neolítico" (Mosquera, 2007).

3. Influencia de Ana Mendieta en la contemporaneidad

Una de las artistas que se puede considerar discípulas o epígono de Ana Mendieta es su compatriota Tania Bruguera, quien se ha mantenido trabajando de forma sólida y coherente desde los inicios de su carrera, en relación con sus preocupaciones por la expresión artística y el ejercicio de una práctica performática. Esta multifacética artista ha mantenido una estrecha relación con la generación que la precede en Cuba (la llamada generación de los '80), y se destaca por su ejercicio metodológico constante de reinterpretar la obra de Ana Mendieta. Su propuesta de traer de vuelta "acciones" y "gestos" de la historia del arte, como los realizados por Mendieta, la han hecho reconsiderar la 'experiencia' de realización y la 'experiencia' de recepción de las piezas como el elemento distintivo de este género, en relación con otras manifestaciones artísticas.

En 1986 Bruguera comenzó a rehacer muchas de las performances e intervenciones de Mendieta, a partir de la documentación encontrada en catálogos y la información que pudo recopilar tras diez años de investigación y

aprendizaje. Su proyecto tenía como propósito primordial “traer de vuelta” a la artista al contexto cubano; dar a conocer y “revivir” a Mendieta entre los creadores más jóvenes, otorgándole el lugar que le corresponde en la historia del arte cubano, con todo lo que de utópico y político tiene este gesto. A su vez, el “regreso” en la obra de Mendieta presenta connotaciones autobiográficas. Sin embargo, en la reinterpretación de sus piezas se advierte una conciencia del rol de Bruguera como artista-medio, artista-vehículo de comunicación: como guía para promover la “concientización” de determinadas urgencias contextuales, relacionadas con la opresión y la injusticia social (Villalonga, 2007).

En la serie de acciones y performances de Tania Bruguera de los primeros tiempos, su cuerpo todavía está presente en las obras, como en *El cuerpo del silencio*. En la siguiente imagen se aprecia con claridad la influencia de Mendieta en esta artista, su posicionamiento como cuestionadora de una realidad social, y a la vez el uso de elementos que remiten al primitivismo. Se trata de un cuerpo natural, social, político, religioso, donde la artista tiende a “ser en la transición” o “ser en el desplazamiento”, asumiendo su responsabilidad epocal a través de un compromiso social que parte de una sólida formación humanística y crítica con el orden establecido (así como denuncia a una sociedad carnívora, exhibe en otras obras los horrores que provoca la guerra en los cuerpos).

Imagen 13. El cuerpo del silencio (1997-1998), de Tania Bruguera



Al igual que Mendieta, la obra de Bruguera tiene elementos simbólicos, utópicos y un elevado compromiso social en su contexto. En otros términos, su modo de hacer arte se basa en la contingencia de la experiencia, y de este modo logra trascender en distintas culturas. Esta artista dirige en La Habana un "Taller de Arte de Conducta", donde sintetiza y lleva hasta las últimas consecuencias las preocupaciones que ha abordado a lo largo de su obra durante los últimos años. El taller es un espacio de diálogo y crítica, una propuesta metodológica experimental para la enseñanza del arte, que enfatiza el cuestionamiento e investigación de la práctica performática, junto con otros hilos conductores que revelan el constante cuestionamiento del medio, del rol del arte y de su propio rol como artista desde los mismos inicios hasta la contemporaneidad (Villalonga, 2007).

Su arte existe como "extensión reflexiva" de la realidad, planteando un nuevo concepto de autonomía que se da no sólo en el ejercicio de reflexión

propio del medio y sus elementos componentes, sino en la creación de diferentes realidades, paralelas a la del espectador. Inventa pequeños “mundos *in vitro*”, donde el público puede penetrar (o no), en dependencia del grado de conciencia que tenga de su rol de espectador, de su voluntad de participación y de su involucramiento con lo que se le está proponiendo. Su performance, de algún modo, demanda una recepción activa e incita a los espectadores a avizorar sus propias performances, ya sea como artistas o como ciudadanos, simples “animales políticos”.

Silvia Gruner es una artista mexicana en cuyos trabajos es posible advertir la influencia de Ana Mendieta. Aunque un poco más joven, comenzó haciendo piezas en Super 8 en las que presentaba acciones íntimas, relacionando el cuerpo y el paisaje. Formada como escultora, con una inmersión paralela aportada por el cine experimental y el cine de autor, realizó tempranas exploraciones performáticas inspirada por las corrientes feministas de la llamada segunda ola y del arte post-conceptual. A principios de los '90, su práctica multidisciplinaria no sólo inyectó vitalidad a las propuestas heterodoxas de la generación de artistas y curadores que durante esa década transformaron la escena del arte en México, sino que contribuyó de manera decisiva a la formulación de debates críticos que replantearon la proyección de un ideario nacional alternativo a las construcciones de poder del estado-nación. En este sentido, sus obras presentan fuertes cuestionamientos al orden establecido a nivel político (Museo Amparo, 2016).

Como heredera del trabajo de Ana Mendieta, Gruner explora las sutilezas del paisaje y su relación con lo ancestral y el cuerpo femenino.

Imagen 14. Arena (Silvia Gruner, 1986)



En este corto en Super 8, Gruner se precipita por una duna de arena realizando piruetas, adoptando una posición fetal como medio de transporte. La desnudez del cuerpo y sus formas como dunas: las caderas, los senos y los glúteos forman nuevas dunas que recuerdan el paisaje y su condición materna como fuente de vida (Escobedo Contreras, 2015).

A lo largo de su trayectoria, Gruner ha centrado su práctica performática en la relación cuerpo-identidad, con las dificultades que conlleva toda exploración poética anclada en la subjetividad. Para ello se ha servido del potencial simbólico de artefactos y entornos culturales del México autóctono con el ánimo de confrontar el papel tradicional que cumplen éstos dentro del imaginario colectivo y confiriéndoles significado siempre desde un ámbito personal. Su cuerpo siempre ha estado presente como elemento fundacional, en tanto entidad que define lo privado y lo colectivo, amalgamando aspectos psicológicos y personales con preocupaciones de índole político-social. Las obras de Gruner suelen oscilar entre el exceso y la austeridad, desplegando enunciaciones laberínticas desde el registro del tiempo cíclico, que no se construye en una progresión lineal de hechos sino en idas y vueltas, desviaciones y rituales que configuran signos fluctuantes (Museo Amparo, 2016).

En la siguiente pieza, un video de 1:36 en Super 8, Gruner –tal como se mostró hizo Mendieta en varias de sus obras- realiza un comentario directo a la obra de Marcel Duchamp *Desnudo bajando una escalera*, y a la historia del arte en general, en la que el desnudo femenino había sido mayoritariamente realizado por hombres. En una apuesta por la auto representación busca generar una nueva historicidad incluyente de la mirada femenina sobre sí misma (Escobedo Contreras, 2015), a la vez que establece un paralelismo con el arte de vanguardia y las posturas estéticas de Duchamp.

Imagen 15. Desnudo bajando una escalera (Duchamp, 1912)



Imagen 16. Desnuda, desciende (Gruner, 1986)



De acuerdo con Tatiana Cuevas, curadora del Museo Amparo, Silvia Gruner elabora *“una sofisticada apropiación de la cultura vernácula a través de referencias conceptuales, feministas y experimentales. Su trabajo propone un complejo análisis antropológico de lo individual y lo colectivo por medio de la memoria, la sencillez y el erotismo. Este insistente anclaje en el cuerpo y sus deseos ha sido una estrategia clave de resistencia a los vertiginosos modelos de producción dentro de los flujos virtuales contemporáneos”* construyendo *“una dicotomía que se modela en los dos hemisferios que guían el ritmo de su trabajo artístico: una dimensión psicológica y subjetiva, y una política y cultural”* (Museo Amparo, 2016).

Otra artista contemporánea donde se percibe claramente la influencia de Ana Mendieta es la artista francesa Orlan, que ha realizado en los últimos años una serie de performances en las cuales se ha sometido a una serie de intervenciones quirúrgicas modificando su cuerpo como una estrategia de crítica carnal a los patrones de belleza femenina occidentales. La artista se remite a la historia del arte para inspirarse en sus cirugías. Así, se ha hecho la

barbilla de la Venus de Botticelli (*El Nacimiento de Venus*), la nariz de la Psyche de Gérard (*Le Premier Baiser de l'Amour à Psyche*), los labios de la Europa de Moreau (*L'Enlèvement d'Europe*), los ojos de Diana en la *Diana Chasseresse* de la Escuela de Fontainebleau y la frente de la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci (Alonso, 2012).

Imagen 17. Intervención quirúrgica (Orlan, 1990)

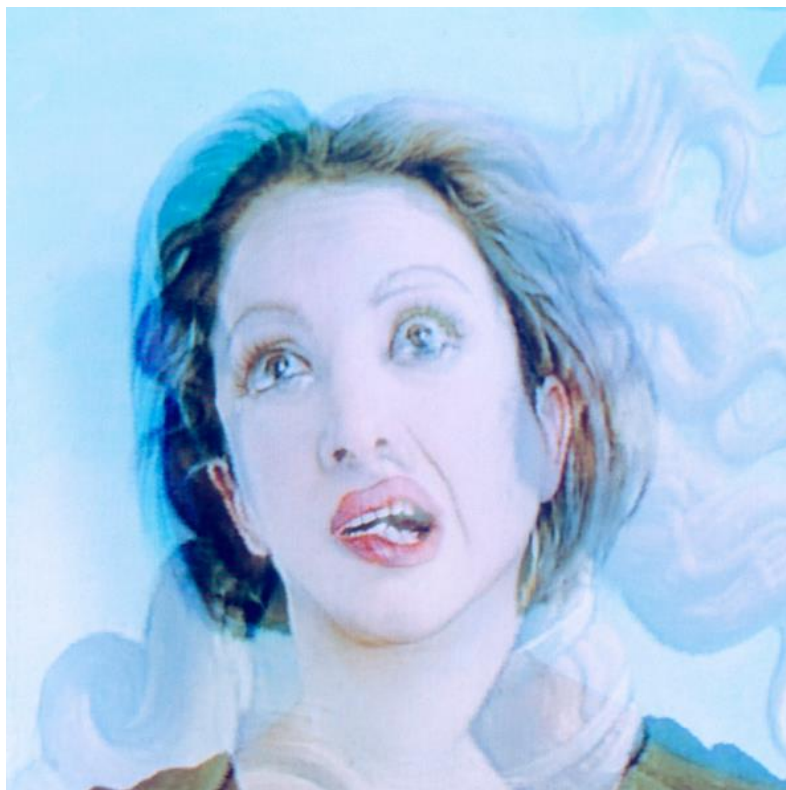


Las operaciones son filmadas bajo la dirección de la propia artista, quien sólo se hace administrar anestesia local. Además de supervisar el registro, Orlan escenifica la sala de operaciones con diferentes objetos, diseña la ropa de cama y la vestimenta de los médicos. Durante toda la intervención lee textos psicoanalíticos, filosóficos o literarios. De esta manera, los registros son el resultado de una situación especialmente escenificada para la cámara, sobre la que Orlan también suele intervenir luego en la edición. Además del registro en sí, las condiciones mismas de su presentación están contempladas en función de la performance. Por ejemplo, en la Bienal de Lyon de 2012, Orlan dispuso televisores con las imágenes de sus operaciones en el techo del

Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, junto a un dispositivo de luces similares a los que se utilizan en las salas de cirugía sobre las mesas de operación. Así, el espectador estaba forzado a mirar hacia arriba y directamente a las lámparas, de la misma manera en que la artista lo hace durante las intervenciones.

En *Entre deux* (1994) Orlan confronta fotografías de las variaciones de su rostro durante la operación y el período post-operatorio, y variaciones similares producidas mediante la manipulación digital de su retrato. En este caso, el registro pone en evidencia el compromiso y la consustanciación de la artista, al entregar su propio cuerpo a la “performance”, con una crítica que denuncia a la vez el artificio y la descorporeidad de lo virtual.

Imagen 18. Entre deux, self hybridization (Orlan, 1994)



En esta imagen de *Entre deux* se advierten reminiscencias de la propuesta artística de Ana Mendieta. En todo caso, así como Mendieta, con sus sangrientos ritos y su exposición de la violencia contra la mujer de manera

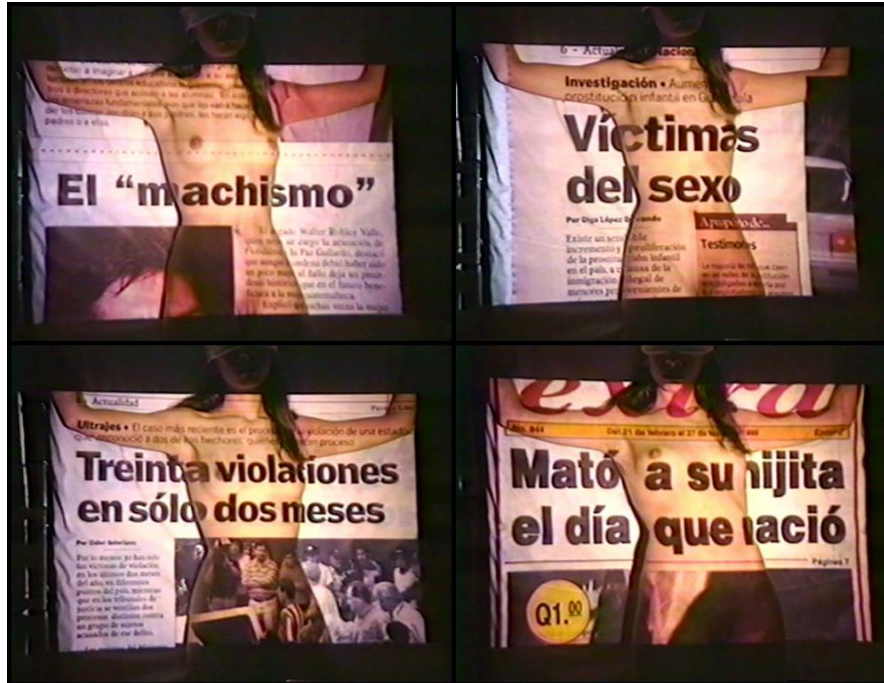
descarnada podía generar rechazo en espectadores remilgados, tampoco resulta placentero presenciar las operaciones de Orlan, ya que son intervenciones dolorosas, que logran como efecto conmover al espectador asociado al video y los medios electrónicos en general (Alonso, 2012).

Regina José Galindo es una artista y poeta guatemalteca contemporánea, nacida en 1974, que adopta la performance como vía de expresión principal. Es quizá de todas las artistas actuales la que más se asemeja a Ana Mendieta, presentando varias similitudes en diferentes aspectos de su propuesta artística. Al igual que Mendieta, Galindo utiliza su cuerpo como materia para la creación de complejas narrativas, explorando los límites de su propio físico y asumiendo riesgos con el fin de evidenciar y denunciar prácticas de sometimiento en las sociedades actuales, particularmente las que padecen las mujeres.

A través de un lenguaje duro y descarnado, Galindo experimenta en primera persona las vejaciones que sufren condenados y oprimidos por cuestiones de género, sexualidad, estatus económico, raza o nacionalidad. Mediante sus acciones sitúa al espectador en situaciones incómodas de las que se sabe participe. Sus performances, al igual que las de Mendieta, se convierten en un ritual personal de sacrificio, con el fin de visibilizar los padecimientos de los colectivos periféricos y marginales. En síntesis, su trabajo se desarrolla desde un discurso que podría calificarse como feminista y poscolonial, exhibiendo con crudeza los más perversos e hipócritas estereotipos e injusticias de los gobiernos occidentales (Artium, 2010).

Sus intervenciones suelen llevarse a cabo en el espacio público, empleando con gran frecuencia la desnudez como lenguaje transgresor y violento. En 1999 realizó una de sus primeras performances, titulada *El dolor en un pañuelo*. Este trabajo consistió en la proyección de noticias que anunciaban violaciones, vejaciones varias y asesinatos de mujeres, en el cuerpo desnudo de la artista que estaba tumbada en una cama de una estancia a oscuras, con los ojos vendados y atada de pies y manos. De este modo, presentaba *la desnudez de la verdad*, asumiendo en su cuerpo el eco visual y la memoria de todas las mujeres víctimas de violencia de género en su país.

Imagen 19. El dolor en un pañuelo (Galindo, 1999)



En *Himenoplastia*, otro “soberbio y descarnado ejercicio de implicación personal y social desde la práctica artística” (Artium, 2010), Galindo puso en primer plano la sobrevalorada virginidad femenina y la opresora y machista mitología que gira a su alrededor. Tal como sostiene Artium:

“La artista no sólo se hizo la himenoplastia sino que se hizo cortar los labios vaginales y estrechó la entrada de la vagina, imitando la práctica a la que muchos proxenetas en Guatemala someten a las mujeres que explotan sexualmente a fin de revender su virginidad. La primera relación sexual mantenida tras esta operación hace que la vagina sangre, además de ser profundamente dolorosa. De esta manera, Galindo puso en evidencia una espantosa práctica, así como el tabú y la hipocresía que existe en torno a la virginidad femenina en nuestras sociedades. Por este trabajo la artista recibió el León de Oro en la sección Artista Joven en la 51 Bienal de Venecia de 2005” (Artium, 2010, p. 1).

Imagen 20. Himenoplastia (Galindo, 2004)



En trabajos como *Esperando al príncipe azul*, Galindo cuestiona la imposición tradicional de reducir la sexualidad femenina a meros fines reproductivos. En esta performance la artista se tumbó desnuda en una cama cubierta por una sábana nupcial, y sólo se podía ver su vagina por un pequeño orificio de la tela. Por su parte, en obras como *Valium 10 ml* y *Todos estamos muriendo*, Galindo desarrolla poéticas que versan sobre el adormecimiento social ante emergencias del presente, como la adicción a las drogas y psicofármacos, la destrucción del medio ambiente y la desigualdad social. A ello le suma, tal como hacía Mendieta en la mayor parte de sus obras, una crítica a la fuerte presencia del formalismo en el arte contemporáneo y sus instituciones, formalismo que podría leerse como otra forma de muerte, en este caso del arte (Artium, 2010).

Para dar una idea del grado de compromiso de la artista con sus performances, en 2002 realizó la pieza *Lucha*, donde ella misma se enfrenta cuerpo a cuerpo con una luchadora profesional, recibiendo una auténtica paliza. En este tipo de obras, plantea cuestiones relacionadas con el espectáculo de la violencia, que se propicia y alimenta continuamente por los

medios de comunicación. Continuando con esta preocupación por la violencia, aunque en un plano definitivamente político, cabe destacar la pieza de 2003, *¿Quién puede borrar las huellas?*, donde Galindo camina desde la Corte Suprema hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido con huellas de sangre humana, en homenaje las víctimas del conflicto armado en Guatemala, y en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt. Esta obra se emparenta con la que realizará un año después, *El peso de la sangre*, donde se representa la sangre indígena derramada durante los procesos de colonización, en una aproximación a las culturas originarias donde se advierte también la influencia de Ana Mendieta.

El nivel de involucramiento de la artista con su propuesta performática se destaca en *Proxémica*, performance donde la artista “se encerró durante una noche y parte del día en un cubículo de ladrillos de cemento que ella misma construyó hasta quedarse aislada dentro de él. Para poder salir de la construcción tuvo que romper una de las paredes con cincel y martillo” (Artium, 2010, p. 1). Si bien Galindo “trabaja con una fuerte literalidad sobre aquello que quiere mostrar, su trabajo va más allá de la mera lectura o narrativa”; lo más relevante es su esfuerzo por hacer visible algo que la sociedad tiende a ocultar. En trabajos similares, como *Toque de queda*, se encerró durante diez días y completamente aislada en la Galería Le Plateau en París (Artium, 2010).

En estas y otras obras la artista reflexiona sobre la condición de las personas privadas de libertad. Añadiéndole la problemática que padecen los migrantes latinos en Estados Unidos, en 2008 realizó la obra *America's Family Prison* en el ArtPace de San Antonio en Texas. En esta pieza Galindo vivió durante 24 horas con su marido e hijo en una celda utilizada como modelo en una feria comercial de la industria de prisiones privadas. De este modo, experimentó lo que sus compatriotas suelen vivir al pasar la frontera a los Estados Unidos de América, donde son convertidos inmediatamente en delincuentes y son metidos en prisiones de reducido tamaño, teniendo que vivir en ellas todos los miembros de la familia. La artista denuncia el negocio que suponen las prisiones a costa de la falta de libertad de seres humanos.

Cabe consignar que la problemática de los migrantes ilegales la había impulsado previamente a hacer la obra *Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajarán de manera ilegal a los Estados Unidos*. En este trabajo Galindo organiza e imparte un curso de supervivencia para personas que, efectivamente, proyectan pasar ilegalmente la frontera (primero con México y luego con Estados Unidos). Por su parte, en *Libertad condicional* (2009) la artista fue atada con siete cadenas y siete candados a la espera de que el público decidiera o no liberarla. Otros ejercicios reflexivos sobre la falta de libertad en la contemporaneidad son las piezas *Camisa de fuerza* y *Yesoterapia* (Artium, 2010).

En otra muestra de su utilización extrema del cuerpo como vehículo de expresión, en *150.000 voltios* (2007), se ubicó cerca de la Iglesia de San Mateo en Lucca (Italia), donde permanece de pie e inmóvil hasta que un hombre se le acerca y le da una descarga de 150.000 voltios con un dispositivo eléctrico que emplea la policía para detener sospechosos. La artista cae fulminada al suelo por la brutal descarga. La invocación a la participación de los espectadores se cristaliza en obras como *Caparazón* y *Punto ciego*, ambas de 2010. En la primera se suma el ritmo de los golpes que con “*palos los espectadores propinan a la carcasa de metacrilato que protege su cuerpo desnudo.*” En el caso de *Punto ciego*, “*un grupo de personas invidentes identifican a la artista, violando su intimidad y desnudez mientras tocan su cuerpo por todas partes*” (Artium, 2010, p. 1).

En *Isla*, de 2006, Galindo homenajea nuevamente a Mendieta, cuando acude a un escenario natural para quedar inmóvil en un arrecife de la costa de Santo Domingo en República Dominicana, formando un charco con su propia orina. La cercanía de algunos planteamientos característicos de su obra y la de la artista cubana son evidentes: la sangre, la huella, el cuerpo ultrajado, la denuncia social y política.

Imagen 21. Isla (Galindo, 2006)



Las temáticas principales de Galindo, particularmente la violencia ejercida sobre las mujeres, el dolor físico y la sangre, se hallan presentes abordados desde diferentes perspectivas. En *Mientras, ellos siguen libres*, pieza realizada en 2007, “la artista, embarazada de ocho meses, se muestra desnuda sobre una cama y atada de pies y manos con cordones umbilicales, del mismo modo en que los hombres ataban a las mujeres indígenas durante la guerra civil de Guatemala, para posteriormente violarlas y de este modo, provocarles además del dolor y la humillación, un aborto” (Artium, 2010, p. 1).

Imagen 22. Mientras, ellos siguen libres (Galindo, 2007)



Galindo continúa hasta el presente (2017) en esta línea de trabajo, donde la violencia, la muerte y la tortura que prevalecen en la sociedad en la que le ha tocado vivir, se mantienen vigentes. Guatemala es una de las protagonistas principales en la obra de la artista, pero sus metáforas creativas, al igual que las de Ana Mendieta, son capaces de trascender cualquier frontera. Es preciso consignar que, además de realizar videos y performances, Galindo es una artista multifacética (dibuja y hace poemas, acompañando siempre sus obras con textos de su propia elaboración), amalgamando diferentes lenguajes que integran un corpus artístico completo y complejo (Artium, 2010).

Conclusiones

A lo largo del presente ensayo, y a partir de la revisión y análisis de algunas de las obras más emblemáticas de Ana Mendieta, se han podido rastrear los fundamentos de su arte disruptivo, sus características esenciales y su influencia en la actualidad como referente del arte performático, el *body* y el *land art*. A su vez, a partir del uso consciente de los espacios de la naturaleza, se ha reflexionado sobre su condición de artista de acción, y a la vez de creación, donde se plasman posturas políticas críticas al sistema y a la cultura hegemónica machista y colonialista de los Estados Unidos.

Sus obras han abierto territorios y espacios en los que el cuerpo de la mujer ya no es un producto de deseo sobre el que es necesario proyectar sino una afirmación de autonomía e identidad, un lugar de resistencia y un medio, similar al barro, el mármol o cualquier material, para dar forma a una impronta artística personal. Ella se consustanciaba con sus obras, al punto de ser uno de los casos más notorios en los que la creación artística está directamente vinculada a la existencia individual. A lo largo de toda su obra, Mendieta concibió al cuerpo femenino como sometido a tabúes y transgresiones, y a la vez como forma primigenia y fuerza creadora.

Mendieta fue un ejemplo paradigmático de artista de los márgenes, capaz de integrar una identidad sexual politizada y una identidad cultural en su obra. En efecto, al estar políticamente articulada y estrechamente vinculada con las prácticas artísticas de su tiempo, en ella se puede apreciar en forma evidente las disputas que se generan en el campo del arte, con sus instancias de legitimación y/o desvalorización de los productos discursivos, tal como vimos en las propias palabras de Ana Mendieta cuando explica la naturaleza de su propuesta artística.

Más que una combinación de feminismo, *land art*, *body art*, performance y primitivismo, su trabajo fue en sí mismo una vida dedicada al

arte. Su expresión excede los simbolismos de signo físico, y siempre se presenta plena de implicaciones vivenciales y culturales. Además, su arte encarna el drama de la ruptura cultural (en su caso, ser extraída de niña de su lugar de origen y conducida a una cultura completamente opuesta, pasando nada menos de Cuba a Estados Unidos en el período posterior a la revolución) y la voluntad de trascendencia.

Al revisar los interrogantes que se plantearon en el capítulo introductorio del ensayo, y luego del recorrido realizado, es posible al menos intentar esbozar algunas respuestas. En cuanto a los principales rasgos de la obra de Ana Mendieta que la posicionan como una de las artistas pioneras del posmodernismo y una de las más emblemáticas y presente en los museos de arte contemporáneo, se destacan la puesta en abismo de su cuerpo, el carácter efímero de sus obras, y el arte conceptual que subyace a todas sus propuestas. Esto se refleja no sólo en las muestras dedicadas a ella sino en las artistas en cuyas obras se percibe con claridad su influencia, particularmente en Tania Bruguera y Regina José Galindo.

Es preciso considerar, en este sentido, que el arte de Mendieta cuestionaba la escena del arte institucional, razón por la cual de sus performances e instalaciones hoy solamente queda material documental en forma de fotografías y pequeños videos. Paradójicamente, es justamente en museos y galerías donde el espectador actual encuentra la obra de Mendieta, a través de un proyector de diapositivas o una cámara de video en un cuarto oscuro y aislado, lo que la posiciona siempre como una artista de los márgenes.

Por otro lado, es posible establecer una relación directa entre el marco sociohistórico, el entorno cultural en que vivió la artista, y el significado de su obra, sobre todo en su inscripción dentro de los movimientos feministas y antiimperialistas, que denunciaban la violencia del sistema patriarcal y colonial de su época, en lo que tuvo mucho que ver su condición de exiliada cubana,

desterrada por la histeria del macartismo imperante en la sociedad estadounidense.

En cuanto a los temas filosóficos que más aparecen en su obra, se destacan la muerte, el contacto con la naturaleza, la vida, la religión, la cosmovisión de los pueblos precolombinos, la sangre y los elementos de la naturaleza como materiales artísticos, además del propio cuerpo. Su arte de acción se ha cristalizado a través de la denuncia, ya sea de las violaciones y de la violencia de género, así como para revelar cuán insensibilizada se halla la gente ante los crímenes y la violencia social, influyendo para ello –ya en su época- los *mass media*.

Al revisar los objetivos planteados para el desarrollo de la tesina, se puede plantear que se han alcanzado en buena medida. Respecto del objetivo general, se ha indagado y reconocido en la obra de Ana Mendieta aquellos aspectos que la posicionaron como una de las artistas de mayor vigencia dentro del arte contemporáneo, y de clara influencia sobre artistas mujeres, que no sólo reivindican su feminismo sino su cuestionamiento visceral al *establishment* y el arte institucionalizado.

En cuanto a los objetivos específicos, se ha descrito y caracterizado la obra de Ana Mendieta, relacionándola con la cultura posmoderna, en cuanto a cómo se relativizan los discursos establecidos y políticamente correctos en su obra, y cómo muestra las contradicciones del desarrollo tecnológico en su búsqueda permanente de contacto con la naturaleza, cargándose de una espiritualidad que se sustenta en una identidad e individualidad potente más que en credos religiosos, recuperando en su arte primitivo el lenguaje y los mitos de las culturas precolombinas. Por otro lado, Ana Mendieta siempre se situó en su contexto, y dio cuenta del marco sociocultural en el que se desarrolló, preocupándose por la opresión del cuerpo femenino y la represión, los tabúes y estereotipos que condenan a millones de seres humanos a la pobreza o la opresión, a la falta de libertad.

Asimismo, se reconocieron las estrategias performativas que empleó Ana Mendieta para plasmar sus ideas acerca de la opresión de la cultura occidental, basándose para ello en el *body art*, el *land art*, y en un arte de acción donde expone y denuncia hechos de opresión, como en *Performance de violación*, o la desfiguración de su rostro con vidrio, con pelos de hombre o con sangre.

Por último, cumpliendo con el último objetivo específico se ha evaluado y analizado, desde un abordaje discursivo y sociohistórico, el significado de la obra de Mendieta, y qué impacto suscita en la actualidad (en el arte contemporáneo). En este abordaje, es posible hallar una nueva dimensión o visión del arte de Mendieta, que por mucho tiempo, y no sin razón, se lo ha rescatado u homenajeado por su feminismo esencial, y por ser una expresión personal, profundamente filosófica y religiosa, que conformó un lugar de resistencia para defender su identidad cultural en una estructura reinante. Pero no sólo la de ella, sino la de millones de mujeres (y hombres), latinas (o de otras etnias) que sufren discriminación o violencia en la sociedad estadounidense, que es donde ella creció.

Su impacto en la actualidad se puede aprehender y conocer profundamente en la obra de una artista como Regina José Galindo, que más allá de los cambios y acontecimientos sociohistóricos que condicionan de manera diferente su trayectoria artística, en todos sus trabajos mantiene un espíritu que la aproxima a la artista cubana, revolucionando como ella no sólo el panorama artístico, sino cultural y social, con cada una de sus propuestas artísticas. La fuerza de su arte feminista se desarrolló en un contexto tan o más violento que el que vivió Mendieta, y la opresión y las injusticias sociales contra las cuales ella se rebela son semejantes, diferenciadas únicamente por los dispositivos tecnológicos que han tornado más sofisticados la manipulación y opresión del ser humano.

Bibliografía

Alonso, Rodrigo (2012). *Comisariado y Media Art*. Disponible en <http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/curadurianuevatecnologias-alonso.pdf> (fecha de consulta: 12/09/2017).

Artium (2010). *Regina José Galindo. Obra*. Disponible en <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/regina-jose-galindo/obra> (fecha de consulta: 14/09/2017).

ArtMadrid (2015). *¿Quién es Ana Mendieta?* Disponible en <http://www.art-madrid.com/noticia/Quien-es-Ana-Mendieta> (fecha de consulta: 13/09/2017).

Avendaño Santana, Lynda E. (2012). *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*. Disponible en http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendano_Ana-Mendieta.pdf (fecha de consulta: 18/07/2017).

Barthes, Roland (2009). *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces*. Barcelona: Paidós.

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

Cabañas, Kaira (1999). *Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, body I am'*. En *Woman's Art Journal* (Spr-Sum, 2:1, 1999), 12-17.

Carpio Jiménez, Lilia; Cartuche Flores, Claudia y Barrazueta Molina, Patricio (2014). *Naturaleza, objeto y soporte en las manifestaciones artísticas de Ana Mendieta*. *Estudios sobre arte actual* N°2, pp. 39-50.

Ceppas, Filipe (2017). *Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza*. Disponible en <http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/535/495> (fecha de consulta: 13/09/2017).

Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Curbelo, Dani (2015). *Ana Mendieta, arte y feminismo*. Disponible en <https://orbitadiversa.wordpress.com/page/14/> (fecha de consulta: 12/09/2017).

Chattopadhyay, Collette (1999). *Ana Mendieta's Sphere of Influence*. En *Sculpture* (June, 18:5, 1999), 34-41.

Del Valle-Cordero, Alejandro (2013). *Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos*. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1); pp. 67-82.

Duncan, Michael (1999). *Tracing Mendieta*. En *Art in America*; (April, 99:4, 1999), 110-154.

Eliade, Mircea (2001). *Nacimiento y renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.

Escobedo Contreras, Teolinda Isadora (2015). *Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*. Disponible en <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5897/Tesis%20de%20Teolinda%20Escobedo.pdf?sequence=1> (fecha de consulta: 13/09/2017).

Furfari, Sergio (2012). *Referencias Ana Mendieta. Cuerpo transcultural*. Disponible en revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/download/42/31 (fecha de consulta: 11/09/2017).

Herzberg, Julia P. (2003). *Ana Mendieta, sus años de formación*. Disponible en https://artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9310&lan=es&x=1 (fecha de consulta: 13/09/2017).

Howe, Linda S. (2009). *Ana Mendieta. El arte y la vida efímeros: la imagen permanente*. En <http://www.arteamerica.cu/0/dossier/linda.htm> (fecha de consulta: 13/08/16).

Iñigo Clavo, María (2002). *Ana Mendieta*. En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 15, págs. 405-423.

Jacob, Mary Jane (1996). "Ashé in the art of Ana Mendieta". En Lindsay, Arturo (Ed.): *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington & London: Smithsonian Institution Press.

Lapeña Gallego, Gloria (2011). *¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta*. En *Arte y políticas de identidad*, Vol. 5, pp. 101-116.

Lévi-Strauss, Claude (2009). *El pensamiento salvaje*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

López-Cabrales, María del Mar (2006). *Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta*. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html> (fecha de consulta: 15/07/2017).

Merewether, Charles (1996). "De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo de la obra de Ana Mendieta". En Gloria Moure (Ed.): "Ana Mendieta" (pp. 83-131). Barcelona: Poligrafía.

Mollà Hinarejos, Joana (2016). *Una incomodidad confortable: Estrategias de acción contextuales en la producción artística, Protocolo de Acción-Reacción-Interacción*. Disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/74367/MOLL%C3%80%20-%20INCOMODIDAD%20CONFORTABLE.%20ESTRATEGIAS%20DE%20ACCI%C3%93N%20CONTEXTUALES.pdf?sequence=3> (fecha de consulta: 13/09/2017).

Mosquera, Gerardo (2007). *Ana Mendieta*. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/ana-mendieta-gerardo-mosquera.html> (fecha de consulta: 11/09/2017).

Moure, Gloria (1999). *Ana Mendieta*. Barcelona, Museo Rufino Tamayo.

Museo Amparo (2016). *Silvia Gruner Hemisferios: Apuntes para un laberinto*. Disponible en <http://museoamparo.com/exposiciones/piezas/71/hemisferios-apuntes-para-un-laberinto> (fecha de consulta: 13/09/2017).

Navalón, Natividad; Mañas, Alejandro y Cháfer, Teresa (2017). *Heroínas en una sociedad misógina. Teresa de Jesús atrincherada en la morada. Mística en el Arte Contemporáneo*. En BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 5 N°1, pp. 17-44.

Paz, Octavio (2000). *El laberinto de la soledad*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Pérez Guerrero, Vicente (2016). *Cuerpo, arte y escuela. El lugar del desnudo femenino en los libros de texto de ciencias sociales*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5, pp. 323-334.

Ruido, María (2002). *Ana Mendieta*. Madrid, Nerea.

Tejo Veloso, Carlos (2014). *Proyectos de arte de acción: análisis de una experiencia pedagógica*. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/47320/50984> (fecha de consulta: 13/07/2017).

Villalonga, Yuneisky (2007). "Tania Bruguera: su Lugar y su Momento". En *Maintenant, Ici, La-Bas [Now, Here, Over There]*, Frac Lorraine, pp. 74-95.

Viso, Olga M. (Ed.) (2004). *Ana Mendieta: Earth body: Sculpture and performance, 1972-1985*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.