

Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos

Ana Mendieta: Performance in the way of the primitive

ALEJANDRO DEL VALLE-CORDERO

Investigador predoctoral en formación: Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra
alejandro.delvalle@upf.edu

Recibido: 9 de noviembre de 2012

Aprobado: 12 de julio de 2013

Resumen

Las interpretaciones sobre las obras de Ana Mendieta suelen ofrecer una lectura típica adscrita a su biografía y su legado bibliográfico. Aparece como artista de la performance ritual junto a artistas como los accionistas vieneses, con justificaciones hacia la psicología de Sigmund Freud o hacia la sociología de Erwin Goffman. Sin embargo, centrándonos en la especial percepción que tiene de un arte real y mágico, en el año 1972, introducimos a Mendieta en la corriente primitivista de la segunda mitad del siglo XX como una forma de hacer arte a la manera de los primitivos. Esto supone que el punto de vista sobre la performance de Mendieta necesita ser redefinido: proponemos una convergencia entre antropología, teatro y performance, iniciando el análisis desde la dualidad presente en el drama social defendido por Víctor Turner. Por lo tanto, la performance de Ana Mendieta presentaría dos procesos o estados que se distinguen respecto al significante.

Palabras clave: performance, primitivismo, arte primitivo, antropología, sociología.

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

Abstract

“The interpretations of Ana Mendieta’s works usually provide a typical reading related to her biography and her bibliographic legacy. She appears as a ritual and performance artist alongside other artists such as the Vienna Actionists, and her work has been often justified through to Sigmund Freud’s psychology or Erwin Goffman’s sociology. However, focusing on the special perception of her real and magic art, from 1972, we introduce Mendieta within a Primitivist- movement from the second half of the twentieth century as an art form that functions of in the way of the primitive. Therefore, a redefinition of Mendieta’s performance is required: in this paper, we suggest a convergence between anthropology, theatre and performance, starting with the analysis on the duality in social drama defended by Victor

Turner. Therefore, the performance of Ana Mendieta would present two processes or states that are distinguished from the signifier.

Key words: performance, primitivism, primitive art, anthropology, sociology.

Del Valle, A. (2013): Ana Mendieta: Performance in the way of the primitive . *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) 67-82

Sumario: 1. Primitivismo en Ana Mendieta: entre la biografía y la bibliografía. 2. Performance a la manera de los primitivos. 2.1 Discurso crítico sobre performance: entre el arte y la antropología social. 2.2 “Liminalidad” en la performance de Ana Mendieta: una reconsideración del ritual a partir de Víctor Turner. 2.3 El cuerpo como sacra: un uso determinado por lo sagrado. 2.4 De lo “liminoide” a lo “liminal”: hacia una des/re-contextualización de lo ritual en el arte. 3. Conclusiones. Referencias

Este artículo recoge resultados de la investigación “Primitivismo en el arte moderno”, financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación (HAR2010-15994), junto con la ayuda del programa FPI-MICINN (BES-2011-044889)

1. Primitivismo en Ana Mendieta: entre la biografía y la bibliografía.

Los estudios centrados en el primitivismo (Hiller, 1991; Rhodes, 1994; Rubin, 1984) se dedican principalmente a analizar los primeros movimientos de las vanguardias, aproximándose a los artistas posteriores de los años 50 del pasado siglo en un único sentido, es decir, analizando el fenómeno dentro del contexto artístico sin acceder a un rango más amplio de lo primitivo. Estas investigaciones localizan las referencias estéticas del arte primitivo que los artistas pudieron introducir en sus obras, contextualizándolas al proponer unas relaciones sobre todo fundamentadas desde el aspecto formal del arte. Se presentan como una metodología que, aunque tiene su pertinencia en los artistas anteriores a la primera mitad del siglo XX, aplicada sobre el caso de Ana Mendieta (Cuba, 1948 - EE.UU., 1985.) necesita ser ampliada, procurando salir del problemático ejercicio de mix-and-match formal (Clifford, 1995: 232). Debido a que en Mendieta ya no existe un objeto tradicional como obra de arte (pintura o escultura), sino que estamos ante otro tipo de manifestaciones artísticas (la performance) y nuevas técnicas de representación (el video y la fotografía), las afinidades con lo primitivo en el arte contemporáneo se contemplan, siguiendo las propuestas del crítico Thomas McEvelley (2004), bajo una experimentación más amplia del primitivismo.

Si analizamos las diferentes aproximaciones hacia Ana Mendieta recogidas en artículos (Creissels, 2007; Feldman, 1999; Jacob, 1996;), monografías (Blocker, 1999; Boetzkas, 2010; Ruido, 2002; Katz, 1990, Viso, 2008;) y resultados de exposiciones celebradas (Barreras del Río et al., 1987; Mendieta et al., 2011; Moure, 1996; Viso, 2004), podremos definir el primitivismo como un tema no considerado suficientemente en la actualidad. Numerosos son los vínculos con lo primitivo, reconocibles entre sus obras (como *Death of a Chicken* [Viso, 2008:43]), su biografía (Herzberg, 2004: 137-178) y sus textos personales (Moure, 1996: 167-222), que nos permiten considerar la experimentación artística de Mendieta más allá de las referencias formales de un primitivismo temprano.

Revisando algunos de los últimos textos publicados sobre la artista, se encontrará que en el año 2011 la Galería Lelong presentó un conjunto de contribuciones donde se discuten las siguientes propuestas. Para la historiadora del arte Abigail Solomon-Godeau el uso de la sangre remite por sus significados simbólicos al sacrificio en el catolicismo, a la Santería, o a los rituales precolombinos. Estas referencias son introducidas sin analizar en profundidad las relaciones que mantienen dentro del contexto específicamente (Mendieta et al., 2011:9). En el mismo sentido, la crítica Nancy Princenthal también apela a varias formas de culturas mesoamericanas, de los indígenas caribeños o de tradiciones cubanas, sin cuestionar qué significados aportaría a nuestra recepción de la obra la intencionada inclusión de los susodichos elementos, ya que la artista se refiere a ellos constantemente durante su carrera artística (Ibíd., 2011:56). También se incluye una entrevista entre Ana Mendieta y Linda Montano, publicada en el año 1988 (Ibíd., 2011:32) y realizada entre 1983-84 (Barreras del Río, 1987:50), donde hallamos varias referencias directas al arte primitivo. Finalizando la publicación, Mary Sabbatino incide sobre la importancia de considerar la biografía de la artista para comprender el contexto de su obra (Mendieta et al., 2011:72), aunque con ello se omite cómo podemos entender e interpretar el proyecto *Esculturas Rupestres* de 1981 (Clearwater, 1993), centrado en la desaparecida cultura taína de las Antillas.

En esta breve observación podemos apreciar cómo son tratados algunos aspectos que relacionan a la artista con lo primitivo, los que introducidos sumariamente con justificaciones biográficas se abstienen de un análisis más amplio de las referencias primitivistas en su contexto. Comprendemos que al aproximarnos al primitivismo, aplicando una metodología inclusiva de ambas posiciones (primitivismo-primitivo), se puede investigar una faceta presente en la carrera de Mendieta que actualmente no ha sido considerada suficientemente, a pesar de haber pasado ya casi tres décadas desde su repentina muerte.

Teniendo en consideración que nuestra reflexión acerca el primitivismo en Ana Mendieta abordará la biografía y su legado bibliográfico (como cartas personales, conferencias, proyectos, etc.), debemos comenzar por reconocer que existe un desorden en sus textos, obras y archivos personales, ya advertido por Olga Viso (Viso, 2008:9). Partiendo de un análisis organizado y estructurado es posible localizar un conjunto de tópicos que eclipsan sus obras (Merewether, 1996:83), como el primer signo que envuelve los artículos y críticas en torno al trabajo de esta comprometida artista: la relación entre la idea de muerte junto con la suya propia (fallecida a los 38 años en extrañas circunstancias que fueron observadas, en 1987 y 1988, por el juicio contra el entonces marido y artista Carl André [Ruido, 2002: 9]). Esta ligazón trágico-dramática del suceso, identificada como una adversidad en los planteamientos interpretativos de las obras, se convierte en un consecuente sugestivo de inferioridad que gira en torno al simbolismo del sacrificio (Cirlot, 1997:395). Pues esta idea —posiblemente situada en nuestra cultura sobre una obra realizada con o desde el cuerpo (al impregnarse de la imagen simbólica de Cristo)— es aplicable a otra serie de acontecimientos biográficos (como la asociación de identidad cubana de una artista exiliada), o al contexto histórico de los años 60 y 70 (cuando se producen movimientos sociales contra el racismo, aparece la cuestión del género y los movimientos feminis-

tas, cuando el movimiento ecologista toma consistencia, o cuando los movimientos artísticos responden contra el establishment). Evidentemente el contexto biográfico e histórico es absolutamente necesario para comprender lo que debe significar performance, al menos así lo consideraremos si pretendemos dotar de significado la obra en sí. Annabelle Henkin Melzer acata de lleno esta idea al definir que:

La performance es un evento, no un objeto; diseccionar un texto sólo no es suficiente. El proceso mismo de reconstruir, por tanto, se convierte en más individual, más creativo. ¿Debo mirar al texto? Sí. ¿Son las personalidades de los performers importantes? Sí. ¿Es la historia cultural relevante? Absolutamente. (de Diego Otero, 2010:211)

Esta definición nos demuestra que sería importante considerar también el contexto del primitivismo en la performance como elemento constructivo del discurso, ya que como fenómeno emergente en las vanguardias aparece en las obras de Ana Mendieta tomando un papel importante. Teniendo en cuenta el contexto, junto con las adversidades presentes, iniciamos la revisión de los acontecimientos y las apelaciones al legado bibliográfico de Mendieta, hallando en la siguiente cita un lazo importante con el que argumentar nuestra hipótesis sobre la existencia del primitivismo en la artista.

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. (Moure, 1996:90; Ruido, 2002:13; Barreras del Río, 1987:41)

En esta referencia percibimos cómo Mendieta tiene contacto con otra forma de concebir el arte real y mágico. Un presente que, pudiéndose entender como una contradicción desde el significant, revela para nosotros la mirada primitivista de la artista: debido tanto a su herencia antillana, como a la relación geográfica que mantuvo con México, se conforma un contexto muy específico para hablar de una formación fundamental (utilizando el término que Julia P. Herzberg emplea para caracterizar este proceso [2004:138]). Esa percepción mágica a la que alude Mendieta es la primera declaración de un testimonio que descentraliza nuestro planteamiento ante el postmodernismo. Pues una vez representada la contradicción a comienzos del siglo XX por el propio Wilfredo Lam, la mirada sobre esta artista aquí se decanta y se plantea con nuevas posibilidades para enfocar varios problemas actuales, como los planteados por Gerardo Mosquera alrededor del eurocentrismo que padecemos: El síndrome de Marco Polo (Mosquera, 1992). A ello se debe que nuestro diálogo torne hacia la posibilidad de revelar una conciencia más diversificada en la temática intercultural, donde el discurso no se cierne dominante por la trágica noción del “made in West”, sino más universal, preservando un alto contenido de nutrientes culturales que, como propone Mosquera, acaban con el aburrimiento y el injusto rechazo que trajo consigo el colonialismo.

A partir de una segunda cita de la artista —presente en la solicitud de una ayuda al New York State Council on the Arts, del año 1982 [Moure, 1996:186; Clearwater, 1993:41], en un proyecto no datado para el Bryant Park de Nueva York [Moure, 1996:183], en un borrador para solicitar una beca en 1978 [Viso, 2008: 296], y en su propia

tesis de máster, de 1977 [Viso, 2004: 45; 242]— Olga Viso expone la asimilación que hace Mendieta del arte primitivo como el más real (2004:45). Causa debida a la autenticidad que las culturas primitivas tienen sobre el conocimiento, el respeto de la naturaleza y la creencia en verdades universales, las cuales en sentido mágico han influido en mi actitud personal hacia la creación artística. Así, convencidos de que la propia artista dotaba a lo primitivo de una especial importancia, este periodo de acciones que abordaremos (1972-1982) se organiza como una crítica a la postmodernidad, situándola dentro de unas prácticas de intercambio social como encuentro ritual a través de la performance.

2. Performance a la manera de los primitivos

2.1. Discurso crítico sobre performance: entre el arte y la antropología social

Analizando las referencias donde se vincula el primitivismo con Ana Mendieta, encontramos que Mary Jane Jacob (1996:190) publicó un artículo donde interpreta la obra *Death of a Chicken*, 1972: acción donde la artista desnuda corta la cabeza de una gallina sujetándola mientras muere. Jacob identifica esta obra con prácticas de religiones sincréticas como la Santería, relacionándola con un evidente signo del sacrificio y donde el uso de la sangre tiene connotaciones diferentes a las de occidente. Si analizamos las circunstancias de la obra localizaremos esa necesidad que plantea un arte hecho con o desde el cuerpo. Pues implica que, dentro del contexto y el contenido de la obra, exista la necesidad de acudir a los datos biográficos de la artista para proporcionar una interpretación coherente: en este caso el origen de Cuba y la herencia religiosa. Esta lectura, que ya sostuvo sus primeras connotaciones en un determinado contexto del discurso crítico, alimenta, generalmente como tópico, una amplitud de publicaciones dedicadas al estudio de Ana Mendieta, presentándonos unos recursos interpretativos muy convencionales y extendidos sobre otras de sus obras.

Si precisamos esta etapa de la performance de Mendieta (1972-1982) contemplando la vertiente primitivista, e intentamos introducirla en las clasificaciones históricas del arte presentadas por RoseLee Goldberg (2002:163), notaremos que existe una alteridad de los campos semánticos bajo el imperativo ritual, donde no se reconocen matices para catalogar la acción de performance primitivista que planteamos. Los artistas tratados por Goldberg son clasificados entre los europeos (donde se encuentran Hermann Nitsch, Otto Muehl, Valie Export, Gina Pane, o Marina Abramović entre otros) y los estadounidenses (Joan Jonas, o Tina Girouard). Para Peter Weiermair la performance europea se centra sobre aspectos de la psicología y el misticismo, mientras que la americana lo hace sobre la psicología del comportamiento humano (2001:205; Viso, 2004:44). Los artistas europeos de la performance ritual se interesaban por la experiencia dionisiaca, el romanticismo o la mitología cristiana (como referentes y medios para liberar los traumas de la Segunda Guerra Mundial, con aspectos físicos de carácter espirituales tales como la catarsis). Los americanos, como Charles Simonds, se fijan en aspectos más concretos que reflejaban sensibilidades menos conocidas: la de los indios norteamericanos (Lippard, 1983:57).

Tomando como válidas estas clasificaciones, tan demarcadas por las referencias culturales, geografías o incluso por la procedencia de los propios artistas, cabría cuestionarse en qué ámbitos debería introducirse la performance de Ana Mendieta, ya que como prácticas primitivistas sus referencias no se ciernen por entero ni a los conceptos de los artistas vieneses (como observa Merewether [1996:90]), ni tampoco a las nociones de los artistas norteamericanos (como propone Viso [2004:44]). Y aunque la asimilación de la categoría de performance de Mendieta (a quien ella misma denominaba *earth/body* [Moure, 1996:186]; [Clearwater, 1993:41]) se suelen justificar perfectamente bajo las referencias teóricas a la psicología de Sigmund Freud (Blocker, 1999: 69-89) o la sociología de Erwin Goffman (Merewether, 1996:84), al no tener en cuenta las propias referencias simbólicas del significante de las acciones (que consideramos en un análisis del primitivismo más amplio, no solo formal) el dominio de sus acciones no podría adjudicarse al mismo ámbito que, por ejemplo, los accionistas vieneses.

Por otro lado, e intentado comprender una posición diferente a través del primitivismo, observamos que en la actualidad los estudios dedicados al primitivismo se han centrado en la primera mitad del siglo XX, por lo que no existe una bibliografía muy abundante para constituir el contexto teórico de una posible clasificación histórica afín a Mendieta. Pero no obstante, podemos apreciar que las referencias primitivistas de los artistas de la segunda mitad del siglo XX no tienen por qué actuar del mismo modo como sucedía en los de comienzos de siglo. Estos objetos primitivos, a los que los artistas de las vanguardias dedican especial atención, actualmente se insertan dentro de un contexto muy específico en la cultura occidental, donde son reconocidos como obras de arte formando parte de los museos, exponiéndolos al público y reflexionando acerca de cómo deben ser mostrados (como el museo du Quai Branly de París). El efecto producido por la reconsideración del arte primitivo acontece junto a otros factores históricos muy afines, como los movimientos contra el racismo, el ecologismo, el feminismo, la globalización, e incluso con la descolonización de África y Oceanía, siendo la antropología uno de los principales motores del cambio de percepción (Varnedoe, 1984: 662; Ocampo, 2006: 127). Las nuevas aproximaciones menos evolucionistas a las sociedades primitivas, como la obra *El pensamiento salvaje* del antropólogo Claude Lévi-Strauss (2009), tendrían un efecto directo en la sociedad al instalarse entre las prácticas del arte contemporáneo. Esto nos indica que existen otras referencias aportadas por la literatura antropológica no contempladas en las clasificaciones de performance, y que también forman parte de su contexto histórico.

El aspecto social de la época implica la necesidad de hablar de contradicciones y nuevas posibilidades, de disyuntivas y alternativas en las prácticas artísticas. Caminos que para Estela Ocampo fueron abiertos por la literatura antropológica, la que airoosamente fue recibida como un nuevo referente para marcar la forma de hacer arte a la manera de los primitivos (2006:127). Para Ocampo este acontecimiento proporcionó otra nueva perspectiva en el arte con la que podemos distinguir el marco ideológico de Ana Mendieta en torno al año 1972: caracterizado por una performance que necesita ser des/re-contextualizada en el proceder de performance ritual, si bien a semejanza de los americanos y los europeos, o como nexo entre ambas posiciones.

Este planteamiento apunta a que la postura abierta por Jacob podría contemplar el

panorama cultural de la antropología que la artistas tenían a su alrededor, actuando como una referencia no únicamente estética del arte primitivo. Representaría un matiz importante a la hora de definir el proceso ritual que marca la acción, identificado según la esfera del tiempo donde se desarrolle siguiendo los planteamientos del sociólogo Erwin Goffman y del antropólogo Víctor Turner.

Dado que en numerosas interpretaciones de las obras de Ana Mendieta aparecen referencias directas hacia teorías de la antropología social, hemos de considerar su lectura posicionándolas dentro de la catalogación teórica que requiere. Sería necesario enmarcarlas en el contexto terminológico de performance respecto a la antropología. Si planteamos la hipótesis de que Ana Mendieta comienza a realizar performance con carácter ritual en el año 1972 a la manera de los primitivos, (esto es contemplando los nuevos referentes del primitivismo descritos por Ocampo y compartiendo territorio con el ámbito antropológico, en términos de apropiación teórica y metodológica [Schneider, 2006:29])—, la relación entre la percepción de realidad y un mundo mágico de la artista debería caminar en paralelo con unos planteamientos de performance con matices. Su carácter ritual se situaría además en un contexto externo al panorama de occidente, definiéndose como una profunda crítica al pensamiento occidental iniciada por el arte a través de la antropología.

2.2 “Liminalidad” en la performance de Ana Mendieta: una reconsideración del ritual a partir de Víctor Turner

En la década de los años 70 del siglo XX la performance se reconoce por la sociología y la antropología como una actividad artística con un aspecto de ubicuidad: supone un cambio dentro de los modelos o patrones de la acción que no permiten definir exactamente qué la diferencia del teatro. En este sentido, y planteando una posición crítica al manual de RoseLee Goldberg, Marvin Carlson (1996) se cuestiona cómo la performance ha sido considerada con respecto a la teoría del teatro, qué lleva a cabo y cómo, centrándose en el aporte presentado por Víctor Turner (1990): antropólogo que converge un aporte estudiando al grupo nómada de los Ndembu de Zambia, donde el contexto y el contenido en el que se desarrolla la acción son los que dotan de una estructura organizativa (drama social). Turner, basándose en Los Ritos de Paso del etnógrafo Arnold van Gennep (2008) —donde los rituales son asociados especialmente al nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte—, descubre que la performance estaba siendo ubicada como un caso aparte y desconectada de la vida diaria, donde la representación del drama social comprende tres periodos que forman la fase “liminal” (Separación, Transición, e Incorporación) (Carlson, 1996:2). Estos tres periodos suponen respectivamente una depuración del individuo o del grupo de un estado anterior; continúa con un reajuste del modelo como remedio alternativo, para acabar integrando un nuevo estado donde el sujeto es otro diferente al adquirir unas responsabilidades, derechos y obligaciones. Este intercambio de atributos describe un proceso de estados que permiten desempeñar nuevos deberes caracterizando el ritual, los que dentro de un conjunto de actividades religiosas constituyen una transformación (aquí es de señalar la diferencia que existe entre ceremonia y ritual, pues para Turner la ceremonia es un concepto referido a determinadas conductas rela-

cionadas con estados sociales, cuyo carácter es confirmatorio y no de transformación [Turner, 1990:105]).

Estos cambios en la estructura del drama social, que determina la fase “liminal” adaptada de van Gennep, son para Turner un ejemplo sobre las operaciones culturales con base a una estructura y anti-estructura. Permiten reconocer en ese desorden de la anti-estructura algo desde lo que se puede aprender con respecto a un orden alternativo, conduciendo hacia una transformación, una nueva cultura, nuevos modelos, símbolos, etc., y asegurando la conservación y continuidad cultural.

Ante este planteamiento de la fase “liminal” (que converge en lo ritual, el teatro y la performance) se cumplen unos patrones del comportamiento social similares entre culturas (dirigidos hacia la transformación), aunque diferentes en cuanto a la esfera del tiempo donde se rigen: para Turner existen dos tipologías de rituales dependiendo del contexto de las sociedades tradicionales (“liminales”) y de las sociedades modernas (“liminoides”). Estos dos términos, empleados para separar dos modos divergentes de proceder en el comportamiento ritual, son caracterizados por las diferencias de la conducta en el contexto. Ahora bien, si vinculamos estas diferencias con las prácticas artísticas de la performance de Mendieta podríamos suponer que existe una fractura en su cohesión (entre los años 1972-1982), como introduce Donald Kuspit al referir que el sexo deja de ser un tema en su producción artística (1996:51). Pues si en un primer término las performances con carácter ritual de esta artista suponen un proceso de transformación, reconocible precisamente por una situación “interestructural” (que podemos advertir en la fase “liminal” de un drama social [Merewether, 1996:90]), en un segundo término la obra debería caracterizarse por unas cualidades precisas que permitirían discernir un comportamiento “liminal” (de sociedades tradicionales) de otro “liminoide” (de sociedades modernas), enlazando directamente con una actividad de performance, a la manera de los primitivos, no localizada en las clasificaciones de la historia del arte de Goldberg; y donde puede que el sexo sí que sea un tema presente pero con otras connotaciones.

Estaríamos de acuerdo en considerar que las obras de Ana Mendieta constituirían un núcleo crítico contra un orden establecido. Además, introduce una alteración de la estructura utilizando ciertos rasgos específicos con los que crear un orden alternativo, reconduciendo el proceso hacia otra nueva percepción del sujeto y asegurando la conservación y continuidad cultural.

Con estos planteamientos cabría considerar el posicionamiento “interestructural” de Ana Mendieta como sujeto transicional, el que mediante el drama social acaba siendo transformado a través de diversos objetos reconocibles en obras realizadas en 1972, como *Facial Cosmetic Variations* (Viso, 2008:22), donde la artista muestra su rostro transformado por medio de unas pelucas o unas medias; o en *Glass on Body* (Moure, 1996:16), donde su cuerpo desnudo es presionado contra un cristal transparente para mostrar la deformación corporal. Esta condición localiza al sujeto transicional en un espacio poco claro y contradictorio, separado por un limen que desde la definición social tiende a ser considerado como sucio, como un ser que no es ni una cosa ni otra o ambas al mismo tiempo. El sujeto liminal se ubica en mitad de un proceso de clasificación estructural, guardando muchas relaciones en torno a la representación de la imagen femenina observadas en Mendieta (Ruido, 2002:15).

Quizás, el ejemplo más claro donde se muestra al sujeto transicional sea en la obra *Facial Hair Transplant* (Moore, 1996:22), en la que el género de la artista se sitúa entre lo masculino y lo femenino, o los dos al mismo tiempo. Sujeto hombre-mujer donde Mendieta, mediante la superposición de un elemento (en este caso la barba de un hombre adherida sobre su propio rostro), cuestiona la “liminalidad” de lo que está estructurado con respecto a lo que no, enfrentándose con esta acción a la definición social del hombre frente al de la mujer.

Por lo tanto, podremos tener presente que la “liminalidad” planteada por el contexto de Turner atribuye cierta “física” en la plástica de las obras comentadas anteriormente, sobre todo si entendemos el limen como límite que separa la estructura/antiestructura; o como una analogía con respecto a su cuerpo, su cara, e incluso la superficie de tierra en la que posteriormente realizará su serie más conocida, las *Siluetas*. El limen se pone de manifiesto en *Facial Cosmetic Variations* a través de su rostro, transformándose en otra imagen desconocida mediante la presión de las medias; o en *Glass on Body*, ya que su cuerpo contra el cristal deforma la imagen tópica del desnudo femenino. También lo tenemos presente en *Facial Hair Transplant* cuando la barba que adhiere a su rostro se usa como elemento estético, provocando la diferencia entre lo masculino y lo femenino. Incluso en las prácticas de sus *Siluetas* (Viso, 2008) la superficie evoca la presión de su cuerpo sobre la arena.

Todos estos elementos que son alterados por otros o sobre otros (rostro/medias, cuerpo/cristal, cuerpo/tierra [nótese la relación del dilema entre naturaleza/cultura presente en la denominación que Mendieta utiliza: *earth/body*]) pueden ser considerados como un “estado de transición” hacia lo que se pretende llegar a ser, ya que representarían lo que para Turner implica un proceso en su objeto de transformación (1990:104). Se presentan ante un limen al que el cuerpo se enfrenta; contra el que dramatiza su propia condición como sujeto para mostrar una presencia distinta en la definición de identidad. Estos elementos interactúan con el propio cuerpo tras una determinada conducta en el limen que, siguiendo la teoría de Turner, marcan un proceso de la experiencia “liminal” o “liminoide”, dependiendo de la esfera del tiempo en la que se reconoce el dominio de dicha actividad. Y aunque Charles Merewether cita a Turner para referirse a la “imagen” de las obras de Mendieta (como una configuración del espacio “liminal” o “matriz”, situando la sexualidad de la mujer al borde de la cultura [1996:120]), desde nuestro punto de vista comprendemos que esta asociación entre Turner y lo “liminal” puede contextualizarse, ya que las obras de Ana Mendieta precisan de una reinterpretación donde el proceder de la acción no se refiera a la verdad de un discurso fenomenológico del objeto como limen.

2.3 El cuerpo como sacra: un uso determinado de lo sagrado

Nos vamos a centrar ahora en la obra *Facial Hair Transplant*, ya que bajo nuestro punto de vista representa el ejemplo más claro donde la conducta de la artista se situaría como un sujeto de realidad física no social. Simbolizado en la barba como elemento intercambiador, que se ofrece y a la vez se recibe, esta acción desvela una situación del parentesco entre lo que no es ni hombre ni mujer. Podría ser justificada como una especie de prima materia indiferenciada, asexual o bisexual, que simboliza la androginia divina. Caracterizando la situación liminal se opone una coincidencia

entre procesos o definiciones y una misma representación de la imagen: que no es ni una cosa ni otra, sino ambas localizadas a la vez en lo “interestructural” de un tiempo suspendido (Turner, 1990:113). Estaríamos ante un cambio ontológico revelado como la absorción de poderes de la identidad masculina, a los que el sujeto “liminal” llegará en su estatus social una vez el ritual este desarrollado. Es una obra cuyo complejo planteamiento de comunicación contrasta con su simplicidad formal: la potencia de mostrarse a sí misma, como interventora e instructora de su propio proceso ritual, dota simbólicamente del intercambio de poderes que permite enfrentarse a una nueva situación en la vida.

Dada esta simplicidad en los elementos que encierran tan profundos significados en sus acciones, la percepción del cuerpo debería considerarse pertinentemente como evento concreto de la acción, donde la eliminación de otros rastros (como el diálogo) potencia el carácter comunicativo del mensaje corporal. Esta obra, y otras prácticas que Mendieta realiza en sus performances, se relaciona intrínsecamente con aspectos estructurales de los ritos de iniciación, donde los sacras son empleados para comunicar a través de sus exhibiciones (lo que se muestra), acciones (lo que se hace), e instrucciones (lo que se dice) (Turner, 1990:114). En el mismo sentido, vemos que los neófitos son seres situados en la “liminalidad” de los ritos de iniciación. Se presentan como desposeídos (disfrazados o desnudos), eliminando cualquier rasgo de rango social y evocando la pasividad (sumisión) necesaria para la concepción del evento sagrado. La condición de un neófito suele compararse con la “liminalidad” de la muerte, la invisibilidad, la oscuridad, el útero, la bisexualidad, la soledad, los eclipses solares y lunares (Turner, 1988:102). Rasgos característicos del rito enunciados en interpretaciones sobre las obras de Mendieta (Merewether, 1996: 120) sin acudir a las fuentes de los elementos, donde el contexto adquiere su sentido simbólico como sacra; y que merece ser analizado si se pretende comprender el fenómeno.

Esta idea sobre la utilización del cuerpo como sacra de la estructura ritual está acusadamente utilizada en la obra *Glass on Body*: al mostrarse el cuerpo simple y desnudo frente a un cristal contra el que se presiona y deforma. Una reminiscencia física del limen transparente, invisible, que condiciona la percepción de la identidad del sujeto, guardando ciertas similitudes formales con los rasgos de “Chalchitlicue”: diosa del agua en la mitología mexicana (Museo Nacional de Antropología de México). La particular forma de la boca que reconocemos en el retrato de Mendieta se detecta también en la escultura de bulto en piedra. Pero estas posibles referencias estéticas pertenecen a las características de un primitivismo temprano. Ni siquiera el proceder del cuerpo desnudo podría verse reflejado en las tradiciones de sociedades primitivas, ya que el desnudo es una cuestión cercana a la herencia occidental desde la antigua Grecia. Auspiciando la antropología y el primitivismo posterior a la segunda mitad del siglo XX, consideramos necesario analizar el contexto significativo. Por ejemplo la deformación de los pechos, las nalgas y la boca, son particularmente características que afectan a la “comunicación” de los sacras, mostrando problemas frente a la desproporción, el carácter monstruoso y misterioso. Son ejecutados para distinguir los distintos factores que intervienen en la realidad concebida por una determinada cultura. Destinados a formalizar una conciencia, más que a desconcertar o aterrorizar, son reconocidos como una de las instrucciones más universales de los modelos

iniciáticos. Metafóricamente el cuerpo se manifiesta microcosmos, proporcionando ideas, procesos sociales, cósmicos y religiosos.

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 en relación a lo sagrado de Mircea Eliade describe al mundo moderno como una sociedad en la que no existen ritos de iniciación significativos. Eliade al definir la iniciación en términos filosóficos, como el equivalente a un cambio básico en la condición existencial (donde el iniciado del rito se convierte en otro ser totalmente diferente), nos permite comprender cómo las sociedades tradicionales proyectan su Historia en un tiempo primordial que resume todos los acontecimientos, constituyendo una experiencia religiosa que representa el fin de la condición profana y el encuentro de lo sagrado. Mediante estos procesos en la iniciación (caracterizada por la muerte ritual seguida del renacimiento) se pueden argumentar diferentes líneas de investigación presentes en algunas de las obras de Ana Mendieta. Pues el interés de la artista hacia la historia de las religiones está presente entre sus obras: realizada en 1978 (Mendieta et al. 2011, 16), 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 el año 1958.

2.4 De lo "liminoide" a lo "liminal": hacia una des/re-contextualización de lo ritual en el arte.

Una vez introducida la posibilidad de un proceder en la performance a la manera de los primitivos, convergente con respecto al teatro y el ritual, podemos plantear la hipótesis de que las obras de Ana Mendieta se rigen por dos procesos o estados diferentes respecto al significante de las acciones.

Comencemos considerando sus obras como un proceso para llegar a un estado diferente, de transformación y, bajo los presupuestos presentados anteriormente, de "liminalidad". Con este presente, el recorrido lineal acerca de la etapa comprendida entre los años 1972-1982 sucumben a la fragmentación de procesos que no comparten un mismo camino, manifestándose con características diferentes al no hacer referencia a un mismo significante. En una entrevista con RoseLee Goldberg, en el año 2004, Tania Bruguera (2013) apela a una diferencia narrativa en la obra de Ana Mendieta: una ligada a la realidad de la sangre en la recreación de una escena y la otra más antropológica, cultural, sobre la herencia de las costumbres y los rituales. Bruguera atribuye a un elemento como la sangre dos realidades que emergen hacia dos concepciones diferentes; y que hasta cierto punto pueden guardar sus contradicciones si lo entendemos de manera integrada dentro del contexto.

Continuando nuestra búsqueda acerca de esta diferencia en el significante de los elementos, compararemos los procesos que para Turner constituyen los patrones de conducta de las experiencias "liminoides" (sociedades modernas) y "liminales" (sociedades tradicionales). Las diferentes formas de comprender la Historia que expone

Eliade nos permiten comprender dos tipos de performance diferentes, pudiendo acunar en el proceder de Mendieta una disposición de tipo ritual caracterizado por estas cuestiones del tiempo en el que se desarrolla la acción.

En el contexto de lo ritual más cercano a los comportamientos que rigen la vida diaria de las sociedades modernas, el sociólogo Erwin Goffman es quizás quien mejor representa un modelo de prácticas rituales relacionado con la interacción social “liminoide”. Como plantea en su obra *Ritual de la interacción* (1970), los acontecimientos rituales están presentes en muchas expresiones corporales, reducidas comúnmente como modelos del comportamiento social que interactúan en un escenario del yo como objeto sagrado. La obra de Goffman comienza con el apartado *Sobre el trabajo de la cara: análisis de los elementos rituales en la interacción social*, denominando “línea” a un esquema de actos verbales y no verbales que un sujeto adopta en los contactos de la interacción social (Goffman, 1970:13). Cuando esta “línea” se define en término positivo (que adopta una conducta dada por un compromiso de los sujetos) la denomina “cara” (orden o reglas definidas en una situación), ofreciendo seguridad y confianza. Cuando se produce el caso opuesto (no se integra en la “línea”) puede llevar al sujeto a “estar sin cara”, o en una “cara equivocada”, experimentando inferioridad o vergüenza. Cuando es interiorizada, reprimida u ocultada, conduce al “equilibrio”. Esta aceptación de las reglas (diplomáticas), que constituyen el orden social para Goffman, representan a un sujeto que debe tener conciencia tanto de las interpretaciones que los demás pueden haber asignado a sus actos, como de las interpretaciones que quizás debería asignar a ellos. Así existen dos puntos de vistas: orientación defensiva y orientación protectora (Goffman, 1970:20).

Estos parámetros de Goffman pueden ser recibidos como interpretaciones en algunas obras de Mendieta (Merewether, 1996:89). Por ejemplo, en *Facial Cosmetic Variations* o en *Facial Hair Trasplant* entrarían a disposición conceptos como la “línea” o su condición para “estar sin cara”. Otras obras reflejan este enfrentamiento con respecto al espectador, “cara” a “cara”, mediatizado por un contexto ritual que se inscribe en el acto de un lecho artístico occidental: el que obliga a ver la obra como una expresión de realidad, precisando de una evaluación en cuanto al suceso que muestra. En 1973 se da en el caso de *Rape Scene* (Viso, 2008:45), cuando Mendieta recrea la escena de una violación; o *People Looking at Blood*. Moffit, (Viso, 2008:47), donde la escena real es captada por un testigo (un ojo oculto que presencia cómo unas personas pasan sin detenerse junto a unos rastros de sangre que podría remitir a un crimen). Estas obras se presentan como una tarea de sentimiento moral, marcando unos límites modificables que trata la imagen. Pero son entendidas no en tanto como justicia, sino más bien como una forma de movilizar al individuo que, para Goffman, constituyen los roles precisos para mantener unidad y cohesión social (1970:46).

Bajo estos presupuestos, obras como *Facial Cosmetic Variations* o *Facial Hair Trasplant* comprenden una acción solidaria con respecto a la “línea”, reclamando el valor social de los atributos sociales aprobados o no por las sociedades modernas. Están localizadas en determinados roles del valor sagrado (tanto en el valor artístico de la fotografía como en la veracidad de la acción localizada en el documento fotográfico). Plantean un ejercicio de sentimiento moral marcando los límites para mostrar consideración y orgullo. Además, se justificarían como un juego de interacción

social, o como una manera de movilizar al individuo que actúa bajo la naturaleza ritual propuesto por Goffman; y que acertadamente introduce Charles Merewether al hacer referencia a ellas (1996:89). Pero no reconocemos, más allá de los aspectos formales de las imágenes, características propias a un tipo de performance a la manera de los primitivos, es decir, vinculada con una práctica ritual asociada a las sociedades tradicionales. Auspiciando la antropología y el primitivismo posterior a la segunda mitad del siglo XX, podemos comprender que las prácticas realizadas por Mendieta en estas obras son ejecutadas con un desarrollo del significante alejado de los ámbitos “liminales” y, por tanto, de las sociedades primitivas. Como propone Turner:

[...] las experiencias “liminoides” contienen crítica social, exponiendo las injusticias, inmoralidades, etcétera, de las principales estructuras y organizaciones económicas y políticas (1990:455).

Esto viene a decirnos, específicamente, que si aceptásemos como premisa interpretativa la definición de ritual ofertada por Goffman, todos los aspectos derivados de los usos earth/body de Mendieta vendrían a ser reconducidos hacia una introducción del lenguaje crítico “euro centralizado” y dominante, expresado claramente por Mosquera como una evidencia vitalicia del occidente hegemónico, el que siempre desde el yo, si cabe reconsiderar la posibilidad de “Otro”, establece la condición del status quo.

3. Conclusiones

Definimos el primitivismo de la segunda mitad del siglo XX como un territorio de investigación de la historia del arte que está actualmente por explorar en profundidad. En el caso específico de Ana Mendieta es un tema escasamente abordado a pesar de su evidencia. Para Lucy Lippard los artistas de los 60 y 70 buscan en otras propuestas artísticas (prehistóricas, no occidentales y primitivas) referencias con las que redefinir su propio objetivo artístico. Como aclara Estela Ocampo estos artistas vuelven su mirada hacia el ámbito de las sociedades primitivas y arcaicas, lo que significa que utilizan el arte primitivo como espejo en el que se reflejaban las búsquedas occidentales.

Los planteamientos de Lippard y Ocampo, junto con la reconsideración de un tipo de performance que contempla la teoría de Turner, nos ayudan a entender que el foco de referencia estética de Mendieta converge hacia una performance a la manera de los primitivos: centrada en el comportamiento “liminal” y que comprende a las sociedades tradicionales dentro de su contexto.

Podemos reconocer que la obra de la artista no tiene por qué continuar una línea cronológica continua entre 1972-1982. Como alternativa a ello, consideramos que es posible sesgar en sentido diacrónico este periodo. Si tomamos la premisa de que todas las obras de Ana Mendieta son realizadas como una práctica ritual “liminoide” (estamos hablando de más de doscientas [Blocker, 1999:45]), reducimos estrepitosamente las posibilidades comunicativas de su arte como crítica al postmodernismo (e incluso a la contemporaneidad). Es decir, no todas sus obras tienen que ser abordadas por un

mismo tema de interpretación. No todas sus obras tienen que ser primitivistas.

Concebimos la necesidad de reconsiderar las interpretaciones que hasta ahora se han podido expresar dentro del marco teórico que presentamos para esta etapa (1972-1982), debido a que es posible analizar la investigación artística de Mendieta sustentada por la referencialidad hacia un marco “liminal”: núcleo de las aportaciones para sacralizar una acción distinta de la concepción profana. La matización de performance ritual en la que introducimos a Mendieta plantea la posibilidad de encontrar otras posiciones matizadas entre artistas europeos, norteamericanos y latinoamericanos. Al opacar la visión etnocentrista las posibilidades interpretativas son insospechadas. Eliminando los tópicos y exponiendo el contexto de los comportamientos “liminales” a las prácticas de Mendieta se produce una amplitud de miras hacia la des/re-contextualización de sus earth/body, dando paso a una interpretación implicada en el reconocimiento y la valorización de otras culturas. De este modo, las obras de Mendieta se perciben desde una perspectiva distinta, ampliando la forma de recibir el discurso crítico de la historia del arte a través del primitivismo. Sus obras toman el carácter ritual donde la experiencia de lo sagrado se corresponde a una acepción del sacrificio: la muerte ritual de Ana Mendieta (como el neófito) se proyecta hacia una cosmogonía presente en las prácticas de las sociedades tradicionales; donde la Historia se corresponde con la epifanía de un Tiempo mítico.

Al acceder a otros campos de estudios como la sociología, la antropología, la historia del colonialismo o la filosofía, aplicándolos a la historia del arte del siglo XX, se produce una visión significativa de la acción del arte. Esta perspectiva nos permite apreciar algo más que está presente en las obras de Mendieta. Algo que radica no sólo en las cualidades estéticas de sus videos o sus fotografías, sino que trata sobre cómo hemos de valorar su carrera artística en la actualidad, en tanto que cada obra constituye el resultado de un compromiso con su formación y, en definitiva, con el arte.

Este camino a través del primitivismo, que aquí contemplamos y presentamos como una línea de investigación viable, se ha centrado en analizar cómo consideraremos la performance de Ana Mendieta de aquí en adelante. Con ello se pretende demostrar la existencia de una laguna teórica en la historia del primitivismo en el arte.

Concluyendo, enumeramos por tanto que:

a) El contexto ritual puede ser discutido desde el punto de vista de Goffman, ya que como hemos visto dentro de lo “liminoide” (de las sociedades modernas) “todo podría ser ritual” (o profano, si consideramos como Eliade que las mayorías de las actividades actuales han sufrido un proceso de desacralización).

b) En segundo lugar, separándonos de la estructura del marco “liminoide”, la búsqueda de una performance a la manera de los primitivos (fundamentada en una estructura “liminal” del drama social) es manifiesta en *Death of a Chicken* al representar, tal y como argumenta Mary Jane Jacob, unas referencias hacia actos simbólicos relacionados con las sociedades tradicionales. Aunque proponemos que los referentes primitivistas no deberían ser tratados como una reflexión únicamente formal del suceso, sino que deberían corresponder a un estado de conciencia ritual, donde la acción reproduce una escena significativa.

c) Consideraremos que puede argumentarse en algunas obras un contenido interpretativo que localizaría la estructura del drama sobre lo “liminal”. Desde este punto de vista se podría originar una reflexión del cuerpo como sacra, proporcionando una interpretación de la obra entendida como un proceso hacia un nuevo estado de transformación. Ello justificaría una conciencia ritual marcada por la fase “liminal” al centrarse en aspectos presentes en las sociedades primitivas.

Referencias

- Barreras del Río, P., Perreault, J. y Mendieta, A. (1987). *Ana Mendieta: A retrospective*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Durham NC: Duke University Press.
- Boetzkes, A. (2010). *The ethics of earth art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bruguera, T. (2013). Tania Bruguera. En RoseLee Goldberg, (2004). *Interview I: Regarding Ana*. Consultado el 27 mayo de 2013 en: <http://www.taniabruquera.com/cms/237-0-Regarding+Ana.htm>.
- Carlson, M. A. (1996). *Performance: A critical introduction*. London: Routledge.
- Cirlot, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Clearwater, B. (ed.) (1993). *Ana Mendieta: a book of works*. Miami Beach: Grassfield Press.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Creissels, A. (2007). “From Leda to Daphne: Sacrifice and virginity in the work of Ana Mendieta”. En Griselda Pollock y Victoria Turvey Sauron (eds.), *The sacred and the feminine: Imagination and sexual difference* (p.178-188). London-New York: I.B. Tauris.
- Diego Otero, E. (2010). *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Eliade, M. (2001). *Nacimiento y renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- Feldman, M. E. (1999). “Blood relations. José Bedia, Joseph Beuys, David Hammons, and Ana Mendieta”. En Daw Perlmutter y Debra Koppman (eds.), *Reclaiming the spiritual in art: Contemporary cross-cultural perspectives* (p.41-51). Albany: State University of New York Press.
- Goffman, E. (1970). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Goldberg, R. (2002). *Performance art: Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino. doi:10.2307/3389544
- Herzberg, J. P. (2004). “Ana Mendieta’s Iowa years. 1970-1980”. En Olga Viso (ed.), *Ana Mendieta: Earth body: Sculpture and performance, 1972-1985* (p.137-178). Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.
- Hiller, S. (1991). *The myth of primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge.

- Jacob, M. J. (1996). "Ashé in the art of Ana Mendieta". En Arturo Lindsay (ed.), *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art* (p.189-200). Washington-London: Smithsonian Institution Press.
- Katz, R. (1990). *Naked by the Window: The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. New York: Atlantic Monthly Press.
- Kuspit, D. (1996). "Ana Mendieta, cuerpo autónomo". En Gloria Moure (ed.), *Ana Mendieta* (p.35-63). Barcelona: Polígrafa.
- Lévi-Strauss, C. (2009). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lippard, L. R. (1983). *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. New York: New Press.
- MacEvelley, T. (2004). *De la ruptura al "cul de sac": Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Tres Cantos: Akal.
- Mendieta, A., Montano, L., Princenthal, N., Sabbatino, M. y Solomon-Godeau, A. (2011). *Ana Mendieta: Blood & fire*. Paris-New York: Galerie Lelong.
- Merewether, Ch. (1996). "De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo de la obra de Ana Mendieta". En Gloria Moure (ed.), *Ana Mendieta* (p.83-131). Barcelona: Polígrafa.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones.
- Moure, G. (ed.) (1996). *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa.
- Ocampo, E. (2006). "A la manera de los primitivos: Trascender lo real". En Simón Marchán Fiz (comp.). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (p.127-149). Barcelona: Paidós.
- Rhodes, C. (1994). *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson.
- Rubin, W. S. (1984). *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern*. New York: Museum of Modern Art.
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Hondarribia: Nerea.
- Schneider, A. (2006). "Appropriations". En Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary art and anthropology* (p. 29-52). Oxford: Berg.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. W. (1990). *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual Ndembu*. Madrid: Siglo XXI de España.
- van Gennepe, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Varnedoe, K. (1984). "Contemporary explorations". En William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern* (p. 661-685). New York: Museum of Modern Art.
- Viso, O.M. (ed.) (2004). *Ana Mendieta: Earth body: Sculpture and performance, 1972-1985*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.
- Viso, O.M. (2008). *Unseen Mendieta: the unpublished works of Ana Mendieta*. Munich: Prestel.