



## El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta<sup>1</sup>

Paulina Faba-Zuleta<sup>2</sup>

Recibido: 18 de diciembre de 2018 / Aceptado: 18 de septiembre de 2019

**Resumen.** En la serie *Silueta* “(1973-1978), la artista cubano-norteamericana Ana Mendieta (1948-1985) inscribió su cuerpo en diferentes paisajes, haciendo un total de 200 siluetas. A través del examen de esta obra, así como de las fuentes históricas sobre la vida de Mendieta y los procesos de creación relacionados con su trabajo, este artículo explora las formas en que la agencia de los cuerpos inscritos en diversos paisajes abre nuevos campos para pensar lo político en el arte. Siguiendo estos planteamientos, el artículo intenta mostrar que el potencial de lo político en la obra de Mendieta emerge tanto en el otorgamiento de una historicidad y un lugar al cuerpo femenino, como en la forma en que las imágenes de la serie operan como verdaderos acontecimientos.

**Palabras clave:** Ana Mendieta (1948-1985); intermedia; historicidad; acontecimiento; arte y política.

### [en] The body as an event. The political in the art of Ana Mendieta

**Abstract.** In the *Silueta* series” (1973-1978), the Cuban-American artist Ana Mendieta (1948-1985) inscribed her body in different landscapes, making 200 silhouettes in total. Through the examination of this work, as well as of the historical sources about Mendieta’s life and the artistic processes related to her work, this article explores the ways in which the bodies’ agency opens new forms of thinking the political. Following these approaches, the article shows that the potential of the political in Mendieta’s work, emerges both in the granting of a historicity and a place to the female body, and in the way in which the images of the series operate as true events.

**Keywords:** Ana Mendieta, *Silueta* series (1973-1978), image acts, art and politics.

**Sumario:** 1. Introducción. 2.El cuerpo como acontecimiento. 3.Subjetividad y naturaleza. 4.Repensando el paisaje. 5.Historicidad y persistencia. 6.Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Faba-Zuleta, P. (2020) El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 133-154.

<sup>1</sup> Proyecto Fondecyt n°11160445 “Affecting Bodies, Mediating Affects in Latin American Art. A Comparative Analysis of the Work of Ana Mendieta, Liliana Maresca and Doris Salcedo”, Fuente de financiación: CONICYT-Fondecyt, Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado (Chile).

<sup>2</sup> Universidad Alberto Hurtado (Chile)  
E-mail: pfaba@uahurtado.cl

A work of art may have ideology  
(in other words those ideas, images and  
values, which are generally accepted, dominant)  
as its material, but it works that material; it  
gives it a new form and at certain moments  
that new form is in itself a subversion of ideology.<sup>3</sup>  
(T.J.Clark, 1973, p. 13)

## 1. Introducción

Entre los años sesenta y ochenta en los Estados Unidos, diversas mujeres artistas contribuyeron a la expresión y el desarrollo de los movimientos feministas a través de sus obras. Hanna Wilke (1940-1993), Mary Beth Edelson (1933-) y Carolee Schneeman (1939-2019), por mencionar algunas, encontraron en la performance y el arte conceptual estrategias de dismantelamiento de la mirada patriarcal (Jones, 1998; Warr y Jones, 2002). Para estas artistas, el cuerpo constituyó un territorio en disputa y un instrumento clave, a través del cual era posible cuestionar los roles de género y la reproducción de una mirada masculina (*male gaze*) en las artes visuales y el cine (Mulvey, 1989).

En este contexto, la obra de la artista cubano-norteamericana Ana Mendieta (1948-1985) emergió como una apuesta singular. Si bien Mendieta entró inicialmente en diálogo con los movimientos feministas en el arte, posteriormente se demarcó de éstos, no sólo en términos de la militancia<sup>4</sup>, sino también en términos de las estrategias que propuso para el desarrollo de lo político en el arte.

El proyecto artístico de Mendieta es único porque, como subraya Alejandro del Valle-Cordero, éste fue permeado por la necesidad de “hacer arte a la manera de los primitivos” (2014, p. 67). Siguiendo este imperativo, la artista buscó estrategias visuales y conceptuales que le permitieran dotar a las imágenes de una agencia (Gell, 1998), entendida como la capacidad de lo visual de ser “real” y de manifestar “un poder” o “magia” (Marter y Mendieta, 2013).

El presente artículo plantea que la necesidad que experimentó Mendieta de producir imágenes “más reales” revela un punto clave para la comprensión de las formas de operar de lo político en su obra. El arte de Mendieta no buscó el desarrollo de la capacidad mimética de las imágenes, sino, más bien, la profundización de su potencial de acción en el presente del observador. Así, más que constituir una estrategia de representación y constatación del mundo, la obra de esta artista asumió una función transformadora, cuyo motor se gestó en la confluencia de la dimensión política y los elementos que la propia Mendieta definió como “mágicos” y “espirituales”.

<sup>3</sup> “Una obra de arte puede tener ideología (en otras palabras, aquellas ideas, imágenes y valores que son generalmente aceptados, dominantes) como su material, pero trabaja ese material; le da una nueva forma y en ciertos momentos esa nueva forma es en sí una subversión de la ideología” [traducción propia].

<sup>4</sup> Luego de que Mendieta se mudara a Nueva York en 1978, se involucró con una serie de organizaciones feministas. Una de las más importantes fue la A.I.R Gallery Collective, en la cual tuvo la oportunidad de realizar varias exposiciones. No obstante, posteriormente la artista se mostrará poco satisfecha con el trabajo de ésta y otras organizaciones feministas, ya que a sus ojos, el “movimiento feminista” que se desarrolló en Estados Unidos era “básicamente un movimiento de la clase media blanca” que había ignorado a las mujeres latinas y afroamericanas (1980, p.1).

Partiendo de estos planteamientos, este trabajo buscó identificar las formas de agenciamiento de las imágenes de la serie *Silueta*, para luego analizar cómo éstas nos incitan a repensar lo político en el arte de Mendieta. La metodología desarrollada para cumplir con dichos objetivos involucró tanto el examen de las formas visuales y las estrategias de visibilización e inscripción de los cuerpos, como la investigación de los procesos de creación, expresión y registro de la serie *Silueta* (1973-1978). Asimismo, se examinaron las intenciones e interpretaciones de la artista y los críticos de arte y se revisó la literatura asociada a las ideas de las cuales Mendieta se nutrió para la creación de dicha obra. Esto último con el objetivo de contextualizar históricamente las formas de operar de lo político en su arte.

## 2. Repensando lo político a través de la obra de Mendieta

De acuerdo con Jacques Rancière, toda situación es “susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación” (2003, p. 51). Para este autor, el arte no es político porque proclama ciertas ideas, sino que es político en la medida en que irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial (2002). En este marco, la estética es política porque lleva implícita la generación de una forma de disenso.

Si bien pueden existir muchas formas de agenciamiento de los conceptos “arte” y “política” según el contexto en el cual éstos aparecen y circulan (Rockhill, 2014), podríamos consensuar junto con Javier Mañero Rodicio (2013), que lo político es aquella actividad que busca reconfigurar marcos de relación frente al “orden natural” de lo establecido. Esta característica de lo político revela la dimensión transformadora implícita en su relación con el arte, en el sentido que ambos confluyen en la intención de “rescatar a los individuos y grupos del lugar asignado y reconfigurar para ellos otra enunciación colectiva que dibuja de nuevo el espacio de las cosas comunes” (2013, p. 299).

Quizás uno de los ejemplos que mejor permiten pensar esta relación entre arte y política en la historia del arte, lo encontramos en el desarrollo de los movimientos feministas entre los años sesenta y ochenta. En este periodo de despliegue del arte Pop, el arte Conceptual, el arte Minimalista y el Land Art, los trabajos de artistas feministas como Miriam Schapiro (1993-2015), Adrian Piper (1948-) y Judy Chicago (1939-), se abocaron al desmantelamiento y reconfiguración de los marcos de percepción de la mujer, el cuerpo femenino y su lugar en la historia. Con el propósito de generar estrategias visuales y performativas de disenso, dichas artistas no plantearon sus obras como objetos de admiración estética, sino que, más bien, buscaron hacer que el espectador cuestionara el panorama social y político imperante en su época, a través de performances y acciones de arte que confrontaron los cánones estéticos y valóricos de la época. En este escenario, el cuerpo apareció como una figura estratégica para las formas operar de lo político en el arte, planteándose como un territorio en disputa y una herramienta de contestación de los estereotipos culturales habitualmente reproducidos en torno a las mujeres.

De forma similar a las artistas mencionadas, los trabajos tempranos Ana Mendieta buscaron desafiar las nociones tradicionales de género, sexualidad e identidad. Así por ejemplo, la artista fotografió su cuerpo desnudo y deformado por planchas de vidrio en *Glass on Body* (1972) e hizo retratar su rostro con una barba formada a partir del

trasplante de pelo de hombre al mentón de su cara en *Facial Hair Transplant* (1972).

No obstante, con el inicio de la serie *Silueta* en 1973, algo nuevo emerge en el arte de Mendieta. Esta obra se focalizó en el registro de las huellas de cuerpos inscritos en distintos paisajes, haciendo desaparecer el cuerpo de la artista de las imágenes. Paralelamente, la artista buscó problematizar los formatos de aparición y circulación de las imágenes, a partir de la articulación entre performance, fotografía y filme. Tomando en cuenta estas innovaciones y los distanciamientos de Mendieta con respecto a los movimientos feministas de su época, surge la pregunta por ¿Cómo comprender su obra considerando la imbricada relación entre arte y política?

Este artículo busca mostrar que el arte de Mendieta alteró las formas imperantes de disenso en su época, complejizando las conexiones y entrelazamientos entre forma y contenido. La serie *Silueta* se gestó a partir de la necesidad de la artista de trabajar desde todos los márgenes posibles, es decir, desde la liminalidad espacial, medial y sociocultural. De este modo, partiendo de un trabajo de articulación de referentes y medios diversos, es posible afirmar que la obra de Mendieta creó “un paisaje inédito” de lo visible en la relación entre cuerpo, subjetividad, historia y naturaleza, generando “formas nuevas de individualidades y conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas” (Rancière, 2002, p. 67).

En este sentido, un paso crucial para explorar las formas de operar de lo político en la obra de Mendieta es realizar un recorrido analítico por los distintos agenciamientos que su obra desarrolla en términos de la generación de nuevas escalas, perspectivas y condiciones de posibilidad del disenso. Para Mendieta el gran valor del arte residía en su dimensión espiritual en cuanto motor transformador de la sociedad. En este sentido, si bien los observadores de su obra no tuvieron las mismas experiencias que ella, la artista pensó que las imágenes podían llevarlos a especular basándose “en lo que ellos sientan con respecto a lo que yo he experimentado” (2013, p. 194). En palabras de Mendieta, a pesar de que el arte forma parte de la cultura material, ejerce una influencia en la sociedad a través de “su papel espiritual”, siendo su mayor contribución el “desarrollo intelectual y moral del hombre” (1996, p. 167).

Como veremos en el siguiente apartado, las formas de redefinición de lo político en el trabajo de Mendieta no pueden comprenderse sin el reconocimiento del potencial que la artista otorgó al arte como fenómeno sociocultural. Parte de dicho potencial no sólo se encontraba en el rol del arte como transformador social, sino también en su papel en los procesos de subjetivación que marcaron la vida de esta artista y su trayectoria como mujer latina, exiliada desde la adolescencia en la conservadora ciudad estadounidense de Iowa. Esto no significa que la obra de Mendieta se explique fundamentalmente a partir de su subjetividad, muy por el contrario, las estrategias visuales y performativas a las que recurrió Mendieta, así como sus ideas acerca del arte y la naturaleza, señalan más bien, el inextricable vínculo de las dimensiones subjetivas, culturales y sociales en las cuales desarrolló su obra. Como lo explicó la propia Mendieta (2013, p.208) su arte posee una dimensión política en el sentido que remite a una “actividad social”, cuyos referentes manifiestan un fluir de las dimensiones subjetivas y culturales, a partir del entrelazamiento del cuerpo, el paisaje y la naturaleza.



Figura 1. *Untitled* (1976). Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York.

### 3. Arte, subjetivación y disenso

“I have thrown myself into  
the very elements that produced me.  
It is through my art that I assert my emotional  
ties to the earth and conceptualize culture”.<sup>5</sup>  
(Ana Mendieta, 2008, p. 229)

Michel Foucault, en su inquietud por profundizar en la hermenéutica del sujeto y los procesos de subjetivación, analizó el rol de aquello que denominó como las “técnicas de sí” (*techniques de soi*). De acuerdo a las palabras de este autor, las técnicas de sí se refieren a aquellas “que permiten a los individuos de efectuar, solos o con la ayuda de otros, un cierto número de operaciones sobre sus cuerpos y su alma, sus pensamientos, sus conductas, su modo de ser; de transformarse con el fin de alcanzar un cierto estado de felicidad, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad” (1994a, p. 785). Bajo esta perspectiva y considerando el sentido que Mendieta y otros artistas han otorgado al arte, es posible plantear que la práctica artística constituye la expresión de una “técnica de sí”.

<sup>5</sup> “Me he arrojado dentro de los mismos elementos que me produjeron. Es a través del arte que afirmo mis lazos emotivos con la tierra y que conceptualizo la cultura” [traducción propia].

En el campo específico del arte, Borys Groys, refiere que históricamente la práctica artística se ha relacionado con los procesos de subjetivación, ya que implica una forma de desarrollar el problema de la visibilidad y de la auto-exposición del artista. Este autor argumenta que el arte contemporáneo puede ser concebido como una forma de subjetivación radical, a partir de la práctica frecuente de la auto-exposición. En este plano, las formas de operar de lo político en el arte presuponen un “cierto grado de soberanía sobre el propio proceso de subjetivación” (2011, p. 6).

Si analizamos las distintas entrevistas y declaraciones de Mendieta con respecto a su trabajo, es posible observar cómo la práctica artística devino para ella una técnica específica que le permitió entrelazar sus afectos, anhelos y deseos con su trayectoria de vida, sus conocimientos y discursos en torno a la vida, la muerte, la naturaleza y los procesos artísticos. En este sentido, el arte constituyó para ella aquello que diversos especialistas han definido como una forma de subjetivación (Butler, 1993; Foucault, 1984). Así, la realización de una serie de performances fuera del museo y del taller de artista, la llevaron a orientarse a sí misma en la búsqueda de lo que definió como una “reafirmación de sus lazos con la tierra”, a través de un “diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino”, basado en su propia silueta (Mendieta, 1987, p.17).

Recordemos que la historia de Ana Mendieta comienza en gran parte a partir de un destierro. Aquel del exilio de Cuba en septiembre de 1961 y de la separación de la artista y su hermana de sus padres para comenzar a habitar en un internado de niñas en Iowa, EE. UU. (Ver Herzberg, 1998). Charles Merewether refiere al respecto que, repasar el alcance del arte de Mendieta “es ver con toda claridad cómo ella se proyecta a sí misma a través de su obra en cuanto perpetuo devenir” (1997, p. 83).

No obstante, lejos de reflejar una experiencia de vida, la práctica artística para Mendieta representó una forma experimental de desarrollo de su subjetividad, anclada en la construcción de corporalidades, temporalidades, materialidades y espacialidades diversas. Para Mendieta, el propósito de la serie *Silueta* no se encontraba en la reafirmación de un sólo origen, sino, más bien en el reconocimiento de la “orfandad” del ser humano (ver Mendieta en Blocker, 1999, p. 34). Como lo señaló en la propuesta hecha para el Bard College sobre la *Maja de Yerba* (2013b), las performances y huellas inscritas para la serie *Silueta*, formaron parte del desarrollo de una “respuesta a diversos paisajes, en cuanto una afirmación emocional, sexual y biológica del ser” (p.224) .

Al comprender una práctica de “sumersión voluntaria y una total identificación con la naturaleza” (Mendieta, 2013a, p.194 ), desde un inicio el arte se planteó para Mendieta como un acto político. En este plano, la serie *Silueta* desarrolló una dinámica visual en la cual la naturaleza y los cuerpos, bajo la forma de siluetas, se piensan en una mutua relación de soberanía. John Perreault refiere que en dicha obra “El acto de trazar el contorno de su propio cuerpo -su silueta, su sombra- sobre la tierra [...] era importante para Mendieta como arte, como magia y como acto político” (1987, p. 20).

En este sentido, una de las formas importantes de disenso en la obra de Mendieta se despliega en la manera en que algunos elementos de la trayectoria personal de la artista se entrelazan con una reflexividad en torno al cuerpo femenino, la historia, la cultura y la naturaleza. Así, por ejemplo, para Mendieta la dimensión subjetiva de su trabajo está inextricablemente ligada a una idea de la naturaleza, la historia y

la diferencia cultural, lo que la llevó a interesarse en los rituales de santería. En una entrevista realizada en 1985 por Joan Marter, Mendieta refirió con respecto a *Imagen de Yagul* (1973), que:

La forma en que pensé en eso fue hacer que la naturaleza se apodere de mi cuerpo, de la misma forma en que se ha apoderado de los símbolos de civilizaciones pasadas. Significa que la naturaleza es la cosa más poderosa que existe [...] La energía es la naturaleza también [...] Y esta es la cosa más sobrecogedora para mí [...] Esta es la forma en la que siento cuando confronto la naturaleza. (2013, p.228).

Como lo señaló la propia artista, su obra podía comprenderse a partir del desarrollo de un diálogo permanente “entre la naturaleza y el cuerpo femenino” (Mendieta, 1981, p.17). La forma de expresión de dicho “diálogo” se produjo fundamentalmente a través de la insistencia en el despliegue en serie de siluetas de cuerpos en distintos paisajes, que no componen la serie como formas de representación de algo, sino, más bien, constituyen acontecimientos transformadores que operan desde los intersticios y la liminalidad en cuanto condiciones fundamentales del disenso.

#### 4. El cuerpo como acontecimiento

Ana Mendieta señaló que uno de los momentos clave de su carrera tuvo lugar en el año 1972, cuando comprendió que sus 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 en Barreras del Río, 1987, p. 28).

En efecto, si observamos los registros de dichas performances, las cuales fueron plasmadas en fotografías y filmes Super 8, uno de los primeros aspectos que resalta es la agencia e intencionalidad de sus imágenes (Gell, 1998). En *Untitled*, por ejemplo, realizada en 1976 (Fig. 1), se observa una silueta femenina inscrita en la arena de una playa con los brazos en alto y salpicada de sangre y de espuma de mar en la parte inferior de su cuerpo. La postura de la silueta y su relación con el pigmento rojo, que aparece desparramado y desbordando la figura, crean un efecto dinámico, como si se tratara de un acontecimiento en curso. Lo mismo sucede con otras fotografías de la serie, tales como *Imagen de Yagul* (1973), *Untitled* (1976) [cat.19], *Silueta de fuego* (1976) y *Silueta de cohetes* (1978), por mencionar algunas de las imágenes en las que los elementos vegetación, agua, fuego y pigmento, encarnan a las siluetas como eventos que irrumpen en el aquí y el ahora del observador.

Estas características de la serie se entrelazan con las categorías que Mendieta utilizó para referirse a la práctica artística, en cuanto actividad en donde se manifiestan el “poder”, la “energía” y la “magia”. Mendieta, de forma similar a los rituales de Santería cubanos (Holbraad, 2011; Beliso-De Jesús, 2015), comprendió las materialidades como el fuego, el agua, el humo, la tierra y la sangre, como elementos dinámicos que encarnaban en sí mismos los flujos de poder, magia y energía de las imágenes.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Al respecto es interesante destacar lo señalado por Martin Holbraad (2011, p.20) con respecto al uso del polvo en los rituales *achè* de adivinación, en los cuales dicha materialidad cumple el rol de catalizador del poder de adivinación y de articulación entre entidades humanas y no humanas.

Tomando en cuenta estas características de la obra de Mendieta, es posible plantear, siguiendo los postulados de Horst Bredekamp (2015), que estamos frente a la manifestación de “actos de imágenes”. Esto quiere decir, por una parte, que los elementos visuales que presenta la serie remiten a procesos y acciones más que a representaciones. Por otra, esto implica que el material visual evidencia una cierta vida autónoma, la cual es posible de constatar gracias a la forma específica en que las imágenes se presentan ante nosotros (performance, fotografía y film). En este sentido, las imágenes de la serie no pueden colocarse ni antes ni detrás de la realidad, porque funcionan para constituir la realidad misma. Dicho de otra manera, el potencial político de las imágenes de la serie *Siluetas* reside en que éstas no aparecen como las consecuencias de la realidad, sino más bien como una forma de su determinación.

En efecto, los rastros de cuerpos que presenta Mendieta, irrumpen en el paisaje y ante la mirada del espectador en cuanto huellas de presencias que, al mancharse de sangre, cubrirse de agua y de fuego, se convierten en entidades con vida propia. Si bien las siluetas parecen señalar aquello que ya no está, se erigen al mismo tiempo en un tipo de acto que perdura, teniendo el potencial de incidir en el presente del observador.

En el plano de la configuración misma de los cuerpos, Mendieta planteó su aparición como huellas de acontecimientos de diversa índole que se expresaron a través del uso de materiales como el agua, el fuego, la pólvora, el hielo y la sangre. Este último material en particular, jugó un rol crucial en su obra, permitiendo el desarrollo de formas ambivalentes de agenciamiento de las imágenes. De este modo, la sangre aparece en la obra de Mendieta tanto para señalar una escena de violencia y crimen, como para desarrollar la idea del sacrificio y la renovación de la vida.<sup>7</sup>

Si bien en alguna de las siluetas, como en *Untitled* (1976), la idea de una vida emergente se encuentra presente a través de la mancha de sangre que se desprende de la silueta, en otras imágenes como el filme y los fotogramas de *Moffit Building Piece* (1973), las huellas o rastros de cuerpos expresados en relación a este elemento, señalan el panorama posterior a la violencia, es decir, construyen la ocasión para construir una mirada sobre la mirada.

Como parte del trabajo en torno a dichas ambivalencias, en el verano de 1974 cuando se encontraba en México, la artista empezó a experimentar en otra serie cuya idea principal consistía en la asociación de la mancha de sangre y la mortaja en distintos espacios y situaciones. Charles Merewether señala que:

Esto incluía i) una serie de puestas en escena de una figura cubierta con una sábana blanca que estaba de pie en un nicho, evocando la costumbre católica de cubrir las imágenes sagradas en Semana Santa, ii) una sábana blanca en la que ella había grabado su propia silueta con sangre y pintura, que luego era puesta en alto como si se quisiera hacer visible el acto del sacrificio, iii) Su impronta como silueta sobre el suelo llena de sangre/pintura roja que se va extendiendo lentamente para sugerir el cuerpo sangrante, iv) una silueta hecha con un líquido rojo vertido sobre el suelo en una tumba abierta. (1998, p.106).

---

<sup>7</sup> Cabe destacar que la primera vez que Mendieta usó sangre en sus obras fue en *rape scene* (1973) para denunciar la violencia contra las mujeres.

A partir de esta serie, la artista comenzó a desarrollar dos innovaciones clave en su obra: la eliminación de su cuerpo y el trabajo con el paisaje y la tierra. En otras palabras, Mendieta nos implica en la observación del comportamiento de los testigos indirectos de un acto de violencia, a través de una lógica indicial (Peirce, 1998). Como lo destaca María Ruido “La violencia física contra el cuerpo de las mujeres (no sólo la representación como violencia simbólica) (...) la vinculación del arte con el sacrificio y el crimen y el lugar que otorga al observador como testigo”, son aspectos recurrentes del arte de Mendieta (2002, p. 30).

## 5. Intermedia o la creación desde los límites.

Otra dimensión fundamental que interviene en la comprensión de la Serie Silueta como actos de imágenes es la práctica de la intermedia. Este concepto desarrollado por Dick Higgins, retoma la idea de lo liminal popularizada por Víctor Turner para pensar la práctica artística como una “fusión de horizontes”, en la cual resulta difícil categorizar las obras por su medio de expresión, ya que la creación no se sitúa en el uso de una multiplicidad de medios sino en el mismo límite y punto de confrontación entre éstos (2007, p. 19).

Mendieta comenzó a interesarse en la intermedia a partir de su encuentro con Hans Breder, quien fuera su pareja y profesor en el *Intermedia Program* de la Universidad de Iowa (Ver Herzberg, 1998, p.93). Uno de los principios fundamentales de dicho programa consistía en la “colisión constante entre conceptos y disciplinas” (Breder, 2012, p. 2), que invitaban a privilegiar el arte de la performance y la intermedialidad como formas de resaltar el proceso artístico en cuanto parte integral de la misma obra (Viso, 2004, p.44).

De este modo, para la realización de la serie Silueta, Mendieta siguió habitualmente ciertos pasos característicos: primero desarrollaba un proyecto a partir del despliegue de una performance, luego realizaba aquello que ella misma describía como “cuadro” o “escultura” y luego tomaba una fotografía o filmaba (Rosenthal, 2013, p.10). Si bien en *Imagen de Yagul* (1973) y *Burial Pyramid* (1974), la artista dejó ver su propio cuerpo como protagonista crucial de sus performances, prontamente lo hizo desaparecer de sus paisajes para concentrarse en la idea de presencia, a partir del despliegue exclusivo de siluetas.

La manera en que la fotografía y el filme Super 8 son utilizados por Mendieta, marcan también una reflexividad en torno a la performatividad propia de las imágenes en el marco de sus formatos de expresión y sus formas de circulación. Un aspecto poco explorado al respecto es cómo, desde los intersticios temporales, espaciales y mediales, Mendieta pensó la existencia de las imágenes y los acontecimientos que éstas generan. Es decir, cómo esta artista plantea una relación muchas veces antagonica y, sin embargo, interconectada, entre el film, la fotografía y la performance.

Para Mendieta la manifestación de los cuerpos como acontecimientos en la serie Silueta, hace referencia también a un acto de iteración, es decir, a una estrategia de entrelazamiento e insistencia en el patrón silueta-paisaje, la cual que bien podría ser vista como la manifestación de heterotopías. En palabras del filósofo francés Michel Foucault, las heterotopías son “aquellos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en que vivimos” (Foucault, 1994b, p. 756). En efecto, los paisajes de Mendieta parecen señalarnos esos diversos espacios

“otros”, materializados en una multiplicidad de siluetas y acontecimientos que nos hacen cuestionar la historia, la ubicuidad y el alineamiento de los cuerpos en un lugar “oficial”.

En este sentido, el filme *Super 8* y la fotografía no funcionaron como meros registros de sus performances, sino que, más bien, se preocuparon por reflejar formas posibles de existencia de las imágenes, las cuales paradójicamente remiten a un acto originario que es finalmente efímero. En palabras de Mendieta, sus obras se manifestaban en distintos niveles: “Han existido en el nivel de estar en la naturaleza y eventualmente ser erosionadas. Pero evidentemente, cuando son mostradas a alguien en forma de fotografías, es lo que es: una fotografía de un objeto, ¿verdad?” (citado por Rosenthal, 2013, p. 15).

Para Breder, al igual que Mendieta, uno de los desafíos de la práctica de la intermedialidad era la apertura de espacios liminales que remiten tanto a la práctica de las diferentes formas de arte como a las formas en cómo dicha práctica se entrelaza con ciertas estrategias de disenso que operan desde espacios y tiempos intersticiales, tanto a nivel de las ideas como de la metodología y la práctica. Como lo señala Alejandro del Valle-Cordero a partir de los planteamientos de Victor Turner (1990), la liminalidad abre paso necesariamente a la manifestación de un “orden alternativo, conduciendo a una transformación” (2014, p. 74).

La liminalidad desde la cual trabaja Mendieta, se refleja también en la constitución de la serie *Siluetas* en actos de imágenes. El uso de la intermedia, la insistencia en la manifestación en serie del patrón silueta-paisaje, así como el desarrollo de un plano de inmanencia de las imágenes contribuyen a borrar la dicotomía entre lo subjetivo y lo objetivo, activando nuevas condiciones de posibilidad del disenso en las cuales la redefinición de la naturaleza y el paisaje ocupan un lugar central

## 6. Repensando el paisaje

“I feel (that) I am redefining nature in a different way. And the culture of working with nature, it’s a different type of landscape work”.<sup>8</sup>  
(Marter y Mendieta, 2013, p. 231)

La serie *Siluetas* pone en evidencia la estrecha imbricación entre cuerpo y entorno en el arte de Ana Mendieta. Tanto en ausencia del cuerpo de la artista como en presencia de éste, los paisajes de esta serie remiten al carácter indisoluble del cuerpo y la naturaleza. Un ejemplo importante de esto lo constituye *Imagen de Yagul* (Fig. 3). Esta fotografía de 1973 presenta el cuerpo desnudo de la artista recostado en una tumba del sitio arqueológico de Yagul (México), cubierto de vegetación y flores blancas. Para Mendieta, esta imagen se gestó a partir de la profunda impresión que le dejó el poder y la vitalidad de la naturaleza en dicho sitio, el cual, en la época del

<sup>8</sup> “Siento que estoy redefiniendo la naturaleza de una forma diferente. Y la cultura de trabajar con la naturaleza, es una manera diferente de trabajar con el paisaje” [traducción propia].

viaje de la artista, estaba cubierto probablemente por una espesa vegetación (Valle-Cordero, 2018, p.136). *Imagen de Yagul* muestra el apoderamiento de los cuerpos por parte de la naturaleza, señalando la omnipresencia de esta última y sus formas de habitarlos y afectarnos.



Figura 2. *Imagen de Yagul* (1973). Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York.

Un ejemplo similar al de *Imagen de Yagul* es posible observarlo en las fotografías *Tree of Life* de 1976 y 1979 (Fig. 2). En ambas imágenes el cuerpo de la artista reaparece en el paisaje, sólo para confundirse ya sea con el tronco (1976) o con las raíces de grandes árboles, dando a ver así un camuflaje total entre cuerpo y naturaleza.

Susan Best (2007, p. 63) plantea que la serie *Siluetas* expresa lógicas corporales que no deben ser disociadas de su relación con los entornos en los cuales se inscriben. En efecto, las fotografías y filmes de esta obra son el resultado de diversas performances realizadas en lugares particulares de la costa este de Estados Unidos, Canadá, Indiana, México, la ciudad de Iowa (EE. UU.), en donde la artista residió, y Cuba, su lugar de origen.

Al concentrarse en la relación del cuerpo con la naturaleza, las imágenes que Mendieta despliega en la serie *Siluetas* no sólo reconfiguran las coordenadas estéticas de los cuerpos en cuanto acontecimientos, sino que también permiten repensar la idea de paisaje como aquel espacio particular en el cual no sólo se configura un sitio, sino también una forma de mirar.

Partiendo de la idea que el paisaje se construye a partir de un punto de vista, las imágenes que presenta Mendieta muestran la relación dialéctica entre cuerpo femenino y naturaleza de manera a implicar al observador como testigo de un suceso. Etimológicamente, la palabra paisaje proviene del francés “*pays*” y refiere generalmente a un territorio rural. En este marco, dicho concepto se utiliza tanto para

referir a la “parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar” como al “espacio natural admirable por su aspecto artístico”, y a la “pintura o dibujo que representa un paisaje”<sup>9</sup>. Como lo resalta Javier Maderuelo (2005), la noción de paisaje constituye un concepto cultural, en donde la percepción se encuentra permeada por una serie de convenciones sociales.

En la serie *Silueta*, la mirada se construye a partir de una cercanía muy estrecha con las siluetas como huellas que se inscriben en entornos de los cuales intuimos ciertas características, pero cuyos horizontes no necesariamente son perceptibles ante nuestros ojos. La mirada que desarrolla la serie silueta está por lo general supeditada a la visión de indicios de cuerpos y paisajes desde una proximidad, muchas veces confrontadora del observador. Mendieta declaró en una entrevista con Joan Marter que el efecto que buscó generar en la serie era aquel de una visión directa sobre las siluetas, como si el observador se encontrara “parado mirando al suelo” (2013, p. 231). De este modo, en esta obra, silueta y observador se entrelazan y afectan mutuamente, de forma a constituir una suerte de ensamblaje (Deleuze y Guattari, 2012).<sup>10</sup>

Si bien Mendieta pensó al cuerpo en integración total con el paisaje, las siluetas no constituyen necesariamente hitos de los lugares y los cuerpos, sino que abren paso para la construcción de nuevas lógicas corporales en las cuales adquieren un rol crucial las materialidades. La espuma de mar, el fuego, las hojas, la sangre e incluso los colores y las formas que los elementos de la naturaleza participan de las formas en que el cuerpo deviene naturaleza y la naturaleza a su vez cuerpo. La serie *Silueta* buscó sobrepasar entonces la presencia material del objeto y acontecimiento artístico para establecer un fluir entre los elementos tangibles e intangibles, entre cuerpo y paisaje y entre medio y observador. En este sentido, las fotografías de las performances de la artista potencian el carácter expresivo de las siluetas, presentándolas como verdaderos acontecimientos en los cuales el observador juega un papel activo.

---

<sup>9</sup> En *Diccionario de la Real Academia Española*. <http://dle.rae.es/?id=RT6QMkS>. Fecha de acceso: 4 de septiembre de 2018.

<sup>10</sup> Deleuze y Guattari (2012) usan el término “constelación” cuando hablan de ensamblaje. Una constelación, como cualquier conjunto, está formada por uniones contingentes imaginativas entre una gran cantidad de elementos heterogéneos. Este proceso de ordenar un cuerpo se llama codificación. Según Deleuze y Guattari, los ensamblajes se codifican tomando una forma particular, de esta forma seleccionan, componen y completan un territorio.



Figura 3. *Tree of Life* (1976). Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York.

El proceso “obsesivo” de inscripción en la naturaleza que Mendieta llevó a cabo a través de la serie *Siluetas*, se explica, en gran medida, por el hecho de haber sido separada de su lugar de origen durante la adolescencia y encontrarse “habitada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (naturaleza)” (en Perreault, 1987, p. 17). En este contexto, la relación entre cuerpo y naturaleza que desarrolló Mendieta puede vincularse con la necesidad que experimentó la artista de “pertenecer” a un lugar. Pero este “pertenecer a un lugar” lejos de reflejarse de una manera simplista profundizó en las formas de operar de lo político, a través de la articulación de distintos registros y referentes visuales que buscaron destacar la particularidad de los cuerpos y los paisajes en los cuales se encontraban inscritos.

Cabe destacar que otras apuestas artísticas de la época de Mendieta, tales como la de Vito Acconci, pensaron el cuerpo de forma similar. Así, a propósito de su obra *Suply Room* (1972), Acconci destacó que una de las finalidades de la performance “no es que el cuerpo se constituya en un punto en un espacio determinado, sino que, más bien, se trata de pensar formas en que el cuerpo pueda ser parte del espacio” (2011)<sup>11</sup>. En este sentido, para Mendieta trabajar con distintos paisajes implicó una redefinición de éstos mismos y, al mismo tiempo, una manera de pensar el cuerpo como una presencia que, más que mostrarse en carne y hueso, buscó señalar diversos acontecimientos vinculados a la idea de un transitar por la naturaleza y sus territorios. Al respecto, la artista señaló que uno de los propósitos de la serie fue transformar al

<sup>11</sup> En este contexto, destacan los vínculos entre la obra de Mendieta y el arte de Vito Acconci. La obra de Acconci fue discutida ampliamente en las clases de arte de la Universidad de Iowa en 1970. Posteriormente, en 1974 y 1976, este artista fue invitado a la Universidad de Iowa en calidad de Artista Visitante (Herzberg, 1998, pp.211-212). Para Acconci, como para la misma Mendieta el uso del cuerpo debía pensarse en relación al espacio y a la idea de situación, dimensiones que era posible desarrollar a partir de la performance (Enklund, 2014).

cuerpo en huella, de manera a “abrir distintos niveles” y situaciones que pasaron a formar parte de la obra misma (2013, p. 230).

Los paisajes de Mendieta captan la especificidad de los lugares escogidos para las performances, expresándose a partir de la puesta en relación de las huellas del cuerpo de la artista con entornos naturales diversos. En este sentido, las imágenes de la serie *Silueta* dan a ver los elementos primordiales que componen los paisajes y sus dinámicas, tales como playas, ríos, bosques, praderas y sitios arqueológicos. Sin duda, la relevancia que poseen las materialidades asociadas a las siluetas (fuego, tierra, aire, agua, sangre, entre otras) es que incorporan diversas presencias a los paisajes, las cuales, irrumpen ante los ojos del observador para dejar una traza que no es sólo física sino también afectiva.

Como veremos a continuación, la constitución de esta traza afectiva debe entenderse no sólo a partir de la dimensión subjetiva de la obra de Mendieta, sino también a través de las ideas que circulaban en la época de su desarrollo como artista, en la cual los movimientos feministas abrieron nuevas formas de comprender el arte y la historicidad de los cuerpos femeninos. Como lo refiere Susan Best citando a Freud, en la serie *Silueta* “Mendieta hace renacer el vínculo entre el cuerpo femenino y el espacio [...] una creencia que Freud hubiera descrito como filogenética y ontogenética a la vez. Es decir, se relaciona tanto con la prehistoria de las razas como con los individuos” (2007, p. 67).

## 7. Historicidad y persistencia

“The image is not only a trajectory  
but also a becoming. Becoming  
is what subtends the trajectory, just  
as intensive forces subtend motor forces”.<sup>12</sup>  
(Gilles Deleuze, 1998, p. 65)

El distanciamiento de Mendieta con los movimientos feministas de su época es coherente con la necesidad de buscar estrategias visuales originales que permitieran la reafirmación de la diferencia sexual y cultural de la cual la artista se sintió parte. La salida del cuerpo de Mendieta de la imagen y el despliegue de actos de imágenes constituyen estrategias visuales y performativas de disenso que se relacionan también con el uso de referentes culturales “periféricos”, como el de las culturas precolombinas de América y antiguas de Europa.

Cabe destacar que Mendieta fue una lectora recurrente de distintos textos de arqueología y antropología vinculados a dichas culturas. En el simposio *Where is Ana Mendieta?*, Carolee Schneeman (2011) recordó cómo a mediados de los años setenta compartieron con entusiasmo las lecturas de Marija Gimbutas, arqueóloga que puso énfasis en los vestigios que señalaban la importancia del rol de las mujeres en distintos sitios de Europa. Asimismo, en varias de sus declaraciones como artista,

<sup>12</sup> “La imagen no es solo una trayectoria, sino también un devenir. El devenir es lo que subtiende la trayectoria, tal como las fuerzas intensivas subtienden las fuerzas motoras” [traducción propia].

Mendieta recurre a Octavio Paz, Claude Lévi-Strauss y Mircea Eliade, para establecer nexos entre su trabajo y la mirada antropológica acerca de las culturas.

En este marco, los modelos formales de las culturas precolombinas y antiguas de Europa plantearon para Mendieta la posibilidad de una historización distinta de los cuerpos, a partir de su relación con la naturaleza. La presentación de las siluetas como entidades dinámicas en relación con los paisajes, posee una dimensión política, no sólo por la necesidad de establecer, a través de la serialidad, una lógica de la persistencia, sino también porque estos cuerpos se erigen como verdaderos acontecimientos que otorgan un lugar a la presencia de lo femenino en un espacio y un tiempo determinados.

Desde sus inicios como artista, durante su formación en la Universidad de Iowa, Mendieta mostró un marcado interés por el cuerpo. En el *Undergraduate Painting Workshop* que se realizó en el semestre de 1969-1970 en dicha universidad, la artista realizó quince pinturas sobre la figura humana. En esta serie, en lugar de buscar la representación de una belleza convencional, Mendieta desarrolló un interés por que los cuerpos guardaran un carácter expresivo (Ver Herzberg, 1998, pp. 56-57). De este modo, las formas de abordar las figuras humanas (en poses que las describen de pie, sentadas, de rodillas, etc.) se abocaron a la representación de cuerpos esquemáticos y voluntariamente alejados del canon clásico del arte occidental.

Algo similar sucede en la serie *Siluetas*, en la cual las formas expresivas de rastros de cuerpos refieren a cuatro poses fundamentales: 1) La pose de la diosa madre con los brazos levantados hacia arriba<sup>13</sup>, 2) La pose del cuerpo similar a un bulto mortuorio o cuerpo momificado (Fig.4), 3) La pose con los brazos estirados al costado del cuerpo (Fig.3) y 4) La pose similar al contorno corporal en forma de momia, pero que aparece con los brazos truncados (Fig. 5).



Figura 4. *Untitled* (1977), serie de *Fetiches*. Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York.

<sup>13</sup> Esta postura es similar a la de las figuras femeninas presentes en algunas culturas antiguas de Europa, como la cultura minoica.

Siguiendo a Hubert Damisch (1972), es posible afirmar que la serie *Silueta* es singularmente interesante porque expresa un sistema de transformaciones que incita a articular un pensamiento y a elaborar elementos de inteligibilidad en relación a los cuerpos, su naturaleza e historia. En este sentido, esta obra se presenta como un ensamblaje de paisajes, materialidades y acontecimientos que, más allá de “cristalizar” lo político, permiten comprender las formas sensibles de operar de éste, así como las lógicas corporales involucradas en dicho proceso.

Para la ejecución de la serie *Silueta*, Mendieta se inspiró en las imágenes históricas relacionadas con la idea de la madre tierra, en boga durante los movimientos feministas que se desarrollaron en los años 60-70. Como lo refiere la artista y crítica de arte Lucy Lippard, los modelos expresivos de las culturas antiguas de Europa y Precolombinas de América, ofrecían a los artistas “un marco a partir del cual era posible explorar las conexiones cruciales entre los deseos individuales y los valores sociales que determinan qué es lo que hago y por qué” (1983, p. 4). Por su parte, Alejandro del Valle-Cordero destaca que, al explorar el modelo de la diosa madre, propuestas como las de Merlin Stone (1978), Pollock (1981) y Gloria Orenstein (1990), buscaron “rescatar y construir una historia donde la mujer en relación a la tierra, tuviese un papel cultural a través del arte” (2018, pp. 128-129).

El interés particular que Mendieta prodigó al arte precolombino y el arte antiguo del Mediterráneo, comenzó a gestarse fundamentalmente a partir de 1970, momento en el cual la artista desarrolló una serie de pinturas que incluyeron referencias a motivos precolombinos (Herzberg 1998, p.55). Un año más tarde, la experiencia de un viaje a México organizado por la Universidad de Iowa para realizar una investigación de trabajo de campo marcó el arte de Mendieta, en cuya serie *Silueta* se incluyeron algunos sitios arqueológicos de dicho país, tales como Yagul.



Figura 5. *Untitled* (serie *Silueta*). 1980. Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York.

Mendieta consideró que la omnipresencia de lo femenino y sus lazos con la naturaleza habían sido plasmados en los rituales y prácticas artísticas de las culturas indígenas y europeas del pasado. Al respecto, la artista refirió que el acto obsesivo

de reafirmar sus lazos con la tierra correspondía a “la reactivación de creencias primordiales en una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar abarcada al interior del útero, es una manifestación de mi sed de ser” (en Perreault, 1987, p. 17). Como lo señala la misma artista, esta forma de involucramiento rara vez se veía en el marco del arte conceptual, ámbito en el cual “los hombres producían cosas que eran muy limpias” (entrevista con Judy Wilson en 1980, 2013, p. 207).

La concepción de la práctica artística de Mendieta como ejercicio espiritual, no es única en el arte contemporáneo, pues el arte feminista de la época y los expresionistas abstractos norteamericanos de los años cuarenta y cincuenta, se interesaron en el arte y los rituales de otras culturas con fines similares. En este marco, un concepto interesante de abordar es el de voluntad ritual. Si bien esta noción no es acuñada literalmente por Mendieta, sí se relaciona con contextos artísticos que la influenciaron directa e indirectamente en su quehacer como artista.

En el marco del expresionismo abstracto, por ejemplo, a través de figuras como Barnett Newman (1905-1970) y Rothko (1903-1970), la voluntad ritual emerge como uno de los propósitos importantes del arte norteamericano de los años 40. Como lo describe Jackson Rushing, un número importante de expresionistas abstractos puso atención a las imágenes de los indígenas de Norteamérica, considerándolas un modelo para el arte contemporáneo. Estos artistas, buscaban destacar los aspectos espirituales vinculados al arte de otras culturas, los cuales se pensaba que podían influenciar el presente (1986, p.273). Bajo esta perspectiva, el estudio del arte indígena de Norteamérica podía contribuir al desarrollo de valores universales vinculados a un inconsciente colectivo enraizado en formas primigenias de pensamiento (Rushing, 1986, p.273).

Para los expresionistas abstractos el arte indígena de Norteamérica encarnaba un arte primitivo que permitía acceder a un inconsciente colectivo y restablecer los lazos con la naturaleza en un contexto mundial de posguerra. Con el objetivo de enraizar al hombre contemporáneo en la “experiencia arcaica de la humanidad”, resulta interesante observar cómo gran parte de los artistas vinculados al expresionismo abstracto (Gottlieb, Jackson Pollock y Pousette-Dart, por ejemplo) buscaron crear, de forma similar a Mendieta, imágenes telúricas que se inspiraron en petroglifos, figuras zoomorfas y antropomorfas de las culturas prehispanicas de América.

Barnett Newman, es quizás, uno de los artistas fundamentales que se refiere a la necesidad de que el acto creador manifieste una “voluntad ritual” *ritualistic will*. Esta voluntad ritual se encontraba presente, de acuerdo con Newman, en el arte de las culturas de la costa Noroeste de los Estados Unidos, como la de los *kwakiutl*, en la cual “la forma abstracta” estaba dirigida a desarrollar una voluntad ritual para la “comprensión metafísica” del mundo. Estas formas, de acuerdo con Newman, se referían a elementos “reales, más que a que abstracciones formales”, en el sentido de que conformaban entidades “vivas” (1990, p. 287).

Si bien tanto en Newman como en Mendieta, la voluntad ritual remite a una necesidad de pensar el arte como un conjunto de expresiones actuantes y dinámicas en el aquí y el ahora, la obra de Mendieta se distancia de la de Barnett Newman por dos razones fundamentales. Primeramente, Mendieta recurre a la performance, la fotografía y el film, medios visuales muy diferentes de los del expresionismo abstracto. Al preocuparse por dar a ver la impresión del cuerpo en una superficie receptora en un momento particular en el tiempo y el espacio (Osterweil, 2015), tanto la fotografía como el filme plantean en el arte de Mendieta una dialéctica de

la aparición y desaparición de los cuerpos. En este plano, la imagen emerge como testimonio de la huella de un evento pasado, en el que los cuerpos juegan un papel central. De acuerdo con Rosenthal, la fotografía sirvió a Mendieta como un medio sutil para “re-enmarcar sus obras, creando un sello hermético” que las envolvía “con un aura de arcaísmo” (2013, p. 10). En este sentido, la fotografía como herramienta de registro de la serie *Siluetas*, es consecuente con el desarrollo de dicho arcaísmo, asociado a las formas de aparición de los cuerpos de la serie.

Por otra parte, Mendieta, a diferencia de Newman (quien evitó todo préstamo formal con las culturas indígenas de América), se inspiró en algunos aspectos formales del arte de culturas de la antigüedad clásica europea, así como de la época prehispánica en América, sobre todo en lo que respecta a las poses de las siluetas que integran la serie del mismo nombre. Desde sus años de formación como artista en la universidad de Iowa, Mendieta recurrió a las figuras del México antiguo como modelos para realizar sus primeras obras, en particular, parte de sus pinturas. Julia Herzberg refiere que en 1970 la artista incorporó algunos elementos de la iconografía azteca y mesoamericana y los reinventó en algunas de sus primeras pinturas, tales como “*Standing Red Figure Without Arms*”, “*Seated Woman with Earspools*” y “*Seated Woman with Tripple Headdress Projections*” (1998, p. 70).

No obstante, fueron finalmente los elementos asociados al arte y las imágenes precolombinas, los que fascinaron a la artista desde un inicio. La forma en que Mendieta plasmó los cuerpos refleja un interés en éstos “como entidades morfológicas y una preocupación por las trazas corporales y las impresiones afectivas” (Hearthfield, 2013, p. 22) que buscaron recuperar una idea del tiempo histórico, no sólo a partir de la morfología de las mismas siluetas, sino también a partir de las estrategias internas de la imagen y la producción artística. De este modo, lo que inicialmente se presenta como una dinámica de inscripción de los cuerpos en el paisaje, remite al mismo tiempo a la “pérdida de la materialidad del cuerpo” (Hersant, 2007, p. 3), es decir a su integración en la naturaleza, a partir de su desaparición. En este sentido, podríamos decir que el arte de Mendieta busca resituar los cuerpos femeninos en la historia, a partir de su inscripción efímera en el paisaje.

Las formas de operar de lo político en éste, no refiere a la sola reivindicación de una historicidad de los cuerpos y los paisajes. La manifestación en serie de las siluetas, puede interpretarse igualmente como la manifestación de un afán de persistencia de los cuerpos femeninos en el presente. Esto, con miras a plantear nuevas condiciones de posibilidad del devenir.

En la introducción del catálogo de la muestra *Dialectics of Isolation. An Exhibition of Third World Women Artists of the United States* (1980), de la cual Mendieta fuera curadora y en la que se exhibieron obras de las artistas afroamericanas Howardena Pindell (1943-), Senga Nengudi (1943-), y Beverly Buchanan (1940-2015), la artista refirió claramente que las estrategias de su arte no remitían exclusivamente al desarrollo de un posicionamiento feminista, sino que también apuntaban al desarrollo de formas de reivindicación postcolonialistas. Así, Mendieta afirmó que “cuestionar nuestra cultura es cuestionarnos nuestra propia existencia, nuestra realidad humana”. Se trata de “una búsqueda, de un cuestionamiento de quienes somos y de cómo queremos realizarnos a nosotras mismas” (1980, p. 1). Mendieta agregó que la muestra no buscaba reflejar el aislamiento de las mujeres latinas y afroamericanas, a partir del señalamiento de “la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha

sido capaz de incluirnos”, sino más bien, de lo que se trataba era de manifestar “una voluntad personal de continuar siendo otra” (p. 1).

En este sentido, siguiendo los planteamientos de Rosi Braidotti, el trabajo de Mendieta puede entenderse como un recuento políticamente informado de una subjetividad alternativa (2005). Como hemos visto, dicha subjetividad se plantea como compleja, en tanto no sólo conlleva el entrelazamiento de afectos, sino también a la reflexividad y cuestionamiento de las dimensiones culturales, sociales e históricas de los cuerpos, a partir del despliegue de una intermedialidad.

## 8. Conclusión

La serie *Silueta* plantea una confluencia compleja de trayectorias de sentido, que permiten replantear lo político, a partir de la puesta en relación del cuerpo femenino, la naturaleza, el paisaje, la cultura y la historia. En este marco, las formas de agenciamiento del cuerpo femenino operado por Mendieta, no pueden entenderse a través de una sola imagen, sino, más bien a partir del entrelazamiento de una serie de dispositivos que invitan a comprender el cuerpo y la subjetividad como un ensamblaje y un fluir de los afectos.

Como vimos, los paisajes de Mendieta se caracterizan por entrelazar distintos elementos, tanto aquellos propios de los entornos agrestes en los que se inscriben las siluetas, como las materialidades asociadas a las performances realizadas por la artista (sangre, fuego, agua, aire). En este plano, la Serie *Silueta*, emerge como una instancia reproductora de actos de imágenes y formas de determinación de lo real en el aquí y ahora del observador.

Este trabajo pudo concluir que la dimensión ritual que buscó desarrollar Mendieta en dicha obra, revela el entrelazamiento de los elementos espirituales y sacrificiales con las dimensiones de lo político. En este sentido, al proponerse trabajar desde todos los límites posibles, el arte de Mendieta abre tres formas interesantes de agenciamiento de los cuerpos que pueden definirse como puestas en situación de éstos: la de la naturaleza, la de la ruina y la de la escena del crimen (violencia). Estas formas de situación en las que aparecen los cuerpos marca ciertas potencialidades de las imágenes, es decir, reflejan tanto formas de encarnar la subjetividad de la artista, como ciertas maneras de desplegar la relación entre cuerpo y paisaje, de manera a afectar al espectador.

En este marco, la voluntad ritual de la que se hace cargo la obra de Mendieta, desarrolla cierta “distribución de lo sensible” (Rancière, 2002) que marca el trasfondo del posicionamiento político de su obra. Si bien, dicho posicionamiento surge de la sensación de desconexión, desterritorialización del cuerpo y la naturaleza, aspectos que finalmente marcan una desvinculación histórica de las subjetividades, en la serie *Silueta*, Mendieta intentó anclar históricamente los cuerpos femeninos, bajo la lógica de la silueta, es decir del desarrollo de un cierto arcaísmo y valor de antigüedad (Riegl, 2017) que señala simultáneamente un trabajo desde los intersticios y la liminalidad como estrategia de disenso.

De este modo, la lógica de la silueta que plantea Mendieta, no es aquella impuesta por la imagen o negativo del cuerpo, sino más bien aquella del devenir acontecimiento, huella, fuego, tierra, pólvora, agua y sangre. Si bien las siluetas revelan una estética de la desaparición, en tanto tales, al entrelazarse con corporalidades y espacios

específicos, dichas presencias no desarrollan un carácter pasivo en los paisajes. Muy por el contrario, las siluetas señalan presencias actuantes en temporalidades y espacios liminales que abren nuevas condiciones de posibilidad de lo político en el arte.

## Referencias

- Acconci, V. (2011). *Vito Acconci: Three Radical Actions. A pioneer of performance art talks about three groundbreaking actions he staged in New York in 1972* [video]. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/vito-acconci-three-radical-actions>. Última consulta online el 13 de noviembre de 2018.
- Best, S. (2007). "The Serial Spaces of Ana Mendieta", *Art History*, 30(1), 57-82. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00532.x>
- Beliso-De Jesús, A. (2014). "Santería Copresence and the Making of African Diaspora Bodies". *Cultural Anthropology*, 29(3), 503-526. <https://doi.org/14506/ca29.3.04>
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid: Akal.
- Bredenkamp, H. (2015). *Théorie de l'acte d'image*. Paris: La Découverte.
- Breder, H. (2012). Media Study. *Artforum*, 51(1).
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Clark, T.J. (1999). *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley: University of California Press.
- Damisch, H. (1972). *Théorie du Nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. (1998). *Essays Critical and Clinical*, London: Verso.
- Deleuze, G y F. Guattari. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M.(1984). *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*. Paris: Tel Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1994a).« Les techniques de soi ». En *Dits et écrits IV (1954-1988, 1980-1988)* (pp. 752-762). París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_.(1994b). "Des espaces autres". En *Dits et écrits IV (1954-1988, 1980-1988)* (pp. 783-813). París: Gallimard.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Groys, B. (2011). Artistic Self-Exposure. Is the Activity of Artists Overshadowing their Art?. *Frieze*. April 2011. Recuperado de: <https://frieze.com/article/artistic-self-exposure>. Última consulta online el 27 de noviembre de 2018.
- Hearthfield, A. (2013). Embers. En *Ana Mendieta. Traces* (pp. 21-25). Hayward Publishing, Londres: 2013.
- Hersant, I. (2007). Ana Mendieta. L'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil. *Revue Protée*, 35(2), 81-88. <https://doi.org/10.7202/017470ar>
- Herzberg, J. (1998). *Ana Mendieta. The Iowa Years: a Critical Study, 1969 through 1977*. (Tesis de doctorado). Nueva York: City University of New York.

- Higgins, D. (2007). *Horizons*. Recuperado de [http://www.ubu.com/ubu/higgins\\_horizons.html](http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html). Última consulta online el 11 de junio de 2019.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Intermedia, Fluxus and The Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*. Nueva York: Siglio.
- Holbraad, M. (2011). *Can the Thing Speak?*. Working Paper Series 7. Open Anthropology Cooperative Press. Recuperado de: <http://openanthcoop.net/press/publications/working-papers/>. Última consulta online el 25 de abril de 2018.
- Jones, A. (1998). *Body/Art. Performing the Subject*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Lippard, L. (1983). *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York Pantheon Books.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Mañero-Rodicio, J. (2013). Arte público entre la combinatoria relacional y el arte como pasión inapropiada. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(2), 289-302.
- Marter, J. y Mendieta, A. (2013). Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt, 1985, february, 1). En *Ana Mendieta. Traces* (pp. 228-231). Londres: Hayward Gallery.
- Mendieta, A. (1981). Introduction. En A. Mendieta, Zarina & K. Miyamoto (Eds.), *Dialectics of Isolation. An Exhibition of Third World Women Artists of the United States* [cat.exp.] (pp. 2-20). Nueva York: A.I.R Gallery.
- \_\_\_\_\_. (1987). Declaración sin publicar. En *Ana Mendieta: A Retrospective* [cat.exp.] (pp. 41-51). Nueva York y Los Angeles: New Museum of Contemporary Art, Los Angeles Contemporary Exhibition (LACE).
- \_\_\_\_\_. (2008). Artist's statement. En *Unseen Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta* [cat.exp.] (p. 229). Múnich, Berlín, Londres, Nueva York: Prestel.
- \_\_\_\_\_. (2013a). Artist's statement. Exhibition. Ana Mendieta Silueta Series 1977. 5-23 December, 1977. Corroboree: Gallery of New Concepts, University of Iowa. En *Ana Mendieta. Traces*. [cat.exp.] (p. 194). Londres: Hayward Gallery.
- \_\_\_\_\_. (2013b). Proposal to Bard College for *La Maja de Yerba*. En *Ana Mendieta. Traces* [cat.exp.] (p. 224). Londres: Hayward Gallery.
- \_\_\_\_\_. (2015). A Selection of Statements and Notes. En C. Eshleman (Ed.), *A Sulfur Anthology* (pp. 322-325), Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Merewether, Ch. (1996). De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta. En *Ana Mendieta* [cat.exp.] (pp. 83-131). Santiago de Compostela, Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea, Polígrafa.
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Feminist Film Theory*, 5, 4-26.
- Newman, B. (1990). *Selected Writings and Interviews*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Orenstein, G. (1990). *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press.
- Osterweil, A. (2015). Bodily Rites. The Films of Ana Mendieta. *Artforum*, November 2015. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531>. Última consulta online el 26 de noviembre de 2018.
- Peirce, C.S. (1998). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings* (Vol. 2). Bloomington: Indiana University Press.

- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Richard, N. (2018). Introducción. En: *Arte y Política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. (pp. 11-15). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Riegl, A. (2017). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Antonio Machado.
- Rockhill, Gabriel. (2014). *Radical History and the Politics of Art*. Nueva York: Columbia University Press.
- Rosenberg, H. (1978). *Barnett Newman*. Nueva York: Abrams.
- Rosenthal, S. (2013). Ana Mendieta: Traces. En *Ana Mendieta. Traces* [cat.exp.] (pp. 9-20). Londres: Hayward Gallery.
- Rosenthal, S. (comisaria) (2013). *Ana Mendieta. Traces* [cat.exp.]. Londres: Hayward Gallery.
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea.
- Rushing, J. (1986). Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism. En *The Spiritual in Art* [cat.exp.] (pp.273-295). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Schneeman, C. (2011). Regarding Ana Mendieta. *Women & Performance*, 21(2), 183-190. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2011.607942>.
- Valle-Cordero, A.J. del (2014). Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1), 67-82. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2014.v26.n1.40564](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n1.40564)
- \_\_\_\_\_. (2018) Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(1), 127-144. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56463>.
- Viso, O. (2004). *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972-1985*. Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution y Hatje Cantz Publishers.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Unseen Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta*. Múnich, Berlín, Londres, Nueva York: Prestel.
- Warr, T., y A. Jones. (2002). *The Artist's Body*. Londres: Phaidon.
- Wilson, J. (1980). Ana Mendieta Plants Her Garden. *The Village Voice*, 71, 13-19.