

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

RELECTURA DE PRODUCCIONES ARTÍSTICAS DE *BODY ART*: UNA
APROXIMACIÓN AL TRABAJO DE ANA MENDIETA

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa
de Estudios de Posgrado en Artes para optar al grado y título de Maestría
Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales

CLAUDIA NOEMÍ GARCÍA BLANCO

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2018

DEDICATORIA

A mi Padre eterno y
Martha, mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco a doña Marjorie por su tiempo, paciencia, confianza, apoyo y consejos.

También, mi gratitud es para doña Isabel, por estar ahí, darme confianza y apoyarme siempre de muchas maneras.

Gracias a las profesoras Mercedes y Marta Rosa, por su amistad, valioso tiempo y aportes.

Reconozco el apoyo de Rodolfo durante todo el proceso.

Les agradezco a mis amigos, quienes me animaron en el desarrollo del trabajo.

Mi agradecimiento, también va para cada uno de los profesores que en los diferentes cursos del Programa de Posgrado en Artes me enseñaron y corrigieron.

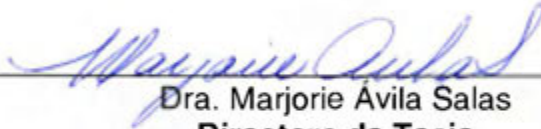
Asimismo, mi gratitud es para mis compañeros, quienes me ofrecieron su aporte en las diferentes exposiciones del proyecto durante las clases.

Finalmente, gracias a todas las personas que de una u otra manera colaboraron con este proyecto.

"Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales."



M.Sc. Ernesto Calvo Álvarez
**Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado**



Dra. Marjorie Ávila Salas
Directora de Tesis



M.Sc. Marta Rosa Cardoso Ferrer
Asesora



M.Sc. Ólger Arias Rodríguez
**Representante de la Directora
Programa de Posgrado en Artes**



Claudia Noemí García Blanco
Candidata

Resumen

Esta investigación pretende mostrar la actualidad de algunos de los textos visuales de la productora artística Ana Mendieta, vinculados con el tema del exilio. Se plantea una propuesta de separación de su trabajo en dos etapas y se estudia una muestra de la primera parte, vinculada con el *Body Art* y otras tendencias artísticas como el *Performance* y el *Land Art*. También, con base en la semiótica, se analizan diez trabajos y se realiza una búsqueda de elementos visuales que puedan mostrar la presencia del trauma dentro de las producciones seleccionadas.

Summary

This research intends to show some of the visual texts of the artistic producer Ana Mendieta, update linked with the exile problematic. It has made a proposal to separate her work in two stages and study a sample of the first part linked with *Body Art* and other artistic trends such as *Performance* and *Land Art*. Ten works are analyzed by semiotics method and performs a search for visual elements, showing the presence of trauma within the selected productions.

Índice

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS.....	ii
Índice	v
Resumen	iv
Índice de ilustraciones	v
INTRODUCCIÓN	1
0.1 Justificación	1
0.1.1 Corpus de estudio	15
0.2 Objetivos	20
0.2.1 Objetivo general.....	20
0.2.2 Objetivos específicos	20
0.3 Estado de la cuestión.....	21
0.4 Marco teórico	26
0.5 Metodología	44
CAPÍTULO UNO. CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO DEL <i>BODY ART</i>	50
1.1 Concepto de <i>Body Art</i>	50
1.2 Breve reseña histórica del <i>Body Art</i>	55
1.3 Tipos de <i>Body Art</i>	70
1.3.1 <i>Body Art</i> y antropología.....	71
1.3.2 <i>Body Art</i> y fenomenología.....	79
1.3.3 <i>Body Art</i> y cinésica	81
1.3.4 <i>Body Art</i> y los nuevos medios.....	82
1.3.5 <i>Body Art</i> y la imagen social del cuerpo	84
1.3.6 <i>Body Art</i> y la cirugía.....	85
1.4 Etapas de la producción de Ana Mendieta.....	88
CAPÍTULO DOS. RELECTURA SEMIÓTICA DE LOS TEXTOS VISUALES SELECCIONADOS	106
2.1 Relación de la propuesta artística de Mendieta con el pensamiento mítico latinoamericano y de África.....	106

2.2 Performances.....	111
2.2.1 <i>Glass on Body</i>	113
2.2.2 <i>Untitled</i> (Facial Cosmetic Variations)	121
2.2.3 <i>Untitled</i> (Death of a Chicken)	127
2.3 <i>Rape Scene</i>	136
2.3.1 Trabajo <i>Untitled</i> (Rape scene)	136
2.4 Silueta Series.....	143
2.4.1 <i>Flowers on Body</i> (Silueta Series).....	145
2.4.2 <i>Untitled</i> (Silueta Series) Impresión corporal.....	152
2.4.3 <i>Untitled</i> (Silueta Series) Silueta en arena de playa.....	159
2.5 <i>Body Track</i>	163
2.5.1 <i>Untitled</i> (Body Track)	163
2.6 <i>Tree of Life Series</i>	166
2.6.1 <i>Tree of Life</i>	171
2.6.2 <i>Untitled</i> (Tree of Life Series)	175
2.7 Apuntes sobre la influencia de Ana Mendieta en el trabajo de otros artistas.....	181
CAPÍTULO TRES. ANÁLISIS DE LOS SIGNOS VISUALES DEL TRAUMA EN EL CORPUS DE ESTUDIO	185
3.1 Apuntes varios sobre el trauma	185
3.2 Lectura de signos del trauma en el corpus de estudio.....	196
CONCLUSIONES	208
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	216
ANEXO 1. Tabla de contraste entre la primera y segunda etapa de la producción de Ana Mendieta	227
ANEXO 2. Cultura maya. La gran ceiba cósmica	228

Índice de ilustraciones

Figura 1. <i>Facial Hair Transplant</i> , 1972.....	90
Figura 2. <i>Feathers on a Woman</i> , 1972.....	90
Figura 3. <i>Untitled</i> (Silueta Series, Iowa), 1978.....	92
Figura 4. <i>Soul Silhouette on Fire</i> (Alma Silueta en Fuego), 1975.....	92
Figura 5. <i>Untitled</i> (Silueta Series), 1976.....	93
Figura 6. <i>Untitled</i> (Silueta Series, México), 1976.....	94
Figura 7. <i>Untitled</i> (Silueta Series Iowa), 1977.....	94
Figura 8. <i>Untitled</i> , 1973.....	94
Figura 9. <i>Isla (Island)</i> , Old Man's Creek, 1981.....	95
Figura 10. <i>Untitled</i> (Volcano), Sharon Center, Iowa, 1979.....	95
Figura 11. <i>Rastros corporales (Body Tracks)</i> , 1982.....	96
Figura 12. Documentation of a work <i>Fetish Series, Iowa, 1977</i> , (detalle).....	97
Figura 13. <i>Untitled</i> (Fetish Series, Iowa), 1977.....	97
Figura 14. <i>Untitled</i> (Tree of Life Series), 1979 (detalle).....	98
Figura 15. <i>Rape performance</i> , 1973.....	98
Figura 16. <i>Tumbas (Tombs)</i> , 1977.....	99
Figura 17. <i>Untitled earth-body work</i> , San Felipe, México, 1980.....	102
Figura 18. <i>La Concha de Venus</i> (Shell of Venus), 1982.....	102
Figura 19. <i>Untitled earth-body work</i> , 1983.....	102
Figura 20. <i>Untitled</i> (Totem Grove Series).....	103
Figura 21. <i>Oráculo</i> (Oracle), 1983.....	103
Figura 22. <i>Nile Born</i> (nacida del Nilo), 1984.....	104
Figura 23. <i>Untitled</i> , 1984. Design on leaf.....	105
Figura 24. <i>Untitled</i> , ca.1984. Design on leaf.....	105
Figura 25. <i>Untitled (Glass on Body)</i> , University of Iowa, 1972.....	113
Figura 26. <i>Untitled</i> (Facial Cosmetic Variations), 1972.....	121
Figura 27. Mendieta performing <i>Untitled</i> (Death of a Chicken), 1972.....	127
Figura 28. <i>Untitled</i> (Rape Scene), 1973.....	136
Figura 29. Image from <i>Yagul or Flowers on Body</i> , 1973, "Silueta Series". ...	145
Figura 30. <i>Untitled</i> (Silueta Series), 1976, Basílica de Cuilapán.....	152
Figura 31. <i>Untitled</i> (Silueta Series), México, 1976 (detalle).....	159
Figura 32. <i>Untitled</i> (Body Tracks), 1974.....	163
Figura 33. <i>Tree of Life</i> , 1976.....	171
Figura 34. <i>Page from artist's sketchbook Ideas</i> , 1976-1978.....	175
Figura 35. <i>Pan de Matanzas</i> , Cuba.....	175
Figura 36. <i>Untitled</i> (Tree of Life Series), 1976.....	176
Figura 37. <i>Closed contact No. 10</i> , 1995-1997.....	183

Conocer y reconocernos a partir de nuestra constitución corporal ha sido una preocupación del ser humano que data desde hace miles de años, quizá desde que el hombre existe. Sin embargo, no podemos abrir un cuerpo para designar un enigma, de la misma manera que no se puede abrir un reloj para saber lo que es el tiempo.

-Adriana Catayud, "Desdoblamiento" en *El cuerpo en/de la fotografía*

INTRODUCCIÓN

0.1 Justificación

Este trabajo de investigación se ha desarrollado por cuanto se considera que la producción artística de Ana Mendieta (1948-1985) es fiel reflejo de su tiempo y los temas que trata mantienen vigencia en la actualidad. Mendieta propone un fuerte discurso feminista, con una postura muy clara con respecto al papel del artista comprometido con su sociedad a partir de su historia personal de exilio.

Las raíces culturales afrocubanas y católicas se evidencian en esta propuesta artística de una forma sincrética. Mendieta toma elementos de ambas prácticas religiosas y culturales y las fusiona en una unidad. El trabajo parece nutrirse de la experiencia de vida de la autora en ambos países (Cuba y EE.UU.), los cuales le ofrecieron los temas por desarrollar y el conocimiento teórico-conceptual de las tendencias reflejadas en ella; además le proveerán el manejo de medios prácticos para la creación y su registro. Vivir en Estados Unidos de América (EE.UU.) le facilitó a la autora el contacto con productores

culturales que influyeron en su quehacer artístico y, de alguna manera, le permitió e hizo posible la difusión de su trabajo. Con este bagaje, realizó una producción, la cual si bien no es ajena a las formas de creación que se encontraban en boga en ese tiempo, posee características particulares por la temática y la forma de abordaje: lírica, poética y en ocasiones grotesca.

Se considera importante analizar el objeto de estudio debido a la vigencia de los temas presentes y su importancia en nuestro contexto, a pesar de que fue realizado hace más de 40 años. Además, aunque la gran mayoría de los trabajos fueron desarrollados en EE.UU. (con excepción de algunas siluetas), su compromiso cultural, preocupaciones y recursos plásticos están fuertemente vinculados con la América Latina contemporánea. En ese sentido, la propuesta artística del *corpus* trasciende la historia personal de quien la realizó; por ejemplo, temas como el exilio y el desarraigo adquieren matices particulares en nuestras latitudes, por aspectos culturales de la conformación y lazos de familia.

Otra particularidad de esta propuesta artística es su vinculación, además del *Body Art*, con otras formas de producción o lenguajes como *Land Art*, *Performance* y *Earth Art*, los cuales le aportan mayor riqueza a las producciones artísticas.

Es preciso mencionar que los trabajos artísticos por analizar han sido el tema de varios libros y documentos. No obstante, en la actualidad no existe ningún texto que presente un análisis exhaustivo del *corpus* seleccionado. Por

ello, se llevará a cabo esta investigación, la cual pretende generar un aporte al estudio del arte latinoamericano al brindar nuevos puntos de enfoque e interpretación de los trabajos escogidos; y también, evidenciar el contenido y significado de los elementos existentes en el objeto de estudio, todo ello con el fin de efectuar una relectura que permita recontextualizarlas a partir de su vigencia.

En Costa Rica, los medios de producción tradicionales, tales como la pintura, la escultura y el grabado, dominan la producción del arte. Otros incorporados más recientemente como la instalación, fotografía y el video-arte, son los que se vinculan ocasionalmente con el arte corporal o *Body Art* y, aunque no gozan de tantos adeptos en comparación con otras formas de expresión artística, sí han logrado resultados meritorios.

Como ejemplos de *Body Art* costarricense, se puede mencionar de la artista Karla Solano (1971) la foto instalación *Espejo interior* (1996), la cual formó parte de la exposición MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación. Este trabajo está fuertemente influido por la propuesta de Ana Mendieta, cuya producción aborda esta tesis, específicamente por el escrito: *Documentation of an untitled work, projection of anatomical slides on the artist's body, ca. 1973-75* (University of Iowa). En 2007, Solano realiza la exposición *Paisaje corporal* en la Galería Amón. Esta constaba de tres instalaciones, que llenaban la galería con fotografías de variada escala de diferentes partes del

cuerpo, a modo de paisaje, las cuales envolvían al espectador como las paredes de las salas.

Otros artistas costarricenses han realizado acercamientos al cuerpo por medio de la fotografía y/o performance, tal como Jaime David Tischler (1960) con sus propuestas: *Fragmentos de un deseo mendicante* (1994-95), la serie *Pies de barro* (1997), y *El espectro de la Juventud* (2003), también, Rebeca Alpízar (1968) con la serie fotográfica *Frente el espejo* (2001) y Priscilla Monge (1968) con su *performance Lecciones de maquillaje* (1998). Si se toma como referencia las fechas de las producciones antes mencionadas, es factible concluir que la utilización del cuerpo como parte del discurso artístico es reciente en Costa Rica, en comparación con otros países, sin que estas propuestas pertenezcan necesariamente al *Body Art*. Una diferencia importante por tomar en cuenta radica en que en los trabajos de *Body Art* la fotografía era utilizada únicamente como medio de registro, y en las producciones antes mencionadas la fotografía en sí misma es el objeto artístico. Ejemplo de ello es la exposición *El cuerpo en/de la fotografía*¹, exhibida en 1998 por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. Esta mostraba la propuesta de algunos artistas latinoamericanos que utilizaron la fotografía para abordar diversos temas por medio del cuerpo, entre ellos: la crítica de roles sociales y la búsqueda de la identidad. Algunos de los

¹ Virginia Pérez-Ratton et al., *El cuerpo en/de la fotografía* (Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998).

expositores participantes fueron: Adriana Calatayud (1967, México), comunicadora gráfica que presentó varios trabajos artísticos de la serie *Desdoblamiento*, entre ellos, los llamados *Cuerpos sutiles* (1997) en los que presentó un cuerpo femenino y uno masculino que sirvieron como soporte a la proyección de imágenes y frases, las cuales según Calatayud “[...] evidencian la fragmentación y la separación entre la imagen y la materia, entre el alma y el cuerpo, entre lo que somos por fuera y lo que somos por dentro: los cuerpos se superponen, de la realidad a la representación, de la sombra humana, al simulacro anatómico.”² Otro expositor fue Daniel Hernández-Salazar (1956, Guatemala), quien laboró como fotógrafo y corresponsal de prensa antes de dedicarse a la fotografía artística. Como parte de su trabajo debió participar en la exhumación de cuerpos de indígenas mayas que fueron masacrados durante los 36 años de la guerra civil en Guatemala. Hernández-Salazar exhibió su trabajo visual *El Sacro Escarabajo* de la serie *Eros-Thánatos* que presenta los “[...] huesos “Innominados” y “Sacro” de un joven que fue masacrado en El Chal, departamento del Petén”, cuya figuración asocia con la de un escarabajo y el concepto del “El perpetuo retorno.”³ También, se encuentra en la exposición el trabajo *Exile* (1994) y otro sin título de la *Serie Ritos II*, de René de Jesús Peña (1957, Cuba), que según palabras

² Adriana Calatayud, “Desdoblamiento” en *El cuerpo en/de la fotografía* (Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998), 8.

³ Daniel Hernández, *El Sacro Escarabajo: El cuerpo en/de la fotografía* (Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998), 14.

del autor “son sólo un pretexto para hablar de los demás” y de la “manipulación de las instituciones y de quienes las representan.”⁴

Misael Ruiz (1960, España) presentó en esta exposición dos de sus trabajos *Sin título*, del año 1997, en los que produjo “[...] la huella [del cuerpo] a modo de quimiogramas, embadurnando el cuerpo de químicos y colocándolo sobre el papel para registrar directamente su rastro. En ellos se da fe de la vida, fe de la presencia puntual del cuerpo. [...] como partes de un discurso simbólico.”⁵ En esta propuesta se puede ver claramente la influencia de las *Antropometrías* (1960) de Yves Klein (1928-1962), aunque el medio, material de impresión y el proceso sean diferentes por tratarse de una fotografía.

Otra autora es Marie Ange Bordas (1970, Brasil), quien según la entrevista realizada por Santiago Rueda “tiene amplia experiencia trabajando con comunidades afectadas por la violencia y el desplazamiento en diversas partes de África y Asia.”⁶ Bordas presenta el texto visual titulado *Rescates constantes* (1998), compuesto por la radiografía de la caja torácica de un infante intervenida con la imagen de un ave destripada y texto escrito. En su

⁴ Pérez-Ratton et al, *El cuerpo*, 18.

⁵ Misael Ruiz, “Anatomías” en *El cuerpo en/de la fotografía* (Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998), 20.

⁶ Santiago Rueda, “Plataforma Chocó 2: Marie Ange Borda” en *Óptica Arte Actual*, Prisma.TV. Universidad Nacional de Colombia www.prismatv.unal.edu.co/.../plataforma-choco-2-marie-ange-bordas.html (Fecha de consulta: 20 de mayo, 2013).

descripción, la autora se refiere a la fragmentación, “memoria de pérdidas”⁷⁷ y la *rememoranza como medio de sobrevivencia*.⁸ Se mencionan estos autores entre otros, además del costarricense Jaime David Tischler y su coterránea Karla Solano.

Si bien, todos los exponentes partieron de la fotografía como medio de aproximación al cuerpo, mostraban gran variedad de recursos para referirse visualmente a este: fragmentos de la imagen, dentro y fuera de la piel, impresiones, texto, cabello y otros.

El lenguaje artístico del *Body Art* en Costa Rica aporta a la producción cultural y podría hacerlo aún más ofreciendo otras formas de acercamiento a diversos temas, incluso críticos.

Por lo general, en sus inicios este tipo de lenguaje estuvo vinculado a una fuerte crítica social y política. Una cita de Amelia Jones, referida al *Body Art* en los Estados Unidos (EE.UU.) en los años sesenta, podría brindar una luz sobre el contexto actual costarricense: “La ocultación del cuerpo en la época del movimiento moderno está ideológica y prácticamente vinculada a las estructuras del patriarcado, con todas las pretensiones [...], clasistas, heterosexistas que estas producen y alimentan.”⁹ Quizá, se podría mencionar que las razones probables por las que el *Body Art* no ha encontrado tantos

⁷⁷ Marie Ange Bordas, “Rescates constantes” en *El cuerpo en/de la fotografía* (Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998), 6.

⁸ *Ibíd.*, 6.

⁹ Amelia Jones, “Estudio” en *El cuerpo del artista* (Nueva York: Phaidon Press, 2010), 20.

seguidores en el país, se debe a que la sociedad costarricense es en cierta forma conservadora y patriarcal, en la cual la exposición del cuerpo es un tabú.

Se menciona lo anterior como una referencia de este tipo de lenguaje en Costa Rica, aunque no es del interés de esta autora realizar un análisis exhaustivo del tema.

Ahora bien, para referirse al *Body Art* es necesario remitirse a sus inicios dentro del arte conceptual.

El arte conceptual se origina a partir de los años sesenta y se caracterizó por darles mayor relevancia a los conceptos que conforman la propuesta artística y su proceso de ejecución, que al objeto artístico o acción que resulta de ello.

Simón Marchán Fiz (1941) menciona que participan de esta corriente el *arte de acción y procesual*. De éste último devienen el *arte de comportamiento (Behavior art)* y el *arte del cuerpo (Body art)*.¹⁰

Sin embargo, otros autores como Francisco Javier San Martín, consideran que el *Body Art*, junto con el *Land Art*, son *tendencias afines o colaterales, pero no estrictamente arte conceptual*.¹¹

¹⁰ Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)* (España: Ediciones Akal, S.A., 1980), 235.

¹¹ Francisco Javier San Martín Martínez, *Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945: Historia del arte* (España: Editorial Alianza, 1996), 368.

Body Art

El *Body Art* se originó a finales de los años 1960 en los Estados Unidos de Norteamérica (EE.UU.) y Europa de forma paralela y tomó auge en los años 1970. Esta forma de expresión utiliza el cuerpo humano como soporte de la propuesta artística o el instrumento directo de ejecución; para ello, el / la artista pueden utilizar su propio cuerpo o el de otra persona.

Unidos al concepto de *cuerpo* en el *Body Art*, se encuentran otros elementos conceptuales, tales como: identidad, individualización, roles sociales y aspectos de género, los cuales definen el tipo de relación que el ser humano desarrolla con su entorno y con el "otro". Apunta Marchán: "En el *Body Art* se atiende tanto a la propia materialidad del mismo cuerpo como a su dimensión perceptual."¹² Este autor lo determina como un arte de *acción-proceso*.¹³

El *Body Art* fue producido tanto por hombres como por mujeres. Sin embargo, es importante resaltar que hay una mayor incursión de mujeres debido a la efervescencia del movimiento feminista en los años 70.¹⁴ Según registra María del Mar López-Cabrales en el artículo "Laberintos corporales en

¹² Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 239.

¹³ *Ibid.*, 235.

¹⁴ María del Mar López-Cabrales, "Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta" en *Espéculo* n° 33. www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html (Fecha de consulta: 5 de agosto, 2007), n4.

la obra de Ana Mendieta"; el *Body Art* les permitía realizar cuestionamientos de diversa índole a la sociedad, partiendo de su propio cuerpo.

Esta forma de producción también fue utilizada por grupos marginales, entre ellos los grupos gay, lésbicos y transexuales, como una forma de evidenciar su presencia y crítica social por medio del arte: "As experiências realizadas pela body art devem ser compreendidas como uma vertente da arte contemporânea em oposição a um mercado internacionalizado e técnico e relacionado a novos atores sociais (negros, mulheres, homossexuais e outros)."¹⁵

Otros ejemplos de la vigencia de esta tendencia artística son: el trabajo de la guatemalteca Regina Galindo (1974), quien ha realizado algunos *performances* con un fuerte compromiso político de denuncia. Entre ellos: *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) y *El peso de la sangre* (2004). En este último puede deducirse la influencia de la propuesta artística de Ana Mendieta, mostrada en *Sweating Blood* (1973), por su similitud en la ejecución.

En España, se encuentran dos artistas: David Nebreda (1952), cuyos *Autorretratos* (2000) y algunos otros de sus trabajos artísticos participan del

¹⁵ Enciclopedia Itaú Cultural artes visuais.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3177, s.v. "Body Art". Las experiencias realizadas por el body art deben comprenderse como una vertiente del arte contemporáneo en oposición a un mercado internacionalizado y técnico, relacionado con nuevos actores sociales (negros, mujeres, homosexuales y otros). Traducción libre de la autora.

lenguaje en mención, y Alberto García-Alix (1956), fotógrafo que ha retratado su cuerpo tatuado y el de otros, según él debido a un “interés antropológico.”¹⁶

En Chile, por iniciativa del fotógrafo Roberto Edwards (1937) se desarrolló a partir de 1991 el proyecto *Cuerpos pintados*, que luego se transformó en el *Taller experimental de cuerpos pintados*, patrocinado actualmente por la Fundación América en Chile. En sus proyectos han participado más de cien artistas americanos. Si bien es cierto sus trabajos tienden menos a la crítica social, participan de las características propias de este tipo de lenguaje. En abril de 2004, se presentó en Costa Rica, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), la exposición titulada *Cuerpos pintados* en la que cuarenta y cinco pintores chilenos expusieron sus trabajos, como parte del proyecto creado por Edwards.

La forma de *Body Art* que tiene mayor difusión en la actualidad es el *Body Painting*. Muestra de ello son: *International Festival of Body Art 2011*, realizado en la ciudad de Graz, en Austria; *The Word Bodypainting Festival 2012*, llevado a cabo del 2 al 8 de julio en Austria; *NZ Body Painting Festival 2012*, celebrado del 27 al 29 de enero en The Great Lake Events Centre Taupo, Nueva Zelanda. Además, *the World Body Art Festival*, en Caracas, Venezuela; el *3RD Norwich Body Art Festival, Festival of Body Art*, en Alemania, en otros lugares como Cuba y *St. Petersburg*. Además, el *Word*

¹⁶ Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus* (España: Ediciones Siruela S.A., 2003), 100-103. Para ver el trabajo de Alberto García-Alix: <http://www.albertogarciaalix.com/obra/>

Bodypainting Festival 2017 que se llevó a cabo del 28 al 30 de julio en Klagenfurt, en el Lago Wörthersee, Austria, entre otros. Algunos de estos eventos se realizan anualmente.

Otro ejemplo de la continuidad de esta tendencia se encuentra en el Museo de Body Art en Australia y *el Australian Body Art Carnival*, realizados cada año con una temática diferente, desde el 2007. En el año 2017 se llevó a cabo el 8 y 9 de abril con el tema del *País de las maravillas*, en Cooroy South East Queensland.

El *Body Art*, como cualquier otra manifestación artística, inserta en un medio histórico-social, expresa y refleja de manera directa o indirecta la realidad y el acontecer de una época. Pero más que nada, tiende a revelar los compromisos ideológicos de sus productores en una forma muy evidente. Una de sus más renombradas exponentes es la artista cubana-estadounidense Ana María Mendieta (1948-1985).

Los argumentos y contenidos tratados por medio del *Body Art* son diversos, por ejemplo temas como el exilio y el desarraigo, los cuales se infieren están presentes en los textos visuales seleccionados para análisis. Estos se observan especialmente, en la serie *Siluetas*, que puede ser vinculada con las circunstancias sociopolíticas de las sociedades latinoamericanas, forzadas a situaciones de este tipo.

El exilio y la migración involucran necesariamente individuos o grupos humanos que abandonan sus países de origen por diversas razones, por

ejemplo: conflictos bélicos, crisis económica, violencia, desempleo y muchas otras, lo cual incentiva la migración en busca de un futuro mejor, una situación que perdura en América Latina, y Cuba no fue, ni es la excepción. Asimismo, el exilio puede provocar incertidumbre sobre el lugar de destino y las nuevas condiciones de vida, además, de generar un conjunto de contrastes que serán más marcados según las diferencias existentes entre la idiosincrasia de ambos lugares (de salida y llegada), y ello facilitará o dificultará el proceso de ajuste de la persona o grupo.

El saberse exiliado y enfrentar un proceso de adaptación a un nuevo país, produce en los individuos un sentimiento de escisión y una relación particular de identidad, que se intensifica si se es sujeto de prejuicio. Con el tiempo, se crea una mezcla entre el bagaje traído del país de origen y lo que se adquiere del país en que se vive, donde cada uno de los componentes participa de la creación cultural, esto generará interesantes resultados en diversos aspectos del quehacer humano, incluyendo las prácticas artísticas. En el caso de Latinoamérica no se puede dejar de lado la herencia, ya de por sí mestiza, que se manifiesta en la riqueza de la producción artística, aunque el mestizaje no será contemplado como elemento para desarrollar en esta investigación.

Además del exilio y muchos otros temas, el *Body Art* también ha servido como medio para exponer puntos de vista femeninos sobre distintos aspectos que se asumían como normales por su cotidianeidad; por ejemplo: los roles sociales establecidos a partir de los sistemas patriarcales, las diferentes

formas de violencia contra las mujeres y el rescate de las tradiciones propias. Esto se puede observar en la producción de Ana Mendieta, quien mediante su propuesta artística, expresó su realidad como mujer latinoamericana dentro de la sociedad estadounidense, en la cual fue objeto de xenofobia y prejuicios al ser etiquetada como una “mujer no blanca”¹⁷, así lo expresa Clara Escoda Agustí en su artículo “I carve myself into my hands” (2007): [...] a Cuban-American artist who, during 1970s and 1980s, also externalized through her body the oppression to which Hispanic immigrant women are subject in the United States.”¹⁸

¹⁷ Kaira M. Cabañas, “Pain of Cuba, body I am” *Woman's Art Journal*, Vol. 20, N° 1(Spring-Summer, 1999), 12. <http://www.jstor.org/stable/1358840> (Fecha de consulta: 4 de octubre, 2011). Cita a Jane Blocker, “The Unbaptized Earth: Ana Mendieta and the Performance of Exile” (Ph.D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1994), 15.

¹⁸ Clara Escoda Agustí, “I Carve Myself into My Hands”: The Body Experienced from within in Ana Mendieta's Work and Migdalia Cruz's Miriam's Flowers”. *Hispanic Review*, Vol. 75, No. 3 (Summer, 2007), 290. <http://www.jstor.org/stable/27668800> (Fecha de consulta: 5 de octubre, 2011). Una artista cubano-estadounidense quien durante los setentas y ochentas externó por medio de su cuerpo la opresión a la que están sujetas las mujeres inmigrantes de origen latinoamericano en los Estados Unidos. Traducción libre de la autora.

0.1.1 *Corpus de estudio*

En esta investigación, los trabajos artísticos serán nombrados como *textos visuales* y no como obras, con base en la propuesta de Roland Barthes (1915-1980), y tomando como analogía lo que expresa sobre el texto escrito: "Al texto uno se acerca, lo experimenta, en relación al signo. La obra se cierra en un significado."¹⁹ "La obra está en un proceso de filiación. [...] Se considera al autor como padre y propietario de su obra [...] El texto, en cambio se lee sin la inscripción del Padre."²⁰ Además, según sea necesario, se utilizarán otras nomenclaturas como: *trabajo artístico y propuesta artística* (cuando se trate de algo más general, ya que la propuesta no implica necesariamente la producción de la acción o el objeto artístico) y en otras ocasiones *producción artística*. Se empleará la palabra *obra* para designar un trabajo artístico, únicamente cuando las citas textuales o paráfrasis así lo requieran.

El *corpus* de estudio está conformado por diez textos visuales ubicados según la fecha de los registros entre 1972 y 1978. Se han seleccionado, aparte de las razones ya mencionadas -como técnica, temática y vigencia- porque conforman una muestra de las diferentes "series" de ese período. Asimismo, corresponden a una ideología contestataria, con una temática

¹⁹ Roland Barthes, "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1987), 76.

²⁰ *Ibíd.*, 78.

intencionalmente subversiva, que invita a la reflexión y confrontación de la sociedad, y pueden considerarse aún como temas de actualidad.

Los textos seleccionados participan de diferentes formas de producción, ubicadas dentro de la tendencia del *Body Art*, las cuales incluyen a su vez otras formas de producción como: *performance*, *land art*, pintura, fotografía y video. Estas dos últimas a modo de registro. A continuación se presentan los títulos:

-Tres *performances* que fueron realizados en el Taller de Hans Breder, dentro del programa de la MFA de la *University of Iowa*, (EE.UU.): *Glass on body* (1972), *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972 y *Untitled (Death of a Chicken)*, 1972.

-La producción *Untitled (Rape Scene)* de 1973, que fue documentada por medio de siete fotografías de la escena.

-Tres producciones de *Siluetas Series: Flowers on Body* (1973), la primera de la serie, creada en El Yagul, Oaxaca, *Untitled (Siluetas Series, 1976)* y *Untitled (Siluetas Series, 1976)*, todas realizadas en México.

-Uno de sus *body tracks*: *Untitled (Body Tracks)*, 1974.

-Dos trabajos de *Tree of Life (Series)*, ambos de 1976.

Es importante destacar que en este ensayo se analizará la documentación o registro fotográfico realizado por alguien más, de un evento artístico efímero, que participó de un tiempo y un espacio ya no existente. Para Sagrario Aznar,

lo que queda de las producciones artísticas efímeras son los "testimonios, como fotografías, vídeos, entrevistas, informes de prensa" y otros:

[...] dichos objetos simplemente pueden ser mirados como cualquier obra de arte tradicional, pero es más cierto todavía que tienen otro significado, no sé si más profundo, pero sí conectado a las acciones de las que derivan o en las que han participado. De hecho en muchas ocasiones los objetos de las acciones pueden clarificar lo que éstas significaron [...].²¹

De esta manera, el registro independientemente de su formato, "se convierte" en "texto visual", pero además del significado que puede mostrar en sí mismo es más profundo por estar vinculado a las acciones que originaron su existencia, por ejemplo, un *performance*.

Sobre el mismo tema Rodrigo Alonso en su artículo *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*, señala lo siguiente: "[...] obras como las de Ana Mendieta dan al registro la categoría de «huella» del acto original [...]"²², e incluso menciona que la artista sabía que lo perdurable era el registro, por lo que se podía inferir que algunas de las fotografías eran en parte "posadas".

Se puede afirmar que la "huella" es la marca física, plasmada, una vez que el elemento usado para la impresión ha sido retirado, por ejemplo: la impresión de una mano con pintura sobre un lienzo. Las huellas son una referencia de una acción, pero no son la acción, sino un resultado. Asimismo,

²¹ Sagrario Aznar, *Arte de acción* (Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea S.A., 2006), 8-9.

²² Rodrigo Alonso. "Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro" *Arte y tecnología*. http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php (Fecha de consulta: 10 de mayo, 2008).

no narran el proceso del acto en su totalidad, sino una pequeña fracción de él. Por tanto, la huella no registra la totalidad de las acciones llevadas a cabo para producirla, sino únicamente la relacionada directamente con ella. Por ejemplo: la huella de pintura de la mano antes mencionada, puede mostrar si llevó a cabo un proceso ritual previo a la impresión de la mano, solamente se puede deducir lo sucedido. Mediante el tamaño, se pueden inferir algunos aspectos, como: la edad y quizás el género de la persona, pero no más allá.

Desde el enfoque semiótico, la "huella" se define como *índice*, porque tiene una conexión directa con lo que representa. Por ejemplo, las "siluetas" remiten o son un *indicio* del cuerpo que las realizó:

En los signos indiciales el proceso sígnico no se basa en una semejanza más o menos precisa entre el significante y el significado, sino en una contigüidad física, una huella o un efecto de calco. El índice es un signo físico o causalmente conectado al objeto y recibe su sentido de la presencia de ese objeto. Al igual que los iconos, los signos indiciales necesitan de cierto adiestramiento para ser reconocidos como tales. Por ejemplo, la huella de un pie en la arena. Para comprender el vínculo existente entre el signo índice y el objeto, es necesario reconocer previamente el icono.²³

Ahora bien, se podría argumentar que también existen huellas inmateriales, no tangibles; como los diferentes acontecimientos, entre ellos: los recuerdos de eventos que marcan la memoria y la vida de quien los experimenta de forma positiva o negativa. Si se incluyen los eventos negativos de cierta envergadura, estos pueden generar traumas en la psique

²³ García, M^a Soledad. "Lo Fotográfico. Por una interpretación de los desplazamientos" (Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, s.f.), 35. <http://es.scribd.com/doc/20083/LO-FOTOGRAFICO> (Fecha de consulta: 17 de setiembre, 2012).

humana. Raúl Páramo Ortega parafraseando a Sigmund Freud (1856–1939) señala que “[...] las impresiones excesivas, procedentes de una violencia externa, se convierten en trauma por ser "precozmente vivenciadas y olvidadas más tarde", y que mediante la postergación inicial indispensable a través del olvido "se les priva de la posibilidad normal de descarga."²⁴

El trauma está vinculado directamente con esta investigación dado que en el *corpus* de estudio, el exilio y el desarraigo familiar, como eventos traumáticos, son temas recurrentes. Así también, las huellas, que en opinión de la autora de esta investigación funcionan a modo de silencios en algunos textos visuales y podrían vincularse con la representación del trauma, como lo indecible. Esta propuesta se desarrollará en el tercer capítulo, una vez analizados los textos visuales seleccionados. Asimismo, se examinarán otros temas, tales como la violencia contra el cuerpo femenino y el abuso. Un ejemplo de esto último son escenas de violaciones (*rape scenes*), una de las cuales se estudiará como parte del *corpus* seleccionado.

¿Será el trauma el origen de estas producciones? Esto se analizará más adelante en el desarrollo de esta investigación.

²⁴ Raúl Páramo. "El trauma que nos une, reflexiones sobre la conquista y la identidad latinoamericanas". *Dialéctica*, núm. 23-24 (invierno de 1992-primavera de 1993), 178-79. <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=417&article=440&mode=pdf> (Fecha de consulta: 17 de setiembre, 2012). Parafrasea el concepto de trauma de Freud, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca nueva, 1984.

0.2 Objetivos

0.2.1 Objetivo general

Analizar una selección de diez trabajos vinculados al *Body Art* realizados por la artista Ana Mendieta, con el fin de generar una nueva propuesta de lectura semiótica a la luz de la teoría del trauma y determinar la actualidad de esta producción.

0.2.2 Objetivos específicos

- 1) Reseñar la historia del *Body Art*, con el fin de contextualizar las producciones de esta tendencia, de la artista Ana Mendieta.
- 2) Realizar un análisis semiótico del *corpus* seleccionado para generar una nueva propuesta de lectura.
- 3) Determinar, a partir de los elementos visuales presentes en el *corpus* de estudio, si el factor trauma es un elemento partícipe de estos textos visuales.

0.3 Estado de la cuestión

Al efectuar la revisión de las investigaciones previas en bases de datos como EBSCO y JSTORE, artículos en la Web, revistas en línea, libros y revistas impresas, se logró constatar la existencia de diversos textos críticos sobre Ana Mendieta, la mayoría de tipo biográfico. En algunos de ellos se alude a producciones específicas o referentes a una o varias series de su trabajo. Entre los autores se encuentran especialistas y críticos reconocidos como: Marta Traba (1930-1983), Gerardo Mosquera (1945) y Olga Viso (1966). No obstante, ninguno estudia a profundidad los trabajos seleccionados desde la forma de abordaje propuesta.

Dada la cantidad de documentos, se ha realizado una selección de acuerdo con el enfoque escogido. Al no existir un estudio como el que se pretende llevar a cabo, se registrarán a continuación documentos impresos y digitales, que se relacionan indirectamente con la investigación.

El libro *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile* (1999), de Jane Blocker, recorre los diferentes tipos de producción de la artista, desde sus primeros trabajos reconocidos -los *performances*- hasta las esculturas rupestres. Interesa particularmente el capítulo sobre el exilio y la información referente a tres de los trabajos seleccionados para estudio. Su aproximación a las diferentes producciones artísticas se realiza desde

aspectos biográficos, antropológicos y culturales, además del discurso feminista; por ello, dista del enfoque de esta investigación.

Ana Mendieta. A Books of Work (1993), editado por Bonnie Clearwater, es un estudio concerniente a las últimas producciones de Mendieta: las esculturas rupestres. Estas no se contemplaron en la selección del *corpus* de estudio, debido a que no corresponden a su etapa contestataria.

Además de los libros impresos, se mencionarán algunos artículos en la Web, pertenecientes a bases de datos reconocidas como Jstore y EBSCO, a continuación se explicitan algunos de ellos:

El artículo *Untitled (1997)*, de Estella Lauter, sobre el libro *Ana Mendieta: a Book of Work*, presenta básicamente una reseña del libro editado por Bonnie Clearwater, antes mencionado. En este se presenta una descripción física del volumen y de las fotografías contenidas en la serie *Esculturas Rupestres*. Según la autora del artículo, en la serie *Antillas*: "These images confirm Clearwater's hypothesis that Mendieta avoided incarnations of particular beings, whether human or divine, seeking instead archetypal images."²⁵ Solo interesa esta cita en particular por el uso de las figuras arquetípicas dentro de la producción artística de Mendieta.

²⁵ Estrella Lauter "Untitled". *Woman's Art Journal*, Vol.18, N°2 (Autum, 1997-Winter, 1998), 56, <http://www.jstore.org/stable/1358559> (Fecha de consulta: 4 de noviembre, 2011). Estas imágenes confirman la hipótesis de Clearwater sobre Mendieta, quien suprimió la representación de sujetos particulares, ya fueran humanos o divinos, desarrollando en su lugar figuras arquetípicas. Traducción libre de la autora.

Por otro lado, Susana Torruella, en *Recapturing History: The (Un)Official Story in Contemporary Latin American Art* (1992) muestra seis artistas descendientes de latinoamericanos que nacieron, viven o vivieron en Estados Unidos, Mendieta entre ellos, quienes parten de su herencia cultural para la creación de sus propuestas artísticas, con diferentes medios como: la fotografía, la multimedia y la instalación artística. Unos artistas lo plasman por medio de la reapropiación de lugares arqueológicos y otros mediante personajes históricos o aspectos culturales. Utilizan estos recursos como vehículo para construir una propuesta alternativa de la historia "oficial". Si bien en alguna medida se hará referencia en esta investigación a la influencia o participación de la herencia cultural sincrética en el *corpus* de estudio, no es de particular interés la biografía de la autora de los textos visuales seleccionados. De tal manera que no es material de referencia para el trabajo por desarrollar.

Otro artículo de carácter biográfico es el titulado *Ana Mendieta. Pain of Cuba, body I Am* (1999), de Kaira M. Cabañas. En este la autora, además de resaltar eventos de la vida de Mendieta, destaca la herencia cultural en relación con algunos de sus trabajos, especialmente en lo referente a prácticas de la santería, esencialmente en aquellos trabajos en los que emplea sangre como pigmento. También, sugiere la existencia de un enfoque "ritual" en las producciones de la primera etapa y otros de la segunda fase, cuya nomenclatura se relaciona directamente con los nombres de las diosas

de la cultura taína. Este artículo interesa en la medida en que evidencia el aporte de la herencia cultural en la producción de Mendieta en relación con el posible significado de algunos elementos utilizados en el objeto de estudio, no así el enfoque biográfico que prima en el texto.

Rediscovering Ana Mendieta (2004), escrito por Eleonor Heartney, se refiere a la exposición retrospectiva de Ana Mendieta en el New Museum de New York. En este libro, la autora recorre eventos de la biografía de Mendieta y menciona algunos de sus trabajos. La información atinente a esta investigación radica en la mención de artistas contemporáneos de Mendieta, tales como: Bruce Nauman, Vito Acconci, Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann y Denis Oppenheim, quienes influyeron en su trabajo y otros que fueron influidos por ella.

Otro artículo es "Performativity, Context, and Agency: The Process of Audience Response and Its Implications for Performance" (2002) trata básicamente sobre los contenidos de los libros: *The Audience*, de Herbert Blau; *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, de Jane Blocker; y *Perverse Spectator: The Practices of Film Reception* por Janet Staiger y *Staging Femininities: Performance and Performativity*, cuya autora es Geraldine Harris. Del primero realiza una síntesis del contenido capitular y resalta algunas frases propuestas por Blocker. Por ejemplo, el cómo Mendieta se avoca a la eliminación del objeto artístico y que la pérdida o ausencia en

los trabajos evoca el tema de la identidad. Según el tema tratado en este texto, no se utilizará en este proyecto de investigación.

El último artículo es *Bloodwork* (2004), en el que Cris Chang se refiere, primordialmente, al trabajo artístico *Untitled (Grass on woman)*, de 1973, el cual no pertenece al corpus seleccionado y por tal razón no se hará ninguna referencia a este en el ensayo por desarrollar.

Además de los artículos anteriores, también se encuentran trabajos como la tesis de Amaia Zurbano Camino: *El arte como mediador entre el artista y el trauma; y. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura*, de Louise Bourgeois (2007). Estos no se tomarán en cuenta puesto que su enfoque se elabora desde el punto de vista del psicoanálisis y está orientado hacia la arte-terapia, la cual no se tratará en este trabajo de investigación.

0.4 Marco teórico

Esta investigación se desarrollará con base en dos teorías: la semiótica o teoría de los signos y la teoría del trauma, originada a partir de la teoría del psicoanálisis.

Ambos términos: semiótica y trauma, eran utilizados en un principio solo en la Medicina, con un sentido diferente. La semiótica se tomaba en cuenta como un estudio sintomatológico de pacientes para el diagnóstico de su enfermedad y trauma “[...] designando una herida con efracción [...]”²⁶ Posteriormente, con el desarrollo de la teoría de los signos y del trauma, las aplicaciones de los conceptos variaron y se extendieron más allá del campo de origen.

La semiótica

Como teoría, la semiótica se origina en la lingüística, durante los primeros años del siglo XX, con base en los lingüistas Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839-1914), en Ginebra y Estados Unidos respectivamente.²⁷ A partir de esta propuesta otros académicos como Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas (1917-1992), Christian Metz (1931-

²⁶ León Grinberg y Rebeca Grinberg. *Psicoanálisis de la migración y el exilio* (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984), 21.

²⁷ Armando Sercovich, *Presentación. Interpretantes para Charles Sanders Peirce: Semiótica e ideología: La ciencia de la semiótica* (Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1974), 9.

1993) y Umberto Eco (1932), entre otros, aportarán nuevos conceptos y aspectos de análisis a esta teoría, aunque siempre tomarán como base o referencia la propuesta de Saussure y Peirce. Peirce, citado por Amancio Vázquez, señala lo siguiente: "La semiótica como ciencia de los signos, del estudio de sus propiedades y de sus significaciones, rebasa al signo lingüístico, por supuesto, extendiéndose a la totalidad de los mismos."²⁸ En consecuencia, el campo de estudio se extenderá más allá de la Lingüística, a otras áreas de aplicación, entre ellas el arte, objeto de estudio en esta investigación. Por otro lado, Deborah L. Smith-Shank, define la semiótica como "[...] the study of signs and symbols in culture"²⁹ y se refiere al *aporte de los semiólogos en diferentes ramas del conocimiento como*: "educación, neurociencia, botánica, matemáticas, psicología, ecología, música y arte."³⁰ Armando Sercovich, en la introducción del libro: *La ciencia de la semiótica*, se refiere a un espectro aún más amplio "[...]; para este teórico, la semiótica se

²⁸ Amancio Vázquez, "Aproximación a la concepción de Signo y de Símbolo en Charles Sanders Pierce" Revista de Epistemología y Ciencias Humanas, 12. www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/04.VAZQUEZ.pdf (Fecha de consulta: 8 de noviembre, 2012).

²⁹ Deborah L. Smith-Shank, *Semiotics and Visual Culture: Sights, Signs, and Significance* (Reston: Art Education Association, 2004), vii. El estudio de los signos y símbolos de la cultura. Traducción libre de la autora.

³⁰ *Ibid.*, x. Cita: "Semioticians bring to their study of signs and meaning, their work in disciplines as different as education, neuroscience, botany, mathematics, psychology, ecology, music, and art".

propone el análisis de la dimensión significativa de *todo* hecho desde el momento en que se asigna su pertinencia.”³¹

En resumen, al inicio, el objeto de estudio de la Semiótica fue la Lingüística y luego se extendió a lo producido por el ser humano dentro de la cultura e incluso a la naturaleza, por ejemplo, el estudio del comportamiento (lenguaje) animal (zoosemiótica).

Para hablar de semiótica es indispensable partir de la definición de signo, como el elemento inicial del proceso de semiosis. En este caso se hará referencia al concepto elaborado por Peirce, quien señala lo siguiente: “Un signo es o bien un ícono, o un índice o un símbolo”³² y su función dentro del proceso se explicita de la siguiente manera:

Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esta persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del *representamen*.³³

A partir de los elementos que participan de la función semiótica: *representamen* (signo), *objeto* e *interpretante*, Peirce define que la función del

³¹ Armando Sercovich, “Presentación: Interpretantes para Charles Sanders Peirce, en Semiótica e ideología” en *La ciencia de la semiótica* (Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1974), 12.

³² Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1974), 59.

³³ *Ibid.*, 22.

signo se manifiesta a través de una relación triádica *genuina*, lo cual el autor explicita a continuación:

Un *Signo* o *Representamen*, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado *Objeto*, como para ser capaz de determinar a un tercero, llamado su *Interpretante*, a asumir con su Objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto. La relación triádica es *genuina*, vale decir, sus tres miembros están ligados entre sí de modo tal que no se trata de un complejo de relaciones diádicas.³⁴

Con fundamento en esta relación triádica, Pierce y luego, Eco abordan el concepto de la *semiosis ilimitada*. Según, estos estudiosos, el proceso de semiosis se torna ilimitado en la medida en que el interpretante del primer signo es a su vez un nuevo signo que requiere de un nuevo interpretante, y así, el proceso se repite una y otra vez hasta el infinito.³⁵

En relación con el proceso de semiosis y la comunicación, León y Rebeca Grinberg señalan: "La semiótica es la ciencia que se ocupa de todos los sistemas de signos (o símbolos) gracias a los cuales los hombres se comunican entre sí. La semiótica es el resultado de la aplicación particular de la semiología a un tipo específico de signos en un campo determinado."³⁶

³⁴ Ibid., 45.

³⁵ María Laura Braga, "Umberto Eco" en *Seis semiólogos en busca de un lector* (Argentina: Caligraf S.R. L., 1999), 177.

³⁶ León Grinberg y Rebeca Grinberg. *Psicoanálisis de la migración y el exilio* (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984): 125.

Según Umberto Eco (1932) este *signo* inicial, es clasificado por Peirce³⁷, de acuerdo con la relación consigo mismo, con el objeto y con el interpretante:

1. El signo considerado en sí mismo: *cualisigno*, *sinsigno*, *legisigno*.
2. El signo en relación con el objeto: *icono*, *índice*, *símbolo*.
3. El signo en relación con el interpretante: *rema*, *dicisigno*, *argumento*.

Eco, en su propuesta sobre *los códigos visuales* apunta: “[...] Si tomamos en consideración las distinciones triádicas del signo propuestas por Peirce, nos daremos cuenta de que cada una de las definiciones del signo puede corresponder a un fenómeno de comunicación visual.³⁸ En continuación con esta idea, realiza una especie de diagrama en el que ubica cada signo, según su clasificación triádica, e incorpora un ejemplo visual en cada caso, con lo cual muestra la veracidad de su propuesta, o sea, la factibilidad de la utilización de conceptos creados a partir de la lengua y para el estudio de esta, en el estudio de la producción visual. Este aporte se considera vital, puesto que el objeto por analizar está constituido por imágenes, e interesan, particularmente, algunas conclusiones a las que llega Eco, con base en las definiciones de símbolo, índice e ícono, de Pierce, lo cual se cita a continuación:

³⁷ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (España: Editorial Lumen, 1986), 167-68.

³⁸ *Ibid.*, 167-68.

[...] a nadie se le ocurrirá negar que los *símbolos* visuales forman parte de un “lenguaje” codificado.”

[...] Cualquier índice visual me comunica algo, por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en un sistema de experiencias aprendidas. [...] todos los fenómenos visuales que pueden ser interpretados como índices también pueden ser considerados como *signos* convencionales.³⁹

[...] los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común⁴⁰ [...] el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas.⁴¹

Para Eco, de acuerdo con las citas anteriores, en la recepción de los signos intervienen “sistemas de convenciones y experiencias aprendidas” que determinarán el qué y cómo las propiedades de estos son percibidas e interpretadas en cada sociedad. En este proceso la cultura juega un papel importante como ente proveedor de esos *códigos perceptivos*.

En cuanto al proceso de comunicación vinculado con el arte y la representación, Anna María Guasch refiere lo siguiente: [En] la noción semiótica de la representación, [...] lo que [cuenta] de cada imagen [...] no es el concepto de parecido o de mimesis sino el entramado del discurso semiótico por el cual cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y

³⁹ *Ibíd.*, 169.

⁴⁰ *Ibíd.*, 172.

⁴¹ *Ibíd.*, 176.

social en el cual está localizada [...].⁴² Más adelante en el apartado sobre la teoría del trauma se examinará una posible conexión entre el arte y el trauma, mediante la representación.

En lo atinente a esta investigación, la Semiótica como encargada del estudio de los signos y su interpretación será aplicada al campo del arte. Se analizarán signos plásticos o visuales presentes en producciones artísticas del género de *Body Art*, como un recurso para generar una aproximación y relectura de los trabajos. En esta tesis la semiótica se utiliza como medio para dilucidar el trauma. Es decir, se pretende determinar la presencia del trauma del exilio y otros, en las producciones seleccionadas por medio de los resultados obtenidos de la relectura semiótica. A continuación, se reseña lo pertinente sobre la teoría del trauma desde el concepto del psicoanálisis.

⁴² Anna María Guasch, "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión" *Estudios Visuales*, <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Fecha de consulta: 1 de octubre, 2011).

Throughout most of the twentieth century, the psychology of trauma was primarily of concern to psychoanalysts, but in recent decades it was found its way under various guises into the work of novelist, artist, historians, literary critics, cultural philosophers, mental health specialists, and journalist.⁴³

-Liza Saltzman et al., *Trauma and Visuality in Modernity*

Durante la mayor parte del siglo XX la psicología del trauma fue principalmente preocupación de los psicoanalistas, pero en décadas recientes es material dentro del trabajo de novelistas, artistas, historiadores, críticos literarios, filósofos culturales, especialistas en salud mental y periodistas.

Teoría del trauma

La teoría del trauma se originó dentro de la teoría del psicoanálisis. *La primera sociedad psicoanalítica fue formada en el año 1907 en Viena con Freud a la cabeza y en 1910 se creó la Asociación Psicoanalítica Internacional*⁴⁴ cuyo primer presidente fue Sandor Ferenczi (1873-1933). Señalan los doctores Daniel L. Murguía y José Ma. Reyes Terra que el psicoanálisis comprende los siguientes cuatro aspectos, resaltados en negrita, en la siguiente cita:

⁴³ Liza Saltzman et al., *Trauma and Visuality in Modernity* (Hanover and London: University Press of New England, 2006), 249.

⁴⁴ *La medicina en el siglo xx. El psicoanálisis: la evolución de la medicina en los inicios del siglo xx.* <http://www.portalplanetasedna.com.ar/medicina4.htm> (Fecha de consulta: 28 de abril, 2013).

[...] [Es] el **conjunto de observaciones empíricas de los factores determinantes de la personalidad y la conducta**, no accesibles a la investigación realizada por el método introspectivo o por el estudio del prójimo. [...] **una técnica** especial de estudio del inconsciente y tratamiento de los trastornos de la personalidad y los síntomas neuróticos [...] **un sistema teórico** de psicología constituido por abstracción de aquellas observaciones y las conclusiones de ellas inducidas [...] **la aplicación del conocimiento** del hombre obtenido por esos métodos a diversas ramas afines como la sociología, la criminología, el arte, la economía, la antropología, la religión o la ética.⁴⁵

En su libro *Freud and beyond: a history of modern psychoanalytic thought*, Stephen A. Mitchell y Margaret J. Black señalan que la mayoría de los textos atribuyen a Freud la creación del psicoanálisis como *el trabajo de un solo hombre-genio*⁴⁶ y que esto es un mito porque el psicoanálisis recibió el aporte de otros estudiosos como: Carl Gustav Jung (1875-1961), Alfred Adler (1870-1937), Sandor Ferenczi y Otto Rank (1884-1939). Para Mitchell y Black, los mayores aportes de Freud son:

[...]unconscious motivation and meaning, the infinite variability of forms of sexuality, the formative power of early events, the centrality of oedipal themes in family life, the sexual and sensual dimensions of infantile and childhood experiences, the efficiency of the mind in disavowing unpleasant truths, and so on.⁴⁷

⁴⁵ Daniel L. Murguía y José Ma. Reyes, "El psicoanálisis. Freud y sus continuadores" en *Revista de Psiquiatría del Uruguay*, Volumen 67, N° 2 Diciembre 2003, 127. www.mednet.org.uy/spu/revista/mar2004/02_murg.pdf (Fecha de consulta: 22 de abril, 2013). La letra negrita es mía.

⁴⁶ Stephen A. Mitchell y Margaret J Black. *Prefacio de Freud and beyond: a history of modern psychoanalytic thought* (United States of America: Basic Books, 1995), xvi.

⁴⁷ Lisa Saltzman et al., *Introduction of Trauma and Visuality in Modernity* (Hanover and London: University Press of New England, 2006), xix. El inconsciente su motivación y significado, la variabilidad infinita de formas de sexualidad, el poder formativo de experiencias tempranas, la centralidad de los temas edípicos en la vida familiar, la dimensión sexual y

La relación del trauma con el psicoanálisis está directamente relacionada con el inconsciente, y especialmente con la última frase de la cita *la eficiencia de la mente para negar* [o bloquear el acceso] *a realidades o situaciones desagradables*. Lisa Saltzman y Eric Rosenberg señalan que la utilización del concepto de *trauma* aplicado a la psicología se originó en la teoría de la *angustia automática* de Sigmund Freud y tal concepto se emplea de forma más reciente al haber sido aceptado por la *American Psychiatric Association*, en 1980 como *Post-traumatic stress disorder* (PTSD), a fin de describir los síntomas de los soldados que regresaron de la guerra de Vietnam. El término se ha ampliado al comportamiento manifiesto por parte de niños y personas de mayor edad que han sido víctimas de abuso sexual y otros eventos de violencia.⁴⁸ También, en esta lista se incluye a personas que han sobrevivido a catástrofes naturales de gran envergadura, lo cual les ha generado un daño psíquico. Entre las definiciones de trauma, es destacable la presentada por Oscar De Cristóforis, quien indica lo siguiente:

[...] la situación traumática expresa la dificultad del sujeto para contener y elaborar psíquicamente el monto de excitaciones recibidas [...] [que] desborda[n] su aparato psíquico, el cual, al no poder procesar esa energía, [...] dejaría que el cúmulo de excitación encontrase vías de descarga a través del cuerpo biológico (soma).⁴⁹

sensual de los infantes y las experiencias de la niñez, la eficiencia de la mente en negar realidades desagradables. Traducción libre de la autora.

⁴⁸ *Ibíd.*, xvii.

⁴⁹ Oscar de Cristóforis, *Cuerpo, vínculo, lenguaje en el campo psicósomático* (Buenos Aires: Lugar Editorial, 2006), 114.

La definición anterior se refiere al trauma como algo provocado por una situación única. No obstante, existen otras posturas al respecto como la de Freud, citada por León y Rebeca Grinberg: "Freud mismo ha señalado (1895) que el trauma puede ser causado por un acontecimiento importante o la sumación de numerosos acontecimientos traumáticos parciales."⁵⁰ Entre las causas del trauma se encuentra la provocada por el exilio, en el que intervienen diversos factores sociales, económicos, emocionales, los cuales adquieren un papel importante en esta investigación, específicamente, dentro del análisis de las producciones artísticas. Respecto de ello, estos autores proponen lo siguiente:

Sin descartar que la migración tiene una fase traumática aguda, que se prolonga, sin embargo, con el tiempo, creemos que el concepto de trauma debe ser referido no sólo a un hecho aislado y único (como, por ejemplo, la muerte súbita de un familiar, un ataque sexual, una intervención quirúrgica o un accidente inesperado, etc.) sino a situaciones que se extienden a períodos de tiempo más o menos largos, como privaciones físicas y afectivas, separaciones de los padres, reclusiones en colegios y asilos, hospitalizaciones y migraciones.⁵¹

Según De Cristóforis, independientemente de la situación o evento causantes de un trauma, *un mismo hecho puede repercutir de diferente manera en los individuos*, de acuerdo con las circunstancias que él mismo cita, ya señaladas por Laplanche y Pontalis con base en Freud: "[...] [las] condiciones psicológicas especiales en las que se encuentra el sujeto, [...]"

⁵⁰ Grinberg y Grinberg. *Psicoanálisis de la migración y el exilio*, 23.

⁵¹ *Ibíd.*, 21.

situación afectiva-circunstancias sociales, [...] (y muy especialmente) el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que la ha sobrevenido.”⁵² De tal manera que dos sujetos podrían vivir la misma situación de violencia, y existiría la posibilidad de que uno de ellos pueda afrontarla y no desarrollar un trauma, si las circunstancias en el momento del evento le son favorables y le permiten sobrellevar y elaborar el incidente.

Las situaciones traumáticas se pueden sufrir a nivel individual o grupal (social). La historia de la humanidad no está exenta de eventos que pueden generar traumas, entre ellos: catástrofes naturales como: terremotos, *tsunamis* y erupciones volcánicas. Otras son directamente provocadas por el ser humano como: las guerras, las dictaduras totalitarias, los atentados terroristas, la invasión de un país o la aniquilación selectiva de grupos humanos por motivos de raza, sexo, prácticas religiosas, diferencias de opinión y el autoexilio de grupos étnicos como medio para conservar la vida, con todas las situaciones de vulnerabilidad que ello acarrea.

Cuando los historiadores se enfrentan con los testimonios de personas, víctimas de episodios de violencia, trabajan con el campo de la memoria. Dora Schwarztein señala lo siguiente con respecto a la reconstrucción de eventos:

[...] construimos nuestras memorias para sentirnos relativamente confortables con nuestras vidas. Algunas memorias son contradictorias, dolorosas. No fácilmente concuerdan con nuestra identidad presente, o

⁵² Cristóforis, *Cuerpo, vínculo*, 114.

corpus seleccionado. La relación entre el psicoanálisis y el arte ha sido abordada desde diferentes enfoques a lo largo de la historia y, por ende, el vínculo arte-trauma no es ajeno al campo de la investigación actual. Esta relación se ha desarrollado desde diferentes ámbitos, por ejemplo: el arte terapia como medio de superación de traumas, el arte como medio de sublimación del trauma, el estudio psicoanalítico de una propuesta, la producción artística de un determinado artista o de un movimiento.

Lisa Saltzman en *Trauma y representación*, se refiere a la conexión del trauma como *representación*, arte y *representación* vinculado a través de la memoria: "One view holds that the relation between trauma and representation is mnemonic; representation, precisely because it is the representation of an absent subject, is seen as a way of remembering an event whose traumatic nature mandates renewed attention."⁵⁵ Una vinculación entre *trauma* y *representación* en el campo de la memoria, en el que el arte cumple la función de representar lo irrepresentable: "The formulation of trauma as discourse is predicated upon metaphors of visibility and image as unavoidable carrier of

⁵⁵ Lisa Saltzman "Trauma y representación" *Trauma and Visibility in Modernity* (Hanover and London: University Press of New England, 2006): 3. Una opinión sostiene que la relación entre trauma y representación es mnemónico (campo de la memoria); representación, precisamente porque se refiere a un tópico ausente, es visto como una manera de recordar un acontecimiento cuyo carácter traumático demanda una atención urgente. Traducción libre de la autora.

the unrepresentable.”⁵⁶ Se habla del trabajo artístico como representación, en la medida que evoca un evento con el que se posee una distancia temporal a veces compleja, como un medio que permitiría la expresión de lo indecible.

Tomando en cuenta lo anterior y el hecho de que esta investigación se fundamenta en el registro fotográfico de los textos visuales, se considera necesario marcar la diferencia entre la fotografía que, utilizada como registro de un texto visual que podría o no representar el trauma (lo irrepresentable) y la *fotografía traumática* a la que se refiere Barthes en su libro *The Photographic Message*. En el primer caso, el productor cultural haría la conexión con el trauma por medio de la memoria y utilizando recursos plásticos y simbólicos, con lo cual crearía una producción artística que fungiría como representación de ese trauma, sin que el resultado fuera necesariamente la recreación del evento generador y la fotografía, el medio que registraría el texto efímero. En el segundo caso, Barthes se refiere a la *fotografía traumática* partiendo de *que la escena que representa realmente ocurrió* en un tiempo y lugar específico. La respuesta traumática se generaría en el espectador que la “consume”, como se puede leer en las siguientes líneas:

Strictly traumatic photographs are rare, the trauma is entirely dependent on the certainty that the scene has really occurred [...] the traumatic photograph (fires, shipwrecks, catastrophes, violent deaths) is the one

⁵⁶ Saltzman y Rosenberg, *Trauma and Visuality, in Modernity*, xi- xii. La formulación del trauma como discurso está afirmado sobre la metáfora de la visualidad y la imagen como ineludible portadora de lo irrepresentable. Traducción libre de la autora.

about which there is nothing say: the shock photo is by structure non-signifying; no value, no knowledge, at the limit no verbal categorization can have any hold over the process instituting its signification. We might imagine a kind of law: the more direct the trauma, the more difficult the connotation [...].⁵⁷

En este argumento, el trauma se encontraría en el proceso de *consumo* de una imagen, entendiendo "imagen" como un campo más amplio que el de las producciones artísticas; el trauma lo sufre el consumidor ante una imagen no "digerible", por diferentes instancias. Barthes, citado por Isabelle Wallace, se refiere a las imágenes traumáticas en la siguiente manera: "trauma is what suspends language and blocks signification...the traumatic [image] is the one about which there is nothing to say...it exist at the limit of the verbal...the trauma is the suspension of language, the blocking of meaning..."⁵⁸ En este caso, el evento ininteligible que satura los sentidos y la capacidad de respuesta de quien lo sufre, no es una catástrofe natural, ni abuso físico o psicológico, sino la exposición ante una imagen.

En esta propuesta de investigación se amplía el concepto de trauma.

Se toman elementos que participan de la construcción de este concepto y se

⁵⁷ Roland Barthes, *The Responsibility of Forms* (California: University of California Press, 1991), 19. Las fotografías estrictamente traumáticas son raras, el trauma depende totalmente de la certeza de que la escena haya ocurrido realmente [...], las fotografías traumáticas (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas) son aquellas de las que no se dicen nada: la foto de choque es por estructura no significante; ningún valor, ningún conocimiento, en el límite, sin categorización verbal, no tiene ningún control sobre el proceso de instituir su significación. Podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil la connotación [...].

⁵⁸ Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays of Music, Art and Representation* (New York: Hill and Wang, 1985), 19. El trauma suspende o difiere el lenguaje y obstruye la significación... las imágenes traumáticas son aquellas acerca de las que nada se ha dicho...esta existe en el límite de lo verbal. Traducción libre de la autora.

aplican a otro campo de modo diferente, para producir una lectura a nivel visual. Es la aplicación de una teoría psicológica al campo del estudio de lo visual. Al respecto, Shoshana Felman, citada por Salzman, expone lo siguiente:

“We may not understand what trauma is about, or where it comes from. But if trauma is not an event (precisely a concrete and singular historical reality a blow - we do not understand but have to take in), it is nothing. Trauma is, might say, the event par excellence, the event as unintelligible, as pure impact of sheer happening.”⁵⁹

Shoshana se refiere a un *evento ininteligible* cuyo impacto se mantiene en el sujeto, “sucediendo” una y otra vez al sujeto, hasta que es superado.

En esta investigación no se empleará el concepto psicoanalítico de trauma, con toda la complejidad que conlleva, sino su definición más común. El término “trauma” se ha de entender como un evento que por su violencia y su carácter inesperado sobrepasa la capacidad de asimilación de un individuo, y por ello, este no puede verbalizarlo.

Se tomará la semiótica como método de análisis por cuanto esta se considera la vía más adecuada, dada su versatilidad en diferentes campos, y, además, permite abordar los signos del trauma en producciones artísticas de *Body Art*, desde la visualidad y no del psicoanálisis propiamente dicho.

⁵⁹ Saltzman y Rosenberg, *Trauma and Visuality, in Modernity*, xi. Cita a Shoshana Felman... Podemos no entender qué es el trauma, o de dónde viene. Pero si trauma no es un evento (precisamente uno concreto y singular, histórico, un golpe duro: ininteligible), no es nada. El trauma se podría decir que es el acontecimiento por excelencia, el evento ininteligible, como un impacto que sigue sucediendo. Traducción libre de la autora.

No se pretende desarrollar un análisis psicoanalítico de los trabajos de Ana Mendieta, pues esto ya fue realizado por Donald Kuspit⁶⁰, según los resultados que proporciona Jane Blocker en el libro *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile* (1999).

Lo que se persigue es la búsqueda signos y recursos visuales que estén presentes (o ausentes) dentro de las producciones artísticas que permitan dilucidar el componente traumático y no el estudio de la psique de la autora del *corpus*. Como ejemplo, se cuenta con las "siluetas", pertenecientes a la serie del mismo nombre, las cuales pueden ser vinculadas con el uso y el significado de las siluetas en el siglo XIX y que están directamente relacionadas con el concepto de la muerte. En el discurso visual, estos espacios vacíos también se pueden interpretar como "silencios".

Para la "identificación" del trauma dentro de un texto visual, cuentan tanto los signos visuales presentes y los ocultos, así como aquellos que han sido eliminados del encuadre; como se podrá apreciar en el desarrollo del análisis de cada uno de los trabajos artísticos formantes del *corpus* en estudio.

⁶⁰ Las conclusiones a las que llega Donald Kuspit a partir del psicoanálisis de las obras de Ana Mendieta se pueden encontrar en: Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile* (Estados Unidos (EEUU): Duke University Press, 1999), 14-16.

0.5 Metodología

Para llevar a cabo esta investigación y cumplir con los objetivos propuestos, se realizará una recopilación bibliográfica de múltiples fuentes, según lo requiera cada apartado, a lo cual se sumará una metodología de descripción y análisis que se desarrollará en tres capítulos, los cuales se describen a continuación.

En la justificación se explica el porqué de la relevancia y pertinencia del tema de investigación en la actualidad, y las razones por las cuales se discriminó la selección del *corpus* por estudiar. Además, se explicitan los objetivos que rigen esta investigación de acuerdo con el enfoque escogido; para ello se requiere haber realizado el estado de la cuestión.

En el marco teórico, además de mencionar varias definiciones acerca de las teorías por utilizar, se define en cada caso cómo se las ha de entender para este trabajo en particular.

En el primer capítulo, se reseñará la historia del *Body Art* y se enfocarán varios aspectos: antecedentes, características, período de auge y principales representantes. Este apartado se elaborará mediante la recopilación bibliográfica en distintas fuentes impresas y digitales sobre el tema, tales como: libros de críticos de arte reconocidos, textos de catálogos, artículos en bases de datos, revistas digitales e impresas, entre otras, las cuales se especificarán en cada caso. Esto con el fin de contextualizar las

producciones visuales que se analizarán más adelante, verificar su pertenencia al género artístico mencionado e identificar las tendencias artísticas de las que participan y asociadas a este como el *Performance* y *Land Art*, las cuales proveen información clave para entender el objeto de estudio. Dado que las fuentes son muchas y diversas, se seleccionarán aquellas consideradas más cercanas y oportunas para este trabajo.

Para finalizar este primer apartado, se plantea una propuesta en la cual se divide la producción de Ana Mendieta de 1972 a 1985 en dos fases: la primera, de 1972-1980, vinculada al *Body Art* y la segunda, de 1981-1985, la cual incursiona en otras tendencias. Esta división se fundamenta en las formas de producción, los materiales utilizados y la temática seleccionada en sus producciones.

Además de describir las características de las producciones artísticas de cada fase, se las contrastará a fin de exponer sus similitudes y diferencias. Como se mencionó anteriormente, el *corpus* en estudio que será analizado pertenece a la primera fase, ubicada dentro del *Body Art*, a diferencia de la segunda etapa, caracterizada por otras preocupaciones estéticas.

El análisis del objeto de estudio se desarrollará en el segundo capítulo, desde un enfoque semiótico. Esto permitirá cumplir con el objetivo principal de generar una nueva una alternativa de lectura del *corpus* en estudio, con el fin de vislumbrar aspectos del trauma presentes en los trabajos. Para ello, se ejecutará un análisis estructuralista, con base en la teoría de Pierce y Eco

(signo, ícono y símbolo). Se iniciará con una descripción (denotación) de las características (cualisignos) y elementos componentes de cada objeto de estudio, a fin de realizar un proceso posterior o simultáneo de connotación y así inferir el posible significado de esos elementos, según su uso, su ubicación dentro del espacio y su correlación con otros. También, se utilizarán aspectos contemplados en el análisis semiótico posestructuralista, se identificarán aspectos vinculados con otras informaciones externas al trabajo, las cuales puedan arrojar luz sobre posibles significados, tales como: prácticas culturales, compromisos ideológicos y el psicoanálisis (acotaciones muy puntuales). Además, se hará referencia a trabajos similares o completamente diferentes que puedan aportar información significativa para el ejercicio de análisis desde otros puntos de vista.

A continuación se describen los aspectos formales que se han de tener en cuenta:

El encuadre de las diapositivas o fotografías, el punto de vista y el ángulo desde el que fueron tomadas. Otro aspecto importante es definir si el texto visual es "estático" o sugiere movimiento, si la acción queda dentro del encuadre o "sale" del espacio visual hacia el espectador.

Además, se estudiarán otros aspectos como: la ubicación geográfica en que se llevó a cabo la producción y la estructura arquitectónica que le sirve de "marco", si la hubiera; las formas de producción e influencias de las que participan los textos visuales analizados y el medio que le sirve de soporte.

Paralelamente, a las propuestas artísticas, se estudiarán las técnicas utilizadas, así como los materiales, dimensiones (2D o 3D), escala y tratamiento de la forma.

Luego, se procederá al análisis del espacio y los diferentes planos que lo forman. Asimismo, se estudiará la composición, en aspectos tales como: el contraste forma/fondo, la distribución de los elementos en el soporte, su ubicación dentro del espacio (si es central, marginal, marginal-periférica, lateral, frontal, posterior), así como las relaciones que se generan entre ellos y su posible significado.

Dentro de la forma, se examinarán las texturas visuales y las experiencias táctiles (mediante la sugestión cinestésica); el ritmo y el color y su vinculación cultural.

En las producciones artísticas en las que aparecen seres humanos, se estudiará la posición del cuerpo y/o expresiones faciales.

Como parte de los elementos, se buscarán referencias antropológicas e ideológicas, así como metáforas visuales y culturales que puedan enriquecer la lectura.

Para cerrar este análisis de la atmósfera de la producción en general, se tomará en cuenta la iluminación.

El objeto de estudio como entidad compleja, se asumirá como una producción terminada para su consumo y aunque no se pretende analizar

desde la historia de vida de su autora, se tomarán en consideración algunos eventos como medio de contextualización del objeto de análisis.

La descripción de los elementos presentes se ejecutará con el fin de determinar su posible significado dentro de la teoría de los signos y no solamente como un análisis formal, ello se realizará con base en la teoría de Pierce, según se explica en el marco teórico.

En un tercer capítulo, se analizarán los datos obtenidos de la lectura semiótica de los diez textos visuales seleccionados, utilizando para ello la teoría del trauma, con una aproximación desde el punto de vista de recursos plásticos o visuales y no del psicoanálisis propiamente dicho.

Con este ejercicio se propone verificar la presencia de elementos visuales conducentes a dilucidar que el trauma es un elemento presente en parte o todo el *corpus* en estudio. Para ello, se tomará como base el análisis semiótico previo y se determinará si existen elementos de uso recurrente dentro de los textos visuales y el papel desempeñado por ellos. También, se examinará la existencia de similitudes y/o contrastes importantes que puedan arrojar luz sobre lo que se pretende estudiar y los elementos culturales importantes e, incluso sugerir nuevos caminos o temas de investigación.

En este último capítulo, no se trabajará con una metodología en particular, porque el análisis desde esta aproximación es relativamente nuevo y existe poca documentación al respecto. Por ello, se emplearán aspectos de

diferentes fuentes a fin de realizar el ejercicio con el que se pretende brindar un aporte, desde otro punto de vista.

El *corpus* en estudio se aborda como un conjunto de textos abiertos a la interpretación, por tanto no se pretende ofrecer un único punto de aproximación, sino posibles vías de lectura.

En las conclusiones se evidenciará la relación entre los objetivos planteados al inicio del proyecto de investigación, con la información obtenida en el proceso de desarrollo de la tesis, a fin de concretar la correlación entre estos y, además, verificar el cumplimiento de los objetivos respecto del proceso realizado.

CAPÍTULO UNO

CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO DEL *BODY ART*

1.1 Concepto de *Body Art*

El arte es una de las actividades creativas del ser humano, el cual puede asumir diferentes funciones sin ser intrínsecas: comunicar, enseñar, provocar goce estético, generar crítica social y reflexión. En su realización interviene la intuición creadora, el dominio técnico y formal, además de todo el bagaje que posee quien lo realiza: un ser social, inserto en un medio específico quien le aportará los recursos de los que se valdrá para realizar su propuesta artística.

El *Body Art* es un concepto esencial para el desarrollo de esta investigación. Se construye mediante la conjunción de dos términos: arte y cuerpo, los cuales al articularse adquieren una nueva significación: arte del cuerpo o en el cuerpo, cuerpo-arte, cuerpo como objeto y/o sujeto artístico. Este concepto recorre toda la significación que puede adquirir un cuerpo como *texto*, en el sentido amplio de significación según Roland Barthes⁶¹, unido a una propuesta artística particular, ubicada en un tiempo y espacio, que transmite un discurso por medio de diferentes recursos plásticos y es “consumido” por otro(s).

⁶¹ Véase Roland Barthes, *Texto (teoría del): Variaciones sobre la escritura* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003), 146-47.

El cuerpo

Existen variadas definiciones de "cuerpo", según la rama del conocimiento al que pertenece quien lo propone y a su contexto socio-histórico. Marco Cueto, citado por Jorgelina Bover, se refiere a ello desde la medicina en la siguiente manera: "El cuerpo es semiótico, no es solo un ente biológico. Es un sistema de signos y significados. Es un lenguaje en sí mismo. Tanto en términos de su apariencia como de sus movimientos, sus gestos y de sus comportamientos aprendidos."⁶² En esta cita se propone considerar el *cuerpo* como un *lenguaje* que no es necesariamente interpretado por la expresión verbal, pero cuyo mensaje puede ser "leído" y "decodificado" por otro. A ello se podrían agregar otras dimensiones de significado propuestas por Jorgelina Bover: psicológica y simbólica "[...] esquema corporal, imagen corporal, imagen inconsciente del cuerpo, cuerpo simbolizado."⁶³ Más allá de lo visible del cuerpo como el fenotipo, género, edad, gestos, expresiones y el espacio en el que se ubica, se suma la percepción que se posee del cuerpo; es decir, la construcción psicológica de la imagen corporal consciente e inconsciente de la que se parte para "leer" el cuerpo propio y el de los otros.

⁶² Marcos Cueto, "El pasado de la medicina: la historia y el oficio. Entrevista con Roy Porter", *Histórica, Ciências, Saúde-Manguinhos*, enero/abril, 2002. Citado por Jorgelina Bover "El cuerpo: una travesía" en *Relaciones*, Vol. XXX, N° 117, 2009, 23, <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/117/pdf/jorgelinaBover.pdf> (Fecha de consulta: 7 de noviembre, 2012).

⁶³ Jorgelina Bover "El cuerpo: una travesía" en *Relaciones*, Vol. XXX, N° 117, 2009, 29, <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/117/pdf/jorgelinaBover.pdf> (Fecha de consulta: 7 de noviembre, 2012).

El cuerpo enuncia un mensaje permeado de prácticas culturales, tabúes y estructuras de pensamiento, bagaje que también posee quien lo recibe, sin ser obligatoriamente el mismo.

David Le Bretón en su obra *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995), lleva a cabo una revisión de cómo se ha percibido el cuerpo a través de las diferentes percepciones, además de físicas, psicológicas y filosóficas en varios grupos humanos, desde un enfoque antropológico y social.⁶⁴ Le Bretón habla del cuerpo como una construcción social, mediatizada por el lenguaje, y cómo a partir de esta concepción se construye la identidad e influye en la forma en que el ser humano se percibe a sí mismo (como individuo o comunidad) y modela su relación con el "otro" y su entorno. También, analiza cómo percibe el ser humano su cuerpo, pasando por los conceptos de tabú y la regulación social en cuanto a la exposición del cuerpo desnudo y su participación en el ritual.

Adicionalmente, si el cuerpo en cuestión es femenino, adquiere otras connotaciones. Leticia Calvario Martínez propone que el cuerpo de la mujer, más allá de su biología como *una construcción social*, es idealizado en diferentes ramas de las artes como la poesía y la música, mientras que el

⁶⁴ David Le Bretón, *Antropología de cuerpo y modernidad* (Argentina: Nueva Visión, 1995).

cuerpo real, existente es invisibilizado socialmente, tanto en Oriente como Occidente.⁶⁵

Antes del desarrollo del *Body Art* el cuerpo humano era utilizado en el arte como modelo, pero no como soporte de las producciones artísticas. En las producciones de *Body Art* a todas las posibilidades de significación del cuerpo mencionadas en las citas anteriores se les une la propuesta artística. Según Amelia Jones: "[...] Body art, in all of its permutations (performance, photograph, film, video, text), insist upon subjectivities and identities (gendered, raced, classed, sexed, and otherwise) as absolutely central components of any cultural practice."⁶⁶

El *Body Art* es un arte efímero, no objetual, que participa de tiempos y espacios variables. Además, no es "vendible" en el sentido estricto de la palabra. Por lo general, lo que quedará es el registro en vídeo, fotografía o impresión mental de quien lo experimentó. También, puede estar vinculado a otras formas de producción, como el *Performance* y el *Land Art*, tal es el caso del objeto de estudio de este trabajo: la producción artística de Ana Mendieta.

En esta tesis se concebirá el *Body Art* como una corriente artístico-conceptual cuyas producciones utilizan el cuerpo humano como soporte de su

⁶⁵ Leticia Calvario Martínez. "La presencia del cuerpo ausente". En *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica*, Nº 101 y 102, pág. de 113-24, año 2003.

⁶⁶ Amelia Jones, *Body Art/ Performing the subject* (EEUU: University of Minnesota Press, 1998), 31. El *Body Art* en todas sus manifestaciones (performance, fotografía, películas, video, textos) insiste en las subjetividades e identidades (género, raza, clase, sexo y otros) como componentes absolutamente centrales de cualquier práctica cultural. Traducción libre de la autora.

propuesta y se utilizará como base el concepto que maneja Iris Luna M.: “[en este género] el cuerpo es visto como material plástico; el cual se pinta, se calca, se transgrede, se ensucia, se mutila y se modifica a través de una acción y es típico de la sociedad postmoderna.”⁶⁷ Para esta investigación se entenderá que el cuerpo puede estar presente en la materialidad del texto visual o citado como *huella* o *trazo*.

No obstante, es bueno aclarar que en las manifestaciones contemporáneas del *Body Art* también se contempla la utilización de objetos que refieren al cuerpo (y lo sustituyen) como parte de estos trabajos artísticos, pero esta particularidad no se aplica al *corpus* en estudio.

⁶⁷ Iris Luna M., *Las nuevas formas de trasgresión corporal "self-embedding disorder"* <http://www.autolesion.com/2011/07/18/las-nuevas-formas-de-transgresion-corporal-self-embedding-disorder/> (Fecha de consulta: 22 de mayo, 2012).

1.2 Breve reseña histórica del *Body Art*

El *Body Art* surge como una corriente artística desarrollada en la década de los años 1960 del siglo XX, y tomó auge en los años 1970 en los Estados Unidos y Europa.

Esta época en particular fue muy convulsa. En 1964, se promulgó en EE.UU. la ley de los derechos civiles, lo cual produjo una ola de violencia en contra de las personas no blancas, porque muchos “blancos” sentían que se amenazaba su *status quo*.

Fue un período donde floreció la experimentación y la aceptación de las vanguardias en el mundo artístico. El *soporte* de las obras se desplazó del lienzo y otros materiales al *cuerpo humano*, en muchas ocasiones, al cuerpo mismo del artista. Asimismo, con la aparición del llamado *Earth Art* o *Land Art*, la producción artística salió de los típicos lugares (galerías y museos), para proyectarse en otras locaciones. Esto es importante porque el trabajo artístico adquiere un carácter efímero, ya no se pretendía su permanencia como tal, lo que se conservaba eran los registros del hecho artístico en diferentes medios como la fotografía y video, que posteriormente eran expuestos en los museos, pero no la producción artística en sí.⁶⁸

⁶⁸ María del Mar López-Cabrales, “Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta”, *Espéculo*. Revista de estudios literarios, no. 33 (2006): s.n.p, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>.

Aparte de los artistas mencionados, el italiano Piero Manzoni (1933-1963) realizó sus *esculturas vivientes* a partir de 1961. “Creaba” sus propuestas artísticas por medio del estampado de su firma en los cuerpos de diferentes personas⁷⁴, lo cual constituye una propuesta en la que el artista no necesitaba crear el objeto artístico, en este caso un cuerpo humano, sino que lo designaba como tal, al ser “validado” mediante la firma de este, influido por el trabajo de Marcel Duchamp (1887-1968).

En Suramérica, específicamente en Brasil, la artista Lygia Clark (Lygia Pimentel Lins, 1920-1988) realizó los trabajos *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (1967) y la instalación *A Casa É o Corpo: Labirinto* (1968)⁷⁵, obras directamente vinculadas con el *Body Art*. En 1970, el portugués Antonio Manuel da Silva Oliveira (1947) propone su propio cuerpo como obra en Brasil y la propuesta fue rechazada: “[...] Según el artista, con *O Corpo É a Obra [El Cuerpo Es la Obra]*, la idea es cuestionar los criterios de selección y evaluación de las obras de arte. Esa acción pasa a tener un carácter de protesta en contra del sistema político, artístico y social en vigor.”⁷⁶ Cabe resaltar que Manzoni llevaba realizando sus *esculturas vivientes* desde 1961,

⁷⁴ Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus* (España: Ediciones Siruela S.A., 2003), 95-96.

⁷⁵ “Lygia Clark”, en Enciclopedia Itau Cultural. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_esp&cd_verbete=4203&cd_idioma=28557 (Fecha de consulta: 3 de mayo, 2013).

⁷⁶ “Antonio Manuel da Silva Oliveira”, en Enciclopedia Itau Cultural. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_esp&cd_verbete=4291&cd_idioma=28557 (Fecha de consulta: 3 de mayo, 2013).

y a Da Silva Oliveira se le rechaza la propuesta de presentar su propio cuerpo como texto artístico nueve años después. Esto se debe a las diferencias conceptuales imperantes en Europa y en América del Sur en los años mencionados.

Entre las artistas más representativas del *Body Art*, se cuenta con Hannah Wilke (1940-1993), quien se enfocó mucho en la temática feminista, tomando la relación entre género y poder como tema para muchos de sus trabajos. Otras artistas reconocidas son: Kayoi Kusama (1929), Lucy Lippard (1937), Judy Chicago (1939), Gina Pane (1939-1990), Carolee Schneeman (1939), Rebeca Horn (1944), Marina Abramovic (1946), Rosemarie Trockel (1952), Kiki Smith (1954), Ulrike Ottinger (1954), Cindy Sherman (1954), y por supuesto Ana Mendieta.

Aunque existen diferentes opiniones sobre quién inició las producciones de *Body Art*, la mayoría sí concuerda en que este tiene como antecedentes e influencia *el happening del accionismo vienés, el Land Art, el minimalismo.*⁷⁷ El grupo *Accionismo vienés* se formó en 1965 y se disolvió tres años después. Sus miembros eran de nacionalidad austríaca y estaba compuesto por: *Hermann Nitsch (1938), Günter Brus (1938), Otto Muehl (1925-2013) y Rudolf Schwarzkogler (1940-1969).*⁷⁸ Aunque su tiempo de actividad fue muy corto,

⁷⁷ Marchán, *Del arte objetual*, 239.

⁷⁸ Anna María Guasch, "Formas de artes procesual II. El arte del cuerpo" En *El arte último del siglo XX* (Barcelona: Phaidon Press, 2006), 81.

causaron gran revuelo, por no decir escándalo, con sus propuestas artísticas las cuales, en ocasiones, los llevó al encarcelamiento. Según Tracey War: "El accionismo puede considerarse como una respuesta directa a una situación de posguerra que atravesaban países como Alemania y Austria [...] su uso de la automutilación ritual y extrema ha influido en la obra de otros artistas que no eran austríacos."⁷⁹

El *Body Art*, según cita del *manifiesto bruselense*⁸⁰, expresado por Guasch, tuvo varias etapas, en las que la referencia hacia el cuerpo fue una constante, aunque muestran un cambio significativo entre sí. Sus preocupaciones, conceptos y la forma de utilización del cuerpo varían en cada una de ellas.

La primera etapa, de 1870-1960, denominada "la liberación de lo bello", enfatiza en artistas que "crearon un lenguaje individual y social al margen de los criterios artísticos y estéticos tradicionales"⁸¹, entre ellos: Kasimir Malevich (1878-1935) y Marcel Duchamp.

La segunda etapa, "Las derivaciones del Happening", es breve e se inicia en 1965. Incluye a Yves Klein y Piero Manzoni, "que incorporaron el cuerpo a distintas modalidades del arte de acción". Además del grupo

⁷⁹ Tracey Warr, "Prólogo" en *El cuerpo del artista* (Nueva York: Phaidon Press, 2010), 12.

⁸⁰ Anna María Guasch, "Formas de artes procesual II. El arte del cuerpo" En *El arte último del siglo XX* (Barcelona: Phaidon Press, 2006), 92-93.

⁸¹ *Ibid.*, 93.

Accionismo vienés, cuyos miembros “transgredieron el esquema esclerótico del happening haciéndolo derivar hacia el arte corporal.”⁸²

La tercera etapa, centrada en torno a 1970, denominada “La acción corporal”, comprende artistas norteamericanos y europeos “que utilizaban el cuerpo como material artístico definiendo con propiedad el carácter del nuevo discurso que de ello derivaba... [y] pretenden establecer una nueva definición del hombre.”⁸³ Entre ellos figuran Acconci, Burden, Journiac y Pane.

La cuarta fase, de 1975, “El lenguaje”, “alude al momento en que la expresividad corporal rechaza el exhibicionismo, el masoquismo y la sexualidad en aras de un nuevo lenguaje expresivo universal que pueda funcionar/jugar en todos aquellos terrenos en los que el arte se mide, incluyendo el cuerpo.” Se citan como ejemplos de este período: el travestismo de Urs Lüthi (1947) y el de Jürgen Klauke (1943), las heridas abiertas en el cuerpo de Gina Pane y las tentativas de “comuni3n con el otro” de Michel Journiac.⁸⁴

Estas transformaciones se evidencian en los tres manifiestos publicados por François Pluchart en 1975, 1977 y 1980, respectivamente. El primer manifiesto “se proponía distinguir lo que era arte corporal de lo que no lo era”. Además, “reconocía el papel del cuerpo como eje fundamental de toda

⁸² Ibid., 93.

⁸³ Ibid., 93.

⁸⁴ Ibid., 93-94.

creación -y aproximación-artística."⁸⁵ En el segundo manifiesto "se puso el acento en la construcción de un lenguaje artístico fruto de la reflexión y del pensamiento filosófico."⁸⁶ Guasch cita a F. Pluchard y señala que: "[en el tercer manifiesto] el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana."⁸⁷

Según se ha mencionado, existen diferencias entre las primeras propuestas de *Body Art* y la oleada de los años 1990, en la cual permanecen artistas de la primera etapa y aparecen otros nuevos. Al respecto, existen varias opiniones que se mencionarán a continuación: Amelia Jones expone que el *Body Art* en las décadas de los 1970 y 1980 "[...] se disipa dividiéndose en <<artes de performance>> y el autorretrato fotográfico⁸⁸ y que en los años noventa el cuerpo "se presenta de manera obsesiva como algo fragmentado, escindido y/o escenificado a través de elaboradas copias de vídeo y/o instalaciones subversivas."⁸⁹ Por otro lado, Guasch, en su libro *El*

⁸⁵ *Ibid.*, 92.

⁸⁶ Para ampliar véase: *Ibid.*, 93.

⁸⁷ *Ibid.* 94.

⁸⁸ Amelia Jones, "Estudio", 22.

⁸⁹ *Ibid.*, 22.

arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural se refiere al tema de la siguiente manera:

[...] el artista más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo [como en los 70's y 80's], recuperó el cuerpo en tanto que imagen para abordar la pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto.⁹⁰

Guasch alude a dos acercamientos artísticos diferentes al cuerpo, generados en los años 1990; uno que permite *descubrir lo real desde la cotidianeidad* y otro, el *arte abyecto*:

[...] Desde un ilusionismo que ya no cubre lo real con capas de simulacro [...], sino que sirve para << fingir >>- y también, aunque paradójicamente, << descubrir >>- lo real a través de los elementos – cosas- de la cotidianidad. Los artistas sustituyen el cuerpo por objetos icónicamente relacionados con él.

El segundo acercamiento rechaza todo ilusionismo y cualquier sublimación para evocar destructivamente lo real en sí mismo. Éste es el terreno, según H Foster, del *object art*, arte en el que el cuerpo es violado, tanto en el sentido de quebrantado como en el de profanado.⁹¹

En cuanto a las particularidades y diferencias entre las producciones de *Body Art* realizadas en los Estados Unidos y los países europeos, Guasch indica que “no existen diferencias rotundas”. Sin embargo, señala contrastes en la influencia o *conceptos* de los que parten los artistas para elaborar sus

⁹⁰ Anna María Guasch “El cuerpo como lugar de prácticas artísticas” *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (España: Alianza Editorial: 2001), 499.

⁹¹ Anna María Guasch, *El cuerpo como lugar de prácticas artísticas*, 500.

propuestas. Estas diferencias las expresa de esta manera: "los artistas norteamericanos partieron por lo común de conceptos de creación artística próximos al minimal y al conceptual" y en cuanto los europeos "sin duda influidos por los accionistas vieneses, realizaron trabajos corporales en los que predominaban los aspectos dramáticos, masoquistas y sadomasoquistas no ajenos, por otra parte, a las relecturas de Sigmund Freud."⁹²

Las teorías de Freud cambiaron la concepción del comportamiento del ser humano y sus motivaciones como lo señala Tracey Warr:

"[Las teorías] empezaron a influir en la forma de entender la mente y el cuerpo. Si bien muchas de sus teorías se han cuestionado y reformulado desde entonces, la idea de Freud de que el inconsciente afecta el comportamiento en formas en las que el individuo no es necesariamente consciente ha cambiado la forma de percibir la relación entre la mente, el cuerpo y el comportamiento."⁹³

Esta nueva concepción del inconsciente motivó nuevas propuestas en el mundo artístico, iniciando con los dadaístas y surrealistas quienes se valieron de estas para realizar sus propuestas y manifiestos. También, será un elemento importante del *Body Art*, especialmente en sus inicios.

Otro estudioso que se refiere a las diferencias entre las propuestas de *Body Art* norteamericano y europeo es Mario Bogarín, en el texto *Últimas tendencias: El arte desde 1945*: "[...] [los norteamericanos pusieron] su acento en las posibilidades del cuerpo humano" y los ubica dentro de una "corriente

⁹² Anna María Guasch, "Formas de artes procesual II. El arte del cuerpo" En *El arte último del siglo XX* (Barcelona: Phaidon Press, 2006), 94 y 95.

⁹³ Warr, "Prólogo" en *El cuerpo del artista*, 11.

analítica" y de los europeos que su producción está "centrada en la reelaboración de arquetipos junto a aspectos relativos al travestismo, el dandysmo o la sublimación del dolor. Otros artistas (R. Horn, K. Rinke) ponen el cuerpo en relación con objetos escultóricos que evocan recuerdos vividos."⁹⁴

Para Guasch, otra de las diferencias entre el *Body Art* europeo y norteamericano son los medios de registro de sus producciones artísticas y el uso del cuerpo, como objeto o medio de acción:

[...] los primeros tendieron a utilizar el cuerpo objectualmente y a plasmar sus creaciones a través de fotografías, notas y dibujos, es decir, de "documentos estáticos"; los norteamericanos, por el contrario, dieron prioridad a la acción o performance y, por tanto, a cuestiones como la percepción y el comportamiento de los espectadores y la temporalidad de la obra. En este caso, los documentos que hacen referencia a tales acciones son principal, aunque no exclusivamente, "documentos dinámicos" como los filmes y los vídeos.⁹⁵

Según menciona Guasch, el medio de registro es una tendencia, más no una regla, porque los artistas norteamericanos también utilizaron "registros estáticos" para documentar sus trabajos. Un ejemplo de ello es la producción de Ana Mendieta de cuya obra se conservan dibujos, escritos, diapositivas, fotografías en color y, en pocos casos, vídeos.

⁹⁴ Mario Bogarín, "Últimas tendencias: El arte desde 1945" Texto postado en setiembre 17, 2007, <http://ant-2.blogspot.com/2007/09/ultimas-tendencias-el-arte-desde-1945.html> (Fecha de consulta: 30 de marzo, 2013).

⁹⁵ Anna María Guasch, "Formas de artes procesual II. El arte del cuerpo" En *El arte último del siglo XX*, 94.

Una vez analizadas las características mencionadas por Guasch y Bogarín, se podría afirmar que la propuesta de *Body Art* de Ana Mendieta posee características tanto de la vertiente norteamericana como de la europea y otras que le son propias.

Partiendo de los estudios universitarios realizados, Olga Viso refiere que Mendieta recibió el entrenamiento conceptual y fundamentos sobre el *Performance* en *Intermedia Program*, de la *University of Iowa*, y sobre ello señala lo siguiente: "encouraged her to work outside conventional art practices in a modality that fostered innovation, hybridity, and ephemeral, time based approach to art making."⁹⁶ Entre los invitados a impartir clases en el taller estuvieron: Scott Burton, Marjorie Strider, Robert Wilson y el crítico y curador Willoughby Sharp.⁹⁷

En algunos de los trabajos de Mendieta se evidencia más la influencia de otros artistas sobre su propuesta de *Body Art*, por ejemplo, la silueta realizada en 1976 en la Basílica de Cuilapán, donde se manifiesta el influjo de las *Antropometrías* de Yves Klein, al igual que en sus *Body Tracks* (1974)⁹⁸ en

⁹⁶ Olga Viso et al, "Introducción" en *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004), 22. Alentó su trabajo fuera de las prácticas artísticas convencionales dentro de una modalidad que fomenta la innovación, hibridación y lo efímero, basado en el tiempo de la creación artística. Traducción libre de la autora.

⁹⁷ Julia P. Herzberg, "Ana Mendieta' Iowa Years 1870-1980" en *Ana Mendieta, Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985* (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004), 138-140.

⁹⁸ Amelia Jones, "Cuerpos que dejan huella" en *El cuerpo del artista* (Nueva York: Phaidon Press, 2010), 63.

los que además de utilizar sus brazos como “brocha” usó música cubana de fondo.

Julia P. Herzberg afirma que en el *performance Untitled (Death of a Chicken)* se puede apreciar la influencia del *action painting* de Pollock⁹⁹ cuando el movimiento convulso del pollo decapitado salpica el cuerpo desnudo de Mendieta que sirve como lienzo. Herzberg alude a la influencia de los accionistas vieneses sobre las propuestas de Mendieta, especialmente en las que participa la sangre, como la antes mencionada, relacionada con *31'st Action (Mary Conception)*, de Hermann Nitsch, donde intervienen la sangre y las entrañas de un cordero.¹⁰⁰ Cito de Herzberg:

Untitled (Death of a Chicken) was more shocking than the blood or bird pieces of either Parker or Freeman, and it incorporated some of the radical ideas of the Viennese Actionist, including animal sacrifice, mock ritual, and spilling or spraying blood on the body. Mendieta did not take de Actionist' approach of utilizing a perversion of Catholic ritual nor did she incorporate their violent sexual sadomasochism.¹⁰¹

Sobre la propuesta de *Body Art* de Mendieta, Sol Astrid Giraldo en el artículo: *Ana Mendieta en Medellín, la sacerdotisa de la tierra*, menciona

⁹⁹ Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta's Iowa years 1970-1980” en *Ana Mendieta, Earth Body*, 150.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 150.

¹⁰¹ *Ibid.*, 152. *Untitled (Death of a Chicken)* fue más sorprendente que la sangre o las piezas de pájaros de Parker o Freeman, e incorpora algunas de las ideas radicales de los Accionistas Vieneses, incluyendo sacrificios de animales, los simulacros de ritual, el derrame o pringado de la sangre en el cuerpo. Mendieta no toma de los Accionistas la pervisión de los rituales Católicos tampoco incorpora sus violencias sexuales sadomasoquistas. Traducción libre de la autora.

"Mendieta, mujer, imbuida del pensamiento feminista de los 70 y 80, afrontó el problema de la imagen femenina desde el *land* y el *body art*."¹⁰²

En cuanto a la particularidad de su propuesta de *Body Art* se especificarán varios aspectos por considerar:

-Aunque se vale de formas de producción que se encontraban en boga en aquel momento (*Performance* y *Land Art*), su trabajo difiere de otras propuestas tanto en los temas como en la forma de utilización de estos recursos. El *Performance* según Guash fue más utilizado por productores radicados en EE.UU. que por europeos, y en situación opuesta se ubica el *Land Art*.

En los inicios del *Body Art*, la relación entre este y el *performance* es muy estrecha. Respecto de la relación del cuerpo como vehículo del *performance*, Philip Auslander menciona: "In performance, physical presence, the body itself, is the locus at which the working of ideological codes are perhaps the most insidious and also the most difficult to analyze, for the performing body is always both a vehicle for representation and, simply, itself."¹⁰³

¹⁰² Sol Astrid Giraldo, "Ana Mendieta en Medellín. La sacerdotisa de la tierra" Portal Encuentro Internacional Medellín (2007), <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/2001>

¹⁰³ Philip Auslander. "Part III: Postmodern body politics: Chapter 8: Vito Acconci and the politics of the body in postmodern performance." In *From Acting to Performance*, 87-97. n.p.: Taylor & Francis Ltd / Books, 1997. *International Bibliography of Theatre & Dance with Full Text*, EBSCOhost (Fecha de consulta: Abril 16, 2013). En el *performance* la presencia física del cuerpo mismo, es el lugar en el cual el trabajo de códigos ideológicos es quizá más engañoso o solapado y también más difícil de analizar, en el *performance* el cuerpo es

-En la mayoría de los *performances*, Mendieta comparte con otras propuestas del momento, cuestionamientos que pueden ser asociados con una tendencia feminista, y la búsqueda de la identidad. Para abordar estos temas, utiliza recursos simbólicos del imaginario latinoamericano tendientes a la incorporación del rito y elementos como la sangre cuyo carácter o significado son muy distintos a otras propuestas. Generalmente, en las propuestas europeas, la sangre aparece vinculada con acciones de automutilación y al dolor físico como representación de aspectos más psíquicos. En el caso las propuestas artísticas de Mendieta, la sangre tiene un sentido más cíclico: pueden sugerir vida y muerte al mismo tiempo; y tienen implícitas otras consideraciones culturales e incluso religiosas.

-A pesar de que en algunos trabajos se puede ver la agresión hacia el cuerpo, como en algunas propuestas de artistas norteamericanos y europeos, por ejemplo, *Glass on body* o *Rape Scene*, estas producciones no implican daño físico al cuerpo de la artista, los recursos utilizados son únicamente visuales.

- Si se alude al uso del *Land Art* en la propuesta de Mendieta, es importante definir primero este género. El *Land Art* es una tendencia artística conceptual, la cual según Simón Marchán "es la culminación del arte «povera» y arte ecológico"¹⁰⁴, desarrollada en espacios naturales fuera de los lugares

siempre ambas cosas, un vehículo para la representación y simplemente él mismo. Traducción libre de la autora.

¹⁰⁴ Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 216.

comunes de legitimación del arte como museos y galerías. En algunos casos se requiere el empleo de maquinaria pesada, sobre todo cuando han de realizarse grandes movimientos de tierra u otros materiales. Francisco Javier San Martín escribió al respecto:

El *Land Art* emplea el propio espacio natural como soporte de la obra. Sobre la propia realidad del paisaje, el artista lleva a cabo una serie de manipulaciones y transformaciones [...] El *Land Art* no se realiza en su relación con el espectador [...] no pretende crear objetos sobre la naturaleza, sino acciones sobre un territorio.¹⁰⁵

Según San Martín, la diferencia entre el *Land Art* y el *Earth-work* radica en la dimensión de los trabajos y espacio de exhibición del trabajo artístico, ya que el segundo es de menor escala que el primero y, además, se realiza para ser expuesto dentro de galerías. El *Land Art* fue utilizado más en Europa que en Estado Unidos¹⁰⁶ y según los resultados de esta investigación, su uso por lo general, no estaba enlazado con el *Body Art*.

Una vez definidos los términos *Land Art* y *Earth-work*, se destaca que las producciones artísticas de *Body Art* de Mendieta vinculadas al *Land Art* fueron realizadas para “ser” en el terreno establecido y no transportadas a una sala de exhibición. Sus trabajos se caracterizan por la particularidad de que además de ser efímeros, no implican grandes modificaciones del terreno, son de pequeña escala y poco invasivos. En ocasiones, Mendieta se sirve de la

¹⁰⁵ Francisco Javier San Martín Martínez, *Últimas tendencias: las artes plásticas*, 370.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 370.

configuración del terreno o árboles presentes para crear sus propuestas. Otra característica que la diferencia de las producciones europeas es la variedad de materiales empleados en la elaboración de cada texto visual. Estos le aportan riqueza en las texturas y colores. Asimismo, se destaca la diversidad de locaciones geográficas de sus trabajos que involucran un cambio de materia prima como: tierra, piedra, arena o hielo.

-También, se puede mencionar que hay diferencias en los temas desarrollados, por ejemplo, el exilio y el desarraigo, que no se encuentran en otras propuestas de la época.

Según se ha mencionado en otros apartados, la propuesta de *Body Art* de Ana Mendieta es diferente de las norteamericanas y europeas, aun cuando recibe sus influencias de ambas, tanto conceptual como técnicamente.

1.3 Tipos de *Body Art*

Para Simón Marchán Fitz, el *Body Art* se manifiesta en tres direcciones principales: el *Body Art* y antropología, *Body Art* y fenomenología, el *Body Art* y cinésica.¹⁰⁷ Asume que la primera dirección está más unida al arte de acción, y las otras dos con el arte conceptual.

¹⁰⁷ Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 239-248.

1.3.1 *Body Art* y antropología

Para Marchán, *esta línea* está relacionada con el *psicoanálisis* y ubica dentro de esta categoría *acciones corporales de índole expresionista*, que incluyen: las *autoexpresiones*, *amputaciones*, *el hombre [ser humano] como obra de arte* y *el arte del yo*, este último vinculado con *el expresionismo* y *existencialismo*.¹⁰⁸ Dentro de estas manifestaciones se ubican los métodos de modificación corporal como el *tatuaje* y las *incisiones corporales*. En esta investigación se considera importante adicionar el *piercing*, el *branding* y en algunos casos *el body painting*. A continuación se registran descripciones de estos métodos, que varían en su permanencia:

El tatuaje

Actualmente, el tatuaje mantiene vigencia a pesar de que su uso se puede convertir en un motivo de exclusión social, dependiendo de sus temas, ubicación en el cuerpo y la cantidad de piel que pueda abarcar. Quien posee un tatuaje en su cuerpo puede decidir mostrar o cubrir su piel para hacerlo evidente o no a quienes le rodean. Rogelio Marcial ofrece una definición de esta práctica, que a su vez arroja una luz sobre su origen cultural:

[...] método [...] que consiste en inyectar tinta de uno o varios colores en la piel, entre la dermis y la epidermis. Se considera que la palabra "tatuaje" (o *tattoo* en inglés) proviene de *tau tau*, vocablo polinesio que

¹⁰⁸ *Ibíd.*, 239-42.

hace referencia al sonido de martilleo que ocasionaban las herramientas con las que se hacían estas decoraciones corporales.¹⁰⁹

Como se puede inferir de la cita anterior, el origen del tatuaje es tribal, con una carga cultural que la define. Actualmente, es usado por algunas subculturas urbanas como una forma de evidenciar su ideología y producir reacción, por lo general adversa, en el resto de la sociedad. También, es usado por el consumidor común, que se realiza alguna decoración pequeña desprovista del significado y contexto original.

Dependiendo del lugar del cuerpo en donde se realice el diseño, la cantidad de nervios varía. Por lo tanto, el dolor que produce la perforación de la piel por la aguja será relativo a su ubicación y a las diferencias de sensibilidad que puedan existir entre un cuerpo u otro.

La variedad de diseños de tatuajes aumenta cada día y difieren muchísimo en los temas y calidad, desde los más sencillos hasta aquellos de gran complejidad. El significado y peso social del tatuaje pueden ser tan variables como llevar en el cuerpo el nombre de una mascota hasta una marca que identifica a quien la posee como parte de una pandilla urbana.

Hasta hace unos años el tatuaje era un diseño permanente. En la actualidad, es posible remover la mayor parte de la tinta bajo la piel, por medio

¹⁰⁹ Rogelio Marcial, "Cuerpo significante: emblemas identitarios a flor de piel. El movimiento fetichista en Guadalajara" *Relaciones*, Vol. XXX, Núm. 117, 2009, 161. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13712894006> (Fecha de consulta: 27 de octubre, 2011).

del láser, opción a la que recurren algunos para “borrar” alguna marca de su pasado.

Escarificaciones, *branding* y *piercing*

La escarificación implica una marca permanente en la piel. Victoria Pitts describe la escarificación como: “[...] a practice borrowed from Africa in which the skin is cut with a sharp implement to produce keloiding - the production of scar tissue-[...].”¹¹⁰ Estas marcas o cicatrices se pueden producir de diferentes formas, entre algunos de los métodos se encuentran los siguientes:

[...] branding, or burning the skin, usually with heated metal, to create carefully designed scarring; body piercing; subdermal implant, in which pieces of metal or other materials are inserted through and placed under the skin, creating a 3-D image from the flesh; and earlobe stretching, reminiscent of some African tribes, in which an insertion is made and then stretched over time to produce a permanently large hole and hanging lobes.¹¹¹

Las quemaduras o *branding* implican “diseños artísticos [creados] mediante hierros al rojo vivo que provocan una quemadura en tercer grado, tal

¹¹⁰ Victoria Pitts, “Bodies of Power. New Body Art Technologies” *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification* (EEUU: Palgrave Macmillan, 2003), 3-4.

[...] [La] escarificación es una práctica importada de África en la que la piel es cortada con un instrumento afilado para producir queloides – la producción de tejido cicatrizado-[...]. Traducción libre de la autora.

¹¹¹ Victoria Pitts, “Bodies of Power. New Body Art Technologies” *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification* (Estados Unidos de Norteamérica: Palgrave Macmillan, 2003), 3 y 4. [...] marcando, o quemando la piel, usualmente con metal caliente, para crear cuidadosos diseños escarificados, piercing corporales; implantes subcutáneos en los cuales piezas de metal u otros materiales son insertados a través y ubicados bajo la piel, creando una imagen tridimensional que sobresale de la superficie del cuerpo; y el estiramiento del lóbulo de la oreja, reminiscencia de algunas tribus africanas, en la cual un orificio o inserción es hecho y luego estirado con el tiempo para producir una expansión permanente del orificio y lóbulos colgantes. Traducción libre de la autora.

y como se marca al ganado.”¹¹² El tipo de marca generado dependerá del diseño del metal caliente que se aplique sobre la piel o el tipo de cortadura producido produzca.

De los métodos mencionados por Pitts, en Costa Rica el más utilizado actualmente por la juventud es el *body piercing*, que según Rogelio Marcial “Consiste en la colocación de objetos a través de perforaciones en diferentes partes del cuerpo [...]”¹¹³ Entre los lugares más comunes en que se coloca el *piercing* están: la nariz, las orejas, sobre los párpados, la lengua, el ombligo en el caso de las mujeres, y otros sitios como el pene o los labios de la vulva. Además, últimamente se observan algunos casos de alargamiento de los lóbulos de las orejas, sobre todo en la población joven masculina.

La modificación corporal está directamente vinculada con la imagen proyectada hacia la sociedad. Por lo general, las sociedades determinan cánones de apariencia de hombres y mujeres. Según Bover “El cuerpo de las mujeres es sobre todo un cuerpo para los demás.”¹¹⁴ Esto queda explícito en el siguiente texto, citado por María Ruido de Laura Mulvey:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre masculino/activo y femenino/pasivo. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina

¹¹² *Ibíd.*, 162.

¹¹³ Marcial, *Cuerpo significante...*, 162.

¹¹⁴ Bover, “El cuerpo: una travesía”, 32.

que se organiza de acuerdo con ella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas [...].¹¹⁵

Sobre el papel que la sociedad le asigna a la mujer y a su cuerpo como “objeto de consumo” masculino, Pitts señala que la modificación corporal femenina es, en algunos casos un “reclamo o reapropiación” de su cuerpo por encima del rol y los “cánones de belleza” que le asigna la sociedad: “Some women have described their body art as a way to rebel against male dominance and to “reclaim” power over own bodies. In creating scarred, branded, pierced, and heavily tattooed bodies, they aim to reject the pressures of beauty norms and roles of “proper” femininity.”¹¹⁶

Se podría afirmar que el ser humano que modifica su cuerpo más allá de lo socialmente aceptable, lo asume más allá de las convenciones sociales de apariencia, como un reclamo de su individualidad y diferencia, o su pertenencia a un determinado grupo, dentro de una sociedad globalizada que tiende a la estandarización de todos los aspectos de la vida cotidiana, donde la imagen corporal y todos sus elementos formantes son un producto más del mercado.

¹¹⁵ Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia: Episteme, 1988). Citado por María Ruido, *Ana Mendieta* (Hondarribia: Editorial Nerea S.A., 2002), 17-18).

¹¹⁶ Victoria Pitts, “Bodies of power. New Body Art Technologies” *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification* (Estados Unidos de Norteamérica: Palgrave Macmillan, 2003), 3. Algunas mujeres describen su arte corporal como una vía o forma de rebelión sobre la dominación masculina y reclaman poder sobre sus propios cuerpos. A través de la creación de cuerpos escurificados, marcados, modificados con piercings y tatuados profusamente, ellas rechazan la presión de los cánones de belleza y los roles impuestos de la feminidad. Traducción libre de la autora.

Body Painting

La pintura corporal o *Body Painting* ha sido utilizada por diferentes pueblos a lo largo de la historia humana, tanto en la búsqueda de belleza o como parte importante de fines rituales. Consiste en usar el cuerpo humano como soporte/lienzo de la pintura, para crear un texto artístico de carácter efímero, pues la pintura es eliminada posteriormente. En la actualidad, para este tipo de trabajos se emplean pigmentos especiales que permiten la respiración de la piel, aun cuando se haya pintado toda su superficie. Los temas de las propuestas son diversos, por ejemplo: la reproducción de esculturas clásicas como el Discóbolo de Mirón o Apolo y Dafne. También, el cuerpo puede sufrir una metamorfosis pictórica y convertirse en un paisaje, bodegón, animal o la representación de un concepto más abstracto. Como opción se pueden agregar texturas u elementos adicionales al pigmento, para complementar visualmente la propuesta.

Con respecto al posible origen de su uso, el arqueólogo Lawrence Barham realizó un descubrimiento en Twin Rivers Cave (Zambia), en donde encontró más de 307 piezas de pigmento que datan de 400.000 a 200.000 años (Edad Media de Piedra) y presume que fueron utilizados para preparar pigmento para *Body Paint* como parte de rituales. Barham señala: "Perhaps the development of ritual and language are linked, one expressed through the

other with pigment left as the only material trace”¹¹⁷, se vincula el inicio del pensamiento abstracto en el proceso de representación donde sería intrínseco el uso del pigmento y el lenguaje, como se lee a continuación:

[...] afirma que la gama de pigmentos minerales u ocreos encontrados dan indicios de la existencia de pinturas, utilizadas posiblemente para decorar el cuerpo.

Si esta información es correcta, significaría que el primer ejemplo de pensamiento abstracto es al menos 100.000 años más antiguo de lo que se pensaba.

La capacidad de conceptualizar -la habilidad de dejar que una cosa represente otra- fue un salto gigantesco en la evolución humana.

Es la actividad mental que eventualmente permitió el desarrollo de un lenguaje sofisticado y de las matemáticas.¹¹⁸

Esto es realmente importante, porque implica que la capacidad expresiva del ser humano -en este caso con pigmentos en el cuerpo- va mucho más allá de una preocupación estética, y, además, está cargada de simbolismos y significados que participan en sus prácticas culturales.

El *Body Paint* también fue utilizado por culturas prehispánicas, por ejemplo, en la cultura maya, para cuyos participantes era una práctica común que fue registrada en los murales de Bonampak, según lo menciona Mary Miller en su artículo *Extreme Makeover*:

¹¹⁷ Elizabeth J. Himelfarb, “Prehistoric Body Painting,” *Archaeology*, Volume 53 Number 4, Jul/Aug, 2000. <http://archive.archaeology.org/0007/newsbriefs/zambia.html>. Tal vez el desarrollo del ritual y el lenguaje están vinculados, uno expresado a través del otro con el pigmento que queda como el único rastro material. Traducción libre de la autora.

¹¹⁸ Jonathan Amos, “Colores, simbolismos y lenguaje” en *BBC MUNDO.com*, 10 de setiembre, 2006 http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_5332000/5332512.stm (Fecha de consulta: 14 de abril, 2017).

In one of the extraordinary murals at Bonampak in southeastern Chiapas, a servant daubs paint on a royal dancer. Males glisten with red from the neck down, while women have red paint only on her faces. The complementary patterns appear to be one of many localized fashions in body painting that extended across the Maya world and that involved a variety of colors and designs. When Pakal's body was prepared in an elaborate embalming process, his skin was treated with alternating layers of red and black pigments, most of which were concentrated on his trunk.¹¹⁹

Esto muestra la importancia del uso del color en diferentes facetas de la cultura maya, en la vida y la muerte.

En la actualidad, los grupos indígenas de Papúa Nueva Guinea aún maquillan sus cuerpos con pigmentos naturales y agregan elementos como plumas, hojas de plantas u otros elementos decorativos a su cabeza para crear tocados diversos, lo cual es una práctica importante dentro de su cultura.

Además, como expresión artística en Occidente, actualmente se realizan varios festivales a nivel mundial como se mencionó en la introducción de esta tesis.

¹¹⁹ Mary Miller, "Extreme Makeover," *Archaeology*, January/February 2009, 36-42.

En uno de los extraordinarios murales de Bonampak en el sureste de Chiapas, un criado embadurna de pintura una bailarina real. Los varones brillan con rojo del cuello hacia abajo, mientras que las mujeres tienen pintura roja sólo en sus caras. Los patrones complementarios parecen ser una de las muchas modas localizadas en la pintura corporal que se extendía por todo el mundo Maya y que supongan una variedad de colores y diseños. Cuando el cuerpo de Pakal se preparó en un proceso elaborado de embalsamamiento, su piel fue tratada con capas alternas de pigmentos rojos y negros, la mayoría de los cuales se concentraron en su tronco. Traducción libre de la autora.

1.3.2 *Body Art* y fenomenología

El filósofo Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938) es el fundador de la fenomenología, a inicios del siglo XX. Propone el método fenomenológico como una forma radical y diferente para adquirir conocimiento, cuyo punto inicial es *prescindir del supuesto de la existencia del mundo*.¹²⁰

Con base en los supuestos teóricos de Husserl, Abram menciona que “la fenomenología no intentaría explicar el mundo sino describir tan ajustadamente como fuera posible, la forma en que este mundo se hace evidente a la percepción.”¹²¹ Posteriormente, Husserl incorporará a su método fenomenológico “el cuerpo”, como ente receptor de esas percepciones. Y no solamente el cuerpo del investigador, sino el de los otros, así lo escribe Abram: “mientras que el propio cuerpo es experimentado, por así decirlo, desde dentro, los otros lo son del exterior; podemos alterar nuestra distancia con esos cuerpos y movernos a su alrededor, todo lo cual resulta imposible en relación con el propio cuerpo.”¹²² Concluyó lo anterior para superar la crítica de que su método aislaba al filósofo en su experiencia “trascendental”, lo que no le permitiría reconocer nada ni a nadie fuera de su propia mente.¹²³ Sin

¹²⁰ Mariano Crespo, “Edmund Husserl” en *Philosophica. Enciclopedia filosófica on line*, www.Philosophica.info (Fecha de consulta: 21 de enero, 2018).

¹²¹ David Abram, *La magia de los sentidos*. (Barcelona : Editorial Kairós, S.A., 2000), 45.

¹²² *Ibid.*, 46.

¹²³ *Ibid.*, 46.

embargo, ese cuerpo es *mera apariencia*, el “ser”, según Husserl, y se reafirma como *ego trascendental*, separable del cuerpo.

Más adelante, esta concepción del cuerpo es modificada por su estudiante Maurice Merleu-Ponty (1908-1961), cuando “rechaza precisamente esta presuposición remanente de un ego-subsistente, descarnado y trascendental [...] comienza, pues, a identificar el sujeto –el “ser” experimentador- con el organismo corporal. [...] El cuerpo viviente constituye, pues, la única posibilidad de contacto, no tan sólo con los demás, sino también con uno mismo; la única posibilidad de reflexión, pensamiento y conocimiento”¹²⁴

A esta concepción de cuerpo como medio de conocimiento se le une el *Body Art*, que comprende el cuerpo humano *no sólo como ente biológico, sino como parte una cultura y un tiempo particular*, “el carácter histórico y sociológico de la imagen del cuerpo.”¹²⁵

Las producciones artísticas de *Body Art* vinculadas con la fenomenología implican diferentes formas de ejecución. Por ejemplo, la exploración de las relaciones de espacialidad del cuerpo en referencia a otros elementos, incluyendo los arquitectónicos. Es decir, la tematización del

¹²⁴ Ibid., 54.

¹²⁵ Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 242.

espacio corporal.¹²⁶ El cuerpo es el dato originario de la experiencia. Por ejemplo los trabajos artísticos: *Roll* (1970), de Dan Granham; *Sun Burn* (1970) y *Presiones de aire* (1971), de Oppenheim, en este último “juega con las deformaciones provadas [sic] [provocadas] en el esquema corporal (cara, manos, pelo) por fuertes chorros de aire comprimido.¹²⁷ Este tipo de *Body Art* no considera solo el resultado (texto visual), sino también el proceso por el cual se ha dado, el cuerpo como *materia perceptiva*.

1.3.3 *Body Art* y cinésica

En este tipo de arte se explora la potencialidad social del cuerpo humano como medio de expresión por medio del movimiento, de los gestos y ademanes. Se refiere al arte corporal propiamente comunicativo, “donde el cuerpo opera como *signo*, como elemento del sistema individualizado en el curso de la comunicación.”¹²⁸ Por ejemplo, *la cinésica teatral*.

Marchán menciona que este tipo de *comunicación cinésica* se manifiesta de acuerdo con su *contexto social* así como varían sus contenidos. Asimismo, resalta que aún quedan campos por explorar: “[...] los gestos de la risa, los gritos, expresiones faciales [y otros] [...]”.¹²⁹

¹²⁶ Ibid., 242.

¹²⁷ Ibid., 242.

¹²⁸ Ibid., 247.

¹²⁹ Ibid., 246.

Además de las tres líneas o direcciones antes mencionadas, Marchán menciona dos más: el *Body Art* y los nuevos medios y el *Body Art* y la imagen social del cuerpo. Se ha considerado agregar a las anteriores una nueva categoría: el *Body Art* y la cirugía. Cabe mencionar que una propuesta artística puede participar de varias "categorías" simultáneamente.

1.3.4 *Body Art* y los nuevos medios

Marchán se refiere al tema y describe las ventajas de la utilización de la fotografía, el film y el video como medios de documentación de trabajos de *Body Art*. Entre ellos, el film se vincula con lo procesual del *Body Art* y se crea una relación con el *tiempo* que puede no ser lineal, por tanto genera otras opciones. En el caso de la fotografía y el video, para March *tienden a desmaterializar el objeto [artístico] que desaparece como presencia física.*¹³⁰

En la presentación de una entrevista realizada a la teórica Claudia Giannetti, Alberto Caballero se refiere a la utilización de las nuevas tecnologías por parte de las mujeres artistas en las producciones relacionadas con el cuerpo, en tanto que la imagen se vuelve *virtual*, sin el *soporte objetual*.¹³¹ En algunas propuestas, el cuerpo es representado mediante

¹³⁰ Ibid., 247.

¹³¹ Alberto Caballero, "La mujer, la mujer-artista, el arte (el objeto)" en Escaner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias Artículos/La mujer, la mujer-artista, el arte (el objeto) Escáner Cultural.htm (Fecha de consulta: 5 de mayo, 2013).

imágenes internas obtenidas mediante tecnología, entiéndase: radiografías, electrocardiogramas y ecografías; lo que Caballero llama la *tecnociencia*.¹³²

Patricia Mayayo también se refiere al uso actual de los nuevos medios, utilizando el concepto de "metaperformance", acuñado por Claudia Gianetti.

Mayayo señala:

[...]han optado por abandonar el carácter teatral o ritual que revestía la performance <<clásica>>, inclinándose por lo que Claudia Gianetti denomina la <<metaperformance>>, esto es, un tipo de manifestaciones performáticas que prescinden de la relación directa entre el artista/performer y el público gracias al empleo de nuevas tecnologías audiovisuales y de los sistemas interactivos o telemáticos.¹³³

El cambio en el tipo de uso de los nuevos medios radica en que en los 1960, eran utilizados como medio de documentación, pero actualmente funcionan como medio de vinculación entre el artista y el espectador. De tal modo que la propuesta artística es creada con el fin de ser expuesta a través de estos medios; como resultado de ello, el objeto (cuerpo) se diluye, virtualiza, y recrea a partir de la tecnología, lo cual implica un cambio en el concepto de cuerpo y la temática es diferente. Perri, citado por Mayayo, indica lo siguiente: "El cuerpo se ofrece ahora como una entidad compleja, ya no

¹³² Alberto Caballero, "De la est.etique del sufrimiento al sufrimiento como est.etique" en *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias* Artículos/La mujer, la mujer- artista, el arte (el objeto) Escáner Cultural.htm (Fecha de consulta: 5 de mayo, 2013).

¹³³ Patricia Mayayo, "La reinención del cuerpo" en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX* (España: Anzos, S.L., 2004), 86. Cita a Claudia Gianetti, "Metaperformance-El sujeto-proyecto", en *Luces, Cámara. Acción (...). ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras* (Valencia: IVAM, 1997), 97.

unificada y estructurada (como en la época del *body art*), sino estructurante, acosada por todas partes por la genética, la clonación, las nuevas tecnologías, la cultura ciber, la pérdida de la fisicalidad o la promoción de lo inorgánico."¹³⁴

1.3.5 *Body Art* y la imagen social del cuerpo

En este apartado Marchán apunta a que en general el *Body Art* "se opone a la imagen social imperante de cuerpo humano, "[...] es decir, niega el cuerpo-fetiché de la propaganda comercial."¹³⁵ Cabe mencionar que, precisamente, el apartarse del canon de imagen establecido es lo que permite disponer de otras posibilidades de discurso mediante el mismo soporte (el cuerpo). Más aún, se podría afirmar que potencializa el texto visual y le da más fuerza, en el sentido en que cuanto más lejana se encuentre de este canon la imagen presentada, es más transgresora y, además, su impacto en la sociedad será mayor. Las temáticas tratadas podrían estar atravesadas por lo ritual, los tabúes, lo abyecto, etc.

¹³⁴ Patricia Mayayo, "La reinención del cuerpo" en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX* (España: Anzos, S.L., 2004), 86. Cita a Frank Perrin "Mutant Body: Le corps dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle", en *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (Marsella: Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1996), 407-15.

¹³⁵ Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 247.

1.3.6 *Body Art* y la cirugía

Para esta investigación se considera importante incluir dentro de los tipos de *Body Art*, el que está directamente relacionado con procesos quirúrgicos, sobre todo por el vertiginoso avance de la medicina, aunque no se encuentre contemplado entre las “categorías” propuestas por Marchán. La cirugía a la que se refiere este punto, no es requerida como medio de respuesta ante una enfermedad o necesidad física, sino como medio de producción artística.

Actualmente, la medicina provee la posibilidad de modificar el cuerpo humano mediante la cirugía plástica, según los deseos del paciente, con las limitaciones médicas-biológicas y de salud que no se pueden pasar por alto. Iris Luna en su artículo *Las nuevas formas de transgresión corporal “Self-embedding disorder”* se refiere al papel del cuerpo en el siglo XXI en la siguiente manera:

Vemos como en el siglo XXI la hermenéutica del cuerpo se circunscribe al individualismo y sus referentes obligados son: el culto a las apariencias, el privilegio por el pacer [sic], el exhibicionismo, la globalización, el imperio de lo efímero, lo desechable, las modas y la gran potestad de lo creado y recreado por los medios de comunicación. Como diría la investigadora Ruth Elena Cortina, la interpretación del cuerpo del hombre actual se constituye en un “parecer del ser”, antes que en el ser.¹³⁶

¹³⁶ Iris Luna M, *Las nuevas formas de trasgresión corporal*, (Fecha de consulta: 5 de abril, 2013). Cita de Cortina Ruth Elena, “La hermenéutica del cuerpo, significativo y significado en el hombre postmoderno”. en *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, 2004, Vol. 6 Issue 6, 87-100.

Dentro de estas propuestas se encuentra la de Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte, 1947), quien se somete a cirugías para modificar su cuerpo. Su objetivo no es la cirugía con fines reconstructivos ni plásticos, sino una apropiación y re-creación de su propio cuerpo. Con respecto a este tipo de propuestas, para Alberto Caballero: “[...] el cuerpo es el sujeto del nuevo discurso” y hay un cambio en cuanto a que el cuerpo no se modifica para ser consumido por la mirada del otro (masculino) para *goce estético*. Más allá de las consideraciones sociales patriarcales establecidas sobre el papel de la mujer, en este tipo de propuestas “[...] no ofrece su cuerpo para la procreación [pone] su cuerpo para la creación de objetos.”¹³⁷ Según el mismo autor, el avance de las nuevas tecnologías y lo que él llama la *tecnociencia*, nos devela *los procesos de la vida* misma, así lo consigna:

El arte no se queda atrás; también usa la tecnología en su producción, constituyendo un espacio donde la mujer va tomando cada vez más relevancia debido fundamentalmente a su cuerpo, que ya no es el cuerpo del misterio, de la metáfora, de la sexualidad y del erotismo, sino que es un cuerpo cortado, que mostrará sus líquidos y excrementos, y será rediseñado según las pautas prefijadas por la propia artista.¹³⁸

Como ejemplo, se puede citar *Omnipresence* (1993), de Orlan. En esta *performance-intervención* le pusieron implantes “sobre los ojos, en las mejillas y en la barbilla”, mientras, su operación era retransmitida “vía satélite desde la

¹³⁷ Alberto Caballero, “Gala/Orlan los paradigmas del siglo, la mujer y el arte: el cuerpo” en *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias* Artículos/La mujer, la mujer- artista, el arte (el objeto) Escáner Cultural.htm (Fecha de consulta: 5 de mayo, 2013).

¹³⁸ *Ibíd.*

Sandra Gering Gallery de Nueva York a quince lugares en todo el mundo.”¹³⁹

También, *Himenoplastía* (2004), de Regina José Galindo, quien se sometió a una cirugía para la reconstrucción de su himen, cuyo proceso quirúrgico fue llevado a cabo sin anestesia y la acción fue registrada mediante el vídeo y la fotografía.

¹³⁹ Amelia Jones, "Cuerpos prolongados y protésicos" en *El cuerpo del artista* (Nueva York: Phaidon Press, 2010), 185.

1.4 Etapas de la producción de Ana Mendieta

Una vez realizada la reseña histórica del Body Art y sus tipos, para efectos de esta investigación se propone la división de la propuesta de Ana Mendieta en dos etapas. Esto con el fin de resaltar la participación del *Body Art* en la que se considera la primera parte de su producción artística, cuya muestra figura como objeto de estudio en esta tesis. Su trabajo artístico posee formas de producción variadas y por lo general se expresó en "series" que se superponen temporalmente unas a otras.

La producción conocida de Mendieta se inicia en 1972, cuando se documentan sus primeros *performances* y finaliza el año 1985, cuando fallece. Como límite de las etapas se marca el año 1980. Esta separación se propone con base en la forma de producción, los recursos estéticos y la temática de sus trabajos¹⁴⁰, según se explica a continuación.

Primera etapa

En la primera etapa, que se extiende de 1972 a 1980, los textos visuales pertenecen a las tendencias del *Body Art*, *Land Art* y *Performance* - todos de carácter efímero- realizados en espacios externos y no para ser exhibidos en galerías o museos (con la excepción de la instalación artística *Bosque*, realizada y exhibida en la galería de *College of Old Wesbury*, ubicada

¹⁴⁰ Ver síntesis de los contrastes entre las dos etapas en la tabla del Anexo N° 1.

en el *campus* de *State University of New York*).¹⁴¹ En este período, los trabajos acusan mayor diversidad de materiales que guardan una relación con elementos como: agua, fuego, tierra y aire.

En cuanto a los temas, las primeras producciones corresponden a un período contestatario y crítico hacia la sociedad patriarcal, el abuso y la violencia en contra de las mujeres y el exilio.

En esta fase, muchas de las producciones participan del *Earth Body Art* y muestran el cuerpo de la artista (o de la modelo) presente o como "huella". El cuerpo adquiere gran relevancia, y por lo general, aparece ubicado en los primeros planos del encuadre de la fotografía o diapositiva. Mendieta aparece como productora y parte intrínseca del texto visual, ya sea como soporte, medio de imprimación o molde de la huella.

Las primeras producciones reconocidas son *performances* que fueron realizados en el Taller de Hans Breder, como parte de los estudios de MFA. en la *University of Iowa* (EE.UU.). Los ejemplos mencionados a continuación fueron llevados a cabo en 1972: *Glass on body, Untitled* (Facial Cosmetic Variations), *Facial Hair Transplant* (fig. 1)¹⁴², *Untitled (Death of a Chicken)* y *Feathers on a Woman* (fig. 2).¹⁴³

¹⁴¹ Olga M. Viso et al, *Ana Mendieta, Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985* (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004), 234.

¹⁴² Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972, en Gloria Moure et al., "Ana Mendieta" en *Ana Mendieta* (España: Ediciones Polígrafa, S. A., 2006), 22-23, fig. 22-28.

¹⁴³ Ana Mendieta, *Feathers on a Woman*, 1972, *Ibid.* 28-31, fig. 35-44.



Figura 1. *Facial Hair Transplant*, 1972.



Figura 2. *Feathers on a Woman*, 1972.

Por lo general, la palabra "silueta" se refiere al contorno de un objeto o persona que no se logra ver con claridad por lejanía o falta de iluminación y que, sin embargo, distinguimos entre otros elementos por contraste (figura-fondo/ figura-otros elementos).

En *Siluetas Series*, Mendieta no incluye sombras o juegos de luces para realizar proyecciones; es decir, no usa la palabra en su significado literal, sino que se apropia de ella para hacer su propuesta. Utiliza el contorno de su cuerpo sin definir las extremidades superiores e inferiores -con excepción de tres siluetas que tienen los brazos separados del tronco)- y la imagen resultante es una síntesis del cuerpo femenino, realizada con diferentes técnicas y materiales. Olga M. Viso expresa: "Her body is defining formal motif and gesture, subject and object, form and content, providing a striking logic to the work, as well as structural integrity reinforced though insistent repetition."¹⁴⁴

Las siluetas se definen semióticamente como un *signo indicial*.¹⁴⁵ En algunos de los trabajos artísticos el contorno de esta lo define el área excavada en el espacio de soporte que puede ser arena o tierra y en ocasiones aparece relleno de otro material como flores, por ejemplo. La silueta hueca, en este caso: una huella, indica que un cuerpo femenino estuvo ahí (en tiempo pasado) por la forma del área cavada. En otros textos visuales, la silueta se percibe en un bulto yacente, creada mediante la conglomeración del material circundante e indica la presencia (en tiempo presente) de un cuerpo humano femenino debajo del material, del que únicamente se determina

¹⁴⁴ Olga Viso et al., *Ana Mendieta: Earth Body*, 22. Su cuerpo está definiendo formalmente motivo y gesto, sujeto y objeto, forma y contenido, proporcionando una lógica sorprendente con el trabajo, así como la integridad estructural reforzada por la repetición insistente. Traducción libre de la autora.

¹⁴⁵ Véase la nota al pie n°. 14.

una forma general, sin detalles. En muy pocas ocasiones la silueta aparece en pie. Aunque en ambos casos -la silueta hueca o en bulto es un índice- hay una diferencia temporal entre ellas, en cuanto si indica que un cuerpo estuvo (pasado) o está (presente) dentro del espacio del texto visual.

En las producciones de *Silueta Series*, se observan recursos tales como fuego (fig. 4)¹⁴⁶, pétalos de flores, pólvora, arena y plantas pequeñas, utilizados para "dibujar" su silueta. En algunos casos, el resultado es inmediato, en otros, el proceso de creación es más prolongado (como en las desarrolladas a partir de plantas vivas), en el que interviene el ciclo natural de crecimiento y la aplicación controlada de abono en el área seleccionada. Ej.: silueta de la figura 3.¹⁴⁷

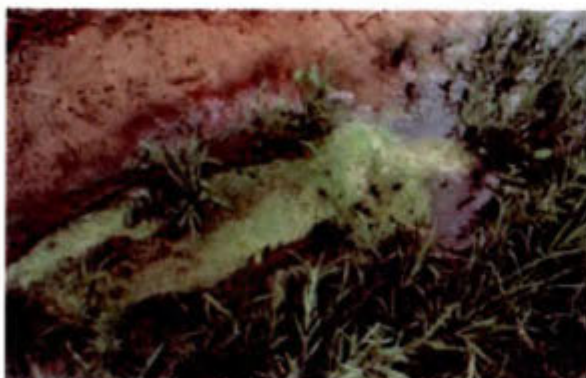


Figura 3. *Untitled* (Silueta Series, Iowa), 1978.



Figura 4. *Soul Silhouette on Fire* (Alma Silueta en Fuego), 1975.

¹⁴⁶ Ana Mendieta, *Alma Silueta en Fuego* (*Soul Silhouette on Fire*), 1975, en Olga M. Viso et al. "Ana Mendieta's Iowa Years, 1970-1980" en *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985* (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004), 168.

¹⁴⁷ Ana Mendieta, *Untitled* (Silueta Series, Iowa), 1978, Gloria Moure et al., en "Ana Mendieta", 99.

a) Silueta corporal elaborada con material sobre arena y un tronco (fig. 5).¹⁴⁸



Figura 5. *Untitled* (Silueta Series), 1976.

Las producciones artísticas *Alma Silueta en Fuego* (fig. 4), *Anima* (1976) y *Untitled* (Silueta Series, México, 1976) (fig. 5), son de las pocas siluetas que muestran "los brazos" separados del resto del cuerpo, por lo general, están conformadas por material distribuido o vaciado, que generan las siluetas sin detalles de los miembros superiores o inferiores.

b) La huella como una impronta. Ej.: la silueta de la figura 6¹⁴⁹, realizada en la Basílica de Cuilapán, Estado de Guerrero, México.

c) El volumen corporal en tierra o nieve (fig. 7).¹⁵⁰

d) Creación de siluetas con la presencia del cuerpo humano (ver fig. 8).¹⁵¹

¹⁴⁸ Ana Mendieta, *Untitled* (Silueta Series, México), 1976 (detalle), en Donald Kuspit, "Ana Mendieta, *Autonomous Body*" *Catálogo de la exposición "Ana Mendieta"* del Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC). (Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1996), 76.

¹⁴⁹ Ana Mendieta, *Untitled* (Silueta Series, México), 1976, en Olga Viso, *Unseen Mendieta*, (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2006), 92.

¹⁵⁰ Ana Mendieta *Untitled* (Silueta Series Iowa), 1977, en Olga M. Viso et al. "Introduction" de *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985* (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004), 24.

¹⁵¹ Ana Mendieta, *Untitled*, 1973, en Julia P. Herzberg, *Ana Mendieta's Iowa Years, 1970-1980: Ana Mendieta: Earth Body*, 160.



Figura 6. *Untitled* (Silueta Series, México), 1976.



Figura 7. *Untitled* (Silueta Series Iowa), 1977.



Figura 8. *Untitled*, 1973. Collection de Hans Breder

- e) La silueta como isla, que podría tener una relación directa con la conformación geográfica de Cuba (fig. 9).¹⁵²
- f) Siluetas como volcanes. Ej.: figura 10.¹⁵³



Figura 9. *Isla (Island)*, Old Man's Creek, 1981.



Figura 10. *Untitled (Volcano)*, Sharon Center, Iowa, 1979.

¹⁵² Ana Mendieta, *Isla (Island)*, Old Man's Creek, 1981, en Olga Viso et al., *The Memory on History: Ana Mendieta: Earth Body*, 77.

¹⁵³ Ana Mendieta, *Untitled (Volcano)*, Sharon Center, Iowa, 1979, Donald Kuspit, "Ana Mendieta, Autonomous Body", en *Ana Mendieta*, 64-65.



Figura 11. Rastros corporales (*Body Tracks*), 1982.

Los *body tracks* o *huellas corporales*, son *acciones* en las que se utilizó pintura roja mezclada con sangre de animales y los brazos de Mendieta, a manera de brocha sobre un lienzo blanco, como el texto visual de la figura 11.¹⁵⁴ Algunas de estas fueron registradas por medio de videos y otras en diapositivas. Se sabe que en algunos de estos trabajos se usaba música cubana como fondo mientras se ejecutaba la acción.

¹⁵⁴ Ana Mendieta, *Rastros corporales* (*Body Tracks*), 1982, en Chrissie Iles, *Subtle Bodies: The invisible Films of Ana Mendieta: Ana Mendieta: Earth Body*, 209.

La serie *Fetiches (Fetish Series Iowa)*, vinculadas con la Santería. Ejemplos: figuras 12¹⁵⁵ y 13.¹⁵⁶



Figura 12. Documentación de una obra *Fetich Series, Iowa, 1977*, (detalle).



Figura 13. *Untitled (Fetish Series, Iowa), 1977*.

En la serie *Tree of Life* se utilizó una *interpenetración fundente*: hay un grado de mimesis entre la textura de la corteza de los árboles y la creada con diferentes materiales sobre el cuerpo de la autora; sin embargo, siempre se puede diferenciar un volumen del otro. La mimesis no llega a tal grado que los dos elementos se observen como uno (ver fig. 14).¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ana Mendieta, *Documentation of a work from the Fetish Series, 1977(Iowa)*, (detalle), en Viso, *Unseen Mendieta*, 144.

¹⁵⁶ Ana Mendieta, *Untitled (Fetish Series, Iowa), 1977*, en Viso, *The Memory of History: Ana Mendieta Earth body*, 128.

¹⁵⁷ Ana Mendieta, *Untitled (Tree of Life Series), 1979 (detalle)*, en Viso, *Unseen Mendieta*, 149.



Figura 14. *Untitled* (Tree of Life Series), 1979 (detalle).



Figura 15. *Rape performance*, 1973.

En los trabajos *Rapes* (fig. 15)¹⁵⁸ se recrean escenas de violación y asesinato de mujeres. Según Olga Viso, las producciones artísticas son realizadas después de la publicación de la noticia del ultraje y asesinato una estudiante de enfermería del *campus* de la *University of Iowa*.¹⁵⁹ Las imágenes son grotescas y posiblemente buscan llamar la atención sobre la violencia de este tipo de hechos y la pasividad con que responde la sociedad.

La serie de *Tumbas* fue realizada en *Old Man Creek, Sharon Center, Iowa*, y los trabajos son variantes del mismo tema, con muy pocas diferencias. Las bases son promontorios rectangulares o cuadrados y en la parte superior

¹⁵⁸ Ana Mendieta, *Rape performance*, 1973, en Viso, *Unseen Mendieta*, 23.

¹⁵⁹ Guy Brett, *One Energy: Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985* (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004), 185.

presentan diferentes formas en relieve como brazos, piernas y otras partes del cuerpo humano. Quizás esto último tenga origen en los exvotos que los creyentes dejan en las iglesias por un favor recibido. Por lo general, en la primera fase, las producciones artísticas no repiten la locación, por ello esta serie se distingue en que todas fueron creadas en un mismo lugar. Otra excepción son varias de las siluetas creadas en la Basílica de Cuilapán, Estado de Guerrero y en La Ventosa, en México, pero con diferencias marcadas en los procesos de ejecución y los materiales. Ej.: figura 16.¹⁶⁰



Figura 16. Tumbas (*Tombs*), 1977.

¹⁶⁰ Ana Mendieta, *Tumbas (Tombs)*, 1977, en Viso, *Unseen Mendieta*, 134.

Segunda etapa

En la segunda etapa, Mendieta no utiliza el *Body Art* ni el *Performance*. No obstante, las intervenciones en la naturaleza (*Land Art*) serán una constante en toda esta producción. Si bien, en algunas exposiciones posteriores al año 1980 retoma ciertas siluetas y se recrea un *Body Tracks*, el trabajo es más escultórico, tanto en relieve como en bulto, con el tema de las diosas del panteón taíno.

Además, hay una variación en la utilización del recurso de la figura femenina, ahora no como silueta o "huella", sino como un relieve escultórico estilizado, que es manejado ya no con referencia al cuerpo de la artista, sino a las diosas de la cultura taína. Hay un desplazamiento de la imagen: la silueta ahora remite a figuras femeninas arquetípicas. Algunas de ellas podrían relacionarse con las venus esteatopigias arquetípicas, como la *Venus de Willendorf*, por la representación agrandada de las características sexuales: senos y área genital, que únicamente se presentan en esta segunda etapa. La temática de este período tiene otro tipo de preocupaciones, de orden más estético y antropológico-cultural que crítico.

Otra diferencia que se aprecia con respecto a la fase anterior, es el tipo de material utilizado para la creación de sus trabajos. La variedad de recursos empleados en la primera fase (especialmente en la *Silueta series*), le aportan al trabajo texturas y colores que generan un mayor contraste con el entorno.

En esta última etapa, el recurso más usado es la tierra, además de piedra y madera. Estos dos últimos materiales no se presentan en el período anterior.

Aunado al material, está el uso del color, y se puede hablar de una reducción de la paleta, casi monocroma, en la segunda fase.

Otra característica que marca una diferencia es que, en la segunda etapa los trabajos pueden ser expuestos en el interior de una galería, y además son perdurables, en contraste con las producciones artísticas efímeras del período anterior.

También, es importante considerar que si bien en ambas etapas se usan recursos de la santería cubana, en el primer período se utilizan la sangre y fracciones de rituales relacionados con ella; sin embargo, los nombres de los trabajos no guardan relación con el origen cultural, y son simplemente descriptivos o sin título. En la segunda fase, Mendieta se desliga del uso de la sangre, pero algunos nombres de las producciones sí hacen referencia directa al origen cultural: las diosas del panteón taíno. La serie de *Esculturas rupestres*, ejecutada en el Parque Nacional de Jaruco, Cuba y en *Amana, Iowa*, son relieves que en su mayoría tienen nombres de diosas afrocubanas (fig. 17).¹⁶¹

¹⁶¹ Ana Mendieta, *Rupestrian Sculptures: Guabancex (Goddess of the Wind) and Itiba Cahubaba (Old Mother Blood)*, 1991, en Bonnie Clearwater, "Introduction" *Ana Mendieta* (Estados Unidos de Norteamérica: Grassfield Press, Inc., 1993), 14.

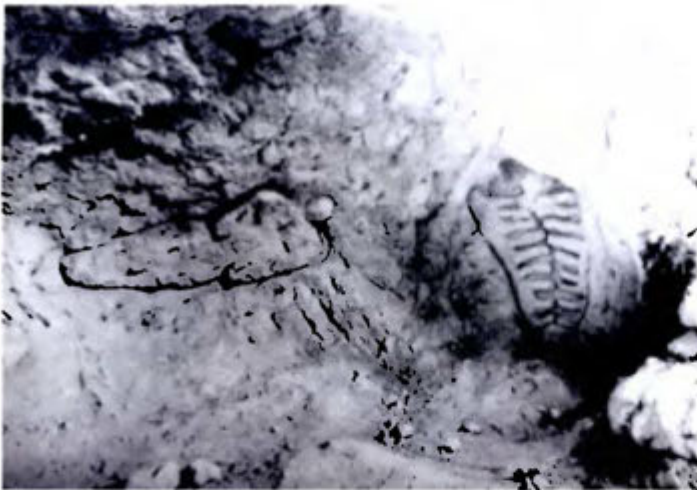


Figura 17. Rupestrian Sculptures: *Guabancex* (Goddess of the Wind) and *Itiba Cahubaba* (Old Mother Blood), 1991

Serie "labyrinth", figuras de diosas hechas con rollos de barro, en la que se resaltan los genitales femeninos. Ej.: figuras 18¹⁶² y 19.¹⁶³



Figura 18. *La Concha de Venus* (Shell of Venus), 1982.



Figura 19. *Untitled earth-body work*, 1983.

¹⁶² Ana Mendieta, *La Concha de Venus* (Shell of Venus), 1982, en "In the Public Realm" *Unseen Mendieta*, 280.

¹⁶³ Ana Mendieta, *Untitled earth-body work*, 1983, en *Viso*, *Unseen Mendieta*, 265.

A partir de 1981, se inicia la experimentación escultórica. De este período se cuenta con bocetos en lápiz, tinta, lapicero, pintura acrílica, que se constituyen como trabajos independientes.¹⁶⁴



Figura 20. *Untitled* (Totem Grove Series).



Figura 21. *Oráculo* (Oracle), 1983. Collection Diane and Bruce Halle.

En el lapso comprendido entre 1983-1985 Mendieta iniciará la propuesta de arte público titulada *The Jungle*, que sería ubicada en *Los Angeles' MacArthur Park*, en honor a la obra de Wilfredo Lam (1902-1982) del mismo nombre, pero no fue terminada.¹⁶⁵ Además, produce una serie de esculturas en madera y pólvora, llamadas *Untitled* (Totem Grove Series)¹⁶⁶ (fig.20) y la serie *Mujer de arena* (*Sandwoman Series*), que constituyen relieves para ubicar en forma "yacente" sobre el piso, formados con arena y tierra traída de

¹⁶⁴ Véase Bonnie Clearwater, *Ana Mendieta. A Book of Work* (EEUU: Grassfield Press, Inc., 1993).

¹⁶⁵ Viso, *The Memory of History: Ana Mendieta*, 116.

¹⁶⁶ Ana Mendieta, *Untitled* (Totem Grove Series), 1984-85, en Viso, *Unseen Mendieta*, 284.

otros lugares, entre ellas: *Oráculo* (fig. 21)¹⁶⁷, que contiene tierra de Varadero, Cuba y *Nile Born* (fig. 22)¹⁶⁸, con arena del Río Nilo y madera.



Figura 22. *Nile Born* (nacida del Nilo), 1984. The Museum of Modern Art, New York. Gift of an Anonymous donor, 1992.

Entre los años 1982 y 1984, Mendieta produjo obras en las que empleó como soporte diferentes tipos de hojas. A pesar de que se les llama *siluetas*, difieren en cuanto a la forma de *Siluetas Series*, además de que algunas contienen detalles o formas internas cuyo diseño se infiere estar relacionado con los temas y la estilización de sus *Earth-body work*. Ej.: figuras 23¹⁶⁹ y 24.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ana Mendieta, *Oráculo*, 1983, en Viso *The Memory of History: Ana Mendieta*, 124.

¹⁶⁸ Ana Mendieta, *Nile Born*, 1984, en Waldo Rasmussen, *Latin American Artists of the Twentieth Century: A Selection from the Exhibition = Artistas Latinoamericanos del Siglo XX: Selecciones de La Exposición* (New York: Museum of Modern Art, 1993), 57.

¹⁶⁹ Ana Mendieta, *Untitled Design on leaf*, 1984, en Viso, *Ana Mendieta: Earth Body*, 114.

¹⁷⁰ Ana Mendieta, *Untitled*, ca.1984, en Ana Mendieta, *Personal Writings Ana Mendieta Catálogo del Museo Gallego*, 186.



Figura 23. *Untitled*, 1984.
Design on leaf. Collection
Ramiro A. Fernández.



Figura 24. *Untitled*, ca.1984. Design on
leaf. Estate of Ana Mendieta Collection,
Gallery Lelong, New York.

Como se puede apreciar, el trabajo es prolífero y contiene diversidad de materiales. Además, la experimentación y las temáticas escogidas demandan una investigación constante.

CAPÍTULO DOS

RELECTURA SEMIÓTICA DE LOS TEXTOS VISUALES SELECCIONADOS

Antes de iniciar el análisis, se considera imperativo destacar que los textos visuales seleccionados aparecen en varios libros con diferencias significativas, por ejemplo, varía el número de imágenes del mismo trabajo que aparecen en dos fuentes distintas: de 1 a 13. En otro caso, la impresión aparece al revés. Por ello, se ha tomado la determinación de unir todas las imágenes encontradas bajo el mismo título, para contar con una visión mucho más completa de la producción artística.

En la creación artística, el productor cultural utiliza recursos materiales, conceptuales, simbólicos y un lenguaje particular, por lo cual el texto visual puede adquirir un significado más universal, que trasciende las intenciones del autor, como es el caso del *corpus* escogido.

2.1 Relación de la propuesta artística de Mendieta con el pensamiento mítico latinoamericano y de África

Se podría afirmar que la propuesta visual de Mendieta posee una vinculación muy clara entre el arte, el mito y/o el rito. El arte como expresión y parte de la producción de sentido, permeado por la cultura y sus diferentes prácticas, puede vincularse con el mito como parte de la interpretación

cosmogónica, y el rito, como acción o reflejo. Esto se evidencia especialmente por algunas producciones visuales que remiten a la Santería. Esta religión es el resultado del sincretismo entre el catolicismo llevado por los españoles y elementos de la cultura yoruba de Nigeria, cuyos practicantes habían sido traídos a la isla de Cuba como esclavos, por tanto se mezclan elementos europeos y africanos. En la visión multicultural de Mendieta, también se encuentran influencias del panteón taíno (indígenas de las Antillas) y elementos rituales de la religión *Palo Monte* o *Palo Congo* de origen bantú. Respecto de la herencia cultural de la artista, Susana Torruella en su artículo *Recapturing History: (Un)Official Story in Contemporary Latin American Art* menciona lo siguiente:

A return to Cuba signified a reunion with the spiritual forces inherent in nature that were her rightful heritage: the popular traditions of Santería, a syncretic blend of Yoruba and Catholic belief that evolved in the Caribbean; and the animistic system of the Taíno Indians, who inhabited the Caribbean in pre-Columbian times. [...] In Cuban Santería, nature is the sacred site where the *orisha* (gods) side, and each god is associated with a natural element. For Mendieta, the Mother Goddess associated with the earth was all-powerful. The identification of her own body with that of the Earth Mother was a physical and spiritual process that flowed from her deeply held belief in the inseparability of body and spirit.¹⁷¹

¹⁷¹ Susana Torruella. "Recapturing History: (Un)Official Story in Contemporary Latin American Art" *Art Journal*, Vol. 51, No. 4 (Winter, 1992), 74. <http://www.jstor.org/stable/777287> (Fecha de consulta: 4 de octubre de 2011). El retorno a Cuba significó un reencuentro con las fuerzas espirituales inherentes a la naturaleza que fuera su herencia legítima: las tradiciones populares de la santería, una mezcla sincrética de Yoruba y la creencia católica que se desarrolló en el Caribe; y el sistema animista de los indios taínos, que habitaban el Caribe en tiempos precolombinos. [...] En la santería cubana, la naturaleza es el lugar sagrado donde los orishas (dioses) residen, y cada dios se asocia con un elemento natural. Para Mendieta, la Diosa Madre asociada con la tierra era todopoderosa. La identificación de su propio cuerpo

La vinculación de los textos visuales con la herencia cultural y aspectos rituales se puede inferir por la forma en que fueron llevados a cabo, sin dejar de lado los materiales y elementos simbólicos a través de los cuales se realiza la expresión artística tales como: los arquetipos, conceptos primigenios que habitan en el subconsciente del ser humano y que son “despertados” o conmovidos al ser observados, sin necesidad de la intervención de la lógica y se ubican, según Carl Jung, en el inconsciente colectivo de la humanidad. Estas imágenes se vuelven “poderosas” en cuanto no se puede escapar de ellas y todos las comprenden independientemente de su medio social.

Mendieta utiliza elementos rituales y la vinculación de otros componentes culturales mediante el cuerpo, el cual actúa como representación física y simbólica del individuo. Por medio del cuerpo, en este caso el femenino, establece la conexión con el arquetipo de la “madre tierra”, generadora de vida y abrazo en la muerte, a través de las diosas de la Santería.

Otro elemento simbólico importante, referido al cuerpo y al rito, es la sangre, utilizada en muchas de sus producciones visuales como elemento polisignificante, la cual puede aludir a la vida, la muerte, el renacimiento, la iniciación ritual, la sexualidad, la violencia y otros. Kaira Cabañas en su

con el de la madre tierra era un proceso físico y espiritual que fluía de su profunda creencia en el carácter inseparable de cuerpo y espíritu. Traducción libre de la autora.

artículo: *Pain of Cuba, Body I am* menciona lo siguiente en cuanto al uso de la sangre en la producción artística *Sweating Blood*:

Mendieta's early use the blood, citing its power, locates works such as *Sweating Blood* within her interest and belief in Santería Afro-Cuban religion that attributes blood with *ashe*: power or life force. Mendieta trancelike state in *Sweating Blood* resembles a state of possession common to Santería practice. Mendieta claimed connection with the "goddess of sweetweater", the Oricha Ochun in the Santería panteon. Ochun, a symbol of female sexuality, owns the rivers and rules the blood [...].¹⁷²

El empleo de ritos iniciáticos se aprecia en los textos visuales *Bird Transformation* (1972) y *Untitled* (Death of Chicken), que son variaciones del mismo tema. En el primero "convierte" a una mujer en el gallo blanco sacrificial que se usa en la Santería, mediante el uso de sangre y su posterior envoltura en plumas blancas¹⁷³. En el segundo, Mendieta, desnuda, sostiene por las patas un pollo blanco decapitado, mientras el cuerpo convulso del animal la salpica sangre. También, usa la sangre como elemento simbólico en la serie de *Body Tracks*, en los que además utiliza música cubana, que es otro aspecto por considerar. En varias grabaciones de video en *YouTube* se escucha la música utilizada de fondo mientras ejecuta la acción corporal. Al

¹⁷² Kaira M. Cabañas. "Pain of Cuba, body I am" *Woman's Art Journal*, Vol. 20, N° 1 (Spring-Summer, 1999), 12. <http://www.jstor.org/stable/1358840> (Fecha de consulta: 22 de mayo de 2016). Mendieta utiliza la sangre, haciendo referencia a su poder, en obras como "Sudando sangre" dentro de su interés y creencia en la Santería, una religión afrocubana que atribuye a la sangre *ashe*: poder o fuerza de vida. El estado de trance de Mendieta en la obra "Sudando sangre" se asemeja a un estado de posesión común a la práctica la santería. Mendieta reclamaba una conexión con la "diosa de sweetweater", el Ochún Oricha en el panteón de la Santería. Ochún, un símbolo de la sexualidad femenina, es propietaria de los ríos y gobierna la sangre [...]. Traducción libre de la autora.

¹⁷³ *Ibid.*

respecto, Cabañas señala: "Afro-Cuban drums can be heard in the background of the *Body Tracks* performance, the music underscoring Mendieta's conception of herself as "colored." Music is an integral aspect of Cuban culture, and Afro-Cuban elements in traditional Cuban music include the drumming styles, chants, and melodies."¹⁷⁴

Sobre el mismo tema, Thomas Boswell y James Curtis, refiriéndose al uso de la música en la práctica de la Santería; mencionan que "music, particularly rendered on the sacred *bata* drums, serves as a critical organizing aspect of most rituals and ceremonies."¹⁷⁵

Otro ejemplo de la vinculación entre la producción artística y el mito son los nombres y contenido de muchos textos visuales. Por ejemplo: *Incantation a Olukun-Yemayá* (1997) earth body work y la *Venus negra*, esta última basada en una leyenda cubana.

¹⁷⁴ Ibid. Se pueden oír tambores afrocubanos en el fondo de la actuación *Body Tracks*, la música que subraya la concepción de sí misma [Mendieta] como "coloreada" [no blanca]. La música es un aspecto integral de la cultura cubana, y los elementos afrocubanos en la música tradicional incluyen estilos de tambores, cantos y melodías. Traducción libre de la autora.

¹⁷⁵ Thomas Boswell and James Curtis, *The Cuban American Experience: Culture, Images, and Perspectives* (Montclair NJ: Rowman & Allanheld, 1983), 137. La] música, en especial hecha con los tambores sagrados Batá, sirve como un aspecto fundamental de organización de la mayoría de los rituales y ceremonias. Traducción libre de la autora.

2.2 Performances

Según la profesora Isabel Rodríguez, el *Performance* es una manifestación artística que *posee influencias del happening, arte corporal, danza, teatro, música, las artes plásticas, y los medios tecnológicos*¹⁷⁶ que además tiene características muy propias:

“Se realiza delante de un público que generalmente es pasivo. [...] Suele tratarse de una realización individual, o de pequeños grupos, en los que el artista no representa ningún papel, solo se expresa a través del cuerpo, de los gestos, para transmitir determinadas ideas, ayudándose también de medios técnicos sobre todo de la música y de imágenes proyectadas con vídeo y a veces dejándose llevar por la improvisación. [...] el precursor de la performance fue un músico, John Cage, que desde 1937 reivindicaba los ruidos como futuro de la música, capturando ruidos cotidianos con los que hacía composiciones muy originales. [...] Los contenidos de la performance varían en función del artista, de la zona y de la época.”¹⁷⁷

Y menciona lo siguiente con respecto a su transformación, “[...]En sus orígenes eran más improvisadas y azarosas, con mucho contenido crítico; posteriormente, sobre todo a partir de los años 80, tendrán un gran carácter espectacular, con un espíritu muy profesional, llegando a ser difusa la diferencia entre performance y teatro, y siendo mucho menos críticas.”¹⁷⁸

¹⁷⁶ Isabel Rodrigo V. *El arte de acción: happening, performance y fluxus*. <http://www.uclm.es/profesorado/irodrigo/Esquema%20arte%20acción.pdf> (Fecha de consulta: 15 de mayo de 2016).

¹⁷⁷ Isabel Rodrigo V. *El arte de acción: happening, performance y fluxus*. <http://www.uclm.es/profesorado/irodrigo/Esquema%20arte%20acción.pdf> (Fecha de consulta: 15 de mayo de 2016).

¹⁷⁸ *Ibid.*

Entre las características del *Performance*, Ana Sedeño en su artículo *Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey* señala lo siguiente:

Tiene que ver con ciertos aspectos de la situación teatral (con un mayor componente corporal: el cuerpo como agente del conocimiento), la danza, lo visual, ciertos comportamientos sociales y el acontecimiento como gesto límite de la vida. Esta obra-en-proceso reclama un espectador activo, como condición fundante, que lleve a cabo una recepción no clásica.¹⁷⁹

Entre sus principales exponentes americanos están: Dennis Oppenheim, Vito Acconci y Chris Burden. En Europa, se encuentran: el italiano Piero Manzoni; los ingleses Gilbert & George; y el Accionismo vienés en Austria, con los artistas: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler, ya mencionados en el apartado sobre *Body Art*.

¹⁷⁹ Ana Sedeño, "Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey" En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 27 (2010.3) pendientedemigración.ucm.es/nomadas (fecha de consulta: 17 de setiembre de 2016).

2.2.1 Glass on Body



25.1



25.2



25.3



25.4



25.5



25.6



25.7



25.8



25.9



25.10



25.11



25.12



25.13



25.14

Figura 25. *Untitled (Glass on Body)*, University of Iowa, 1972.

El *Performance Untitled (Glass on Body)*¹⁸⁰, al igual que los dos siguientes, fue realizado en University of Iowa dentro del Intermedia Program. La acción fue documentada mediante catorce fotografías en color (fig. 25.1 a 25.14). En ellas, se observan diferentes encuadres del cuerpo de una mujer adulta, desnuda, en los que se exploran espacios corporales (desde la cabeza hasta las rodillas) y en cada uno de ellos aparecen secciones del cuerpo, mientras son presionados por una lámina de plexiglás. El plexiglás¹⁸¹ funge como un lienzo traslúcido o ventana, que soporta las diferentes imágenes producidas por la presión de los volúmenes del cuerpo contra el material, y permite ver el resultado. Hay un claro contraste entre lo voluble del cuerpo y la suavidad de la piel, respecto de la rigidez y textura del material modificante. También, se observa la calidez del color del cuerpo con el tono neutro del plexiglás, además de la coloración fría del fondo que varía de tonos azulados a verdes, por efecto de la luz.

En cada diapositiva, la figura humana está ubicada en el centro, y ocupa la mayor parte del encuadre, en una posición estática de la cual no se infiere movimiento que continúe. Las primeras seis fotografías registran el

¹⁸⁰ Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972, en Gloria Moure et al, "Ana Mendieta", *Catálogo de la exposición Ana Mendieta*, 16-19.

¹⁸¹ Plexiglás: el nombre se deriva de la marca registrada *Plexiglas*®. Es un polimetilmetacrilato también llamado PMMA y denominado comúnmente acrílico. Se podría decir que prefirió este material al vidrio, porque pesa la mitad, tiene más resistencia a rayones, caídas, golpes, por lo que quizás ofrece menos riesgo de lastimarse mientras se usa.

espacio comprendido desde la parte superior del pecho hasta la cabeza. La mujer es de tez morena, tiene el cabello de color negro, recogido hacia atrás y deja el rostro al descubierto. Las imágenes muestran el resultado de la presión del rostro en diferentes ángulos sobre el vidrio orgánico¹⁸², lo cual crea fisonomías deformes, de proporciones alteradas, que pueden remitir a la enfermedad o a la violencia. Vale destacar la elección del rostro, que es un símbolo de identidad en sí mismo, como elemento modificable: violentado y desprovisto de maquillaje, el cual no aparece como objeto de deseo, sino de compasión. Son imágenes que pertenecen a la categoría de lo grotesco. La repetición de la acción deformante en diferentes posiciones, que se inicia del lado derecho del rostro y se desplaza hacia el izquierdo, crea una especie de ritmo, lo cual puede sugerir que la situación aludida no es un evento único, sino reiterado, o como una reafirmación del discurso, para fijarlo en la mente del espectador.

En este trabajo artístico, se ejecuta una desconstrucción de la idea de "belleza" del rostro y lo altera o desfigura temporalmente, de tal manera que se vuelve irreconocible. El resultado difiere por mucho del típico retrato en el que se pretende resaltar la gracia o delicadeza femenina. Las imágenes 25.2 y 25.3 parecen la instantánea de un golpe congelado en el tiempo, como escenas que se verían en la repetición en cámara lenta de un puñetazo

¹⁸² Se le llama también "vidrio orgánico" por su similitud en la transparencia al vidrio y orgánico porque todos los plásticos están basados en la química del carbono.

infligido en una pelea de boxeo, lo cual ha sido experimentado muchas mujeres en sus hogares u otros sitios, cuando son objeto de violencia física.

En la imagen 25.6, a diferencia de las anteriores, el rostro está de frente, con los ojos abiertos y dirige la mirada hacia fuera del cuadro, esto se podría interpretar como una imprecación al espectador o a la sociedad en general.

La séptima fotografía¹⁸³ (fig. 25.7) difiere de las otras trece en varios aspectos. Primero, por el ángulo en que fue tomada. Esta vez, la cámara no posee el “velo de plástico” frente al lente. Segundo, por la posición de la mujer, quien está completamente de lado y se muestra desde la cintura hasta la cabeza, con el rostro hacia la cámara, ligeramente girado, como posando, y sosteniendo el plexiglás frente a ella. Esta es la única fotografía que tiene ese encuadre, las demás enfocan únicamente el rostro o el torso. Tercero, en esta ocasión el cuerpo se observa tal cual es, con excepción de una leve presión sobre el seno izquierdo, sin provocar desfiguración como se aprecia en las demás. Se podría afirmar que esta imagen es el acento, el elemento que rompe el ritmo y sirve de referencia visual con respecto a la deformación de las otras.

¹⁸³ Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972, en Julia P. Herzberg, *Ana Mendieta's Iowa years, 1970-1980: Mendieta Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*. (Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004), 137.

En las fotografías 25.8 y 25.9 los senos son el elemento modificado. El encuadre abarca la parte superior del torso, desde la cintura hasta el cuello, excluyendo la cabeza. En la número 25.8, los senos pierden completamente su forma anatómica, debido a la aplicación de fuerza sobre ellos; en la novena (fig. 25.9) es mucho menor y afecta parcialmente el seno izquierdo.

En las fotos 25.10 y 25.11, la mujer está de espaldas y en ellas se enmarcan los glúteos y parte de los muslos. La presión contra los glúteos va de abajo hacia arriba, en dos direcciones diferentes, lo que hace variar el ángulo de la fotografía. Además, se observan las manos de la mujer sosteniendo el plexiglás.

La número 25.12 incluye del cuello hasta la zona de atrás de las rodillas, y la mujer utiliza una lámina de plástico, más grande, que presiona contra la parte superior de la espalda y los glúteos. Por el encuadre, se infiere que la cámara debió estar a mayor distancia que en cualquiera de las otras fotos formantes de este texto visual.

Para concluir, las fotografías 25.13 y 25.14 enmarcan el torso visto de frente, la primera desde los senos hasta la cadera, a la altura del pubis, y la segunda igual, pero a partir de debajo de los senos.

Por lo general, el desnudo femenino en la historia del arte ha sido utilizado como modelo de belleza por personajes o artistas masculinos. Por ejemplo, el cuerpo de una diosa o de una mujer idílica objeto de deseo. En este texto visual, compuesto por el conjunto de imágenes, se muestran áreas

de deformación específicas y adrede: el rostro como sinónimo de identidad y otras partes directamente relacionadas con la atracción sexual instintiva, como los senos, la cadera y el vientre, que también se pueden vincular con el rol de la maternidad. No hay enfoque en los pies o rodillas, y las manos solo aparecen como sostén del plexiglás. También, llama particularmente la atención que el cuerpo esté completamente desnudo y no solamente el fragmento expuesto a modificación.

El ángulo y el encuadre desde el que fueron tomados los registros, implican la cercanía de "otro" al cuerpo-mujer, que es "consumido" primero por la lente de la cámara o el fotógrafo y luego, por el espectador.

El hecho de que el cuerpo esté desnudo implica que está expuesto, sin protección alguna del entorno y puede interpretarse literalmente o en forma simbólica, como una auto imagen deformada por procesos de violencia que dejan la persona desprovista emocional o psicológicamente de herramientas para enfrentar una situación determinada.

Tomando en cuenta lo anterior, en su conjunto, el texto visual podría representar la corporalidad y la psique femenina que es violentada por las prácticas sociales, como el sistema patriarcal machista que concibe a la mujer como una propiedad, además de objeto de deseo y control. También, podría significar la xenofobia y los prejuicios que crean una deformación de la realidad y afectan la auto percepción con respecto del "otro", que pueden generar diferentes tipos de agresión.

Se puede inferir que el texto visual se refiere, metafóricamente, a la construcción de la identidad, el ser mujer y latinoamericana en Norteamérica, en la décadas de los años 1960 y 1970, lo que llevó originó la opresión social, la xenofobia con las etiquetas ofensivas (“no blanca”, prostituta) y todo lo que ello implica. Además, puede aludir al concepto de la “belleza” y su relación con lo “blanco” y la noción de que lo que no concuerda se convierte en “lo otro”.

La violencia en esta producción artística se muestra mediante la documentación fotográfica. Se puede inferir la utilización de un material transparente, como una forma de evidenciar lo que sucede a la vista de muchos, quienes probablemente no hagan nada al respecto. Según Clara Agustí, la forma rectangular del material y su transparencia se relacionan con la pantalla de la televisión y el cine. Agustí señala lo siguiente:

In Mendieta's *Glass on Body*, the glass works like a metaphor for television and cinematic screens: the rectangular glass act in the manner of a screen, delimiting a scene and making the audience aware that representation implies a distortion. [...] break the taboos of secrecy of the female body, which we are not used to seeing naked unless it bears the imprint of male desire, as it is mostly male power spheres that still hold control of its forms of representation.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Clara Escoda Agustí, "I Carve Myself into My Hands: The Body Experienced from within in Ana Mendieta's Work and Migdalia Cruz's Miriam's Flowers". *Hispanic Review*, Vol. 75, No. 3 (Summer, 2007), 306. <http://www.jstor.org/stable/27668800> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2016). En *Glass on Body* de Mendieta, el cristal funciona como una metáfora de la televisión y las pantallas cinematográficas: el vidrio rectangular actúa a manera de pantalla, que delimita una escena y hace que el público sea consciente de que la representación implica una distorsión. [...] rompen los tabúes del secreto del cuerpo de la mujer, porque no estamos acostumbrados a verlo desnudo a no ser que lleve la impronta del deseo masculino, ya que en su mayoría los hombres en las esferas de poder todavía mantienen el control de sus formas de representación. Traducción libre de la autora.

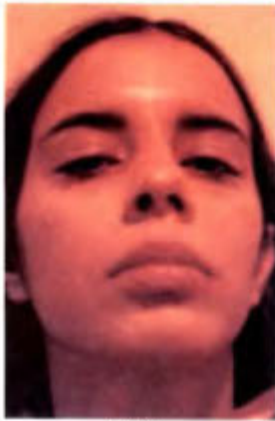
Si se reflexionara sobre la mayoría de programas televisivos y películas proyectadas en el cine actualmente, habría conciencia de que proliferan las escenas de violencia y, en su mayoría, las víctimas son mujeres. La exposición repetida a este tipo de imágenes puede provocar la indiferencia cuando tales hechos ocurren en la realidad o podrían incitar su repetición.

Parafraseando a Carolee Schneemann, *el cuerpo se vuelve un territorio visual*¹⁸⁵ -de poder-. Representa la imagen del ser humano como un producto más de consumo y dominación. La deformación del cuerpo transforma la imagen en "indeseable", al no calzar con los cánones establecidos, como un medio para no ser deseado-consumido en sus diferentes acepciones: estética, visual, sexual o como una rebelión ante el sistema decadente.

El cuerpo femenino se presenta desnudo, sin protección, oprimido por la presión de un material, el cual podría representar a la sociedad industrializada, la cual lo "deforma" con prejuicios, lo fragmenta y crea una autopercepción alterada. Se crea una deformación que no imprime huellas en el cuerpo necesariamente, sino en la psique, y es constante en su repetición.

¹⁸⁵ Amelia Jones, *Body Art /Performing the subject*, 2.

2.2.2 *Untitled* (Facial Cosmetic Variations)



26.1



26.2



26.3



26.4



26.5



26.6



26.7



26.8



26.9

Figura 26. *Untitled* (Facial Cosmetic Variations), 1972.

Para el análisis del *Performance Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, de 1972¹⁸⁶, se tomarán en cuenta nueve diapositivas recopiladas en dos libros consultados. En ambos, aparecen ocho imágenes, con la particularidad de que una de cada libro no aparece en el otro y las demás están en diferente orden y, en algunos casos, invertidas.

Este trabajo muestra una serie de repeticiones de retratos con variantes. En ellas, se observa una mujer joven, del cuello hacia arriba, con un suéter *chaussette*¹⁸⁷, color marrón (excepto la primera imagen en la que aparece con el cuello descubierto). Esta primera imagen (fig. 26.1)¹⁸⁸ no posee alteraciones en el rostro, lo cual sería la referencia para medir el nivel o grado de modificación en cada retrato siguiente, aunque el enfoque del lente fotográfico se proyecta desde abajo y no de frente.

La documentación muestra cómo se realiza la transformación visual de una persona, mediante la utilización de diferentes expresiones faciales, pelucas, maquillaje y medias de *nylon*, lo cual genera la impresión de que las imágenes corresponden a diferentes individuos. Estos personajes femeninos carecen de cualquier tipo de joyería y el maquillaje no se utiliza en ellos de forma común (para resaltar los labios, ojos o las mejillas), sino para alterar el

¹⁸⁶ Ana Mendieta, *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972, en Viso, *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, 145.

¹⁸⁷ Término francés, se traduce como "calcetín" pero define un suéter cuello de tortuga.

¹⁸⁸ Moure et al., *Ana Mendieta: Ana Mendieta* Catálogo del Museo Gallego, 14.

color de la piel. Además, en las imágenes 26.3 y 26.4 los personajes parecen llevar pestañas postizas.

En la exploración visual, Mendieta utiliza solamente pelucas de cabello corto que van desde el rubio, pasando por el castaño hasta el cabello negro, y en varias de las diapositivas altera sus facciones por medio de la presión de una media de *nylon*, lo cual podría hacer referencia a la delincuencia, es decir, un individuo que altera su rostro para evitar ser identificado.

Con fundamento en lo mencionado y el tipo de encuadre mostrado en los retratos, se puede inferir que el texto visual hace referencia al tema de la identidad del ser humano, vinculada directamente con la fisonomía. Muestra de ello es que en los documentos como cédula, pasaporte, carné y cualquier otro medio de identificación, la fotografía del rostro (por lo general sobre fondos neutros) es un requisito indispensable. En ellos, una fracción de la imagen -la parte superior del cuerpo- asume la representación de la totalidad del individuo.

Si se vincula el tema de la identidad con el exilio, la conjunción se torna más interesante, debido a la herencia bicultural de los individuos, que de alguna manera se encuentran en medio de dos formas diferentes de percibir el mundo, máxime si se suma la diferencia de idiomas. ¿Cómo definir su identidad y su diferencia con los "otros"?, ¿cómo construir su autodefinición a partir de conceptos diferentes, integrados? Una exploración se hace necesaria.

Otra arista del tema se enfoca en la inconformidad de muchas personas consigo mismas y su "necesidad" de ser "otros". Por ejemplo al modificar su imagen desde un cambio de color de cabello hasta la cirugía plástica, con el fin de cambiar sus rasgos faciales, que pueden mostrar su historia (cicatrices, marcas), raíces y herencia genética. Esto, tal vez, es una forma de ocultar la diferencia frente a una estructura socialmente homogeneizadora, como en el caso de muchos latinos en EE.UU., que tratan de ocultar su origen extranjero para no ser excluidos del sistema social, con el agravante de que se legisla en contra de ellos.

Con respecto al cambio y la transformación, como referencia en el teatro, el cine, la danza, entre otros aspectos, se modifica la apariencia para interpretar un personaje. El actor/la actriz se "convierte" en ese "otro" y encarna el papel. Al modificar la apariencia del rostro, se pueden asumir los papeles de los personajes representados, y en el caso de esta producción artística, la mayoría de estos rostros no parecen ser de personas comunes y saludables. La expresión de la mirada, el gesto de la boca y la inexpressión de otros, indican que se trata de individuos con problemas. En las expresiones faciales en las que se aprecian los dientes, el gesto dista mucho de una sonrisa y se muestra como una mueca. Incluso, se podría mencionar que las imágenes 26.1 y 26.3 parecen amenazantes.

Como referencia de trabajos artísticos previos que pudieron influir en esta propuesta visual, se encuentra la producción de Bruce Nauman *Art Make up* (1967-1968). En esta "se aplica pintura blanca, rosa, verde y negra sobre el cuello, el rostro y la parte superior del torso". También, se puede citar, *First Holograms Series: Making faces* (1968)¹⁸⁹, del mismo autor, en la que modifica su rostro ejerciendo presión con su manos. Al respecto, Julia P. Herzberg menciona:

"While Nauman used his face as a three dimensional support for color that more artist's paint than makeup, Mendieta took a very different approach, playing with elements of facial costume and disguise. In the manipulation of her face she was exploring an idea that at forefront of many artist's work at the time."¹⁹⁰

Según esta cita, aunque el texto visual manifiesta referencias previas, existe una singularidad que lo diferencia y lo hace particular. Con respecto a esa influencia, Gloria Moure apunta lo siguiente:

The desire to come to terms with her bicultural identity became a central concern of her life and art. Her training in de conceptual and the performance-based art practices of the 1970s and the preceding decade, in particular de education she received in Hans Breder's Intermedia Program at the University of Iowa, encouraged her to work outside conventional art practices in a modality that fostered innovation, hybridity, and ephemeral, time-based approach to art making.¹⁹¹

¹⁸⁹ Julia P. Herzberg, "Ana Mendieta's Iowa years 1970-1980" en *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, 144.

¹⁹⁰ Ibid., 144. Mientras Nauman utiliza su rostro como soporte tridimensional para el color, más como pintura que maquillaje, Mendieta tomó un enfoque muy diferente, jugando con elementos de disfraz facial y el encubrimiento. En la manipulación de su cara estaba explorando una idea a la vanguardia del trabajo de muchos artistas del momento. Traducción libre de la autora.

¹⁹¹ Gloria Moure et al., "Ana Mendieta" *Catálogo de la exposición Ana Mendieta*, 22. El deseo de llegar a un acuerdo con su identidad bicultural se convirtió en una preocupación central de

Lo anterior representa un ejemplo de cómo la biculturalidad se muestra a través del arte como medio de expresión, conjugando ambas culturas, y como resultado surge un producto diferente de las dos influencias iniciales.

En trabajos posteriores, se cuenta con *Gestures* (1974), de Hannah Rilke, un *Performance* de 30 minutos, documentado en video, el cual según Herzberg: "es una serie de expresiones faciales que pueden ser visto como una respuesta directa a las obras bien publicitadas de Nauman."¹⁹²

su vida y el arte. Su formación conceptual y las prácticas artísticas basadas en la década de 1970 y la anterior, en particular, de la educación que recibió en el Programa de Intermedia de Hans Breder en la Universidad de Iowa, la animó a trabajar fuera de las prácticas artísticas convencionales en una modalidad que fomentó la innovación, la hibridación, y lo efímero, el enfoque basado en el tiempo de la creación artística. Traducción libre de la autora.

¹⁹² Julia P. Herzberg, "Ana Mendieta's Iowa years 1970-1980" en *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, 144. "[...] is a serial of facial expressions that can be seen as a straightforward response to the well-publicized Works by Nauman."

2.2.3 *Untitled* (Death of a Chicken)



27.1



27.2



27.3



27.4



27.5



27.6



27.7



27.8

Figura 27. Mendieta performing *Untitled* (Death of a Chicken), 1972.

El registro fotográfico del *Performance Untitled (Death of a Chicken)*¹⁹³, aparece en los documentos consultados con diferencias en la cantidad de fotografías y el orden en que están dispuestas. Se analizarán las fotos encontradas en el libro *Ana Mendieta*, del Museo Gallego y el libro *Unseen Mendieta*, de Olga Viso; son ocho imágenes y se seguirá el orden consignado en el texto *Ana Mendieta*, de Gloria Moure.¹⁹⁴

En los primeros dos cuadros (fig. 27.1 y 27.2), se muestra a Mendieta y dos personas que la asisten: el profesor Hans Breder y otro hombre, ocupados en decapitar un pollo con un hacha. A diferencia de Mendieta, los hombres están vestidos. En las seis fotos siguientes (fig. 27.3 a 27.8), aparece Mendieta de pie, desnuda; con el cabello recogido atrás, de espaldas a una pared blanca, sosteniendo el pollo decapitado por las patas mientras se desangra. Como resultado del movimiento del cuerpo del animal, se mancha con un *dripping* rojo el torso de Mendieta y el piso.

Las fotos tienen encuadres de formato horizontal, con pocas excepciones. En la composición, la ubicación de los personajes varía desde los puntos áureos hasta posiciones completamente centrales. Los ángulos de visión de las fotografías cambian del lado izquierdo hacia el frente (la última). Se presume que se utilizó luz artificial en la documentación, debido al tipo de

¹⁹³ Ana Mendieta, *Untitled (Death of a Chicken)*, en Viso, *Unseen Mendieta*, 43-45. Las fotos 1 y 7.

¹⁹⁴ Ana Mendieta, *Untitled (Death of a Chicken)*, 1972, Gloria Moure et al. *Ana Mendieta: Ana Mendieta*, 26-27.

iluminación observada. En el corto lapso de la ejecución del performance, hay variaciones en los focos fuertes de iluminación en las imágenes, las cuales se evidencian la proyección de las sombras.

En cuanto al contenido, en este texto artístico se vinculan el arte y el rito. Según Ana Sedeño, el rito le provee a la propuesta artística otros límites más extensos: "El rito, como lugar donde se ejecutan acciones que sobrepasan lo permitido o legítimo en una sociedad, posee un componente liberador o catárquico [...]. Como en el rito, el *performer* emplea su cuerpo como medio donde confluyen las fuerzas de la naturaleza y la vida humana."¹⁹⁵

En este caso, el límite se transgrede con la muerte y el registro del desangramiento del animal, al tiempo que impregna el cuerpo de una mujer, que además se encuentra desnuda, lo cual quebranta las reglas sociales sobre el vestido.

Como referencia, en la tradición hebrea (específicamente en el Antiguo Testamento) se utilizaban diferentes animales, especialmente corderos y cabras o palomas, como ofrenda y medio de purificación de los pecados. La sangre era empleada como medio para "cubrir" los pecados de los seres humanos ante los ojos de Dios. Esto dejó de practicarse en el año 70, a raíz de la destrucción del templo de Jerusalén por el ejército romano, pues era el único lugar designado para la realización de este rito; esto ocurrió hasta el 18 de abril de 2016, cuando se celebró una "ceremonia modelo" en la parte

¹⁹⁵ Ana Sedeño, "Cuerpo, dolor y y rito en la performance".

superior del Monte de los Olivos"¹⁹⁶ como una "práctica" para ser realizada en el Tercer Templo, cuyo inicio se espera pronto. En el caso del cristianismo, cuya base en el judaísmo, el sacrificio de animales se considera innecesario, porque se asume que la sangre derramada por Jesús en la cruz es la que "limpia de los pecados".

El texto visual es polisignificante. Diferentes críticos del arte coinciden en formas de lectura o interpretaciones. Por ejemplo, Donald Kuspit y Clara Escoda Agustí proponen que el pollo blanco, por su color, es símbolo de pureza y virginidad y por tanto, al teñirse de su propia sangre, marcaría la iniciación sexual. Representa la virginidad de la mujer sacrificada a la comunidad y la especie, según la tradición patriarcal, como una metáfora en la que la mujer se identifica con el pollo.¹⁹⁷ A continuación, se explicitan las posturas de Kuispit y Escoda Agustí al respecto, en el orden que fueron mencionados, respectivamente:

The white chicken is stained with its own red blood. It becomes the white sheet hung out to prove to the curious community that the bride was, indeed, a maiden - as "clean" as the sheet - when she married. The community has a vested interest in virginity, and in marriage. Both must be ensured: virginity can only be sacrificed to marriage, which is

¹⁹⁶ Noticiacristiana.com "Judíos hacen sacrificios de animales después de 2000 años " <http://www.noticiacristiana.com/iglesia/israel/2016/04/judios-sacrificios-animales-2000-anos.html> (Fecha de consulta: junio 7, 2017).

¹⁹⁷ Donald Kuspit, "*Ana Mendieta, Autonomous Body*" *Catálogo de la exposición "Ana Mendieta"* del Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC). (Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1996), 35.

itself a sacrifice to the community and species- a social and biological ritual and necessity.¹⁹⁸

[...] Mendieta stands naked as a very white, virginal chicken is ritually sacrificed. [...] Indeed, the chicken, with its red-stained feathers, becomes the white linen which traditionally had been exhibited in order to prove the community that the bride had been a virgin and as "pure" and "clean" as the white cloth. [...] Mendieta exposes the violence and degradation of such a definition of femininity, which implies that the female becomes a woman for her community only through sexual possession, where she is made to adopt the role of "beheaded" victim.¹⁹⁹

El cuerpo de la mujer se convierte en un "territorio" cuyo dominio le es ajeno, incluida la sexualidad, en la que otros tienen injerencia. Al respecto Clara Escoda comenta: "What Mendieta aims to demonstrate is that the female body has, historically, been the arena in which larger political struggles have been fought, even as it is often policed to facilitate men's dominance. [...]"

¹⁹⁸ Ibid., 35. El pollo blanco se tiñe con su propia sangre roja. Se convierte en la sábana blanca colgado hacia fuera para demostrar a la comunidad curiosa que la novia era, de hecho, una doncella - "limpia", como la sábana - cuando se casó. La comunidad tiene un interés personal en la virginidad y en el matrimonio. Ambos deberán garantizarse: la virginidad sólo puede ser sacrificada al matrimonio, lo que en sí es un sacrificio a la comunidad y especie- un ritual social y biológico necesario. Traducción libre de la autora.

¹⁹⁹ Clara Escoda Agustí, "I Carve Myself into My Hands": The Body Experienced from within in Ana Mendieta's Work and Migdalia Cruz's *Miriam's Flowers*". *Hispanic Review*, Vol. 75, No. 3 (Summer, 2007), 293-294. <http://www.jstor.org/stable/27668800> (Fecha de consulta: 24 de setiembre, 2016).

[...] Mendieta queda al desnudo como un pollo muy blanco y virginal que es sacrificado ritualmente.

[...] En efecto, el pollo, con sus plumas teñidas de rojo, se convierte en el lino blanco que tradicionalmente se exponía con el fin de demostrar a la comunidad que la novia era virgen y era "pura" y "limpia" como el paño blanco.

[...] Mendieta expone la violencia y la degradación de esa definición de la feminidad, lo que implica que la mujer se convierte en una mujer de su comunidad sólo a través de la posesión sexual, en la que adopta el papel de víctima "decapitada". Traducción libre de la autora.

Mendieta's denouncement of her cultura's traditional practices finds an echo in contemporary discourses [...]."²⁰⁰

Milena Cevallos y Bernardita Serra en su artículo *La materialidad del poder: una reflexión en torno al cuerpo*, enfocan las diferentes formas en que se ejerce control sobre "el otro" y cómo esto se refleja en el cuerpo,

Aunque la materialidad de los cuerpos y el dominio sobre lo biológico supone diversos procesos, funciones, partes, es interesante poner el acento en la sexualidad en la medida en que esta, considerada como dispositivo, permite el control más profundo y más íntimo de los cuerpos. [...] toda relación de poder implica relaciones de saber, la misma posibilidad de emergencia de la sexualidad como objeto de poder requiere de procedimientos discursivos que la inmovilicen.²⁰¹

En la apreciación de Cevallos y Serra se puede interpretar que el proceso del ejercicio del poder a través del control del cuerpo (en este caso femenino) se produce desde y a través de la sexualidad, por medio del saber. Dicho de otro modo, por medio del discurso cultural, social y religioso que dicta las normas y reglas de comportamiento aceptadas dentro de un grupo social, como un medio de "restricción y vigilancia".

Otra de las interpretaciones de Clara sobre el texto visual se refiere a la menstruación: "[...] this ritual of virginity is challenged and transgressed

²⁰⁰ Ibid., 295. Mendieta pretende demostrar que el cuerpo de la mujer ha sido, históricamente, el escenario en el que se han librado luchas las políticas más grandes, como a menudo es vigilado para facilitar la dominación masculina. [...] Mendieta denuncia como las prácticas culturales tradicionales aún encuentra eco en los discursos contemporáneos [...].

²⁰¹ Milena Cevallos y Bernardita Serra, "La materialidad del poder: una reflexión en torno al cuerpo" En *A Parte Rei Revista de Filosofía* 47, (Setiembre 2006) 8 y 9, serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cevallos47.pdf (Fecha de consulta: 24 de setiembre, 2016).

through an evocation of menstruation, as well."²⁰² La sangre en este caso adquiere un significado más propio de un ciclo biológico y menos de agresión, violencia o control.

Por otro lado, si se considera la influencia cultural, *la Santería contempla dentro de sus prácticas rituales el sacrificio de gallos blancos y cabras como medio para "sentir" a los orishas (deidades afro-cubanas)*.²⁰³

Amelia Jones comenta lo siguiente sobre este texto visual:

[...] se representa el ritual de la purificación de la santería cubana a través de la flebotomía. Para ello se sacrifica un pollo y con su sangre se simboliza la iniciación dentro de la comunidad. La identificación del cuerpo femenino de Mendieta con el del pollo sacrificado presenta a la artista como una víctima del sacrificio social, cruzando el umbral de la civilización colectiva con un tabú según el cual la violencia cultural sufrida por ella como mujer y como cubana se simboliza en una escena explícita de violación y muerte.²⁰⁴

Clara Escoda apunta también que este *Performance* va mucho más allá de una mera representación ritual y adquiere otros significados, como la búsqueda de una nueva experiencia de identidad, así lo consigna: "In this sense, Mendieta's sacrifice of the chicken becomes an initiation ritual through which she invokes abject forces but hybridizes them with herself in order to

²⁰² Clara Escoda Agustí, "I Carve Myself into My Hands": The Body Experienced from within in Ana Mendieta's Work and Migdalia Cruz's Miriam's Flowers". *Hispanic Review*, Vol. 75, No. 3 (Summer, 2007), 294. <http://www.jstor.org/stable/27668800> (Fecha de consulta: 24 de setiembre, 2016). [...] este ritual de la virginidad también es desafiado y transgredido a través de una evocación de la menstruación. Traducción libre de la autora.

²⁰³ Olga Viso et al., "The Memory of History" *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (Germany: Hatje Cantz Publishers, 2004) 64.

²⁰⁴ Amelia Jones, "Cuerpos ritualistas y transgresores" En *El cuerpo del artista* (Nueva York: Phaidon Press, 2010), 101.

bring about a new experience of identity and sexuality, one that is removed from traditional cultural representations.²⁰⁵

Kaira Cabañas alude al cuerpo como un espacio de prácticas culturales y al igual que el ritual se expresa como *una escritura sobre el cuerpo*:

[...] Mendieta communicates the pain of exile and displacement in these ritual performances. Like the uprooted Santeros whose rituals reconstitute ties to the community, Mendieta, in a shared bodily experience of ritual, places herself in a community that helps her feel whole. Ritual also expresses how culture is written on the body. Mendieta draws attention to her own body as a locus for cultural experience. As the viewer is confronted with an enigmatic ritual, a cultural gap is exposed.²⁰⁶

A partir de esto, se podría afirmar que la acción ritual sería una forma de vincularse con su comunidad y trabajar así los espacios vacíos que deja el trauma del exilio y desarraigo, en los que el cuerpo es un espacio físico y mental, plástico y flexible, que permite la expresión de diferentes discursos de forma simultánea. Vinculando los textos antes mencionados: el cuerpo

²⁰⁵ Clara Escoda Agustí, "I Carve Myself into My Hands": The Body Experienced from within in Ana Mendieta's Work and Migdalia Cruz's Miriam's Flowers". *Hispanic Review*, Vol. 75, No. 3 (Summer, 2007), 295. <http://www.jstor.org/stable/27668800> (Fecha de consulta: 24 de setiembre, 2016). En este sentido, el sacrificio de Mendieta del pollo se convierte en un ritual de iniciación a través del cual se invoca fuerzas abyectas, pero ella se hibrida consigo misma con el fin de llevar a cabo una nueva experiencia de la identidad y la sexualidad, una que se retira de las representaciones culturales tradicionales. Traducción libre de la autora.

²⁰⁶ Kaira M. Cabañas, « Ana Mendieta: "pain of Cuba, body I am" En *Woman's Art Journal*, Vol.20, No. 1 (Spring – Summer, 1999) <http://www.jstor.org/stable/1358840> (Fecha de consulta: 25 de setiembre, 2016), 13-14. [...] Mendieta comunica el dolor del exilio y el desplazamiento en estas representaciones rituales. Al igual que los santeros desarraigados cuyos rituales reconstituyen los lazos de la comunidad, Mendieta, en una experiencia corporal compartida del ritual, se coloca a sí misma en una comunidad que le ayuda a sentirse completa. El ritual también expresa cómo la cultura se escribe en el cuerpo. Mendieta llama la atención sobre su propio cuerpo como un lugar para la experiencia cultural. A medida que el espectador se enfrenta con un ritual enigmático, una brecha cultural se expone. Traducción libre de la autora.

femenino sería como un territorio que expresa las relaciones del poder que lo atraviesan, bajo la subyugación masculina que es reforzada por la cultura, no solamente en lo físico, sino también en lo mental, por medio del discurso tradicional que aún, en la actualidad, mantiene poder. La producción artística de Mendieta se refiere al cuerpo como un espacio en el que se materializan las prácticas culturales y roles de comportamiento. Sin duda, son temas vigentes en la actualidad.

2.3 Rape Scene

2.3.1 Trabajo *Untitled (Rape scene)*



28.1



28.2



28.3



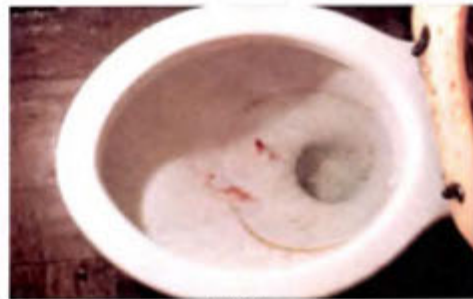
28.4



28.5



28.6



28.7

Figura 28. *Untitled (Rape Scene)*, 1973.

El trabajo artístico *Untitled* (Rape Scene), de 1973²⁰⁷, es uno de varios en los que Mendieta recrea escenas de violación de mujeres y femicidios. Este, específicamente, fue realizado en el interior de su apartamento en Iowa, mientras que los otros los ubicó en espacios externos (ver fig. 15). Para Julia Herzberg, esta producción artística corresponde a la recreación de la escena de un evento lamentable sucedido a una estudiante de enfermería de University of Iowa que fue violada y asesinada por otro estudiante. El registro fotográfico de este texto artístico fue realizado por varias personas de forma simultánea: los estudiantes del Intermedia Program de esa misma universidad.²⁰⁸

La escena que muestran las fotografías es perturbadora, oscura y con muy poca luz artificial. Por el cambio en la ubicación de las sombras en las fotos, se puede especular que utilizaron el flash de cámaras fotográficas. La secuencia muestra una mujer tendida boca abajo, con el torso sobre una mesa blanca, semicubierta por una blusa manga larga color blanco con líneas gris azulado (fig. 28.1 a 28.5). Bajo la cabeza, en la mesa, se observa un líquido rojo que impregna las mangas de la blusa y se muestra parte de las cuerdas blancas que atan sus manos y el brazo derecho derecho (fig. 28.5). Hay otras manchas del mismo líquido en la mesa junto al cuerpo. En las

²⁰⁷ Ana Mendieta, *Untitled* (Rape scene), 1973, en Olga Viso, *Unseen Mendieta*, 55-59. Imágenes 1 y 3 en en Donald Kuspit, "Ana Mendieta, *Autonomous Body*", 36-37.

²⁰⁸ Julia P. Herzberg, "Ana Mendieta's Iowa years 1970-1980, 152.

figuras 28.1 a 28.3 y 28.6 la parte inferior del torso está descubierta, en posición vertical, con los glúteos y piernas expuestas, con prendas de ropa recogidas a nivel de los tobillos, una de color blanco y otra negra. Sobre la piel de la cadera y las piernas también se observan manchas rojas y líquidas, al igual que en el piso, y otras de material sólido. Junto a las piernas, se observa un gancho de alambre doblado y platos, aparentemente, de cerámica (dos completos y algunas piezas quebradas). Uno de los platos contiene un cigarro con lo que se puede presumir sería ceniza. Por último, una de las fotografías retrata una pieza de loza sanitaria, con el asiento levantado. En su interior, además del agua, pareciera haber algún desecho orgánico y pequeñas trazas de líquido rojo.

Si lo observado se asume como real, se estaría frente a una doble representación. Primero, la puesta en escena o recreación de un hecho fatídico que sucedió realmente. Segundo, la fotografía como representación de la acción. Por otro lado, Mendieta aparece en representación de la estudiante asesinada y el cuerpo-cadáver, en representación de un ser humano, cuyo concepto implica más que la corporalidad o materia. Parfraseando a Isabelle Wallace *en la cotidianeidad suponemos que el cuerpo lo es todo, porque nos permite interactuar con otros y es una conexión*

*con nuestra parte interna, al fallecer el "contenido" se pierde y el cadáver se convierte en sólo una "imagen."*²⁰⁹

La escena muestra un crimen atroz, inferido por la posición del cuerpo, manchado con líquido rojo debajo de la cabeza, en la parte inferior del cuerpo y en los pies, esto supone que la mujer fue ultrajada y su cabeza golpeada contra la mesa, y que el líquido rojo es sangre humana líquida y coagulada.

En opinión de Julia Herzberg, por medio de este trabajo Mendieta se coloca a la vanguardia del arte contemporáneo femenino, poniendo sobre la mesa al mismo tiempo, temas tan importantes como la violencia contra las mujeres (en este caso sexual) y el femicidio. Y no solamente eso, sino que va más allá, al comunicar el terrible grado de humillación e impotencia sufrido por la víctima. Al respecto, Herzberg señala lo siguiente:

In acting out the violent aspects of the rape, she communicated the horror of a humiliating assault upon a woman's body and psyche. This performance places Mendieta on the vanguard of contemporary women artist who addressed rape and feminist issues in their art such as Suzanne Lacy, whose artist's book *Rape Is* of 1972 shared many of the same concerns; Lacy's *Ablutions*, 1972, used an audio soundtrack, performance, and women wrapped completely in gauze and strung to the walls with rope to express the horrors and helplessness of rape.²¹⁰

²⁰⁹ Isabelle Wallace, *Trauma as Representation: Trauma and de Visuality in the Modernity* (Hanover and London: University Press of New England, 2006), 12-13.

²¹⁰ Julia P. Herzberg, "Ana Mendieta's Iowa years 1970-1980, 155. En la planificación de estos detalles, ella recreó la escena como se había informado en la prensa. Representando los aspectos violentos de la violación, ella transmitió el horror de un asalto humillante al cuerpo y la psique de la mujer. Esta acción pone a Mendieta en la vanguardia del arte contemporáneo femenino quien se dirigió con su arte a la violación y temas feministas como Suzanne Lacy, cuyo libro-arte *Rape de 1972* comparte muchas de las mismas preocupaciones; *Ablutions de Lacy, 1972*, utiliza una banda sonora de audio, performance, y mujeres envueltas por completo en una gasa y encadenados a las paredes con una cuerda para expresar el horror y la impotencia de violación. Traducción libre de la autora.

La violación como medio de humillación y demostración de “poder” implica la necesidad de uno o varios individuos enfermos de ejercer dominio o control sobre la integridad de otro ser humano y violentarlo en medio de la impotencia de la víctima, sin el menor rasgo de humanidad, compasión o respeto. La crudeza de la imagen imposibilita el ignorarla y evidencia eventos que se producen con más frecuencia de lo que se desea reconocer. En palabras de Kaira Cabañas “The previously invisible, unnamed victim of rape gained an identity. The audience was forced to reflect on its responsibility; its empathy was elicited and translated to the space of awareness in which sexual violence could be addressed.”²¹¹

En la atmósfera de la escenificación, la luz adquiere un papel muy importante. Se podría afirmar que la oscuridad en cada una de las imágenes, funge como una especie de “velo” que “elimina visualmente” los demás elementos presentes en la habitación, que podrían distraer la atención. Los focos de luz resaltan el cuerpo, dirigiendo en cierta forma la vista del espectador hacia lo que se considera más relevante, sumado a la selección de los encuadres. Se podría deducir que esta escena, con la habitación iluminada, no causaría el mismo efecto en el observador; quizás su mirada

²¹¹ Kaira M. Cabañas. “Pain of Cuba, body I am” *Woman's Art Journal*, Vol. 20, N° 1 (Spring-Summer, 1999), 12. <http://www.jstor.org/stable/1358840> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2016) Lo antes invisible, la víctima de violación no identificada ganó identidad. El público se vio obligado a reflexionar sobre su responsabilidad; esta empatía se obtuvo y se tradujo en un espacio de conciencia en el que se podría abordar la violencia sexual. Traducción libre de la autora.

divagaría en cada uno de los detalles de la habitación. Con base en lo mencionado, la utilización de la oscuridad y la luz tanto en la creación de la atmósfera como en los acentos, profundiza el sentido de horror que le produce al consumidor visual.

Por lo general, la violencia escenificada en la producción visual se presenta en espacios privados o solitarios, y muchas veces queda en el silencio, ya sea por la muerte de la víctima, el miedo al violador o a la propia familia. En algunas culturas, las mujeres o niñas además del trauma sufrido, sienten miedo de ser asesinadas por sus propias familias, porque culpan a la víctima y no al victimario.

En la actualidad, la violencia contra las mujeres en diferentes formas no es ajena. En Costa Rica, a pesar de que actualmente existe una legislación que pretende proteger a las personas de este tipo de vejaciones y se han creado oficinas de servicios que brindan ayuda a las víctimas, lo cierto es que la cantidad de denuncias por abuso sexual aumentan cada año, y apenas se puede intentar deducir el número real de casos que no alcanzan a revelarse. Muchos de ellos se producen intrafamiliarmente, lo cual le dificulta a la víctima escapar del control del victimario para alzar la voz y pedir ayuda. Según la información periodística, en muchos de los femicidios el victimario es la (ex)pareja de la mujer. Si ello se proyecta a nivel latinoamericano y del mundo, los números no son muy diferentes.

Los violencia no solo debe castigarse, sino prevenirse por medio de la educación, proveyendo herramientas para que las personas, desde la infancia, aprendan a manejar sus emociones, carencias y necesidades, y en caso necesario, reciban la ayuda adecuada a tiempo, de forma tal que esto no obre en perjuicio de otros.

El cambio hacia una sana convivencia, lejos del comportamiento violento, en algunos casos implicaría tomar conciencia de pensamientos, actos y ruptura de patrones de pensamiento tradicional, que de forma directa o indirecta inciden en este tipo de acciones.

2.4 Silueta Series

La silueta y la sombra han sido utilizadas en diferentes manifestaciones artísticas a lo largo de la historia humana. Por ejemplo, David Mourelle se refiere a que “en las pinturas egipcias como en las pinturas rupestres se puede apreciar la apropiación de la sombra como referente de lo real.”²¹² También, aparecen en *El mito de la caverna*, en el capítulo X, de *La República*, de Platón (Atenas, 427-347 a. C.), así como en el teatro chino y javanés, en los que se utilizan siluetas proyectadas sobre una tela por medio de luz dirigida. También, este tipo de manifestaciones se presentan en la pintura y el teatro del siglo XIX. Respecto de ello, Nancy Forgione acota lo siguiente:

[...] in the late nineteenth century, when shadow shed its secondary status and took on a primary role. A new conception of shadow as an expensive entity in itself and not merely an accessory to form emerged as a distinctive feature of Parisian vanguard of the era, and the same tendency appeared in the realm of experimental theater and in certain popular entertainments as well.²¹³

²¹² David Mourelle. Pintando sombras. (Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de València, 2007), 4, <https://riunet.upv.es/bitstream/.../Pintando%20Sombras.%20Proyecto%20Master.pdf> (Fecha de consulta: 14 de abril, 2017).

²¹³ Nancy Forgione, “The Shadow Only: Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris” en *Art Bulletin* Vol. LXXXI, No. 3, September 1999, 490. A finales del siglo XIX, cuando la sombra perdía su status secundario y asumía un papel primordial. Una nueva concepción de la sombra como entidad valiosa en sí misma y no sólo un accesorio de la forma emergió como un rasgo distintivo de la vanguardia parisina de la época, y la misma tendencia apareció en el reino del teatro experimental y en ciertos entretenimientos populares también. Traducción libre de la autora.

Según se explicó en el primer capítulo, el uso del concepto "silueta" empleado por Mendieta, va más allá de la definición del diccionario, un ejemplo de ello es el primer trabajo artístico que dio origen a esta serie, el cual se analizará a continuación.

2.4.1 Flowers on Body (Silueta Series)



29.1



29.2



29.3



29.4

Figura 29. Image from Yagul or Flowers on Body, 1973, "Silueta Series", El Yagul, Oaxaca.

Este texto visual es el primero de la serie "siluetas" y fue realizado en El Yagul (se traduce como "árbol o palo viejo", en lengua zapoteca), Oaxaca, México, en 1973, en una zona arqueológica.

En el libro *Ana Mendieta*, de Gloria Moure, el texto visual aparece compuesto por las primeras tres diapositivas con el nombre de *Flowers on Body*.²¹⁴ En otros documentos se muestra solamente una fotografía, con el nombre *Image from Yagul* (fig. 29.3).²¹⁵ Uno de ellos es el libro *Unseen Mendieta*, de Olga Viso y el libro *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, del Museo Smithsonian. En este último, la diapositiva está invertida (fig. 29.4).

Esta producción artística es efímera y su registro son tres fotografías con diferentes encuadres, desde un ángulo más elevado del que se encuentra el objeto de interés.

Entre las fotografías existe una elipsis temporal, ya que no se cuenta con registro de lo sucedido en el lapso no documentado en las imágenes. La observación se limita al encuadre seleccionado por "el ojo de la cámara", determinado por la persona que consignó el registro: el profesor Hans Breder. El orden de la documentación es de cierta manera narrativa. La secuencia en que fueron tomadas, se podría presumir que sería la observada por alguien que se acerca por curiosidad al lugar. Esto permite la incorporación del

²¹⁴ Ana Mendieta, *Flowers on Body*, 1973, en Gloria Moure et al. "Ana Mendieta", 52-53.

²¹⁵ Ana Mendieta, *Image from Yagul*, 1973, Olga Viso et al. *Ana Mendieta: Earth Body*, 53.

lector/receptor, ya que este asume el punto de vista como propio, sin tomar en cuenta que su "encuadre" está mediatizado por una selección previa y ajena a él.

Las dos primeras escenas (fig. 29.1 y 29.2) son la antesala de la tercera, una especie de preámbulo. Muestran dos acercamientos que avanzan hacia el área en donde se observa una estructura de piedra y un par de pies humanos. La primera toma fotográfica es más lejana. La segunda es más cercana y desplazada hacia la derecha con respecto a la primera. Muestra la misma estructura de rocas desde otro ángulo y un par de piernas, de las que se infiere la presencia de un cuerpo humano completo.

En la tercera fotografía (fig. 29.3) el ángulo es opuesto a la primera imagen. En ella se muestra el cuerpo casi completo, que se presume es de un adulto femenino, debido a lo ancho de las caderas, este se encuentra dentro de la construcción de piedra creada por el ser humano. El espacio que la acoge es una tumba zapoteca, cuyas paredes están formadas por estibamiento de rocas que se observan claramente a sus costados. El cuerpo permanece desnudo, "tendido" boca arriba, en apariencia rígido, con los brazos a los costados. Una posición no común al estado de sueño. Además, semicubierto por plantas de florecillas blancas, lo cual permite deducir la presencia de un cadáver que no ha iniciado el proceso de descomposición, debido al color presente. Las plantas que cubren parte del cuerpo podrían interpretarse como una ofrenda funeraria o medio de ocultación; aparecen en

medio de las piernas, sobre el pubis y surgen del espacio entre el tronco y los brazos. Alrededor, crecen plantas pequeñas, pero de otro tipo, esto implica que las de flores blancas fueron traídas de otro sitio. Cabe mencionar que las características presentes en las imágenes no corresponden a los ritos funerarios zapotecas, quienes los vestían, envolvían en petates y les ponían diferentes ofrendas funerarias de acuerdo con el rango del difunto; finalmente cubrían la tumba con una roca.

Es importante destacar que en el texto visual se utiliza el cuerpo de una mujer y no de un hombre, lo cual marca diferencias en el significado arquetípico. Además, en el espectador no se produce la misma reacción emocional y las subsiguientes asociaciones de significado. El cuerpo aparece con el rostro, el torso y los genitales cubiertos, por ello, la imagen, al perder su individualidad (rostro), puede ser más universal.

Respecto a la presencia del cuerpo, en este caso como *objeto-referente* dentro de la producción artística, Francisco Miguens señala que “se magnifica la relevancia del espacio tridimensional como contenedor así como la importancia del objeto mismo («signo cuerpo»).”²¹⁶ Menciona que el cuerpo “pasa a ser material artístico que conlleva toda una serie de asociaciones y proyecciones mentales subjetivas, es decir, absorben el repertorio de

²¹⁶ Francisco Miguens, *Usos de la sombra en la creación artística contemporánea: diálogos con el referente*, 66, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3077065&orden=1&info=link> (Fecha de consulta: 14 de abril, 2017)

características físicas y significados figurados relacionados icónica, indéxica y/o simbólicamente con el espectador.”²¹⁷ Eso lo potencializa de alguna manera como elemento comunicador.

El cuerpo femenino se puede contemplar como una metáfora del ciclo de vida²¹⁸, al tener la capacidad de albergar vida en su vientre y experimentar el proceso de la menstruación, el cual en algunas culturas se asume simbólicamente como muerte y resurrección. No se omite, la imagen arquetípica de la diosa-madre, símbolo de la vida y de la muerte, sostén de los seres vivos, generadora y vientre, y al mismo tiempo, símbolo de muerte por el regreso a la tierra de la que se “ha partido por el exilio”; es un regreso metafórico, para integrarse nuevamente a ella. La imagen se puede interpretar como una metáfora de la muerte, el exilio y el regreso a la tierra, y también como el proceso cíclico de la naturaleza, donde lo que muere es reabsorbido y alimenta a otros seres vivos.

Gloria Moure se refiere a la temática y el trasfondo de las fuentes simbólicas de estas producciones artísticas y señala lo siguiente:

Ana Mendieta ampliaba las connotaciones naturalistas con formalizaciones superpuestas extraídas de la antropología y la historia y siempre relacionadas con sus propios orígenes culturales. Exploró para ello la riquísima tradición de la santería, sincretismo cubano que mezcla la simbología animista de los cultos del África Occidental

²¹⁷ Francisco Miguens, *Usos de la sombra en la creación artística contemporánea: diálogos con el referente*, 66, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3077065&orden=1&info=link> (Fecha de consulta: 14 de abril, 2017).

²¹⁸ Donald Kuspit, “Ana Mendieta, *Autonomous Body*”, 44.

(yoruba) con la iconografía más recalcitrante del catolicismo contrarreformista español.²¹⁹

En cuanto al uso del color, es bastante económico, incluye los diferentes grises con texturas rugosas de las rocas de la tumba, el café de la tierra, las flores blancas con el tallo y las hojas verdes; y un cuerpo femenino joven, de piel tersa y trigueña.

La tumba se presenta como una ruptura artificial, elaborada por el ser humano en el lienzo de la tierra, es un silencio que alberga un cuerpo muerto, un desarraigo y un reencuentro, también, un sinónimo de luto celebrado con flores blancas que pueden ser símbolo de pureza y al mismo tiempo de muerte. Donald Kuspit lo expresa de la siguiente manera:

Her head, breast, and loins are hidden, as though overgrown by the plant-the soil out of which it grows, and which dissolves it. It is a startling image: the tree of life grows from Mendieta's seemingly dead body, feeding on her mortified flesh, a conception derived from medieval representation of the mystery of Christ's death and resurrection. Life is eternally renewed, miraculously reborn from death.²²⁰

Es un proceso de renovación constante: la vida que culmina con la muerte y la vida que nace a partir de los vestigios de esta.

²¹⁹ Gloria Moure et al., "Ana Mendieta" *Catálogo de la exposición "Ana Mendieta"* del Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC). (Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1996), 32.

²²⁰ Donald Kuspit, "Ana Mendieta, Autonomus Body" en "Ana Mendieta" *Catálogo de la exposición "Ana Mendieta"*, 44. Su cabeza, el pecho, y los lomos están ocultos, como cubierto por la planta, la tierra de la que procede, y que la disuelve. Es una imagen sorprendente: el árbol de la vida crece a partir del cuerpo de Mendieta aparentemente muerto, alimentándose de su carne mortificada, una concepción derivada de la representación medieval del misterio de la muerte y resurrección de Cristo. La vida se renueva eternamente, milagrosamente renace de la muerte. Traducción libre de la autora.

El texto visual analizado es polisignificante y su simbolismo, por consiguiente, se puede vincular con diferentes temas sacros y profanos, lo cual actúa en beneficio del trabajo al enriquecerlo y ampliar los enfoques de aproximación, según se aprecia en los párrafos previos.

2.4.2 *Untitled* (Silueta Series) Impresión corporal



Figura 30. *Untitled* (Silueta Series), 1976, Basílica de Cuilapán de Guerrero, México.

El texto visual *Untitled* (Silueta Series)²²¹ fue realizado en México, en 1976 (fig. 30). El espacio arquitectónico que le sirve como soporte estructural es la Basílica de Cuilapán, en Guerrero, cuya construcción con el sistema de capilla abierta se inició en 1530. El templo que nunca fue terminado tiene una fachada de estilo plateresco, y atestigua la imposición de la religión católica a los habitantes del llamado “Nuevo mundo”, además de haber sido construido por mano de obra indígena.

La propuesta artística de Mendieta está constituida por un arco de piedra ocluido con una tela blanca. Al pie, se observan varias hojas de palma que se levantan en los costados formando una línea curva.

Con respecto a la paleta, los colores neutros (grises) de la cantera tallada, la tela blanca y las hojas de palma entre café oscuro y negro, resaltan el color rojo de la impresión de un cuerpo femenino adulto, completo, en apariencia desnudo, sobre la tela. Por alguna razón, el brazo izquierdo aparece separado del cuerpo.

La imagen en rojo y estática ocupa una posición central dentro del encuadre, y produce un fuerte contraste tonal y de figura/fondo con la tela blanca. La fotografía de registro presenta un ángulo frontal, con una composición abierta y estática. Según lo observado, se infiere que la fotografía de registro se tomó con luz natural.

²²¹ Ana Mendieta, *Untitled* (Silueta Series), 1976, en Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years 1970-1980” en *Ana Mendieta. Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1980*, 161.

Las texturas más evidentes son la superficie semiáspera de las piedras de cantera, en contraste con las rocas de la pared de la derecha, que son más porosas y se destaca la textura lisa de la sábana.

En cuanto a las referencias artísticas previas, se pueden mencionar las *Antropométries suaires* o *sudarios*, de Yves Klein²²², salvando las diferencias. Klein dirige la ejecución de las impresiones corporales en seda, y los modelos que participan son un elemento más bajo su control. Además Klein posee una preferencia por el uso del color azul. Mendieta por su parte, realiza la impresión del cuerpo completo con un color menos inocente, que abre otra gama de significados. Se posiciona la impresión del cuerpo verticalmente: los pies con el empeine extendido y los brazos hacia abajo, en actitud pasiva. Ignacio Pérez-Jofre se refiere a la relación entre la huella de la impresión corporal y el referente que le otorga su carácter de índice y señala lo siguiente:

La imagen que se ha producido por contacto mantiene una relación de presencia con el objeto; pero esa relación se percibe precisamente a través de la ausencia, de la sustitución mental del referente por el signo. Por otro lado, el parecido de la sombra fijada con el objeto que la ha proyectado es lo que permite al espectador reconocer el carácter de huella que la imagen posee; el aspecto indéxico del signo visual necesita del icono para poder comunicar su mensaje, es decir, para existir, igual que el icono necesita una relación indéxica para ser producido.²²³

²²² Hannah Weitemeier, *Yves Klein, 1928-1962. International Klein Blue* (Colonia: Benedikt Taschen, 1995), 53.

²²³ Ignacio Pérez-Jofre, *Huellas y sombras* (A Coruña: Edición do Castro, 2001), 25.

Si se exploran los posibles significados de la propuesta y se detiene en la tela blanca y la mácula roja, la primera imagen mental podría ser una mancha de sangre de la menstruación en una sobrecama. Pero al reparar en la forma completa de la silueta, esta adquiere otra connotación, tomando en cuenta su ubicación arquitectónica. La propuesta podría interpretarse como una referencia al papel tradicional de la mujer que según la cultura y la religión debe presentarse “virgen” al matrimonio. Para ello debe “dejar constancia” con su sangre en la sábana nupcial, para mostrar su “pureza” delante de la comunidad, previamente celebrada la ceremonia de bodas, en un lugar de culto como esta basílica.

Tomando en cuenta lo anterior, se podría observar en el texto artístico una clara crítica social, donde la mujer se convierte en un objeto de posesión y de propiedad del varón y su comunidad, negándole al género femenino el libre arbitrio sobre su propio cuerpo. Algo que puede reforzar esta lectura, es que la sábana blanca se encuentra “cerrando un lugar”, como una especie de puerta que podría ser imagen del “himen” en la mujer virgen, que es violentado al ser desflorada. Esta afirmación no es tan descabellada, si se toma en cuenta a Freud, quien en su libro *La interpretación de los sueños*, se refiere a la asociación elementos arquitectónicos con partes del cuerpo humano: “Conozco [...] pacientes que han conservado el simbolismo arquitectónico del cuerpo y de los genitales [...] cada puerta, una de las

aberturas del cuerpo («agujero») [...].²²⁴ El texto visual en este caso puede fungir de forma simultánea como una *metáfora* de una parte del cuerpo femenino y su totalidad. Es decir, como representación de sus genitales y el concepto del cuerpo en la totalidad en la imagen y su percepción como concepto más allá de su materialidad, al representarse como una huella.

Si se asume la producción artística, en parte, como figura de la sexualidad femenina, la imagen de la mujer completa que emerge de su “vagina-abertura” podría ser una representación de la maternidad y el parto. Una mujer surgida del interior de otra, el papel de madre e hija dentro de la sociedad como una imagen construida socialmente que se replica, como los discursos culturales y religiosos, perpetuados por los padres hacia su su descendencia. Otra interpretación podría ser la de una mujer que “nace” de sí misma, en un sentido más metafórico, siendo un individuo independiente a partir de la emancipación del control social de su sexualidad y los roles que se le imponen.

Otra posible lectura son los elementos referentes a la figura de Cristo, por convención social y religiosa de Occidente. Primero, por la ubicación de la producción artística, la Basílica de Cuilapán, un lugar de culto católico. La relación se establece a partir del concepto medieval que vincula el templo

²²⁴ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 281. En www.alejandriadigital.com/.../la-interpretacion-de-los-suenos-de-freud-en-pdf-502-pagi... (Fecha de consulta: 8 de octubre, 2016).

como edificio y el cuerpo de Jesús²²⁵, lo cual tuvo una injerencia directa en la conformación de los espacios en las plantas arquitectónicas, como lo menciona Juan Antonio Ramírez: “De ahí que la forma normal de muchas iglesias medievales sea la de una estructura longitudinal a la cual se añadían la “cabecera” semicircular y un “crucero”, todo lo cual representaba el cuerpo completo del crucificado, con los brazos extendidos.”²²⁶

Segundo, en la parte inferior de la estructura se encuentran las hojas de palma, todavía utilizadas por la comunidad católica en la celebración del “Miércoles de Ceniza”. Según la Biblia, con ramas de palma saludaron a Jesús al entrar a Jerusalén antes de la pascua judía.²²⁷ Las palmas “eran también emblemas funerarios que simbolizaban la otra vida.”²²⁸

Tercero, la impresión de un cuerpo sobre la sábana recuerda la *Síndone*, también llamado el *Sudario de Turín*, el cual según la tradición católica, es el lienzo en el que se envolvió el cuerpo de Jesús antes de ser sepultado. Sobre esto existen muchas discusiones, aunque los expertos coinciden en que las marcas en la tela corresponden a las de un hombre crucificado.

²²⁵ Jn. 2: 19-21.

²²⁶ Juan Antonio Ramírez, *Edificios-cuerpo* (España: Ediciones Siruela, S. A., 2003), 16.

²²⁷ Jn. 12:12-13.

²²⁸ David Fontana, *El lenguaje de los símbolos*, (Singapur: Blume, 2003), 167.

El sacrificio representa la muerte de uno, para la salvación de muchos. También, representa el sacrificio del cuerpo femenino en favor de la conservación de la especie, pues en la tradición cristiana el matrimonio implica necesariamente la procreación de hijos. En esta tradición, la figura femenina existe en tanto sea esposa y madre. El hecho de que se haya realizado la propuesta en un templo católico también se puede interpretar como una crítica al discurso religioso sobre el papel de la mujer en la sociedad.

En el texto se ha suprimido el cuerpo de la mujer como tal, y se ha "simplificado" en su huella de impresión corporal, eliminando cualquier detalle. Esto remite al fenómeno de presencia en ausencia de lo referido (el cuerpo). Alude a una mujer que puede ser cualquiera: no hay color de piel, ni rasgos para ubicarla en algún grupo humano. Sólo la sangre como un símbolo de vida y mortalidad.

2.4.3 *Untitled (Silueta Series)* Silueta en arena de playa



31.1



31.2



31.3

Figura 31. *Untitled (Silueta Series)*, México, 1976 (detalle).

Esta silueta fue realizada en La Ventosa, México.²²⁹ La secuencia de tres fotografías muestra el carácter efímero de este trabajo artístico. En la primera (fig. 31.1) se observa una silueta femenina en negativo, excavada en la arena de la playa, en posición horizontal, con las piernas juntas y los brazos abiertos, sus codos están flexionados y las manos en dirección hacia la cabeza. Dentro de ella y a un costado, se observa pigmento rojo. En la segunda foto (fig. 31.2) se observa la silueta con menos profundidad y cómo una ola del mar ingresa en la oquedad. En la tercera imagen, la silueta es casi “borrada” de la superficie de la playa por las olas del mar (fig. 31.3). Al documentar una secuencia continua, es fácil eliminar mentalmente la elipsis temporal entre ellas “rellenando” el tiempo y movimientos de las olas faltantes. El registro se realiza desde una posición superior, del lado de “los pies” y en cada foto se va desdibujando más la silueta.

En las tres imágenes, la luz observada es natural, y la silueta ocupa el área central del encuadre. En cuanto al color, posee una paleta reducida: los tonos de la arena, la transparencia del agua del mar, el blanco de la espuma y el pigmento rojo. Este último disminuye en cada foto.

Gloria Moure se refirió al uso de la silueta y del paisaje, y como estos le permitieron a Mendieta realizar una síntesis de diferentes aspectos; así lo expresa:

²²⁹ Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series)*, 1976, en Kuspit, *Autonomous Body: Ana Mendieta*, 72-73.

[...] Ana Mendieta achieved a unique synthesis which related her actions to the form (silhouette) of her body, to land art to the typical esoteric symbols of syncretist religions and primitive rituals. From the beginning, her works, including the most radical of them, showed a careful and consistent balance between formalization and presentation. Her real silhouette, or its positive or negative imprint effectively solved this dual problem which, for many was insurmountable. Yet as I have said, the integratory metaphor of her body's alliance with the landscape, put across by mud and other materials or objects used, was more part of a global yearning than a purely ecological response, in the physical sense.²³⁰

La silueta es la huella e indicio de la presencia previa de un cuerpo humano femenino en el sitio. El hecho de que la silueta no posea rostro, queda abierta como representación de ser un humano cualquiera, al no identificarse a alguien en particular.

La ubicación del espacio hueco en la arena de la playa, la posición de la figura y el color rojo intenso que contiene, remite a un cadáver cubierto de sangre, o sea a la muerte de un ser humano.

Al ubicar el texto visual en el contexto histórico en que fue producido se amplía su significación. Se puede inferir el vínculo con la situación de muchos cubanos que, por medio del exilio, buscaron una mejora en su situación de vida. Son personas que abandonaron la isla de Cuba en embarcaciones

²³⁰ Gloria Moure, "Ana Mendieta" *Catálogo de la exposición "Ana Mendieta"*, 32.

Ana Mendieta logra una síntesis única que relaciona sus acciones a la forma (silueta) de su cuerpo, land art con los típicos símbolos esotéricos de religiones sincretistas y rituales primitivos. Desde el principio, sus obras, incluyendo las más radicales, mostraron un equilibrio cuidadoso y consistente entre la formalización y presentación. Su silueta real, o su huella positiva o negativa resuelven eficazmente este problema dual que, para muchos era insuperable. Sin embargo, como ya he dicho, la metáfora integradora de la alianza de su cuerpo con el paisaje, transmitida por el lodo y otros materiales u objetos que se utilizan, era más parte de un anhelo mundial que una respuesta puramente ecológica, en el sentido físico. Traducción libre de la autora.

hechizas e inseguras, y no resistieron los embates del mar, lo provocó la muerte de muchas de ellas, tal y como la silueta, que es borrada por las olas del mar.

Asimismo, la arena hueca puede simbolizar el desarraigo, el vacío que dejaron aquellos que partieron de la isla, las familias divididas, la pérdida; y el rojo en este caso es símbolo de dolor, más emocional que físico.

Si alguien se ubica en la época actual y observa el texto artístico, los temas del exilio, desarraigo, muerte y familias divididas, están vigentes y no se limitan a un punto geográfico; por ejemplo, en América Latina, en Siria y en Libia, además de muchos africanos que cruzan el estrecho de Gibraltar.

2.5 *Body Track*

2.5.1 *Untitled (Body Track)*



Figura 32. *Untitled (Body Tracks)*, 1974.

El texto visual *Untitled (Body Tracks)*²³¹, fue realizado en 1974. El registro de la acción consta de una única fotografía (fig. 32) cuya composición es completamente central, con iluminación artificial. La imagen consta de un fondo blanco, con una zona roja de formato rectangular vertical y frente a esto, en el primer plano, se encuentra una mujer de espaldas al espectador, descalza, de rodillas, con el torso inclinado hacia el frente y los brazos extendidos hacia arriba en una actitud casi suplicante. Sus manos, que usa como “brocha”, realizan un movimiento lineal descendente que se describe en el trazo o huella dejados en el pigmento rojo. En estos *rastros corporales* Mendieta inicia el trazo en la parte superior y concluye en la parte inferior del formato. Para ello utilizó témpera mezclada con sangre.²³²

La mujer viste una blusa blanca de manga larga, que contrasta con el fondo rojo, y un pantal n azul. Si se toman en cuenta los tres colores, se podrían relacionar con los colores de varias banderas latinoamericanas, entre ellas la de Cuba. Se sabe que estos *body-tracks* fueron ejecutados con música cubana de fondo según consta en algunos textos.²³³

El significado de los colores es significativo: el rojo es símbolo de la vida, la sangre, la muerte, el sacrificio. En contraste con el blanco, que

²³¹ Ana Mendieta, *Untitled (Body Tracks)*, 1974, en Herzberg, *Ana Mendieta's Iowa Years, 1970-1980*, 162.

²³² Julia Herzberg, *The Iowa Years*, 163.

²³³ Ver nota al pie no. 156.

simboliza la pureza e inocencia; y el azul el color “del cielo de verano, el agua” y la tranquilidad.

María Ruido se refiere a los *Body Tracks* y su posible significado y así lo consigna:

[...] explora los restos de la acción, las huellas de los brazos en la pared y su movimiento descendente, usando para ello, además, el color rojo de la sangre, un fluido corporal varias veces utilizado por la autora, que registra esas huellas como un posible proceso de derramamiento, de pérdida dentro de la pérdida que significa el propio rastro.²³⁴

El texto visual expresa un gesto que podría interpretarse como un rito de duelo, la pérdida de algo tan vital como la sangre; quizá algo tan importante como la familia, los seres amados, la cultura y la patria. La artista realiza un movimiento de descenso que deja el cuerpo postrado, casi como un ruego, aunque no se observe el rostro. Es posible leerlo como un anhelo de alcanzar a las personas perdidas por las guerras, dictaduras y otras situaciones; o el anhelo de la patria por causas del exilio, entre otras.

²³⁴ María Ruido, “Del cuerpo como territorio político y como escenario del rito sacrificial” *Ana Mendieta* (Guipúzcoa: Editorial Nerea, S.A., 2002), 21.

2.6 Tree of Life Series

Los árboles juegan un papel trascendental en la supervivencia del ser humano, por lo que han adquirido significados importantes en diferentes áreas de las culturas. Esto no solamente por sus cualidades curativas, sino también como fuente de alimento y madera; en algunos casos, incluso se les consideró sagrados. A continuación se presentn algunos ejemplos. Para los celtas, especialmente los druidas, el roble tenía un papel sagrado e importante dentro de sus prácticas rituales. Cayo Plinio Segundo describe algunos de los rituales de los druidas y entre ellos, cómo cortaban el muérdago del roble con gran ceremonia, para utilizarlo después en preparaciones que consideraban medicinales. Así lo consigna en su obra sobre la Historia Natural, libro décimo sexto, capítulo XLIV, *De la edad de los árboles, qué genero dellos duran menos y el muérdago y druidas*. Plinio Segundo expresa:

No tienen cosa los druidas (que ansí llaman sus magos) por más sagrada que el visco [muérdago] y el árbol en que se engendra (con que sea el roble) y aún eligen por sí los bosques de los robles y no hazen sacrificios sin estas hojas. [...] todo lo que nace en ellos [se considera] ser enviado del cielo y ser señal de haver sido escogido de Dios aquel árbol.[...] y llamando la sanidad de todos en su lengua y aparejados los sacrificios y manjares con sus ceremonias acostumbradas debaxo de su árbol, y allegados toros blancos, cuyos cuernos sea aquella la primera vez que se aten, el sacerdote, rebestido de vestidura blanca, sube en el árbol, córtalo con una hoz de oro y recíbenlo en una talega blanca.²³⁵

²³⁵ Cayo Plinio Segundo, "De la edad de los árboles, qué genero dellos duran menos y el muérdago y druidas" en Historia natural, Tomo V, Volumen II. (México: Editorial Galache, S. A., 1976), 266-277. Traducida y anotada por el Dr. Francisco Hernández.

En la cultura maya, la ceiba o *yaxché* es el árbol sagrado que levantó el cielo en el mito de la creación y establece un vínculo entre los nueve inframundos, la tierra y los trece cielos. Además, sirve como medio de comunicación con los dioses y una especie de puerta entre los mundos.²³⁶ En la lápida del señor de Pakal se observa "la ceiba por la que Pakal asciende después de su muerte."²³⁷ (Ver ilustración en Anexo 2).

En otras culturas, los árboles no sólo juegan un papel importante dentro de la creación del mundo, sino que son el origen del cual nace la humanidad. A continuación se mencionan algunos de ellos.

En el mito mixteca referente a la creación, la segunda generación de seres humanos nace a partir de los árboles y el aliento de un dios, así se consigna Sonia Yglesias:

[...] crearon el Río Yutatnoho, Río de Donde salieron los Señores, para que fecundaran las semillas de dos árboles sagrados, Yuthu-ji, que habían plantado los mismos dioses en las riberas del río[...] Los árboles, que al principio podían confundirse con arbustos, fueron cuidados con mucho esmero por los dioses hasta que se convirtieron en hermosos y grandes. De ellos surgieron, gracias al aliento de Yoco Situayuta, un hombre y una mujer –desnudos y friolentos por el viento y la lluvia, y deslumbrados por los relámpagos- que fueron los antepasados de la

²³⁶ Mónica del Villar, *Los árboles como representaciones y vínculos del misticismo prehispánico*. <http://masdemx.com/2016/04/los-arboles-sagrados-del-mexico-antiguo-2/> (Fecha de consulta: 8 de octubre, 2016).

²³⁷ Arqueología Mexicana, Lápida de Pakal, Palenque, Chiapas, arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/lapida-de-pakal-palenque-chiapas (Fecha de consulta: 9 de octubre, 2016).

segunda generación de mixtecos. Del apareamiento de la pareja nacieron los nobles, los sacerdotes, los guerreros y los artífices; de las hojas de los árboles surgieron los quiadachiñosa, campesinos; los quiadabasha, artesanos; los iyosidacosa, mercaderes; y los quiadabasha-béé, los constructores.²³⁸

De la cita anterior se puede extraer cómo se "legitima" el estrato social al que pertenece un grupo determinado por su ocupación dentro de la sociedad, desde el punto de origen que se le asigna en el mito de su creación misma, a partir de la pareja primigenia o de las hojas. Ello da por sentado que así fue determinado por los dioses.

Un origen similar aparece en el mito de la creación del ser humano de las culturas nórdicas: *"El hombre y la mujer fueron creados a partir de los troncos de dos árboles inertes. Odín les infundió vida. El dios Hoenir les dotó de alma y capacidad de juicio. Lodur les dio calor y belleza. El hombre fue llamado Ask (de Ash, ceniza) y la mujer Embla (parra), y de ellos desciende la raza humana."*²³⁹

Para los persas, el "Gaokerena que crece en el mar Vourokasha es el árbol en el que crece el fruto de la inmortalidad."²⁴⁰ En cuanto al significado simbólico y sagrado de este elemento, en la tradición hebrea y judeo cristiana;

²³⁸ Sonia Iglesias, "Los hijos de los árboles. Mito mixteco" En *Mitos Mexicanos*. <http://www.mitos-mexicanos.com/mitos-mexicanos/los-hijos-de-los-arboles-mito-mixteco.html> (Fecha de consulta: 30 de octubre, 2016).

²³⁹ La creación, mitología nórdica, *Mitos y leyendas*, <http://mitosyleyendas.com/mitologia-nordica/> (Fecha de consulta: 30 de octubre 2016).

²⁴⁰ Mytology Dictionary, <http://www.mythologydictionary.com/gaokerena-mythology.html> "Gaokerena".

la Torah y la Biblia hacen referencia al árbol de la vida en varios versículos. Según el libro del Génesis, después de que el ser humano desobedece al comer del *árbol del conocimiento*, adquiere *conciencia del bien y el mal*, y es expulsado del Edén, entonces, el árbol de la vida es *resguardado por querubines con espadas de fuego* para negarles el acceso.²⁴¹ En el último libro de la Biblia, el Apocalipsis, se señala que ese árbol se encuentra en el centro del *Paraíso de Dios* y que comerán de él los "vencedores"²⁴², aquellos que manifiesten su amor a Dios y cumplan sus mandatos. Lo describe "en medio de la calle de la ciudad, y a uno y otro lado del río, estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones."²⁴³ El árbol se menciona en ambos casos en situaciones opuestas y es particular que sea en el primero y último libro, respectivamente. Además, se alude a la importancia y el significado que se le da el tener acceso a él.

En la cultura persa, "Mashye y Mashyane son el primer hombre y mujer, respectivamente, quienes crecieron como una planta de la semilla de Gayomart y nacieron a los quince años."²⁴⁴

²⁴¹ Gn. 3: 24.

²⁴² Ap. 2: 7.

²⁴³ Ap. 22 :2.

²⁴⁴ Mytology Dictionary, <http://www.mythologydictionary.com/gaokerena-mythology.html> "Mashye" y "Mashyane". (Fecha de consulta: 30 de mayo, 2016).

En varios de los ejemplos anteriores, se logra apreciar cómo diferentes culturas establecen simbólicamente una vinculación con los árboles, cuyo sentido es de trascendencia o de vida después de la muerte. Este árbol mitológico forma parte del acervo cultural de los diferentes pueblos y sus representaciones varían por mucho.

El árbol de la vida también ha sido tema del trabajo de varios artistas a lo largo del tiempo. En la pintura y escultura se cuenta con muchos autores anónimos, sobre todo en la decoración de las iglesias y palacios. A continuación, se mencionarán algunos autores cuya producción artística aborda el tema arbóreo: Ignacio de Ries, pintor flamenco del siglo XVII (c.1612-después de 1661); Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), quien pintó el tema en uno de los frescos en la Capilla Sixtina; y Gustav Klimt (1862-1918). Terrence Malick lo llevó al cine mediante su drama *Tree of life* (2011). También, merecen mención: la escultura pública de Leobardo Pérez Jiménez (1945), ubicada frente a la Casa Museo de la Memoria de Medellín; la escultura-fuente *Árbol de la vida* (1967), de José A. Buscaglia Guillermet (1938), en la Universidad de Puerto Rico; y Ana Mendieta, quien realizó una serie de trabajos titulados *Tree of life*, dos de los cuales se analizarán a continuación.

2.6.1 *Tree of Life*



33.1



33.2

Figura 33. *Tree of Life*, 1976.

El trabajo artístico *Tree of Life*, de 1976²⁴⁵ combina las tendencias de *Body Art* con *Earth Art*, porque utiliza el cuerpo como parte de la propuesta en medio del paisaje, en este caso sin modificarlo. Valga anotar que la documentación se llevó a cabo mediante fotografías cuya composición es abierta y estática.

²⁴⁵ Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976, en Viso, Unseen Mendieta, 120.

La primera foto (fig. 33.1) se tomó a mayor distancia del trabajo artístico que la segunda (fig. 33.2) y desde un ángulo inferior, lo que acentúa la perspectiva. Al encontrarse más alejada, permitió incluir más elementos del entorno en el encuadre. El primer plano se compone de un área de topografía irregular con plantas pequeñas de color verde. En el segundo plano, se aprecia una especie de tajo o corte en el terreno que deja expuesta parte de las raíces de los árboles. En el tercer plano, se observa una mujer, dos árboles grandes -cuyos troncos parten del mismo punto- y otros más pequeños. De frente y adosado a los árboles de mayor tamaño, se distingue un cuerpo femenino de los muslos hacia arriba. Si se observa la proporción de tamaño de los árboles con respecto a la escala humana, impresiona su altura y la circunferencia de sus troncos, lo cual indica una gran cantidad de años. La luz presente es natural y los colores predominantes son variedades de verde, grises y café.

La segunda fotografía²⁴⁶ muestra un acercamiento, desde un ángulo frontal. En primer plano, la imagen presenta a una mujer adulta, desnuda, de pie, cubierta de barro y briznas de zacate, por ello no se puede determinar el color de la piel ni del cabello. Tiene los ojos cerrados, las piernas juntas y los brazos abiertos casi en ángulo recto, con las manos apuntando hacia arriba.

²⁴⁶ Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976, en Viso et al. *The Memory of History: Ana Mendieta: Earth Body*, 54.

Cada brazo se encuentra adosado a uno de los troncos más grandes, los cuales forman una "v".

Ambos, árbol y mujer, tienen sus "raíces" en el suelo y se proyectan con sus ramas-brazos hacia arriba, como en un anhelo de crecer o desprenderse del suelo y extenderse hacia el cielo. El cuerpo femenino está semimimetizado con la textura de la corteza de los árboles por medio del barro. Si se asimila la vinculación de estos seres vivos como uno solo, se generaría una mujer-árbol, la cual "simboliza a la Madre Tierra, el principio femenino nutriente."²⁴⁷

Si se considera el nombre del texto visual *Tree of life*, y las características conferidas a este árbol mítico -como dador de la vida (eterna) y símbolo de abundancia de alimento-, se podría vincular con un principio femenino de vida, de cambios mensuales y la sanidad que se puede asumir como cuidado hacia otros. Existe una analogía con la madre tierra, en el sentido de que produce alimento, cambia con las estaciones, y las plantas, raíces y otros elementos producidos restauran la salud, además de brindar abrigo y protección a los seres vivos.

El nombre también se puede relacionar con el árbol genealógico de una familia, donde la vida se reproduce, multiplica y perpetúa, no solamente en el aspecto físico (fenotipo), sino a través de ideologías, filosofías y formas de "hacer".

²⁴⁷ David Fontana, *El lenguaje de los símbolos*, 171.

Otra aproximación a la que aluden algunos estudiosos es al árbol filogenético de Charles Darwin, basado en su teoría de la evolución.

La producción visual nos presenta un ser humano desnudo, carente de todo elemento cultural visible (ropa, calzado, adornos, entre otros), cubierto con materiales naturales, sin el sentido de superioridad frente a la naturaleza, sino "integrado" al entorno como un ser vivo más del medio natural.

Si se interpretara de otra forma, podría ser el anhelo de volver al Edén, al paraíso perdido del que se fue expulsado y se recurre a un artificio como cubrirse con elementos del paisaje (barro y zacate) para "no ser notado" y "pegarse" al árbol que le fue negado. Un regresar al origen, donde el Edén puede ser un lugar físico o un tiempo diferente de aquel en se vive. Por tanto, este árbol puede identificarse con un lugar, una familia o algo que le es negado, y de una forma simbólica se vuelve a ello. Se podría afirmar que mantiene los ojos cerrados, porque su viaje no es al lugar físico donde se encuentra, sino posiblemente sea hacia dentro de sí misma para encontrar lo perdido. Sería una forma de transformar el sentido de pérdida y en cierto sentido eliminar la escisión interna.

2.6.2 *Untitled (Tree of Life Series)*



Figura 34. . Page from artist's sketchbook *Ideas*, 1976-1978.



Figura 35. Pan de Matanzas, Cuba.



36.1



36.2



36.3

Figura 36. *Untitled* (Tree of Life Series), 1976

Esta propuesta artística, *Untitled (Tree of Life Series)*²⁴⁸, fue realizada al igual que la anterior en Old Man's Creek, en Iowa. Las fotografías encontradas en los libros difieren en cantidad y color. Se puede apreciar que en todas que se utilizó luz natural. La primera foto (fig. 36.1) tiene un color general, que podría ser un filtro, el cual le da un tono más cálido que el de las fotos de la parte inferior (fig. 36.2 y 36.3).²⁴⁹

Llama la atención el título de la obra: *Tree of Life*, y que el árbol del texto visual esté cerca de una fuente de agua (un río), tal como se describe el *árbol de la vida* en la Biblia, aunque no corresponden las demás características. El de la fotografía se encuentra evidentemente muerto, desprovisto de ramas, hojas y corteza, además de yacer en el suelo y mostrar un estado de descomposición. Su color ciertamente no refiere a la vida. Sin embargo, dentro de la naturaleza que todo lo "recicla", un árbol muerto puede ser la fuente de alimento de otras nuevas plantas; así también, los seres humanos, que al morir vuelven a la tierra, al polvo. Es un ciclo de vida natural en constante renovación.

Este árbol sostiene sobre sí el cuerpo de un ser humano (se sabe por los textos que es Ana Mendieta, pero en la fotografía no es evidente), cuyo

²⁴⁸ Ana Mendieta, *Untitled (Tree of Life Series)*, 1976, en Viso et al. *The Memory of History: Ana Mendieta Earth Body*, 55. La segunda foto en Viso, *Unseen Mendieta*, 122.

²⁴⁹ Ana Mendieta, *Untitled (Tree of Life Series)*, 1976, en Viso, *Unseen Mendieta*, 122 y 123.

sexo no se distingue y está semiintegrado visualmente al tronco por medio de una capa de barro.

En una lectura más ligera, se podría interpretar simbólicamente que la muerte de la naturaleza implica la extinción del ser humano, porque a pesar de todos los adelantos tecnológicos aún se depende de ella para subsistir; por ejemplo, la dependencia del ser humano de elementos naturales tan vitales como el oxígeno producido por lo árboles.

Otro enfoque de lectura distinto del anterior podría ser el del Cristo muerto, cuando es bajado del madero donde fue crucificado. La unión del cuerpo con el árbol puede fungir como una analogía entre la vinculación religiosa del madero o cruz con la imagen de Jesús, de tal manera que “la cruz o madero” se convierte en una imagen sustitutiva del Cristo.

Con respecto a las referencias previas del texto artístico, Olga Viso menciona “pays homage to the hills know as the Pan de Matanzas, near Matanzas, Cuba, described by locals as suggestive of the shape of a reclining woman”²⁵⁰. Este dato se puede corroborar en la anotación con lápiz en el boceto²⁵¹ que realizó Mendieta (fig. 34) y en la referencia fotografía de las

²⁵⁰ Viso et al. *The Memory of History*, 55. Rinde homenaje a las Colinas conocidas como Pan de Matanzas, cerca de Matanzas, Cuba, descrito por los vecinos con la forma de una mujer reclinada. Traducción libre de la autora.

²⁵¹ Ana Mendieta, *Page un the artist,s sketchbook Ideas,1976-1978*, en Viso, *Unseen Mendieta*, 121.

colinas llamadas Pan de Matanzas (fig. 35).²⁵² Se observa cierta similitud entre la silueta de las colinas que se asemejan a “una mujer dormida” o a una princesa indígena, según las leyendas cubanas, y la que se produce de la integración del cuerpo humano con el árbol (fig. 36).

El texto visual se puede leer en forma simbólica como un anhelo de retorno a la patria; constituye una integración visual con la geografía y la cultura, representada en la leyenda indígena de la mujer dormida, así también, se observa el cuerpo yacente sobre el árbol, con los ojos cerrados.

En el caso de Ana Mendieta, utiliza la creación artística no solamente como medio expresivo, sino que de alguna manera le permite manejar su historia personal: el exilio, la separación del vínculo familiar, la discriminación, el abuso físico y otras situaciones que surgen a raíz de un proceso político (la revolución cubana) y la diferencia cultural del país de llegada (discriminación en EE.UU.). En palabras de Mendieta: “Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. Theodore Adorno ha dicho: *Todas las obras de arte son crímenes no cometidos*. Mi arte proviene de la rabia y del desplazamiento.”²⁵³ Asimismo, sus obras podrían representar una sublimación del deseo de regreso a lo perdido, no en un sentido geográfico, porque

²⁵² Imagen tomada de *es. Pinterest.com*

²⁵³ María Ruido, “Del cuerpo como territorio político y como escenario del rito sacrificial” *Ana Mendieta* (Guipúzcoa: Editorial Nerea, S.A., 2002), 31. Cita declaraciones de Ana Mendieta recogidas por E.Cockcrof, “Culture and survival: interview with Mendieta, Willie Birch and Juan Sánchez” en *Jornal Art and Artist*, s.n. febrero de 1984. s.p.

cuando pudo regresar a Cuba, no se quedó ahí, sino al momento en particular en que se produce la escisión.

2.7 Apuntes sobre la influencia de Ana Mendieta en otros artistas

En cuanto al rol que juega la producción artística de Mendieta en el arte latinoamericano, se ha citado a Julia P. Herzberg, en el análisis de los textos visuales *Untitled (Rape Scene)* y *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* sobre el papel vanguardista que Mendieta ocupó en su tiempo. En el primero de los textos visuales, va más allá de la referencia al tema de la violación (del cuerpo) para “hablar” o representar el horror y la humillación (psique) que sufren las mujeres ante este hecho de violencia, además de ser un tema poco tratado en la época. En el segundo, por usar su cabeza no solo como soporte tridimensional para la aplicación de pigmentos como hicieron otros, sino en la exploración de una idea utilizando el disfraz facial y el encubrimiento como recurso.

Pedro da Cruz ubica a Mendieta como un referente e *ícono posmoderno* y señala lo siguiente:

[...], la figura de la artista de origen cubano se impone como un referente obligado para el arte del continente de las últimas décadas del siglo XX. [...]. La suma y superposición de elementos de diferentes procedencias resultó en una obra que no tuvo un desarrollo lineal, sino que fue compleja, y que puede ser entendida en distintos niveles. [...]. Se la ha caracterizado como un caso de heterogeneidad, de híbrido posmoderno, de víctima del patriarcado, de ser poscolonialista, y pionera de estrategias posminimalistas.²⁵⁴

²⁵⁴ Pedro da Cruz, *Ana Mendieta y la posmodernidad* <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2011/01/15/ana-mendieta-y-la-posmodernidad/> (Fecha de consulta: 25 de octubre, 2017).

El trabajo de Mendieta, de origen sincrético, abarca diversos temas, entre ellos: la construcción de la identidad desde la biculturalidad y la utilización de herramientas conceptuales para referirse a la opresión del imperialismo. Además, puso en el plano de discusión temas como el exilio y la xenofobia, que no se planteaban en el momento. Para ello utilizó diversidad de recursos del entorno natural y variadas formas de ejecución.

Se puede observar la influencia de Mendieta en el trabajo de artistas de diversas nacionalidades, entre ellos: los cubanos de la generación de los años 1980 y posteriores; así lo menciona Tania Bruguera: "Otra fuente fundamental de inspiración fue Ana Mendieta, quien visitó Cuba varias veces en los ochenta y estuvo muy cerca de los nuevos artistas cubanos, sobre los que influyó grandemente."²⁵⁵ En este texto se refiere a sí misma y a otros, se puede observar esa influencia en la obra *El peso de la culpa* (1998), *performance* en el que la artista consume bolitas de tierra, como referencia al trabajo *Oracle* que fue realizado en EE.UU. y emplea tierra proveniente de Cuba. Entre los artistas cubanos actuales están: Sandra Ramos (1969) y Alexis Leyva Machado (1970) conocido como *Kcho*.

También, se puede mencionar a la guatemalteca Regina Galindo, en trabajos como *El peso de la sangre* (2004), mencionado previamente y *Suelo común* (Eslovenia, 2012).

²⁵⁵ Gerado Mosquera, *Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social*, http://www.taniabruquera.com/cms/files/2010-gerardo_mosquera-esp.pdf (Fecha de consulta: 25 de octubre, 2017).

Una referencia directa a trabajos de Mendieta y otros artistas es *A Void* (2008), de Lilibeth Cuenca Rasmussen (Filipinas 1970), en el que recrea e interpreta trabajos de varios artistas, entre ellos, impresiones corporales y escritos rojos en la pared como en *Untitled (Silueta series)*, analizada previamente en el segundo capítulo y *Bloodwriting* o *Blood Sing # 1*, ambas de 1974.

También se puede nombrar *Eureka* (1993), de Janine Antoni (1962, Bermudas), en la que se aprecia la silueta de la artista como espacio hueco y huella en una mezcla de jabón y manteca contenida en una bañera, cuya imagen nos remite a la serie *Siluetas*.

En cuanto a la posible influencia artística de *Untitled (Glass son Body)*



Figura 37. *Closed contact No. 10*, 1995-1997.

en la producción de otros autores, se encontró: *Closed contact No. 10*, 1995-1997²⁵⁶ (fig. 37), de Jenny Saville (Cambridge, 1970) y Glen Luchford (Reino Unido, 1968), en la que se puede apreciar la similitud del proceso, aunque el tema puede ser muy diferente (El desnudo femenino en la tradición pictórica con el cuerpo femenino que se

²⁵⁶ Jenny Saville y Glen Luchford, *Closed contact No. 10*, 1995-1997, en Amelia Jones "Cuerpos que dejan huella" *El cuerpo del artista*, 68.

presenta en los medios de moda contemporánea). En este caso, el plexiglás se aprecia más como lienzo y marco del cuerpo, de tal manera que casi lo contiene en su totalidad, a diferencia de las fotografías analizadas. Además, su producción es de preocupación más estética que ideológica o crítica.

En cuanto a la particularidad del trabajo de Mendieta con respecto a lo producido por otros autores en su época, además de emplear diferentes medios en su creación artística, utilizó elementos que no aparecen en otras propuestas, como: flores, fuego, arena, hielo, por mencionar algunos.

También, se destaca la inclusión de elementos culturales propios de una región, entre ellos: la música cubana, que remite a un lugar y cultura específicas; y el uso del rito y el mito, no en tanto constituyen una recreación de ellos o una burla, sino por ser elementos o prácticas descontextualizados que se modifican para referir a otros temas de interés, tales como la continuidad e inclusión cultural fuera de su país de origen, y el exilio, asunto que no era de uso común.

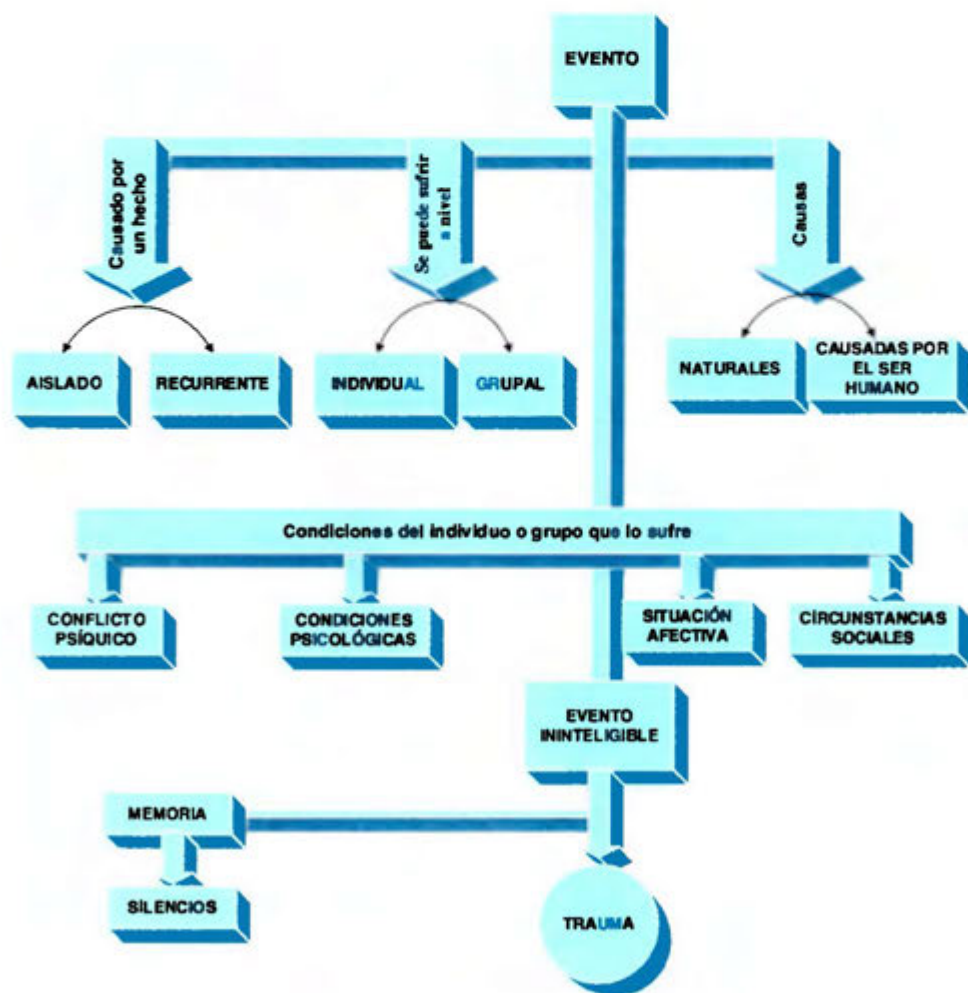
Es claro por los nombres de artistas mencionados en los párrafos anteriores, que por supuesto no son todos, que existe una influencia tanto en el tema de los trabajos de Mendieta como en la práctica artística de otros productores culturales del área de las artes visuales, creadores en el siglo pasado y en el actual siglo XXI.

CAPÍTULO TRES

ANÁLISIS DE LOS SIGNOS VISUALES DEL TRAUMA EN EL CORPUS DE ESTUDIO

3.1 Apuntes varios sobre el trauma

Previamente, se ha se definido en el marco teórico el concepto de trauma a utilizar y se especificaron los aspectos intrínsecos que intervienen para que este se dé. A continuación un mapa mental que muestra en síntesis la relación entre ellos.



Seguidamente se muestran en forma breve algunas propuestas que se refieren de forma específica a diferentes tipos de trauma y eventos en la vida del ser humano que pueden causar este efecto; entre ellos se encuentran: el trauma del nacimiento y el de la finitud o de la muerte, y otros, los cuales se explicarán en forma breve.

Cada una de las manifestaciones de trauma citadas anteriormente tiene como característica en común un hecho: el o los individuos que lo sufren, fueron los receptores directos del evento o de los sucesos que le dieron origen. No obstante, existen otras situaciones en las que un individuo puede manifestar sufrimiento y síntomas de trauma, sin haber sido expuestos a un acontecimiento provocador inicial; por ejemplo: el *trauma insidioso*, que se expondrá más adelante en el análisis del texto visual *Untitled (Rape Scene)*; la *transposición generacional traumática*, y en el caso de América, *el trauma de la conquista europea*, los cuales se mencionarán brevemente a continuación.

El trauma del nacimiento

Esta propuesta fue desarrollada por el Dr. Otto Rank, quien observó que la fijación que mostraban sus pacientes con su madre se refería a *la relación fisiológica entre el niño y el cuerpo de ella*. Una vez iniciado el tratamiento, en el proceso de terapia, cambiaban el objeto de fijación de la madre por el psicoanalista. Como parte del proceso, los pacientes *reproducían* la “fantasía del segundo nacimiento”, en este caso el paciente se desprende del médico,

lo cual marcaría el final de la terapia y superación el trauma de la separación de la madre. Rank lo explica de la siguiente manera:

Obsérvese bien no obstante que de ningún modo se trata ahí de una metáfora, ni de un sentido psicológico del término: en la situación analítica, el enfermo reproduce, por decir así biológicamente, el período de su vida intrauterina, en tanto que al final del análisis, que está señalado por la separación del objeto sustituto (es decir, del médico), reproduce el acto del nacimiento en casi todos sus detalles.²⁵⁷

A partir de sus estudios, formuló la hipótesis sobre el origen de la memoria “[...] que la represión primitiva del trauma del nacimiento sería la causa de la memoria en general, es decir, de la facultad de retener ciertos detalles [...] para poder ser reproducidos más tarde [...] en lugar del trauma del nacimiento.”²⁵⁸

Con base en la cita previa se deduce que para Rank la información retenida en la memoria actuaría en “sustitución” de los recuerdos del nacimiento, llenando el vacío.

El trauma de la muerte o la finitud

Se dice que la única certeza poseída al nacer es que un día se morirá. El concepto de la muerte y cómo abordarla varía de acuerdo con la cultura a la cual se pertenece y a las creencias religiosas, si se poseen. De ello depende si se cree o no en la trascendencia del *ser*, después del fallecimiento

²⁵⁷ Otto Rank, *El trauma del nacimiento* (España: Editorial Paidós, 1991), 20.

²⁵⁸ *Ibid.*, 23. Para ampliar véase el capítulo XX “La acción terapéutica”

del cuerpo, ya sea por la reencarnación, la resurrección u otro medio y también de ello la manera de manejar los duelos al enfrentar la pérdida de un ser querido. Edgar Morín en *El hombre y la muerte* escribe que esa particular preocupación por la finitud es un rasgo exclusivamente humano, así lo expresa:

La muerte se sitúa exactamente en el umbral bio-antropológico. Es el rasgo más humano, más cultural del *ántropos*. Pero si en sus actitudes y creencias ante la muerte el hombre se distingue claramente de los demás seres vivientes, precisamente por medio de dichas actitudes y creencias es como expresa lo que la vida posee de más fundamental. No tanto el querer vivir, lo que es un pleonasma, sino el propio sistema de vivir.²⁵⁹

La certidumbre de que un día se morirá es una de las razones por las que la vida es tan preciada, porque la muerte es el punto de *no retorno*, al menos a la vida como se conoce. Al carecer de un conocimiento de lo que acontece luego, más allá de la seguridad que puede ofrecer la fe, el cuestionamiento y la necesidad de una respuesta origina numerosos mitos, textos y disertaciones.

Rafael E. Aguilera Portales y Joaquín González estudian esta relación humana con el tiempo y señalan que el cuerpo envejece mientras que la conciencia que "lo habita" solo se transforma y se genera la angustia de perder a las personas amadas. Así lo expresan:

²⁵⁹ Edgar Morin. "Prólogo a la 2da edición" en *El hombre y la muerte* (Barcelona: Editorial Kairós, 2007), 13.

La muerte es un trauma irreparable, es una catástrofe biofisiológica, que sin embargo, no destruye la voluntad de vivir, la conciencia se niega a concebir su propia abolición, su propia destrucción, rechaza contundentemente su muerte. Toda conciencia nunca envejece, no se encuentra al borde de la muerte física, no existe para ella, se mantiene en un estado de transformación, en un constante encuentro, como un eterno permanecer. [...] El sentimiento de separación, por el cual nos sabemos "irretornables", nos pone en un plano de participar en el mundo; este proceso se agudiza y nos produce un *sentimiento de desesperación kierkegaardiano*. Esta desesperación es acompañada de una depresión causada por la angustia de no *ser-ahí-con-el-otro*, lo cual produce una caída y un malestar profundos.²⁶⁰

En la actualidad, esta preocupación por la muerte se refleja en las nuevas tendencias de consumo: regímenes de alimentación, súpervitaminas, proliferación de gimnasios especializados, o la búsqueda cosmética y quirúrgica de la prolongación asistida de la juventud. Estos son temas que muchas veces fuera de la preocupación normal por la salud, ocupan el mayor tiempo en la vida de las personas y olvidan disfrutar la vida misma. Asimismo, ha aumentado el desarrollo de nuevos medicamentos y máquinas que buscan ampliar la existencia humana, con mejor calidad de vida que en tiempos anteriores; aunque esto no siempre es cierto.

²⁶⁰Rafael E. Aguilera Portales y Joaquín González Cruz, "La muerte como límite antropológico: El problema del sentido de la existencia humana" en *Gazeta de Antropología*, 2009, 25 (2), artículo 56. http://www.ugr.es/~pwlac/G25_56Rafael_Aguilera-Joaquin_Gonzalez.html (Fecha de consulta: 10 de abril, 2017).

El trauma cultural

Neil J. Smelser en su ensayo *Trauma psicológico y trauma cultural*, parte de la premisa de que "ninguna situación o acontecimiento histórico cualifica en sí mismo como trauma cultural."²⁶¹ Para que esto ocurra deben darse ciertas condiciones, entre las cuales Jeffrey Alexander explica la importancia de que el hecho cause la alteración de las *estructuras de significado*:

Son los significados los que proporcionan el sentido de estar sufriendo un *shock* y de estar atemorizados, y no los acontecimientos en sí. Que las estructuras de significado se vean [...] alteradas no es producto de un acontecimiento, sino resultado de un proceso sociocultural [...] profundamente afectado por las estructuras de poder y por las habilidades contingentes de los actores sociales reflexivos.²⁶²

En este tipo de trauma el actor no es un individuo, sino un grupo con cierta cohesión y vinculado culturalmente. Los traumas culturales como su nombre lo indica se producen dentro de un sistema (cultura) y "no nacen: se crean como producto de la historia."²⁶³ Según Alexander, su construcción se inicia "a partir de la pretensión [...] de haber sufrido algún daño primordial, la expresión manifiesta de la profanación sobrecogedora de algún valor sagrado,

²⁶¹ Neil J. Smelser et al. "Trauma psicológico y trauma cultural", en *Trauma cultural e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (Colombia: Digiprint Editores E.U., 2011), 91.

²⁶² Jeffrey Alexander et al. "Trauma cultural e identidad colectiva", en *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (Colombia: Digiprint Editores E.U., 2011), 138.

²⁶³ Smelser et al. "Trauma psicológico y trauma cultural", 93.

una narrativa acerca de un proceso social terriblemente destructivo y una demanda de reparación y reconstitución emocional, institucional y simbólica.”²⁶⁴

Paralelamente, Smelser esclarece la diferencia entre el trauma psicológico y el trauma cultural, según se lee a continuación:

Un trauma cultural difiere en gran medida de un trauma psicológico en términos de los mecanismos que lo establecen y lo sostienen. Los mecanismos asociados con el trauma psicológico son las dinámicas intrapsíquicas de la defensa, la adaptación, el afrontamiento y la elaboración; los mecanismos del contexto cultural son principalmente aquellos que les corresponde a los agentes sociales y grupos en conflicto.²⁶⁵

La transposición generacional traumática

Susana G. Kaufman, en su artículo *Sobre violencia social, trauma y memoria* se refiere a un caso de transmisión de trauma de padre a hija, y lo llama *transposición generacional traumática*. Se trata de la hija de un judío sobreviviente de un campo de concentración que mostraba “[...] síntomas físicos [...] [que] reproducían un trastorno alimentario progresivo, la desnutrición y la fragilidad identificada con a [sic] la condición subhumana de vida en el ghetto.”²⁶⁶ La joven mostraba en su cuerpo la condición de fragilidad

²⁶⁴ Alexander et al. "Trauma cultural e identidad colectiva", 139.

²⁶⁵ Smelser et al. "Trauma psicológico y trauma cultural" 95.

²⁶⁶ Susana G. Kaufman, *Sobre violencia social, trauma y memoria*. <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/historia/Kauffman.pdf> (Fecha de consulta: 2 de febrero, 2017), 12-13.

de la hermana de su padre, quien había muerto de inanición en el campo de concentración y de la cual no sabía nada. Su padre nunca le habló de ella hasta que inició un proceso de terapia. Se podría suponer que esta condición se generó como resultado de la historia familiar silenciada, la cual reprodujo vacíos en la psique de la siguiente generación, y podría considerarse como un trauma heredado.

Raúl Páramo destaca la existencia de investigaciones para averiguar sobre la transmisión de traumas de padres a hijos, en esos casos “[...] el trauma de los adultos no necesita ser comunicado verbalmente a la siguiente generación, sino que es transmitido justamente a *través de un silencio selectivo*²⁶⁷, o sea, aquello de lo que “no se puede hablar”.

El trauma de la conquista

Raúl Páramo Ortega, en su conferencia *El trauma que nos une. Reflexiones sobre la Conquista y la identidad latinoamericana* (1992), propone que uno de los aspectos *que une a los países de América Latina es el trauma de la conquista europea* y sugiere que los efectos negativos sobre estos pueblos se muestran en: la “proclividad al fatalismo, a la irresponsabilidad y a

²⁶⁷ Raúl, Páramo “El trauma que nos une, reflexiones sobre la conquista y la identidad latinoamericanas”. *Dialéctica*, núm. 23-24 (invierno de 1992-primavera de 1993), 188. <https://es.scribd.com/document/318132204/Raul-Paramo-El-trauma-que-nos-une> (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017).

la ineficacia.”²⁶⁸ Además, con respecto a la situación económica actual de subdesarrollo de esta área. Menciona que el “*descubrimiento*” de América Latina por Cristóbal Colón y subsiguientes, “sentó las bases históricas para lo que después se conocerá como división entre países desarrollados y países subdesarrollados, es decir entre países explotadores y explotados.”²⁶⁹

No es un secreto que los pobladores nativos de estas tierras durante la Conquista y períodos posteriores fueron masacrados, esclavizados y en muchos casos sistemáticamente exterminados. Sufrieron, así lo expresa José Luis Martínez:

[...] la sustitución radical de sus creencias [el catolicismo] y formas de vida [incluido el uso de la lengua castellana], y la subyugación personal y del dominio de la tierra. A partir de 1521, el destino del indio que sobrevivió a guerras y pestes fue hacerse cristiano, adaptarse a los modos de vida españoles y trabajar como siervo anónimamente para los nuevos amos[...].²⁷⁰

Esto es lo que llama Páramo “el desmontaje de la identidad” que va a producir en este caso la “identificación con el agresor”, entiéndase los conquistadores, como medio de sobrevivencia. Se da “cuando el subyugado suspira por adquirir la identidad del opresor”²⁷¹ y es una forma de pensar que

²⁶⁸ Ibid., 175. (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017).

²⁶⁹ Ibid., 176. (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017).

²⁷⁰ José Luis Martínez, *Hernán Cortés* (México: FCE-UNAM, 1990), 77.

²⁷¹ Raúl. Páramo “El trauma que nos une, reflexiones sobre la conquista y la identidad latinoamericanas”. *Dialéctica*, núm. 23-24 (invierno de 1992-primavera de 1993), 180. <https://es.scribd.com/document/318132204/Raul-Paramo-El-trauma-que-nos-une> (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017).

aún se observa en estos países. Por ejemplo, cuando se desprecia lo propio y se anhela fervientemente lo foráneo e identificarse como parte de ello, es decir de Europa y posteriormente de E.E.U.U., cuya influencia económica e ideológica se extiende sobre el resto del continente americano.

Por otro lado, no se puede negar el poder del aparato ideológico detrás de la conquista, con sus manifestaciones en el quehacer político, económico, religioso, de pensamiento y la pseudociencia que, con base en prejuicios, apostaba por la inferioridad de los habitantes de América Latina, para justificar lo injustificable.

Las consecuencias de la conquista aún se viven en la actualidad. Páramo las llama "cicatrices", como la pervivencia del *catolicismo* como religión oficial de estos países y *la influencia del Vaticano*²⁷² sobre las decisiones en ellos. Según el mismo autor, el trauma que produjo en los pobladores nativos por todo lo sucedido permanece latente en sus descendientes,

El trauma ha sobrevivido en las mentalidades, en la memoria colectiva y en las instituciones. Nuestra más grande herencia es una herencia de contenido traumático. Los efectos traumáticos de orden sociopsicológicos distan mucho de ser superados, y tienen que ver con contenidos que permanecen inconscientes. Por lo demás, un trauma de tal magnitud requiere períodos de tiempo mucho más prolongados para ser medianamente elaborado y, desde luego, requiere indispensablemente *insights* respecto a la complejísima red de efectos.²⁷³

²⁷² Ibid., 184. (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017).

²⁷³ Ibid., 176. (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017)

Páramo menciona que esta herencia es una "tradición negativa" [...] en cuanto preserva los efectos negativos de un trauma histórico de proporciones extraordinarias."²⁷⁴ Plantea que el primer recurso del que se debe disponer es el de la memoria, *para poder elaborar el trauma como una manera de "afianzar nuestra verdadera identidad"* La *identidad* restaurada sería la base para cualquier *intento de emancipación de la "interminable conquista"* y avanzar hacia el *progreso*.²⁷⁵

²⁷⁴ Ibid., 185 (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017).

²⁷⁵ Ibid., 193 (Fecha de consulta: 16 de abril, 2017)

3.2 Lectura de signos del trauma en el corpus de estudio

Para llevar a cabo el ejercicio de análisis de los textos visuales, se realizará una transliteración, por así decirlo, de términos y significados de la teoría del psicoanálisis a aspectos visuales como recurso de interpretación simbólica.

Los trabajos artísticos seleccionados pertenecen a la primera etapa (1972-1980) de la producción artística de Mendieta, y fueron realizados mediante diferentes recursos. Algunos participan de más de una tendencia y contienen variedad de elementos simbólicos, como se puede constatar en el análisis semiótico. Poseen características en común: son efímeros, con una paleta reducida, que en la mayoría de los casos responde al color natural de los materiales, además, se emplea el uso ritual y simbólico de la sangre y la tierra, entre otros materiales.

Una vez analizada la muestra de los textos visuales de las diferentes series de la tendencia del *Body Art*, la autora de este estudio ha llegado a la conclusión de que, aunque los trabajos artísticos a simple vista se refieren a diferentes cuestiones, subyace en ellos un mismo tema que funge como hilo conector. Este tema es el trauma del exilio, representado desde diferentes facetas o aspectos que lo integran, tales como: el vacío, el dolor, el desarraigo de la familia, la cultura y la patria, aspectos que afectan de forma significativa la construcción de la identidad, a lo cual se unen el nuevo contexto y la

xenofobia. Se trata del trauma del exilio expresado de forma recurrente y abordado desde diferentes lenguajes visuales.

Se plantea que el signo del trauma presente es la *repetición* del mismo tema en forma directa e indirecta, mediante el uso de diferentes recursos.

Según Freud, *repetimos para no recordar*, y así lo expresa:

Si nos atenemos al signo distintivo de esta técnica [llenar las lagunas del recuerdo; en términos dinámicos; vencer las resistencias de represión]²⁷⁶ respecto del tipo anterior [la hipnosis], podemos decir que el analizado [paciente] *no recuerda*, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúan [sic]*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace.²⁷⁷

Este concepto de repetición se encuentra en las teorías de Freud y en Lacan, así se consigna en el siguiente texto del Dr. Isidro Rebollo:

El psicoanálisis hace referencia al concepto de trauma como una imposibilidad de respuesta por parte del sujeto. El trauma como un agujero dentro de lo simbólico. [...] La repetición es uno de los cuatro conceptos fundamentales para Lacan (inconsciente, repetición, transferencia y pulsión) [...] Decimos que con la repetición, Lo Real insiste. Cuando repetimos lo hacemos [para no] par ano [*sic*] recordar aquello traumático. Es decir, que en lugar de recordar, se actúa [...] Esta repetición nos acerca a Lo Real.

Lo que es más pulsional es la repetición, la compulsión a la repetición. Se repiten ritmo, simbolismo (lugares, casa, madre, vestido, animales, miembros, pérdidas, nacimiento, separación, muerte [...]).²⁷⁸

²⁷⁶ Sigmund Freud, "Recordar, Repetir y Reelaborar," *Obras Completas*, Tomo XII (Argentina: Amorrortu editores, 1991), 150.

²⁷⁷ *Ibid.*, 151-152.

²⁷⁸ Isidro Rebollo Conejo, *Cuentos: Bienvenidos al mundo de "Lo Real"*. Conferencia pronunciada en la Fundació Valvi de Girona, organizada por el Grup de Treball de Psicoanàlisi del COPC, el día 09 de Abril de 2011, http://www.irebollo.net/index.php?option=com_content&view=article&id=15%3Acuentos-bienvenidos-al-mundo-de-lo-real&catid=4%3Ael-psicoanalisis&Itemid=4&showall=1 (Fecha de consulta: 27 de octubre, 2016).

Desde luego, cuando se plantea la *repetición* del trauma en el caso de los textos visuales de Mendieta, se interpretan en forma diferente de lo expuesto en la teoría de Freud, porque no se alude a *repetición* y la *transferencia* hacia un psicoanalista o familiar, sino la recurrencia de la representación de un tema en particular por medio de su producción artística, como un *medio para reelaborar* lo olvidado o bloqueado, *lo que no puede decir*, más allá de saber de manera consciente que fue separada de su familia a edad temprana. Según Freud: "El olvido de impresiones, escenas, vivencias, se reduce las más de las veces a un «bloqueo» de ellas."²⁷⁹

Para iniciar, el análisis se enfocará en la obra *Silueta Series*, en la que Mendieta se vincula de forma directa, como una forma de retorno a la tierra de la que fue separada.²⁸⁰ Las tres siluetas seleccionadas, como se mencionó en el capítulo anterior, presentan diferentes formas de elaboración. La primera cuenta con la imagen del cuerpo dentro una tumba zapoteca (*Image from Yagu*), la segunda (*Untitled*), es la impresión del cuerpo completo sobre una tela, y la tercera (*Untitled*), el espacio vacío en la arena que "atestigua como huella" la existencia previa de un cuerpo femenino en el lugar.

²⁷⁹ Freud, "Recordar, Repetir y Reelaborar", 150.

²⁸⁰ K. Horsfeld, B. Miller y N. García-Ferraz, *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*.1988. Citado por Donald Kuspit, "Ana Mendieta cuerpo autónomo", *Catálogo de la exposición "Ana Mendieta"*. (Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC), 35.

En las dos últimas, el cuerpo está ausente y únicamente se aprecia la huella en rojo y el espacio vacío en la arena a modo de herida abierta y sangrante. Esta *ausencia* en las *Siluetas* podría quizás equipararse visualmente al *silencio en el discurso verbal*, o *vacío en la memoria*, presente en las personas que han sufrido algún trauma. La ausencia en sí misma no carece de significado y es casi un acento o llamado de atención sobre sí.

El área hueca de *Untitled (Silueta Series)* muestra la ausencia de un ser humano, representado por su corporalidad material, en un espacio y tiempo específico. El espacio hueco y el pigmento rojo pueden ser una referencia al nacimiento, a la pérdida del vientre materno y a la estabilidad de la homeostasis.

Por otro lado, el espacio de contexto -la playa- y el material en el que fue excavado -la arena-, pueden representar la situación geográfica de Cuba, al ser una isla, y la playa se constituye en un punto de salida. Se plantea la idea del espacio vacío como una referencia simbólica de que el exilio en condiciones precarias puede provocar la muerte: emocional o literal, según las miles de personas que mueren en el mar o intentando cruzar alguna de las diferentes fronteras. María Ruido se refiere a la herramienta visual de la "ausencia" dentro de esta serie y su capacidad de generar significado y lo expresa así:

"Mendieta explora los márgenes de la representación, las fisuras de la visibilidad, fuerza la significación de la huella y descubre su pervivencia

en relación al origen, su capacidad para generar significado a través de la ausencia (y de la carencia)."²⁸¹

En la producción *Untitled (Silueta Series)*, (*Impresión corporal*), la mancha producida por la impresión corporal funge como huella (índice) y como acento dentro de la imagen del registro fotográfico. Así, se refiere a la ausencia y a la muerte. Este último aspecto establece un vínculo con la primera silueta: *Image from Yagul*, donde el cuerpo está presente dentro del texto artístico. La imagen del cuerpo es un referente de sí mismo y se percibe doblemente ausente, primero, por la falta del cuerpo real, y segundo, por la referencia a la muerte, que dejaría la estructura orgánica vacía del *ser*, del individuo.

Las tres siluetas con diferentes recursos visuales remiten a la ausencia, específicamente al *vacío de la ausencia*, que puede identificarse con *el trauma del desarraigo*. El vacío como ocultación y al mismo tiempo como símbolo de la muerte, sacrificio y alejamiento de la tierra.

Sumado al *desarraigo* encontramos el *sentido de pérdida*, que podría vincularse por el uso del color rojo sangre en la huella corporal, el pigmento rojo dentro de la silueta en la arena y el *Body Track* analizado. El rojo como símbolo del líquido vital de la existencia humana y su pérdida -en los dos casos se observa una cantidad de "sangre" considerable- lo que hace suponer la muerte de un individuo. La sangre además podría interpretarse como

²⁸¹ Ruido, "Del cuerpo como territorio político y como escenario del rito sacrificial" 20-21.

vínculo de familia y por consiguiente, su pérdida implicaría una especie de muerte, un corte radical en la cotidianeidad, que puede afectar el desarrollo psico-afectivo en edades tempranas, sobre todo si no se cuenta con la protección y cuidado de al menos uno de los padres. Esto se puede apreciar más claramente en el *Body Track*, en el que Mendieta aparece vestida de blanco y azul, postrada frente a una mancha roja en la que produce un rastro con sus manos. De acuerdo con lo mencionado en el análisis semiótico, para estas acciones utilizaba música cubana de fondo, y uniendo los colores de la ropa y la sangre, se podría representar la bandera de Cuba.

Se podría asumir que la posición corporal expresa el deseo de alcanzar lo perdido, la sangre (familia, patria) o un gesto de duelo. Esta pérdida influiría en el desarrollo de la identidad, en la que intervienen diferentes aspectos, por ejemplo: las prácticas culturales heredadas, las *formas de hacer*, música, comidas, ideología, religión, códigos de comunicación, lenguaje y coloquialismos, entre otros. Una desconexión radical del ambiente, de la familia, del país en que se vive y del sentido de pertenencia y protección en un menor de edad; puede afectar de manera inequívoca el desarrollo normal, debido al radical de escenario, conformado por otras costumbres, un idioma diferente (que probablemente no se domina) y la carencia de los recursos que antes se tenían a disposición. Carola y Marcelo Suárez-Orozco, en su libro *Children of Immigration* se refieren a los diferentes tipos de trauma y violencia a los que están expuestos tanto adultos como niños en el cruce de fronteras,

por ejemplo, la mexicana. Son personas que sobreviven a la violencia en sus países y al viaje, para encontrarse en el lugar de destino con otros tipos de violencia de la que pueden ser objeto en la sociedad estadounidense.

Seguidamente, se cita un ejemplo:

The actual border crossing is often extremely frightening and upsetting for adults and childrens alike. Undocumented crossers at the U.S.-Mexican border are subject to a variety of danger including exposure to heat exhaustion as well as violence at the hands of border agents, "coyotes" (paid crossing guides), and others. Girls and women face additional risks. According to a recent disturbing Amnesty International report, "women are at particular risk of being physically abused, raped, robbed, or murdered on their journey."

America and the Caribbean, tend to settle in highly segregated neighborhood where violence is an everyday occurrence.²⁸²

El ser extranjero, en ocasiones sujeto de xenofobia y otros tipos de violencia, puede producir en el individuo una escisión y confusión con respecto a los modelos de identificación, los valores y la autoaceptación; máxime en situaciones de vulnerabilidad, aumentadas por la carencia del *status* legal dentro del país, lo cual pone en riesgo de deportación al individuo.

El hallarse de forma ilegal en un país, elimina o limita el acceso a los servicios

²⁸² Carola Suárez-Orozco y Marcelo Suárez-Orozco, *Childrens of Immigration* (EEUU: Harvard University Press, 2002), 71. El cruce de la frontera real es a menudo extremadamente alarmante y perturbador para adultos y niños por igual. Los indocumentados que cruzan en la frontera EE.UU.-México están sujetas a una variedad de peligros incluyendo la exposición al agotamiento por calor, así como la violencia a manos de agentes de la frontera, "coyotes" (guías de cruce pagados), y otros. Las niñas y las mujeres se enfrentan a riesgos adicionales. De acuerdo con un informe reciente de Amnistía Internacional inquietante, las mujeres tienen un riesgo particular de ser objeto de abusos físicos, violaciones, robos o asesinados en su viaje. [...] Las familias inmigrantes que sobreviven a la violencia de sus países y el cruce, irónicamente, a menudo se encuentran una nueva forma de violencia cuando se asientan en su vecindario de Estados Unidos. Los recién llegados, especialmente los de América Latina y el Caribe, tienden a asentarse en barrios altamente segregado donde la violencia es un hecho cotidiano. Traducción libre de la autora.

de salud y el auxilio de las autoridades, en caso de que se requiera defender sus derechos. En este punto se enfocará el texto visual *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, que muestra exploraciones de modificación cosmética en una cabeza, incluyendo el rostro. Según Daria Halprin, la cabeza está asociada “de forma metafórica” *con los pensamientos, sentimientos y expresión de los procesos internos* por medio del rostro. Así lo expone:

We express our thinking responses or make them visible with our face. The head and face act as a social mask, making visible how we choose to present ourselves to the world. [...] is associated with how we integrate our thoughts and intellect with sensations, feelings, and memory. [...]The head, then, is associated metaphorically with our internal feeling and thinking processes and with how we are expressing these internal processes externally.²⁸³

El rostro sería una especie de membrana que permea, por medio de los gestos, expresiones y miradas, lo que ocurre en el interior del individuo. Sin embargo, esto puede ser modificado de tal manera que se convierta en una máscara, para ocultar lo que no se desea evidenciar, y mostrar únicamente lo que se quiere que los demás vean. El rostro funciona de esta manera como un recurso de ocultación.

²⁸³ Daria Halprin, “Body Part Methaphor” *The Expressive Body in Life, Art, and Therapy: Working with Movement, Metaphor, and Meaning* (London: Jessica Kingsley Publishers LTD, 2003), 150. Expresamos nuestros pensamientos o los hacemos visibles en nuestro rostro. La cabeza y el rostro actúan como una máscara social, haciendo visible cómo elegimos presentarnos ante el mundo. [...] se asocia a cómo integramos nuestros pensamientos y sensaciones con el intelecto, los sentimientos y la memoria.[...] La cabeza, entonces, se asocia metafóricamente con nuestros procesos de sentir y de pensar internos y con la forma en que estamos expresando externamente estos procesos internos. Traducción libre de la autora.

Dentro de sus necesidades básicas, el ser humano requiere la aceptación de los pares y personas del entorno. Si el exilio implica residir en un país cuya cultura difiere mucho de la de procedencia y se sufre por causa de la xenofobia, -“agravada” por la situación de género en cuanto a violencia-, el desarrollo de la identidad podría estar atravesado por recursos de ocultación que le permitan “eliminar” o disminuir la diferencia que se asume como elemento de riesgo, ya sea de forma externa -en la apariencia- o simbólicamente, de forma interna: cambiando las prácticas cotidianas como el lenguaje o el idioma.

Los textos visuales *Glass on Body* y *Untitled (Rape Scene)* pueden interpretarse como una representación de la violencia en la sociedad norteamericana, así como la presión social y la xenofobia de la que son objeto los latinoamericanos, además de la violencia ejercida contra las mujeres (también las nativas) en EE.UU. La repetición del acto de presión del plexiglás que causa desfiguración, alude a la recurrencia de la violencia verbal, emocional o física, que además sucede ante los ojos de muchos. Es una “denuncia” ante una sociedad que calla el sufrimiento de muchos y ejerce violencia sobre “los otros” por su origen o el color de la piel.

Un caso de violencia sexual en contra de las mujeres es tratado en la propuesta artística *Untitled (Rape scene)*, originada en la impresión que causó en Mendieta y demás estudiantes de University of Iowa, la violación y muerte de una estudiante por parte de un compañero en el *campus* universitario. Este

suceso causó alarma dentro de la población femenina de la universidad, al considerarse víctimas probables. Una situación como esta puede dar lugar al “trauma insidioso”, concepto de María Root, que Laura Brown menciona en su texto *Una perspectiva feminista del trauma*, y refiere a personas que pueden manifestar los síntomas del trauma sin haber sufrido literalmente el evento traumático, solamente por estar expuestas o en riesgo constante a padecerlo,

[...] los efectos traumatogénicos de la opresión, que no son necesaria y abiertamente violentos, o amenazan el bienestar físico en un momento dado, sino que constriñen el alma y el espíritu. Su modelo sugiere, por ejemplo, que para todas las mujeres que viven en una cultura en la cual existe un elevado índice de ataques sexuales y donde ese comportamiento se considera normal y erótico por los hombres, como ocurre en la cultura estadounidense, existe una exposición al trauma insidioso. Hoy la mayoría de mujeres en América del Norte [y en casi cualquier parte del mundo] son conscientes que pueden ser violadas en cualquier momento por cualquiera. Todas conocemos a alguien como nosotras que ha sido violada, la mayoría de las veces en su propia casa, por un hombre que conocía. En consecuencia, muchas mujeres que nunca han sido violadas tienen síntomas de traumas causados por las violaciones.²⁸⁴

Según esta propuesta, una persona que está en constante riesgo de un evento de violencia (en este caso una violación y femicidio), podría presentar los síntomas del trauma aun cuando no lo haya sufrido. En el caso de Mendieta, independientemente de que ella haya sido o no objeto de violencia sexual en su vida, la reconstrucción del hecho, según la información publicada en los periódicos, remite a la fuerte impresión que debe haberle causado la

²⁸⁴ Laura S. Brown, “Una perspectiva feminista del trauma,” En *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (Y otros), editado por Francisco A. Ortega Martínez (Colombia: Digiprint Editores E. U., 2011), 489.

consideración de un riesgo latente de ser la siguiente víctima. Además, este trabajo artístico en particular podría considerarse traumático por el alcance de “infección” que conlleva, según la definición de *contaminación* de Shoshana Felman y Dori Laub,

Sin embargo, en opinión de Caruth y los otros, el testimonio del sujeto traumatizado “alcanza al otro, consigue ser oído [entendido]” a través de la urgencia de una interlocución que nos contamina a todos.²⁸⁵ En su opinión, el lenguaje [visual] tiene éxito a la hora de testimoniar el horror traumático sólo cuando la función referencial de lo que se transmite no “es el conocimiento normalizador del horror, sino el horror mismo”, en palabras de Walter Benn Michaels.²⁸⁶

Se considera que en este trabajo en particular “el horror del trauma” se transmite e “infecta”²⁸⁷ de forma contundente al receptor, independientemente de que las fotografías documentan una escena montada. La representación escénica se refiere o se podría considerar la representación, y establece una distancia temporal, respecto del horror sufrido por la estudiante asesinada y el de las mujeres del *campus* como “trauma insidioso”.

²⁸⁵ Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York: Routledge, 1992), 37. Citado por Cathy Caruth, *Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia (Y otros)*, editado por Francisco A. Ortega Martínez (Colombia: Digiprint Editores E. U., 2011), 313.

²⁸⁶ Walter Benn Michaels, *'You who never was there': Slavery and the New Historicism; Deconstruction and the Holocaust. Narrative*, 4 (1996). Citado por Cathy Caruth, *Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia (Y otros)*, editado por Francisco A. Ortega Martínez (Colombia: Digiprint Editores E. U., 2011), 313-314.

²⁸⁷ Caruth concibe la transmisión de lo irrepresentable “como un proceso inevitable de infección [...] [que] nos involucra según Dori Laub, en participantes y copropietarios del acontecimiento traumático” Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York: Routledge, 1992), 57. Citado por Ruth Leys, “El *pathos* de lo literal: el trauma y la crisis de la representación” en “Trauma cultural e identidad colectiva”, en *Trauma cultural e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (Colombia: Digiprint Editores E.U., 2011), 314.

En relación con el trauma del exilio, este interrumpe el sentido de pertenencia, provoca un sentimiento de pérdida y escisión causante de una búsqueda de integración, y abre la necesidad de la continuidad de las tradiciones culturales y prácticas religiosas. Un ejemplo de ello se representa en el *Performance Death of a Chicken*, donde Mendieta "actúa" un rito que funge como iniciación para la incorporación a una comunidad religiosa de la Santería.

Aunque el significado de *Death of a Chicken* va más allá de la mera representación escénica de un rito iniciático, no deja de tener importancia el hecho de estar vinculado con las prácticas sincréticas religiosas del país de origen y cuyo resultado es la continuidad de la práctica cultural y religiosa dentro de un grupo determinado.

El anhelo del retorno a lo perdido (por el proceso de exilio) se puede apreciar en los dos trabajos de la serie *Tree of Life*. Estos aluden al retorno a un espacio y un tiempo simbólicos: el regreso a un "árbol familiar" del que se fue arrancado, por medio de una integración simbólica a través del barro, material del que, según la Biblia, fue creado el ser humano. En los dos trabajos de esta serie, se puede apreciar el ciclo de vida: un árbol en pie y luego otro en estado de descomposición. El cuerpo femenino en ambos casos "sufré" el mismo proceso. La muerte aparece como el último estado, un retorno al inicio.

CONCLUSIONES

Una vez concluido el proceso de investigación y análisis, a continuación se exponen las conclusiones a las que se ha logrado alcanzar en este estudio. En el primer capítulo, con base en la reseña histórica del *Body Art*, se constató la pertenencia del *corpus* seleccionado a este género artístico, pues coincide con sus características, medios de producción y registro; con ello, se logró el primer objetivo. El cuerpo, elemento intrínseco en el *Body Art*, fue usado en los textos visuales de Mendieta como “instrumento de ejecución” o soporte físico e ideológico de las producciones, combinado en ocasiones con la acción ritualista de los *performances*, mediante los cuales se aludió a conceptos culturales, antropológicos y ritual-espirituales, en un conjunto sincrético que enriquece esta obra polisémica.

Posteriormente, se realizó el análisis semiótico de los textos artísticos por medio de la lectura de los signos visuales presentes, sugeridos y/o ausentes, cuyo resultado se tradujo en diferentes lecturas de cada uno de ellos; de tal manera se alcanzó el segundo objetivo.

Con fundamentación en el análisis, se logró comprobar que el trabajo de Mendieta responde a las preocupaciones de su época y los cambios en la sociedad civil de ese momento. Aunque en su trabajo critica que la mujer sea convertida en objeto de dominio del varón y la sociedad, y su cuerpo sea

atravesado por las estructuras de poder; sus preocupaciones van más allá de la lucha de género, pues plantea los temas de identidad y herencia cultural.

En correspondencia con su historia de vida y marcada por su historia de vida, Mendieta cuestiona el aparato ideológico imperialista norteamericano y la relación desigual entre los países de los llamados Primero y Tercer Mundo; enfocada especialmente en la sociedad norteamericana, su discriminación, xenofobia y prejuicios en contra de los latinos, los "no blancos" o "los otros". Sin embargo, su trabajo adquiere una connotación más universal, al constituirse en una propuesta que va más allá de la autoreferencialidad, en tanto refleja la vida de muchos seres humanos en diferentes tiempos y lugares, de lo cual proviene su trascendencia y actualidad.

También, en los textos visuales Mendieta incorporó el tema del exilio desde el campo simbólico e ideológico, donde el cuerpo adquirió en presencia o ausencia (como huella) una amplia significación. El exilio y la migración han sido abordados por artistas de diversos países, y en algunos casos se convierte en una parte "intrínseca" de su producción cultural. Ejemplos de ello son algunos trabajos de artistas cubanos, a saber: Sandra Ramos, con la Instalación *Migraciones* (1993-94), conformada por maletas de viaje abiertas con elementos-recuerdos referentes a la vida de diferentes personas; los grabados *La maldita circunstancia del agua por todas partes* (1993) y *Between Scylla and Charybdis* (2012); asimismo de Kcho: *La regata* (1994), *Lo mejor del verano* (1995) y *Archipiélago* (2003) una instalación con barcos,

kayak y cámaras de aire con casas encima. También, se ha de mencionar la serie fotográfica e instalaciones *Aguas Baldías* (1992), de Manuel Piña (1958); y las obras: *Pinball del emigrante* (2012) y *To Return Home* (2010), de Abel Barroso. Asimismo, es destacable la obra de Tania Bruguera (1968), específicamente su trabajo *Estadísticas* (1996-1998), "una obra de arte compuesta por una bandera de Cuba de doce pies de alto hecha con cabellos humanos—algunos de amigos de la artista que vivían en el país y otros de amigos que acababan de marchar al exilio."²⁸⁸

Vale resaltar la muestra *Living*, creada por artistas sirios exiliados en Turquía y expuesta en Estambul en el año 2016. Esta comprendía quince obras, y mostraba sus preocupaciones como exiliados por causa de la guerra, la añoranza por las ciudades destruidas y la separación de las familias.²⁸⁹

De la artista costarricense Elia Arce (1961), se rescata el *performance First Woman on the Moon* (2013), en el que hace un recorrido de los paisajes de Costa Rica hasta el desierto (la luna), por medio de diferentes recursos, como sinónimo del camino andado y viaje hacia sí misma. Según la página web *Diverse Works* este trabajo es "historically important as one of the earliest performance pieces to give a different voice to the Latino identity movement,

²⁸⁸ Gerado Mosquera, *Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social*, http://www.taniabruquera.com/cms/files/2010-gerardo_mosquera-esp.pdf (Fecha de consulta: 25 de octubre, 2017).

²⁸⁹ ShareAmerica, *Arte desde el exilio: refugiados sirios encuentran sus voces a través del arte*, <https://share.america.gov/es/arte-desde-el-exilio-refugiados-sirios-encuentran-sus-vocestraves-del-arte/> (Fecha de consulta: 26 de octubre, 2017).

focusing more on issues of class and spirituality rather than race and ethnicity. [...] using body, language, sound and visual images.²⁹⁰

Como se ha mencionado, este *performance* adquiere importancia más allá de su propuesta visual, por la forma en que aborda el tema de la identidad desde un punto de aproximación diferente, utilizando diversos recursos en conjunto, los cuales reafirman el discurso.

Adicionalmente, en el ámbito de las naciones, la obra de Mendieta se muestra interés en el tema del exilio y se han creado espacios para la discusión y exposición de trabajos artísticos. Muestra de ello son los siguientes dos casos: el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia, cuya página web es denominada "voces del exilio" en la cual se registran expresiones artísticas de diversa índole, vinculadas con el tema y producidas por personas que se encuentran en el extranjero y manifiestan sus experiencias. Dentro de las producciones aparece la muestra de objetos *Exilio, retorno y éxodo transfronterizo*, de 2016. Otro, es el Museo del Exilio, en Alemania, el cual expone una muestra virtual en la Internet, llamada *Arte en el exilio*. Los trabajos artísticos no son únicamente de artistas alemanes actuales y del pasado, también se incluye a algunos de otras nacionalidades.

²⁹⁰ Diverse Works, *Elia Arce: First Woman on the Moon* <http://diverseworks.org/in-the-works/exhibition-performance/first-woman-on-the-moon> (Fecha de consulta: 26 de octubre, 2017). Es históricamente importante como una de las primeras piezas de interpretación para dar una voz diferente al movimiento de identidad latina, centrándose más en cuestiones de clase y espiritualidad en lugar de raza y etnia. [...] usando su cuerpo, lenguaje, sonido e imágenes. Traducción libre de la autora.

En el tercer capítulo, al estudiar el *corpus* mediante la teoría del trauma, se retomó el tema del exilio. Se eligió la teoría del trauma debido a que representa un enfoque nuevo, desde el cual no se han realizado estudios que aborden el *corpus* seleccionado, solamente se han tomado en cuenta pocos trabajos de otros artistas, quienes figuran en el libro *Trauma and visuality in the Modernity*. Para ello, se exploraron diferentes tipos de trauma y la forma en que se manifiestan en las personas que los sufren.

Efectivamente, el análisis desde este nuevo punto de vista mostró la presencia del trauma en los textos visuales, lo cual generó una lectura distinta de las existentes, no solamente en cuanto constituyen unidades diferentes, sino también en su conjunto. Parte del proceso incluyó la incorporación de conceptos y elementos del trauma, los cuales se modificaron en su contenido para ser aplicados al estudio de estas obras.

Asimismo, logró concluir que el hilo conductor y unificador de los textos visuales seleccionados es el *trauma del exilio*, manifiesto en los diferentes aspectos que lo conforman. Vale destacar que el rasgo más representativo es la *repetición* inconsciente, como forma de reelaboración, con una distancia temporal importante del evento o eventos recurrentes que le dieron lugar. Además del trauma del exilio, se halló evidencia de “trauma insidioso”; explicitado en el tercer capítulo, el cual ocurre en personas que manifiestan síntomas de trauma sin haber padecido el “hecho” generador. Mediante este

proceso de análisis y su resultado, se logró cumplir con el tercer objetivo de la investigación.

Entre los temas o facetas del trauma desarrollados en los textos visuales que fueron estudiados, se cuenta con los siguientes: el cuestionamiento de la propia identidad, la necesidad de integración y la continuidad dentro de una comunidad cultural, la violencia ejercida por la sociedad contra aquellos que considera "los otros", máxime si esas relaciones están permeadas por prejuicios; así también se abordó el tema de la violencia de género. Adicionalmente, se aludió a otros temas: el vacío, el dolor de la pérdida, la muerte física o simbólica y el deseo del retorno a lo perdido. En el *corpus* analizado el trauma casi funge como condición inherente al proceso creativo, en el que se muestran diferentes situaciones cuyo origen común es el exilio.

Los temas o preocupaciones reflejados en el *corpus* continúan vigentes, y tal vez hoy más que nunca. Las noticias actuales muestran las estadísticas de un gran número de familias separadas a causa del exilio, tanto en el continente americano, como fuera de él. Un ejemplo de ello son los individuos de origen latinoamericano en EE.UU., cuya familia permanece en el país natal. También, es significativo el efecto de las migraciones y el autoexilio de grupos humanos, que intentan el abandono de países en guerra, como Siria, hacia el continente europeo, y en el transcurso de su viaje mueren al cruzar el estrecho de Gibraltar. Adicionalmente, en África se ha generado el exterminio de grupos étnicos debido a su origen. Es relevante la situación de Costa Rica

como receptor de migraciones y personas autoexiliadas por causa de la persecución política o la búsqueda de nuevas oportunidades.

Con fundamento en lo expuesto, se puede afirmar que propuestas artísticas como la de Mendieta evidencian situaciones que requieren atención y sin embargo, son absorbidas por la cotidianidad. Mendieta muestra una visión particular de la sociedad desde una perspectiva personal que se torna universal por su carácter holístico y crítico de situaciones que se presentan actualmente en diferentes partes del mundo. Mendieta denuncia, en su época, temas actuales que al pasar los días ya no son noticia en los medios de comunicación, debido a que dejan de ser novedad y por ende, no constituyen un "gancho" para la audiencia o asuntos que por intereses creados permean la información que se dirige al público general.

Con respecto a la influencia del trabajo de Ana Mendieta sobre otros artistas, se pudo mostrar que su obra es un referente importante que ha marcado las propuestas de otros, tanto en la forma de producción como en su lenguaje y los temas que fueron su preocupación.

Esto se explicita en el cuerpo de esta investigación, ya descrito en los párrafos previos, en los cuales se desarrolló un objetivo en cada capítulo. La autora de esta tesis ha logrado cumplir cabalmente con los tres objetivos planteados en su inicio, y el resultado se ha concretado en nuevas interpretaciones y un nuevo enfoque de aproximación a los textos visuales

escogidos. Además, vale destacar la actualización de la propuesta artística multicultural de Mendieta y su importancia en el contexto contemporáneo.

La autora de este estudio se reconoce como una investigadora que apenas se ha iniciado en el estudio de la totalidad de la obra de Mendieta, puesto que la bibliografía encontrada es reciente y gran parte se genera a partir de las exposiciones retrospectivas realizadas en el Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC), en 1996 y el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, en el año 2004. Es de suponer que con el tiempo, se generarán nuevos textos y estudios, que darán lugar a nuevas perspectivas y, precisamente, esta tesis pretende aportar elementos nuevos que coadyuven a la interpretación y valoración de la obra creada por Mendieta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- Abram, David. *La magia de los sentidos*. Barcelona: Editorial Kairós, S.A., 2000.
- Alexander, Jeffrey et al. "Trauma cultural e identidad colectiva." En *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Colombia: Digiprint Editores E.U., 2011.
- Aznar, Sagrario. *Arte de acción*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea S.A., 2006.
- Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms*. California: University of California Press, 1991.
- _____. "De la obra al texto." En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1987.
- _____. "Texto (teoría del)." En *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.
- Braga, María Laura "Umberto Eco." En *Seis semiólogos en busca de un lector*. Argentina: Caligraf S.R. L., 1999.
- Blocker, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. United State of America (EEUU): Duke University Press, 1999.
- Boswell, Thomas, and James Curtis. *The Cuban-American Experience: Culture, Images, and Perspectives*. Montclair NJ: Rowman & Allanheld, 1983.
- Brown, Laura S. "Una perspectiva feminista del trauma." En *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (Y otros), editado por Francisco A. Ortega Martínez, 479-520. Colombia: Digiprint Editores E. U., 2011.
- Charles Sander Peirce. *La ciencia de la semiótica*. Barcelona: Editorial Nueva visión, 1986.

- Clearwater, Bonnie Ana Mendieta. *A Book of Work*. EEUU: Grassfield Press, Inc., 1993.
- De Cristóforis, Oscar. *Cuerpo, vínculo, lenguaje en el campo psicosomático*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2006.
- Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. España: Editorial Lumen, 1986.
- Felman, Shoshana y Dori Laub. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992. Citado por Caruth, Cathy. *Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia* (Y otros), editado por Francisco A. Ortega Martínez. Colombia: Digiprint Editores E. U., 2011.
- Fontana, David. *El lenguaje de los símbolos*. Singapur: Blume, 2003.
- Freud, Sigmund. "Recordar, Repetir y Reelaborar," *Obras Completas*, Tomo XII. Argentina: Amorrortu editores, 1991.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- Grinberg, León y Grinberg Rebeca. *Psicoanálisis de la migración y el exilio*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984.
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Editorial Alianza S.A., 2000.
- _____. "El cuerpo como lugar de prácticas artísticas". *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. España: Alianza Editorial, 2001.
- Halprin, Daria. "Body Part Methaphor" *The Expressive Body in Life, Art, and Therapy: Working with Movement, Metaphor, and Meaning*. London: Jessica Kingsley Publishers LTD, 2003.
- Herzberg, Julia P. "Ana Mendieta's Iowa years 1970-1980". En *Mendieta Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*. Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004.

- Jiménez, José. "La construcción del cuerpo: estrategias visuales de lo femenino", *Una teoría del arte desde América Latina*. España: Turner Publicación S.L., 2011.
- Jones, Amelia. *Body Art/ Performing the subject*. EEUU: University of Minnesota Press, 1998.
- _____. "Estudio", *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidon Press, 2010.
- Kuspit, Donald. *Ana Mendieta, cuerpo autónomo*. En "Ana Mendieta". Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1996.
- Le Bretón, David. *Antropología de cuerpo y modernidad*. Argentina: Nueva Visión, 1995.
- Martínez, José Luis. *Hernán Cortés*. México: FCE-UNAM, 1990.
- Mayayo, Patricia. "La reinención del cuerpo" en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX*. España: Anzos, S.L., 2004. Cita a Gianetti, Claudia. "Metaperformance-El sujeto-proyecto", en *Luces, Cámara. Acción (...). ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM, 1997.
- _____. "La reinención del cuerpo" en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX*. España: Anzos, S.L., 2004. Cita a Perrin, Frank "Mutant Body: Le corps dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle", en *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marsella: Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1996.
- Michaels, Walter Benn. 'You who never was there': *Slavery and the New Historicism; Deconstruction and the Holocaust. Narrative*, 4 (1996). Citado por Caruth, Cathy. *Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia* (Y otros), editado por Francisco A. Ortega Martínez. Colombia: Digiprint Editores E. U., 2011.
- Mitchel, Stephen A. y Black Margaret J. *Freud and beyond: a history of modern psychoanalytic thought*. United State of America: Basic Books, 1995.
- Morin, Edgar. "Prólogo a la 2da edición" en *El hombre y la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós, 2007.

- Moure, Gloria. Donald Kuspit, Charles Merewether, Mary Sabbatino, Ana Mendieta, Raquelín Mendieta, "Ana Mendieta". Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1996.
- _____. *Mendieta Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985..* Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988. Citado por Ruido, María. *Ana Mendieta*. Hondarribia: Editorial Nerea S.A., 2002.
- Ortega, Francisco A. ed., Kai Erikson, Neil J. Smelser, Jeffrey C. Alexander, Ruth Leys, Ernest van Alphen, Hayden White, Eric Santner, Geoffrey Hartman, Cathy Caruth, Ronald Eyerman, James E. Young, Andreas Huyssen, Frank Ankersmit, Kaja Silverman, Laura S. Brown, Arthur Kleinman, Robert Desjarlais, Wolf Kansteiner. *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Colombia: Digiprint Editores E.U., 2011.
- Pérez-Jofre, Ignacio. *Huellas y sombras*. A Coruña: Edicións do Castro, 2001.
- Pitts, Victoria. "Bodies of power. New Body Art Technologies" *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*. Estados Unidos de Norteamérica: Palgrave Macmillan, 2003.
- Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus*. España: Ediciones Siruela S.A., 2003.
- Rank, Otto. *El trauma del nacimiento*. España: Editorial Paidós, 1991.
- Saltzman, Liza, Eric Rosenberg, Erika Naginski, Lisa Saltzman, Wendolyn DuBois Shaw, Cathy Caruth, Erns van Alphen y MarkJarzombek. *Trauma and Visuality in Modernity*. Hanover and London: University Press of New England, 2006.
- San Martín Martínez, Francisco Javier. "Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945" *Historia del arte*. España: Editorial Alianza , 1996.
- Smelser, Neil J. et al. "Trauma psicológico y trauma cultural", en *Trauma cultural e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Colombia: Digiprint Editores E.U., 2011.

Smith-Shank, Deborah L. *Semiotics and Visual Culture: Sights, Signs, and Significance*. Reston: Art Education Association, 2004.

Suárez-Orozco, Carola y Marcelo Suárez-Orozco. *Childrens of Immigration*. EEUU: Harvard University Press, 2002.

Viso, Olga. *Unseen Mendieta*. Alemania: Prestel, 2008.

Wallace, Isabelle. "Trauma as representation" *Trauma and Visuality in Modernity*. Hanover and London: University Press of New England, 2006.

_____. "Trauma as representation" *Trauma and Visuality in Modernity*. Hanover and London: University Press of New England, 2006. Cita a Roland Barthes *The responsibility of Forms: Critical Essays of Music, Art and Representation*. New York: Hill and Wang, 1985.

Warr, Tracey. Ed. *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidon Press, 2010.

Weitemeier, Hannah. *Yves Klein, 1928-1962. International Klein Blue*. Colonia: Benedikt Taschen, 1995.

Tesis en la web

García, M^a Soledad. "Lo Fotográfico. Por una interpretación de los desplazamientos." Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, s.f. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/20083/LO-FOTOGRAFICO> (Fecha de consulta: 17 de setiembre, 2012).

Mourelle, David. *Pintando sombras*. Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de València, 2007. En <https://riunet.upv.es/bitstream/.../Pintando%20Sombras.%20Proyecto%20Master.pdf?...> (Fecha de consulta: 14 de abril, 2017).

Bases de datos académicas *on line*: Jstore y EBSCO

Auslander, Philip. "Part III: Postmodern body politics: Chapter 8: Vito Acconci and the politics of the body in postmodern performance." In *From Acting*

to *Performance*, 87-97. n.p.: Taylor & Francis Ltd / Books, 1997.
International Bibliography of Theatre & Dance with Full Text,
 EBSCOhost (Fecha de consulta: 16 de abril, 2013).

Cabañas, Kaira M. "Pain of Cuba, body I am" *Woman's Art Journal*, Vol. 20, N° 1 (Spring-Summer, 1999), 12. <http://www.jstor.org/stable/1358840> (Fecha de consulta: 4 de octubre, 2011). Cita a Jane Blocker, "The Unbaptized Earth: Ana Mendieta and the Performance of Exile" (Ph.D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1994), 15.

Escoda Agustí, Clara. "I Carve Myself into My Hands": The Body Experienced from within in Ana Mendieta's Work and Migdalia Cruz's Miriam's Flowers". *Hispanic Review*, Vol. 75, No. 3 (Summer, 2007). <http://www.jstor.org/stable/27668800> (Fecha de consulta: 5 de octubre, 2011).

Lauter, Estrella. "Untitled." *Womans's Art Journal*, Vol.18, N°2 (Autum, 1997-Winter, 1998). <http://www.jstore.org/stable/1358559> (Fecha de consulta: 4 de noviembre, 2011).

Schwarzstein, Dora. "Memoria e historia". *Desarrollo Económico*, Vol. 42, No. 167 (Oct. - Dic., 2002). <http://www.jstor.org/stable/3455848> (Fecha de consulta: 7 de noviembre, 2012).

Torrueala; Susana. "Recapturing History: (Un)Official Story in Contemporary Latin American Art". *Art Journal*, Vol. 51, No. 4 (Winter, 1992). <http://www.jstor.org/stable/777287> (Fecha de consulta: 4 de octubre de 2011).

Catálogos

Catayud, Adriana "Desdoblamiento" en *El cuerpo en/de la fotografía*. Costa Rica: Museo de arte y diseño contemporáneo, 1998. Publicado en conjunto con la exposición "El cuerpo en/de la fotografía" mostrada en el Museo de Arte y diseño contemporáneo.

Rasmussen, Waldo et al. *Latin American Artists of the Twentieth Century: A Selection from the Exhibition = Artistas Latinoamericanos del Siglo XX: Selecciones de La Exposición*. New York: Museum of Modern Art, 1993.

Revistas impresas

- Calvario, Leticia Martínez. "La presencia del cuerpo ausente". En *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica*, N° 101 y 102, 2003.
- Forgione, Nancy "The Shadow Only: Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris" en *Art Bulletin* Vol. LXXXI, No. 3, September 1999.
- Himelfarb, Elizabeth J. "Prehistoric Body Painting," *Archaeology*, Jul/Aug, 2000.
- Miguens, Francisco. "Usos de la sombra en la creación artística contemporánea: diálogos con el referente," *Bellas Artes*, abril, 2009.
- Miller, Mary. "Extreme Makeover." en *Archaeology*, January/February 2009.

Revistas en la web

- Aguilera Portales, Rafael E. y Joaquín González, "La muerte como límite antropológico: El problema del sentido de la existencia humana" en *Gazeta de Antropología*, 2009, 25 (2), artículo 56.
http://www.ugr.es/~pwlac/G25_56Rafael_Aguilera-Joaquin_Gonzalez.html (Fecha de consulta: 10 de abril, 2017).
- Caballero, Alberto. "De la est.etique del sufrimiento al sufrimiento como est.etique" en *Escaner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias* Artículos/La mujer, la mujer- artista, el arte (el objeto). [Escáner Cultural.htm](http://EscanerCultural.htm) (Fecha de consulta: 5 de mayo, 2013).
- _____ " La mujer, la mujer-artista, el arte (el objeto)" en *Escaner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Artículos/La mujer, la mujer- artista, el arte (el objeto) revista.escaner.cl/node/706 (Fecha de consulta: 5 de mayo, 2013).
- Bover, Jorgelina. "El cuerpo: una travesía" en *Relaciones*, Vol XXX, N° 117, [2009].
<http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/117/pdf/jorgelinaBover.pdf> (Fecha de consulta: 27 de octubre, 2011).

- Cevallos, Milena y Bernardita Serra. "La materialidad del poder: una reflexión en torno al cuerpo" En *A Parte Reí Revista de Filosofía*, 47 (Setiembre 2006). serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cevallos47.pdf (Fecha de consulta: 24 de setiembre, 2016).
- Cueto, Marcos. "El pasado de la medicina: la historia y el oficio. Entrevista con Roy Porter" *Histórica, Ciências, Saúde-Manguinhos*, enero/abril, 2002. Citado por Jorgelina Bover "El cuerpo: una travesía" en *Relaciones*, Vol XXX, N° 117, 2009. <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/117/pdf/jorgelinaBover.pdf> (Fecha de consulta: 7 de noviembre, 2012).
- Guasch, Anna María. "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión." *Estudios Visuales*, [noviembre 2003]: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Fecha de consulta: 1 octubre, 2011).
- López-Cabrales, María del Mar. "Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta." En *Espéculo* no.33. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html> (Fecha de consulta: 5 agosto, 2007).
- Marcial, Rogelio. "Cuerpo significante: emblemas identitarios a flor de piel. El movimiento fetichista en Guadalajara". *Relaciones*, Vol. XXX, Núm. 117, 2009. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13712894006> (Fecha de consulta: 27 de octubre, 2011).
- Murguía, Daniel L. y Reyes, José Ma. "El psicoanálisis. Freud y sus continuadores" En *Revista de Psiquiatría del Uruguay*. Volumen 67, N° 2 Diciembre 2003. www.mednet.org.uy/spu/revista/mar2004/02_murg.pdf (Fecha de consulta: 22 de abril, 2013).
- Páramo, Raúl. "El trauma que nos une, reflexiones sobre la conquista y la identidad latinoamericanas". *Dialéctica*, núm. 23-24 (invierno de 1992-primavera de 1993). <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=417&article=440&mode=pdf> (Fecha de consulta: 17 de setiembre, 2012). Parafrasea el concepto de trauma de Freud, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca nueva, 1984.

Sedeño, Ana. "Cuerpo, dolor y y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 27 (2010.3) pendiente de migración.ucm.es > nomadas (Fecha de consulta: 17 de setiembre de 2016).

Enciclopedia

Enciclopedia Itau Cultural. "Lygia Clark".
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_esp&cd_verbete=4203&cd_idioma=28557 (Fecha de consulta: 3 de mayo, 2013).

_____ "Antonio Manuel da Silva Oliveira".
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_esp&cd_verbete=4291&cd_idioma=28557 (Fecha de consulta: 3 de mayo, 2013).

Crespo, Mariano. "Edmund Husserl" en *Philosophica. Enciclopedia filosófica on line*. [www. Philosophica.info](http://www.Philosophica.info) (Fecha de consulta: 21 de enero, 2018).

Artículo en la web

La creación, mitología nórdica, *Mitos y leyendas*,
<http://mitosyleyendascr.com/mitologia-nordica/> (Fecha de consulta: 30 de octubre 2016).

Amos, Jonathan. "Colores, simbolismos y lenguaje" en *BBC MUNDO.com*, 10 de setiembre, 2006.
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_5332000/5332512.stm
 (Fecha de consulta: 14 de abril, 2017).

Jacob Bañuelos, *Aplicación de la semiótica a los procesos del diseño*.
www.cervantesvirtual.com/.../aplicacin-de-la-semitica-a-los-procesos-de-diseo-0/ (Fecha de consulta: 13 de abril, 2017).

Del Villar, Mónica Los árboles como representaciones y vínculos del misticismo prehispánico. <http://masdemx.com/2016/04/los-arboles-sagrados-del-mexico-antiguo-2/> (Fecha de consulta: 8 de octubre, 2016).

- Giraldo, Sol Astrid. "Ana Mendieta en Medellín. La sacerdotisa de la tierra". *Portal Encuentro Internacional Medellín*.
<http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/2001> (Fecha de consulta: 5 agosto, 2007).
- Iglesias, Sonia "Los hijos de los árboles. Mito mixteco" En *Mitos Mexicanos*.
<http://www.mitos-mexicanos.com/mitos-mexicanos/los-hijos-de-los-arboles-mito-mixteco.html> (Fecha de consulta: 30 de octubre, 2016).
- Noticiacristiana.com "Judíos hacen sacrificios de animales después de 2000 años" <http://www.noticiacristiana.com/iglesia/israel/2016/04/judios-sacrificios-animales-2000-anos.html> (Fecha de consulta: junio 7, 2017).
- Kaufman, Susana G. *Sobre violencia social, trauma y memoria*.
<http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/historia/Kauffman.pdf>
 (Fecha de consulta: 2 de febrero, 2017).
- La medicina en el siglo xx. El psicoanálisis: la evolución de la medicina en los inicios del siglo xx. <http://www.portalplanetasedna.com.ar/medicina4.htm>
 (fecha de consulta: abril 28, 2013).
- Luna M., Iris *Las nuevas formas de transgresión corporal "self-embedding disorder"* <http://www.autolesion.com/2011/07/18/las-nuevas-formas-de-transgresion-corporal-self-embedding-disorder/> (Fecha de consulta: 22 de mayo, 2012).
- Luna M., Iris. *Las nuevas formas de transgresión corporal "self-embedding disorder"* <http://www.autolesion.com/2011/07/18/las-nuevas-formas-de-transgresion-corporal-self-embedding-disorder/> (Fecha de consulta: 5 de abril, 2013). Cita de Cortina Ruth Elena, "La hermenéutica del cuerpo, signifiante y significado en el hombre postmoderno". En *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, 2004, Vol. 6 Issue 6, 87-100. Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. España: Ediciones Akal, S.A, 1980.
- Miguens, Francisco. *Usos de la sombra en la creación artística contemporánea: diálogos con el referente*
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3077065&orden=1&info=link> (Fecha de consulta: 14 de abril, 2017).

Alonso, Rodrigo. "Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro". http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php (Fecha de consulta: 10 de mayo, 2008).

Rodrigo, Isabel. "*El arte de acción: happening, performance y fluxus*". Portal de la Universidad de Castilla-La Mancha
www.uclm.es/profesorado/irodrigo/Esquema%20arte%20acción.pdf
(Fecha de consulta: 15 de mayo, 2016).

Susana G. Kaufman, *Sobre violencia social, trauma y memoria*.
<http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/historia/Kauffman.pdf>
(Fecha de consulta: 2 de febrero, 2017).

Conferencias en la web

Rebollo Conejo, Isidro. *Cuentos: Bienvenidos al mundo de "Lo Real"*
.Conferencia pronunciada en la Fundació Valvi de Girona, organizada por el Grup de Treball de Psicoanàlisi del COPC, el día 09 de Abril de 2011.
En:http://www.irebollo.net/index.php?option=com_content&view=article&id=15%3Acuentos-bienvenidos-al-mundo-de-lo-real&catid=4%3Ael-psicoanàlisi&Itemid=4&showall=1 (Fecha de consulta: 27 de octubre, 2016).

ANEXO 1. Tabla de contraste entre la primera y segunda etapa de la producción de Ana Mendieta

Contraste entre la primera y segunda etapa de la producción de Ana Mendieta		
Lenguajes	<i>Body Art, Land Art y Performance</i>	<i>Land Art</i> y escultura (tanto en relieve como en bulto) Arte público
Permanencia	Efímeros	Trabajos efímeros y permanentes
Espacios de exhibición	Realizadas en espacios externos y no para ser exhibidas galerías o museos	Hay producciones que son realizadas para ser expuestas en galerías
Temas	Crítica a la sociedad patriarcal, el abuso y violencia en contra de las mujeres, el exilio.	Preocupaciones de orden más estético y antropológico/ cultural.
Uso de la silueta	Mendieta aparece como productora y parte intrínseca de la producción artística, ya sea como soporte, medio de imprimación o molde de la huella. Es sujeto y objeto del trabajo artístico.	El recurso de la silueta femenina, ahora no como "huella" sino como un relieve escultórico estilizado, que es manejada ya no con referencia al cuerpo de la artista sino a las diosas de la cultura Taíno. De forma más redondeada, con detalles.
Materiales	Gran cantidad de materiales: tierra, arena, flores, rocas, plantas, pintura, sangre, pólvora, hielo, etc.	Materiales: tierra, además de piedra, hojas y madera
Uso del color	La variedad de materiales utilizados en la primera fase, especialmente en la "serie Siluetas" le aportan al trabajo texturas y colores, que generan un mayor contraste con el entorno	Hay una "reducción de la paleta" casi monocroma,
Uso de sangre y rituales	Utiliza la sangre y fracciones de rituales relacionados con ella	Se desliga del uso de la sangre, pero algunos de los nombres de las producciones sí hacen referencia directa al origen, las diosas del panteón Taíno.

ANEXO 2. Cultura maya. La gran ceiba cósmica



Lápida de Pakal, Templo de las inscripciones, Palenque Chiapas.
 Merle Greene, "Mundo maya. Esplendor de una cultura" en *Arqueología Mexicana*, Especial 44, En <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/lapida-de-pakal-palenque-chiapas>



Códice Madrid (Páginas 75-76)
 Frente de trabajadores de la energía de México, en <http://www.fte-energia.org/E140/05.html>