

Ana Mendieta

MARÍA ÍÑIGO CLAVO

RESUMEN

El siguiente texto hace un recorrido sobre algunos asuntos tratados en la producción artística de Ana Mendieta a través de una única obra: La performance Body Prints. En contraposición con la limpieza minimalista y en contraposición también con la opaca y compleja retícula gestual de Pollock, Mendieta presenta su cuerpo desnudo impregnado de sangre. Tendida en el suelo es cubierta primero con una sábana blanca y luego con una negra hasta dejar su huella en ambas. Las dos sábanas manchadas de sangre nos remiten a la figura del sudario, elemento que Mendieta usó en varios trabajos durante los primeros setenta. A través de la lectura de esta performance podemos encontrar diversos temas como es el de la violencia, el nacimiento y la construcción de la identidad femenina reivindicada por la teoría feminista de la diferencia, asuntos relacionados con la representación y la invisibilidad como estrategias políticas, la muerte

ABSTRACT

The following text looks at some of Ana Mendieta's subject matters through her piece: The Body Prints. Mendieta presents her naked body impregnated of blood in contrast to the minimal cleanliness, and also in contrast to Pollock's opaque and complex gestures network. On the floor she is first covered with a white sheet and then with a black one until a trace of her figure is imprinted on the sheets. The two sheets remained us the shrouded figure, an element that Mendieta used in several pieces during the seventies. Analyzing this performance we recognize themes such as violence, birth and female identity claimed by the feminist theory of difference. There are matters related with representation and invisibility as a political strategies, death as a way of understanding life, the religious thematics and her work in relation to postmodern cultures... if there is something that characterized this author's work

como una forma de entender la vida, el sentido religioso de su obra en relación con los problemas relativos a la cultura posmoderna... si en algo se caracteriza el trabajo de esta autora en general es por los conflictos y las contradicciones que conviven en una misma pieza, contradicciones que nos llaman la atención sobre las propias fisuras de los discursos institucionales.

is that her pieces live together with contradictions that, illustrate the fissures, in the institutional speeches.

La reivindicación y exploración de la propia identidad es un tema especialmente recurrido en la historia del arte de la segunda mitad del siglo xx. Parece que pasaron los tiempos en los que la diferencia suponía una amenaza a los intentos de construcción de una identidad monolítica estatal, y el individuo posmoderno, cada vez va siendo más consciente de la diversidad que se va constituyendo de forma imparable a su alrededor. El planteamiento del trabajo de Ana Mendieta se desarrolla en un marco puramente occidental y durante un momento plagado de cambios: un espacio fronterizo entre la concepción unitaria del individuo, de la identidad fundamentada en las relaciones dicotómicas de acción-reacción, causa-efecto, racional en la medida en que concibe su evolución totalmente lineal, predecible, de cuerpos opacos e indisolubles pero abstractos en cuanto a un ser que aparentemente evoluciona independiente de su contexto... y una-otra identidad basada en el devenir, donde los cuerpos pasan a ser transparentes, plurales, en la que el sujeto se percibe profundamente contextualizado y por tanto circunstancial, que emerge y se desintegra en el seno de las relaciones humanas, y se construye y deconstruye de forma infinita.

Durante la década de los 70 comienzan a fortalecerse los movimientos feministas que brotaban en las primeras revoluciones de los años 60. Esto va a tener una gran influencia en el trabajo de Mendieta quien está altamente sensibilizada y comprometida con los diversos problemas de carácter social de su entorno, y muy especialmente con aquellos que se refieren a la marginalidad, la otredad institucionalizada como un nuevo exilio social provocado por el propio estado y sus avatares mediáticos, en defensa de la identidad unitaria y nacional que, como comentaba al principio, pretendían promover para asegurar al ciudadano una identidad estable, segura y protegida de cualquier crisis, incertidumbre o cuestionamiento existencial.

Mendieta desarrolla su trabajo siempre vinculado a un contexto, quizás en respuesta a la concepción abstracta y autónoma de ese sujeto moderno, y a una necesidad por encontrar un lugar para lo femenino no-occidental: si en algo han insistido las más recientes lecturas de su trabajo es en su contemporaneidad en contraposición de aquellas teorías que pretendían relacionarlo con el arte de la periferia que normalmente se pretende subdesarrollado; pero bajo mi punto de vista esto no es más que otro prejuicio similar al anterior. Con los usos exóticos que habitualmente occidente hace de la producción cultural del Tercer Mundo se construyen discursos que simplifican culturas enormemente complejas, quedando reducidas a los estereotipos producto de sus continuas estetizaciones, hecho que indudablemente repercutirá negativamente en las lecturas de trabajos de ciertas autoras y autores como la propia Mendieta. Pero no por ello su obra va estar motivada por el deseo de la integración o el reconocimiento dentro del ámbito occidental. Ella misma ha manifestado su deseo de ser *otro*, de trabajar desde el margen, en la periferia, estratégico lugar de resistencia para la construcción de una identidad que le pertenezca. Su obra contiene la riqueza no sólo de alguien formado en una importante etapa de cambio de pensamiento sino además de quien abarca las concepciones estructurales de dos culturas tan dispares como Estados Unidos y Cuba. En Latinoamérica ya a mediados de siglo xx, en pleno apogeo de la modernidad, se estaba trabajando bajo el influjo de distintas corrientes ideológicas: las que provenían de las capitales culturales y las que allí se reconstituían creando continuamente nuevos lenguajes y nuevas re-combinaciones a través elementos que se entrelazan, pero sobre todo, a través de los fragmentos que conforman el mapa de pluralidades propias de la posmodernidad. Dicho de otro modo, ellos ya eran posmodernos ¹. Ana Mendieta por medio del soporte performativo y a través de su cuerpo, no sólo libera al arte del «non-site» Smithsonian sino que además realiza un intento de ubicación, lejos del no-lugar social que no es más que otra manera de exilio.

Roberta Ann Quace ² en su libro *Mujer o árbol* habla de cómo la mujer ha estado relacionada con lo sagrado y con la naturaleza. Sin embargo ello fundamentalmente era consecuencia de la exclusión del ámbito social y cultural a la que fue sometida durante toda la historia. La mujer, en lo liminar, es decir, en el umbral, el lugar de paso entre dos mundos, lo so-

¹ Véase RICHARD, Nelly. «Periferia cultural y descentramiento postmoderno», en *Estética y crítica: los signos del arte*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2000.

² ANN QUACE, Roberta. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. La Balsa de la Medusa. Madrid, 2000.

cial y lo natural, la puerta a la vida en el nacimiento como diría Julia Kristeva, sin ser propiamente expulsada de la cultura, ha sido apartada a los márgenes de ella. *Las mujeres* —dice Moi Toril— *vistas como límite del orden simbólico, adquirirán las propiedades desconcertantes de todas las fronteras*³, como puede ser lo sagrado, situado entre lo natural y lo sobrenatural, funcionando como puente entre el mundo de los vivos y de los muertos, (así por ejemplo la figura de la Virgen como mediadora en las apariciones...); sin pertenecer finalmente a ninguna de estas dos esferas, lo liminar es el principal lugar de transformación. Esta idea sin duda tiene que ver con la posición adquirida por Mendieta ya que su trabajo se desarrolla en estos términos, presentado su cuerpo como aval, como soporte de su propia identidad en una continua metamorfosis que anuncia la muerte de una estación y el nacimiento de otra. Sin embargo hay cierta trampa en esta lectura que dentro del contexto de la teoría feminista es imposible obviar pues continuar considerando a la mujer exclusivamente dentro del ámbito de lo sobrenatural podría suponer la aceptación por nuestra parte del aislamiento y la atemporalidad, y de su destierro definitivo del ámbito sociocultural y político:

Legítimamente preocupadas por una construcción autónoma de la identidad femenina ciertas lecturas de la teoría de la diferencia propiciaban esta visión que no tardó en ser tachada de esencialista: esencialista por pretender que la identidad de la mujer o del hombre ha de venir predeterminada biológicamente desde el nacimiento de un cuerpo sexuado⁴ y por considerar que esta ha de construirse, no tanto en su relación a la sociedad patriarcal como en relación con el origen. Es verdad que el trabajo de Mendieta está íntimamente ligado a este planteamiento, a esta búsqueda identitaria a través de sus raíces y su unión con la naturaleza, pero, eso sí, desde la propia experiencia⁵. Sin embargo ello no implicaría necesariamente que se tratara de un asunto exclusivamente personal. María Ruido ha indagado acerca de algunas de estas cuestiones en su libro sobre esta artista⁶: *su obra*, dice,

³ TORIL, Moi. *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988, pág. 174.

⁴ Planteamiento que también aceptaría la oposición, otra vez dicotómica entre sexo y género que fue criticada especialmente en los 80.

⁵ Que según la ha definido Teresa Lauretis, es el proceso continuo mediante el cual la subjetividad se construye semióticamente e históricamente... y el referente donde se fundan estas construcciones es en el cuerpo: La posterior inclusión de la experiencia en la teoría feminista de la diferencia ampliaba el campo que venía acotado por ese determinismo biológico que comentaba líneas atrás. (Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: feminist, semiotics, cinema*. Indiana University Bloomington, 1984. Trad. Sivia Iglesias Recuerdo, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 182, en RIVERA CARRETTAS, M.ª Milagros. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de mujeres y teoría feminista*. En Icaria, Barcelona, 1994.

⁶ RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Nerea. Madrid, 2002.

puede ser leída como una indagación reflexiva, (y, también es cierto, personalmente dolorosa) en la elaboración de diversas formas de identidad, no sólo personal, sino colectiva, profundamente vinculada con sus diversas situaciones diferenciales⁷. Trasciende por tanto de la lectura romántica basada en el sistema Mujer-Diosa, en el uso del cuerpo como fuerza «vernácula, arcaica y primaria» que podíamos encontrar en algunas autoras de los 70 como Carol Schneemann⁸, quien en alguna de sus obras revisaba asuntos relativos a la *representación* y visualización de estas diferencias.



Body Prints 1974.

⁷ *Ibidem*. pág. 50.

⁸ SAYRE, Henry M. *The Object of the performance. The American Avan-Garde since 1970*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1989, pág. 97.

En diciembre 1974, Ana Mendieta realiza una performance que reúne otras anteriores basadas en la utilización del sudario. Anteriormente había realizado una serie de puestas en escena que Merewether nos describe de la siguiente manera: *i) una serie de puestas en escena de una figura cubierta con una sábana blanca que estaba de pie en un nicho, evocando la costumbre católica de cubrir las imágenes sagradas en Semana Santa, ii) Una sábana blanca en la que ella había grabado su propia silueta con sangre y pintura, que luego era puesta en lo alto como muestra de sacrificio; iii) su impronta como silueta sobre el suelo llena de sangre/pintura roja que se va extendiendo lentamente para sugerir el cuerpo sangrante, iv) una silueta hecha de un líquido rojo vertida sobre el suelo en una tumba abierta*⁹. Reunió todas ellas en una exposición y para presentarlas realizó la performance que voy a analizar. Se tendió en el suelo desnuda e impregnada de sangre¹⁰, se cubrió primero con una sábana blanca y luego con una negra, dejando su huella en ambas.

Me he interesado en *Body Prints* porque encuentro en ella dos ideas en parte contrarias que conviven tanto en esta como en la mayoría de las performances y puestas en escena que plantea aquí: la utilización de la huella, (etérea, frágil y que tiende a la desaparición), en contraposición con cierta idea de la muerte, sin duda presente en la obra de Mendieta, estructuralmente cíclica, que no es el final sino parte de la vida, mero tránsito: aparentemente parece coherente puesto que esta provisionalidad también está implícita en la huella. Sin embargo, la muerte entendida como cíclica también nos remite hacia una concepción de la vida como permanente y eterna en sus sucesivas estaciones: todo sigue. La huella no sólo será signo de desmaterialización de la pieza artística sino además de la descorporeización de la propia identidad. Aunque bien podría decirse que es un símbolo de devenir, tiene más relación con lo efímero procesual o con lo provisional que con aquello que ha de transformarse en otra cosa.

En esta performance la postura adquirida, con su cuerpo desnudo tendido en el suelo y manchado de sangre, alude a la muerte y a lo ritual. Ya introducía antes la relación entre la mujer y lo sagrado según se ha ido manteniendo en la historia. En otra de sus performances anteriores, *Muerte a un pollo*, la artista presentaba la muerte del animal como metáfora de la mujer,

⁹ MEREWETHER, Charles. *De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporáneo Ana Mendieta, Xunta de Galicia, Consejería de Cultura y Comunicación Social, Barcelona 1997, pág. 106.

¹⁰ Sangre y pintura, para abreviar «sangre» a partir de ahora pues es su sentido simbólico.



Body Prints 1974.

objeto de sacrificio en la medida en que se ha pretendido pura y contenida: pero sobre todo de una identidad construida exclusivamente a través de la masculina, ejecutor habitual de este ritual. Siguiendo una línea parecida, en *Body Prints* su actitud sumisa y mortuoria parece presentar aquel crimen que ya fue realizado. Los rituales sincréticos, al ser actos colectivos se convierten en un ritual de socialización a los que el público accede por medio del éxtasis (o vértigo como diría Caillois ¹¹), y de una forma comunitaria, a una «historia anterior» o momento presocial, entrando en comunión con sus orígenes más remotos; el individuo trasciende de su soledad, todo se unifica, se fusiona convirtiéndose en uno, perdiendo su individualidad (Octavio Paz ¹²): es decir, que el rito y el sacrificio son actos sociales en los que por medio de un acto violento, el pueblo retoma su colectividad; pero al mismo tiempo también se protege de su propia violencia, a la que verdaderamente teme, desatándola sobre la víctima en un espacio controlado, domesticado, evitando así otros desastres sociales. La lista de candidatos posibles para ser objeto del sacrificio, por otra parte, suele estar formado por personas que apenas pertenecen a esa sociedad. He aquí, en la cultura occidental ¹³ el caso de la mujer quien ha sido desprovista de toda capacidad para dese-

¹¹ CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México, Fondo de cultura económica, 1986.

¹² PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

¹³ La mujer no ha sido objeto directo del ritual, fundamentalmente porque ello significaría agredir una posesión de algún hombre de la tribu. Si embargo, en el momento en que se estable-



Dead of a Chicken 1972.

ar, decidir, desarrollarse de forma independiente, violentada en su cotidianidad para ese fin... y así cuidar de esta colectividad y preservar los valores de la misma. Por ello, en ambas piezas no sólo se está hablando de un sacrificio producido por un solo individuo sino que alude al público del mismo como otra parte igualmente activa.

EL BLANCO

Si analizamos la performance *Body Prints* paso por paso encontraremos dos estadios diferenciados, el de la vida y el de la muerte: la sábana blanca y la negra.

ce en la sociedad un sistema judicial, dice René Girard, el ritual como tal pierde su razón de ser. Esto no significará que deje de existir pero en *un estado de forma casi vacía*, lo que me lleva a considerar que el sacrificio ahora podrá tomar muchas y diversas formas más sutiles que bajo mi punto de vista son las que han recaído sobre la mujer (Girard RENÉ, *La violencia y lo sagrado*. Anagrama Barcelona, 1983, pág. 26).

Dada la naturaleza del sacrificio que acabamos de describir cabría pensar dos cosas no necesariamente excluyentes: o que Mendieta exterioriza por medio de esta performance su dolor, interpretación bastante habitual de la producción plástica de esta autora, y que por otra parte también ha formado parte del planteamiento de algunas y algunos autores en los años 70, como es el caso declarado de Judy Chicago, Suzanne Lacy o Faith Wilding ¹⁴; o que ella se presenta simbólicamente como objeto de este sacrificio, el objeto sustitutorio, como canal por medio del cual se exterioriza esta violencia social. Charles Merewether ¹⁵ mantiene esta postura en su lectura del acto de situar la sábana blanca impregnada se sangre a lo alto. Dando un paso más, podríamos recordar aquella prueba irrefutable de la virginidad y pureza de la joven esposa tras la noche de bodas, prueba del dolor del acto sexual, de la ruptura del himen... y también, por ello, de su condición de mujer, que contiene en sí el germen de la vida.

En uno de los videos de Mendieta, en 1974 aparecía la imagen de un paisaje en el que, de repente, comenzaban a moverse unas piedras del suelo donde Mendieta estaba enterrada. Tras unos segundos su cuerpo emergía de la tierra; esta obra puede ser clarificadora en cuanto a una lectura relacionada con el renacimiento, y la tierra, además de generadora de vida, como vida en sí misma... Uno de los problemas con los que se encontraba la mujer en los años 70 es que aun postulando por las teorías de la diferencia, todavía no disponía de un lenguaje propio como mujer. Aquel que le pertenecía, legado que debía recuperar de sus antepasadas, en realidad, había sido impuesto por los valores patriarcales. Por eso un gran número de teóricas de la diferencia han insistido en la necesidad de construir un mundo de lo femenino, *no estaríamos aun representadas porque todavía no ha sido dicho nuestro nacer, nuestro nacer en un cuerpo sexuado en femenino*, escribe M.^a Milagros Rivera ¹⁶. Por esa razón se ha entendido esta obra como una metáfora del renacimiento; Mendieta se da a luz a sí misma, se crea o se re-crea a sí misma, (Lucy Lippard). A través de un nuevo nacimiento tiene lugar un encuentro consigo misma que supone un paso más hacia su construcción como mujer, hacia la construcción de un *orden simbólico* a través de una práctica inevitablemente política de interrogación sobre su propio ser...

¹⁴ SAYRE, Henry M. *The Objet of the performance. The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1989, pág. 95.

¹⁵ MEREWETHER, Charles. *De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en al obra de Ana Mendieta*, en *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Consejería de Cultura y Comunicación Social, Barcelona 1997.

¹⁶ RIVERA CARRETAS, M.^a Milagros. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de mujeres y teoría feminista*. En Icaria, Barcelona, 1994, pag. 193.

El sacrificio en muchos casos se utiliza como rito de iniciación, lo cual tendría que ver también con la integración dentro de una comunidad. Según Canclini ¹⁷, los ritos en realidad son dispositivos que sirven como neutralizadores de la heterogeneidad social en el que, de forma autoritaria se ordena y reproduce las diferencias sociales; no se pueden cambiar, no se discuten, por ello tienen el poder de legitimar la exclusión: los que participan en él y los que no. Mendieta, desde su posicionamiento voluntario en la alteridad se inicia sí misma en esta primera parte de la performance *Body Prints*, dejando como testimonio de su nacimiento la huella en sangre de su cuerpo; la sábana blanca impregnada se nos presenta de manera más violenta que la negra: Este nacimiento como un acto doloroso, como cualquier parto indica el punto de partida del duro principio de un camino por recorrer. *La obra*, dice Blanchot, *es sólo cuando: la palabra se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio* ¹⁸.

En el libro *El Laberinto de la Soledad*, el cual se sabe pudo influir a Ana Mendieta, Octavio Paz analiza el papel de la mujer en la cultura mexicana: se la ha considerado como depositaria pasiva de unos valores que aunque posee, no tiene la capacidad de crear. *Encarna los elementos estatales y antiguos del universo: tierra, madre, virgen* ¹⁹. Constituido como un símbolo que representa la continuidad y estabilidad de la raza, sin malos instintos, es un instrumento de los deseos del hombre y debe ofrecerse impasible y sonriente al mundo exterior. Pero sobre todo ha de ser *sufrida* y debe funcionar de acuerdo a un estereotipo social, *la mujer no es nunca ella misma* ²⁰... la diferencia desde la visión masculina, entre la mujer norteamericana y la mexicana es que mientras la primera reprime su voluntad, la segunda no la tiene. Esta deshumanización la convierte de nuevo en motivo de culto, «endiosada» y tratada como ídolo por lo que se la percibe como un ser oscuro, y secreto: es decir, relacionada con lo sagrado. Dice Julia Kristeva que la mujer es portadora del milagro de la vida humana, pero no de la vida en sí misma *sino de su sentido, por ello son llamadas a desprenderse de sus deseos y su palabra: lo que se nos manifiesta como sagrado en la experiencia de una mujer es el vínculo con lo imposible y sin embargo se mantiene entre la vida y el sentido* ²¹.

¹⁷ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Fondo de Cultura económica, México, 1990.

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. «La soledad esencial y la soledad en el mundo», en *El espacio literario*. En Paidós, Barcelona, 1992, pág. 16.

¹⁹ PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de cultura económica, México, 1974, pág. 32.

²⁰ *Ibidem*, pág. 172.

²¹ Julien KRISTEVA y Catherine CLEMENT. *La mujer y lo Sagrado*. Feminismos Cátedra, Madrid, 2000, pág 23.

Es curioso que gran parte de este «poder» pueda provenir de su capacidad de dar la vida, precisamente cuando la sangre menstrual, cimienta de este milagro, ha sido un elemento tan rechazado por algunas sociedades primitivas, en las que las mujeres son obligadas a aislarse durante la menstruación: El hombre primitivo regulaba la violencia de distintos modos, alejarse de ella era una. Según René Girard la fluidez de la sangre *expresa el carácter contagioso de la violencia. Su presencia denuncia el crimen y provoca nuevos dramas* ²²: la sangre menstrual, relacionada con la sexualidad, que a su vez se relaciona con la violencia, es por tanto una amenaza: *cabe preguntarse, dice Girard, si el proceso de simbolización no obedece a una «voluntad» oscura de rechazar toda violencia exclusivamente sobre la mujer. A través de la sangre menstrual, se realiza una transferencia de la violencia, se establece un monopolio de hecho en detrimento del sexo femenino* ²³. Mendieta ha entendido la sangre en su sentido mágico, fundamental para la vida pues es su soporte en el cuerpo, ligada al ritmo vital y a la distribución del tiempo. Por medio de la sangre el hombre se sitúa en el seno del universo... El propio Girard reconoce en este elemento la convivencia de fuerzas contrarias ligadas a la purificación pero también a la suciedad, lo que suscita la rabia y la locura al tiempo que tranquiliza y lo que *les permite revivir* ²⁴, una dualidad primordial para la distinción del bien y el mal en los pueblos primitivos.

EL NEGRO

El acto mismo de cubrir su cuerpo con un velo negro tiene que ver con lo oculto, el misterio a desvelar. Esta idea me remite lo Inexpresivo-Sublime en Benjamin quien sostiene que la obra de arte perteneciente a esta categoría, más lejos de entrañar un misterio irresoluble, contenía en su interior la capacidad para desvelarlo. Así, de acuerdo con la tradición kantiana que considera como la vida fundadora del misterio ²⁵, para Benjamin, es su paralización la que fundará el verdadero sentido de la obra: Por eso, explica Wilfried Menninhaus ²⁶, lo Inexpresivo en Benjamin apre-

²² GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama Barcelona, 1983, pág. 41.

²³ *Ibidem*, pág. 43.

²⁴ *Ibidem*, pág. 44.

²⁵ Para la tradición Kantiana es en ese abrir preguntas donde el hombre se encuentra con su limitación y por tanto con su vértigo y enfrentándose así con el sentimiento de lo Sublime que reside en la obra.

²⁶ Explica Wilfried Menninhaus en *Para Walter Benjamin: documentos, ensayos y un proyecto*. Edición a cargo de Ingrid y Konrad Scheurmann Bonn: Inter Naciones [1992?].

sa la vida, la pretifica, pero también la magnifica, se manifestaría como el poder innovador de lo Sublime... Lo que Benjamin propone, entonces, es un arte productor de cadáveres... El cuerpo que presenta Mendieta seguiría vinculado a su discurso en la medida en que considera el desnudo como la más pura expresión de lo Sublime pues precisamente representa su falta de apariencia. Sin embargo para Benjamin toda esta paralización deberá aparecer como concentrada en un instante, por ejemplo en las fotografías de Sander o Atget, en las que la mortificación inscrita en la categoría de lo Inexpresivo-Sublime no tenía que ver con aspectos relativos a un tipo de muerte religiosa, marcada por el peso de la eternidad, sino precisamente con aquello falto de finalidad, desinteresado... Desde luego *Body Prints* contiene parte de esta lectura de instantes apresados en el uso de la impronta, sin embargo, la carga religiosa de su trabajo, le desvincularía de esta categoría de lo inexpresivo...

Mas puede que este carácter de permanencia vinculada a la religiosidad apunte hacia otros puntos importantes acerca del contexto histórico de Mendieta. Recordemos que si algo se estaba debatiendo en aquellos años eran los planteamientos greemberianos en torno a la autonomía del arte y a la búsqueda de la pureza que este autor planteaba —precisamente para Benjamin la inmovilización instantánea descrita desde las categorías de lo Inexpresivo-Sublime supondría un acto de purificación— proponiendo, a su vez, un tipo de recepción basado en la contemplación pasiva. Esta postura analizada conllevaría importantes implicaciones sociales en cuanto a su «carencia de finalidad» como un modo de política ética que le separa de toda pretensión social: por favor, no molesten. Por ello, el instante, la levedad, el desinterés de Benjamin en contraposición al peso de una performance con carácter religioso, la sangre o la representación de la muerte en Mendieta refleja, según creo, el cambio de ideología estética que comentaba en la introducción donde el arte se constituye en constante compromiso social y personal.

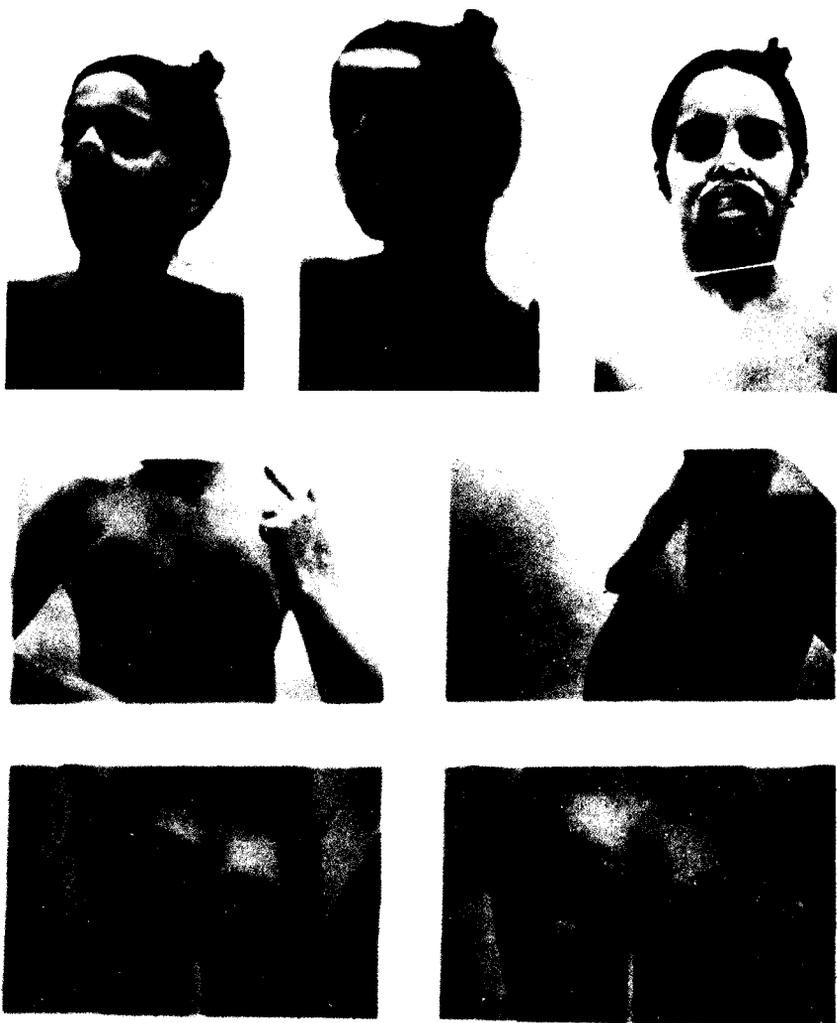
El velo negro que cubre su cuerpo es un elemento habitualmente relacionado con lo femenino, tiene que ver con el pudor, la fragilidad, lo que por respeto o veneración no puede estar a la vista ... En la cultura occidental se cubre a los muertos en una acción de respeto pero también de pudor ante la muerte. En este caso Mendieta de nuevo descubre su cuerpo: revelación (del latín revelatorio) significa quitarse el velo pero también volver a cubrirse: por ello misterio y desvelación permanece en el mismo plano. El velo se encuadra dentro de la esfera de la seducción, lo permeable, lo que se vislumbra o sugiere, lo que ha de permanecer aislado como el caso del luto y el dolor, que se contiene en y a través del negro y que ha de vivirse en aislamiento. Es por tanto una nueva frontera entre el

cuerpo y lo exterior: una nueva barrera, una capa más que al delimitarlo lo conduce a su cosificación, le construye una vitrina que a modo de escaparate lo evidencia como inaccesible objeto de deseo, de posesión. Cada vez es más frecuente la representación del cuerpo en relación con lo transparente, el espejo va siendo sustituido por el cristal en las autorrepresentaciones, (en este caso por el velo), como ha podido ocurrir en algunas obras primeras de Mendieta en la que crea muecas a base de aplastar un cristal contra su cuerpo. Se autorretratará a partir de las deformaciones que con él realiza. El enfrentamiento con uno mismo como forma de autoconocimiento será sustituido ahora por un acto que tiende hacia el exterior... así, esta nueva deformación que será el resultado de un violento intento por salir de la vitrina cosificadora que la contenía. Dice Craig Owens²⁷ con respecto a los *estudios en blanco y negro para foto fija sin título*, de 1980, de Cindy Sherman, que la autora se retrata a sí misma glamurosa, como el prototipo de actriz hollywoodense objeto de deseo, pero a su vez como asustada por algo que parece situarse fuera de campo: quizás el director del rodaje, figura que da las directrices de su propia feminidad, que reprime su ser y lo sustituye por una naturalidad construida; la misma mirada hacia fuera del encuadre impuesto que Mendieta trata de transgredir atravesando su marco, escapando de él.

La forma de entender la muerte nos dará una idea de cómo se entiende también la vida. En el *Laberinto de la Soledad* Octavio Paz cuenta cómo para los antiguos mexicanos la vida, la muerte y la resurrección son estadios de un proceso cósmico, infinito... Hay dos formas de entender la muerte, ambas implícitas en la obra de Mendieta: una hacia adelante, que tiene que ver con la creación y otra hacia atrás, que estaría ligada a la idea de regreso a las raíces. Paz contrasta el sentimiento de la muerte en los años 50 en comparación con su concepción anterior: así mientras el individuo antiguo entendía la muerte como parte del ciclo de la vida y la mantenía presente en sus ritos y en su cotidianeidad, el hombre moderno prefiere olvidarla, no hablar de ella pues no tiene que ver con la vida sino es para arrebatárnosla. Me resulta imposible evitar remitirme a Barthes en cuanto a la muerte en la fotografía. Parece que con la independización de los valores sociales y morales de la Iglesia y la paulatina desaparición de los ritos, la muerte ha sido destituida de su posición anterior. La cuestión, entonces, se dirige hacia la búsqueda de su nueva ubicación en la sociedad que Barthes sitúa en la fotografía —huella declarada—, nuevo ritual mortuario que se

²⁷ Véase OWENS, Craig. «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo». En *La posmodernidad*. Kaidós, Barcelona, 1985, pág. 120.

activa bajo el sistema de la memoria, que aun pretendiendo generar vida, sólo consigue su paralización, inmovilización y por tanto la muerte... Mendieta usa la huella como parte del ritual de nacimiento y de muerte, quizás en un intento por recuperar cierta vivencia ancestral de la muerte como elemento primordial para asegurar un auténtico equilibrio con la vida, que es efusión y por medio de la cual, esta se renueva.



Glass on Body 1972.

LA HUELLA Y SU REFERENTE

El cuerpo antes de perder la vida produce un último sudor. El sudario o mortaja tiene la función de recogerlo. Contiene el último impulso de vida, su última actividad como organismo justo antes de pasar a la muerte. Con esta huella Mendieta parece referirse a la desintegración y desaparición del cuerpo; para Donald Kuspit ²⁸, esto revela una necesidad de lo sagrado como un modo de desvincularse de lo material, principio que le llevará a la utilización constante de su huella.

Encuentro aquí dos elementos claros que tienen que ver con los dos modelos de pensamiento moderno y posmoderno. Si bien es cierto que la impronta, por ser un fragmento de uno mismo, podría representar esta pérdida de miedo a lo no-unitario, no hay que olvidar que está basada en el sistema dicotómico original-copia tan propia del modernismo. En las antropometrías de Klein sí se mantiene este ideal de causalidad desde el momento en el que él pretende recrear realidades «en su máxima potencia», fundamentalmente como la plasmación de vida tal y como pretendía el movimiento francés del *Nuevo Realismo* al que perteneció; mientras, en Ana Mendieta la huella tendría un sentido más relacionado con el devenir y la muerte... Charles Merewether ²⁹ señala el momento en el que esta comienza a trabajar en el paisaje como crucial para lograr resolver el problema de la separación entre el cuerpo y el Yo: si en *Body Prints* esta autonomía estaba pendiente, era porque la huella del cuerpo de la artista tenía un sentido referencial ya que la huella aludía a un pasado similar al «ha estado ahí» de Barthes; nos encontramos de nuevo ante un punto cardinal del debate feminista. Considerar una distinción entre ambos términos supondría una vuelta al sistema binario que muchas y muchos autores han intentado eliminar. Marta Rosler critica esta enseñanza en su obra *Vital Statistics of a Citizen Simply Obtained* en la que el cuerpo de la autora es medido de diversos modos por hombres que van apuntando y comparando los datos obtenidos. En dos ocasiones, al final y dirigiéndose a la cámara de vídeo, Rosler lee un texto en el que anuncia como la mente, habiendo aprendido a pensar su cuerpo como algo distinto de ella misma, se convierte en nuestro juez más crítico, que se mira a través de cánones fa-

²⁸ Kuspit DONALD. «Ana Mendieta, cuerpo autónomo», en *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Consejería de Cultura y Comunicación Social, Barcelona, 1997.

²⁹ Charles MEREWETHER. «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta», en *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Consejería de Cultura y Comunicación Social, Barcelona, 1997.

bricados por otros ³⁰. Esta y otras razones pudieron motivar a autoras pertenecientes a la teoría feminista construccionista a rechazar cualquier placer visual del uso reiterado del cuerpo femenino, Laura Mulvey entre ellas: cuenta María Ruido que el asunto de la representación y la visibilidad fue retomado en la década de los 90 por la autora Peggy Phelan quien proponía nuevos caminos para evitar la vuelta a la mirada cosificadora sobre la mujer que ya anunciaba Luce Irigaray ³¹... *Phelan habla de una «representación sin reproducción» que ella asocia a la política de la performatividad y a la parodia de los estereotipos, a una «interpretación» de la propia representación, mientras sugiere, renovando los presupuestos de la autora británica, (se refiere a Mulvey) que hay momentos en que abandonar completamente la imagen, desaparecer, puede ser la estrategia más eficaz de sabotaje frente a la asimilación* ³²: Uno de estos nuevos medios habría sido la performance y otro la huella: *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 la carencia)* ³³... De manera que la huella, como referente de Mendieta, su original, se delata como su retrato invisible en un sistema absolutamente binario, (acción-reacción). En este sentido su obra se situaría muy cercana al uso de la impronta en Klein:

UN NUEVO REFERENTE

La huella, en su fragilidad, contiene la idea de lo real que se ha desmaterializado, que se ha desvanecido, restos de la vida en continuo devenir. Pero si bien la impronta nos proporciona una mirada hacia adelante, hacia un futuro en constante movimiento, también tiene que ver con la pérdida del origen planteada en *era de la reproductibilidad técnica*, en la que el cuerpo de la artista funcionará como cuño y donde la realidad, ahora, estará constituida por pequeños dobles o copias fragmentadas que

³⁰ SAYRE, Henry M. *The Objet of the performance. The American Avant-Garde since 1970*, pág. 82.

Podríamos decir basándonos en la negatividad de tal separación (cuerpo-yo), que Body Prints mantiene a Mendieta en una relación más estrecha y equilibrada con su corporalidad.

³¹ Entrevista con Luce Irigaray en M-F HANS y G. LAPOUGE. (eds.). *Les femes, la pornographie, l'erotisme*. París, 1985, pág. 50. En Owens, Graig. *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*, pág 112.

³² RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Nerea, Madrid. 2002, pág. 19.

³³ *Ibidem*, pág. 21.

terminarán por evidenciar su falta arraigamiento: Sin embargo, como Didi Huberman sugería, lo que la impronta en Benjamin realmente ponía en juego no era tanto una pérdida de origen como una necesidad por cambiar esta noción. Pasaría de ser un lugar concreto, (origen-fuente), a ser un sistema remolineante de donde procede la »imagen dialéctica«, en este caso la impronta, que evidencia la complejidad de una referencia tanto pasada como presente. De manera que la huella de Ana Mendieta, como «imagen dialéctica», nos hablaría de un origen que ante todo es anacrónico ³⁴ porque tiene la capacidad de remirtirnos tanto hacia su pasado como hacia su presente y futuro en devenir constante: esto me remite a la «*historización de la tierra*» ³⁵ que Ruido plantea a través del nomadismo de Ana Mendieta. Citando su cita a Gilles Deleuze y Félix Guattari *la tierra se desterritorializa ella misma, de tal manera que el nómada encuentra en ella su territorio* ³⁶. De manera que no se va a tratar tanto de la búsqueda de un lugar-origen o de construir su identidad en el contexto de ese encuentro, como de una mutua transferencia identitaria entre ella y la tierra que se materializa sólo a través de un proceso que irá conteniendo los tres tiempos verbales.

En oposición a Benjamin, La huella fotográfica en Bazin ³⁷ accede *al objeto en sí*, a la verdadera esencia de lo representado que es el modelo, ya que, al haber sido descontextualizado comparte la identidad del objeto inicial. Este planeamiento es la difencia fundamental que encuentro entre la huella de Mendieta y la de Klein: la del segundo comparte las pretensiones de identificación con el modelo hasta llegar a ser su esencia, en el caso de Mendieta, aunque el mecanismo es el mismo no se pretende una pérdida del modelo original, ella misma, sino que por el contrario se presenta por medio de la ausencia que reivindica su rastro: no se trataría de aislar sino de un intento de contextualizarse como parte del desarrollo de su identidad: esto enlazaría con la idea del índice en Rosalind Krauss ³⁸ quien explica cómo la fotografía, en cuanto a huella, está ligada «a una quiebra de la autonomía del signo», necesitando de su referente, es decir, de Ana Mendieta, para su capacidad de significación; aislados sólo son signos vacíos y por ello tienden a ponernos instintivamente en contacto con el referente.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. «El punto de vista anacrónico». En *Revista de Occidente*, N.º 213, págs. 25-40, 1999.

³⁵ RUIDO, María. *Ana Mendieta*, pág. 70.

³⁶ DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix. «Tratado de nomadología en el libro Mil Mesetas». *Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 1997, pág. 386. En Ruido, María. *Ana Mendieta*, pág. 70.

³⁷ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Rialp. Madrid, 1990.

³⁸ KRAUSS ROSALIND, E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo *Publicac.* Alianza, Madrid, 1996.

Retomando la huella en la sábana blanca y sin perder de vista la teoría de la diferencia, sin duda seguiríamos tratando con la imagen dialéctica en cuanto *aquello que está surgiendo del llegar a ser y pasar*³⁹, es decir, de aquella historia que se construye una y otra vez en cada presente, o lo que es lo mismo de aquella mujer que no termina de nacer y construirse... bajo la mirada de esta performance una mujer ha nacido y otra ha muerto.

En contraposición con la tupida y opaca retícula gestual de Pollock, Mendieta expone su cuerpo desnudo para realizar esta performance, sin embargo este no se presenta bajo la codificación histórica patriarcal ni bajo un punto de vista idealizante relacionado con la pureza, muy por el contrario su cuerpo estará manchado de sangre, sucio, contaminado. Tanto en la *obra Body Prints* a través de su huella, como en muchas otras realizadas en la naturaleza, este, parece extenderse más allá de sí mismo, diluirse, fundirse... En su invisibilidad Mendieta crea nuevas fronteras entre sí misma y el entorno, fronteras que vienen delimitadas por nuestro propio cuerpo y que aquí quedan difuminadas, desenfocadas hasta llegar a la desaparición. Esta necesidad de expansión impulsa un nuevo recorrido, una nueva narrativa personal que viene a formar parte del ese otro gran relato de la posmodernidad fragmentada. Gran parte del conflicto que esta autora pone en juego en su obra proviene de su independencia de estos discursos institucionalizados desde los que se ha intentado interpretar su trabajo, así, mientras su uso de la huella tiene que ver con el devenir, la fragilidad identitaria, lo provisional etc., hay algo de *permanente*, que trasciende de los procesos, de los ciclos o de la pluralidad. Este cariz viene dado por el carácter religioso de su obra, aquel punto que le alejaba de las categorías de lo Inexpresivo-Sublime en Benjamin y que se manifiesta precisamente a través su arraigo a la vida, continente en todos estos procesos, gran relato personal inevitable para situarnos existencial e históricamente, en una historia sin mayúsculas, claro.

BIBLIOGRAFÍA

- ANN QUACE, Roberta. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. La Balsa de la Medusa. Madrid, 2000.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Rialp Madrid, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre Taurus Madrid, 1973.

³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. «El punto de vista anacrónico». En *Revista de Occidente*, N.º 213, págs. 25-40, 1999, pág. 33.

- BLANCHOT, Maurice. «La soledad esencial y la soledad en el mundo» en *El espacio literario*. En Paidós, Barcelona, 1992.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México, Fondo de cultura económica, 1986. Centro de Cultura Contemporáneo. *Cuba: la isla posible*. En ediciones Destino, Barcelona, 1995.
- CORTÉS, Jose Miguel. *El cuerpo mutilado*. Generalitat Valenciana, Colección Atre Estética y Pensamiento, Valencia, 1996. Centro Galego de Arte Contemporáneo *Ana Mendieta*, Xunta de Galicia, Consejería de Cultura y Comunicación Social, Barcelona 1997. Diputación provincial de Cuenca. *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*. Cuenca, 2001.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama Barcelona, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. «El punto de vista anacrónico». En *Revista de Occidente*, N.º 213, págs. 25-40, 1999.
- KRAUSS ROSALIND, E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. versión española de Adolfo Gómez Cedillo *Publicac*. Alianza, Madrid, 1996.
- KRISTEVA, Julien y CLEMENT, Catherine. *La mujer y lo sagrado*, Feminismos Cátedra, Madrid, 2000.
- NUEZ, Rubén de la. «Estética y necrofilia: el cuerpo humano hacia un materialismo del espíritu». *Revista Arte Cubano* n.º 3, año 2000.
- NUEZ, Iván de la. «Sobrevolando el Canon». *Revista Lápiz* n.º 118-119, año 1996, pág. 64.
- OWENS, Graig. «El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo». En *La Posmodernidad* de Hal Foster y otros. Kaidós. Barcelona, 1985. Para *Walter Benjamin: documentos, ensayos y un proyecto* / Edición a cargo de Ingrid y Konrad Scheurmann Bonn: Inter Naciones [1992?].
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de cultura económica, México, 1974.
- RECIO FELIX. «Identidad y Simulacro», en *Revista Occidente*, N.º 56, año 1986, pág 46.
- RICHARD, Nelly. «Periferia cultural y descentramiento postmoderno», en *Estética y crítica: los signos del arte*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2000.
- RIVERA CARRETAS, M.ª Milagros. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de mujeres y teoría feminista*. En *Icaria*, Barcelona, 1994.
- SAYRE, Henry M. *The Objet of the performance. The American Avan-Garde since 1970*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1989.
- ZAYA, Antonio. «Regiones Africanas del Caribe Insular» en *Exclusión, fragmentación y paraíso: Caribe insular*, MEIAC, 1998.

