

Angélica García-Manso

ORCID: 0000-0002-9068-9379

angmanso@unex.es

Universidad de Extremadura

<https://ror.org/0174shg90>

Doctora en Historia del Arte, estudios por los que mereció Premio Nacional de Licenciatura y Premio Extraordinario de Doctorado. Su Tesis, la primera defendida en España sobre cine portugués, tiene reconocimiento de Doctorado Europeo. Fue profesora de Secundaria y actualmente es Profesora Contratada Doctora de Historia del Arte en la Universidad de Extremadura. Cuenta con estancias en Universidade de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa y Sydanskt Universitet (Dinamarca). Perteneció al grupo investigador "Extrem@érica", de la UEx, y es Académica de "Cultura Novohispana" en UPAEP (Puebla-México). Entre sus líneas de investigación se cuentan la intertextualidad entre las artes, la arquitectura de los cinematógrafos y el imaginario femenino en las mitologías clásicas y contemporáneas (también en las latinoamericanas).

Artículo recibido el 5 de mayo, devuelto para revisión el 7 de mayo de 2025.

Aceptado el 5 de junio de 2025.

DOI: 10.15446/ensayos.v27n45.120200

Un diálogo intermedial entre la fisicidad y la plasticidad: Ana Mendieta a la luz intertextual del arte del siglo XX

RESUMEN

La obra de Ana Mendieta se caracteriza por el recurso a la intermedialidad como herramienta artística; en segundo lugar, por la mirada que dirige al arte rupestre y ancestral de las comunidades prehispánicas o afroamericanas de América Latina; y, en fin, por la reflexión que lleva a cabo sobre el arte del siglo XX. El rasgo común entre estas tres orientaciones se refiere a la concepción de la feminidad o de lo femenino. En el presente estudio se analiza la obra de Mendieta confrontada con la obra de Degas, Cézanne, Magritte, Francis Bacon o Yves Klein con el fin de delimitar la perspectiva femenina en la que se conceptualizan sus creaciones artísticas.

Palabras clave

aproximación comparada; arte conceptual; arte contemporáneo; feminismo

An intermedial Dialogue between physicality and plasticity: Ana Mendieta in the intertextual light of 20th Century Art

ABSTRACT

Ana Mendieta's work is characterized by her use of intermediality as an artistic tool; secondly, by the way she looks at the cave and ancestral art of the pre-Hispanic and Afro-American communities of Latin America; and finally, by her reflection on twentieth-century art. The common feature among these three orientations refers to the conception of femininity or the feminine. This study analyses Mendieta's work in comparison with the work of Degas, Cézanne, Magritte, Francis Bacon and Yves Klein to delimit the feminine perspective in which her artistic creations are conceptualized.

Keywords

comparative approach; conceptual art; contemporary art; feminism

Un diálogo intermedial entre la fisicidad y la plasticidad: Ana Mendieta a la luz intertextual del arte del siglo XX

An intermedial Dialogue between physicality and plasticity: Ana Mendieta in the intertextual light of 20th Century Art

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura

INTRODUCCIÓN: SENTIDO GENERAL DE LA FISICIDAD DE LO FEMENINO EN ANA MENDIETA

Ana Mendieta (La Habana, 1948-New York, 1985) propugna en su obra una reflexión sobre la fisicidad de lo femenino, de forma que, en cierta manera, aunque sin los rasgos conceptuales que se le asocian, tal actitud resulta próxima a la del *Body Art*¹; si bien, según se expondrá, la propuesta de la artista supera lo meramente corpóreo. Y es que, aunque se podría decir que el conjunto de sus creaciones versa sobre este *leit-motiv*², referencias también citadas en calidad de obras en las que se recoge el pensamiento feminista, como es el caso de Rosi Braidotti en el estudio de María Ruido, su propuesta no se incardina tanto en la definición, cuanto en la forma en que se representa el cuerpo de la mujer³ (Nochlin, 1999); de ahí una fisicidad que impera sobre la abstracción e incluso sobre el tratamiento surrealista. No obstante, se trata de una declaración meramente exegética aplicada a Mendieta si tal percepción no se ve acompañada de reflexiones de mayor calado estético en el contexto del arte actual. Además, un aserto tan aparentemente definitorio puede devenir actualmente insuficiente, dado que la reivindicación de la feminidad no solamente surge en la actualidad de las circunstancias de su trágicamente inexplicable muerte (con el riesgo

[1] Rosa Berbel, "Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las Siluetas de Ana Mendieta". *Artnodes* 31 (2023):3, <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402840>.

[2] María Ruido, *Ana Mendieta* (Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea, 2002).

María Íñigo Clavo, "Ana Mendieta," *Espacio, tiempo, forma*, Serie VII, 15 (2002): 405–24.

Conrad James, "Ana Mendieta: Art, Artist and Literary Afterlives," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 41 (2017): 569–95.

[3] Linda Nochlin, *Representing Women* (London: Thames and Hudson Ltd., 1999).

implícito de interpretaciones no documentables), sino que formalmente choca con planteamientos del movimiento *queer*, que difuminan dicha condición, y también choca frente a la libre elección de la condición sexual de cada persona. De alguna manera, Mendieta anticipa el debate sobre la concepción de la feminidad y en buena medida utiliza su propio cuerpo como respuesta a un cuestionamiento de la representación de lo femenino que todavía no se había formulado con la virulencia con la que se plantea años después y del que se convierte en precursora más involuntaria que deliberada⁴.

A este respecto, resulta fuertemente significativo que buena parte de las artistas feministas contemporáneas cuenten entre sus creaciones con trabajos sobre fotografía⁵. Y es que, *a priori*, se trata de una herramienta que admite menos trucajes que otros medios, a pesar de que, como todo artefacto, esta sea perfectamente manipulable. Por poner un ejemplo, ello se aprecia de manera evidente en la obra de Cindy Sherman (Glen Ridge-New Jersey, 1954), con una producción de fuerte trasfondo irónico cuando plasma cómo a una figura femenina se le superponen aderezos que resaltan unas formas de mujer exorbitadas, las cuales, en realidad, no hacen sino encubrir una condición que es dada por la naturaleza y que terminan transformándola en su opuesto. Tales planteamientos no sólo se descubren en Cindy Sherman, sino también en otras artistas como Barbara Kruger, Sarah Charlesworth o Tracey Moffat, por citar únicamente tres, aunque con estéticas diferentes entre sí.

En lo que concierne a su plasmación específica, lo femenino para Ana Mendieta se manifiesta básicamente a través de vacíos, de ocultaciones, de contornos, de escondrijos, de vegetación o vello dispuestos en torno a una rasgadura que solamente se aprecia a través de sus bordes y pliegues y, por supuesto, de sus fluidos y manchas (de ahí que resulte preferible el concepto de fisicidad al de corporeidad); y no de la potenciación de unos rasgos fácilmente perceptibles, como son pechos y nalgas de pronunciada curvilinealidad (excepto en situaciones de denuncias de violación o de la reivindicación de la idea de maternidad inspirada en los volúmenes de Venus prehistóricas, entre las que la Venus de Willendorf se sitúa como la referencia más icónica). Se trata de soterramientos de la naturaleza que están ausentes, por definición, en quienes adoptan lo femenino como potenciación de sus aspectos más epidérmicos. Bien es verdad que sucede en Mendieta también a la inversa: no pierde su feminidad

[4] Olga da Costa Lima Wanderley, "Nem aqui nem lá: Rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta," *Comunicação e Sociedade* 32 (2017): 305–17.

Luis D. Rivero Moreno, "Violencia y control de la imagen. La identidad femenina en la obra de Ana Mendieta," *Ars Longa* 26 (2017): 303–16

[5] Marguerita Abbozzo, "Male and Female Gaze in Photography," *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi* 74 (2019): 143

ni siquiera cuanto adorna su cara con un bigote, según sucede en una de las instantáneas de *Facial Hair Transplant*⁶.

Pero Mendieta no hace frente a la creación de otros artistas en función de su tendencia sexual; es más, según se analizará, es capaz de adoptar la perspectiva de tales creadores, toda vez que no la entiende como reflexión sobre la presencia de aspectos relativos a la feminidad en la producción artística llevada a cabo por varones biológicos, incluso por aquellos de tendencia homosexual o transgénero, sino como catarsis respecto de la visceralidad inherente a la vivencia erótica, adopte esta la forma orgánica que adopte. Lo que sí plantea Mendieta es una reflexión sobre la idea de feminidad a partir del abordaje que de tal idea hacen determinados creadores masculinos consagrados por la Historia del Arte. De esta manera, su obra se presenta como una autorreflexión de la condición de mujer llevada a cabo por una mujer, pero que parte de las ideas de otros sobre dicha condición, con ecos de propuestas feministas como las de Judith Butler⁷. La hibridación de formas surge así como un resultado estético lógico en la alteridad entre la feminidad y la percepción que se hace políticamente de esta⁸; de ahí la importancia que la artista concedió a la concepción de la obra creativa a partir de una expresión intermedial (es decir, a partir de la combinación de propuestas precedentes de Historia del Arte hacia nuevas exploraciones en el tratamiento técnico de las imágenes), algo que descubrió desde su etapa formativa y a la que se sumó a lo largo de toda su obra⁹.

INTERMEDIALIDAD: PERFORMANCE E IMAGEN FIJA

La formación en estudios intermediales (en los que, según se acaba de apuntar, se combinan el conocimiento y la aplicación simultánea de más de una expresión artística y de más de un medio técnico de registro de tales expresiones) comienza a estar en boga a fines de los años sesenta del pasado siglo¹⁰, precisamente en los momentos en que Ana Mendieta accede a la

[6] The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, “Ana Mendieta,” © 2025, accedido el 4 de mayo de 2025, <https://www.anamendietaartist.com>.

[7] Filipe Ceppas, “Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza,” *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* 2 (2017): 159–65.

Idoli Castro y Sonia Kerfa, eds., *I’m not your (dead) Latina. Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas, número especial de Monograma. Revista iberoamericana de cultura y pensamiento* 11 (2022), <https://revistamonograma.com/wp-content/uploads/2023/04/Revista-Monograma-11.pdf>.

[8] Paulina Faba-Zuleta, “El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta,” *Arte, individuo y sociedad* 32 (2020): 133–54.

[9] Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years 1970-1980,” en *Donna: Avanguardia Femminista Negli Anni ’70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, editado por Gabriele Schor y Angelandraina Rorro (Milano: Electa, 2010), 132–49.

[10] Jørgen Bruhn y Beate Schirrmacher, *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning across Media* (London: Routledge, 2021).

universidad. Esta circunstancia permite el contacto directo de la futura artista con el arte fotográfico y videográfico, pero concebidos con unas connotaciones diferentes de las que se derivan del arte de la imagen sintética por sí mismo (es decir, de la que se concibe en el marco de la Historia de la Fotografía y del Cine), toda vez que tal técnica de imagen no se entiende al margen de la Historia del Arte en general y la Historia de la Pintura en particular. En efecto, como cuestión terminológica previa, la crítica de arte considera a Mendieta como una creadora conceptual¹¹; es decir, en cuyas obras la imagen porta una idea esencial sin la que la producción artística carece de sentido a la vez que implica al espectador en su interpretación, al tiempo que creadora de manifestaciones que abarcan desde la *performance* al *land-art*¹², eso sí, conservadas mediante grabaciones videográficas y, sobre todo, con testimonios documentados sobre soportes fotográficos¹³. Se cumple así la combinación de expresiones artísticas y de sus técnicas de registro propia de la intermedialidad.

De esta manera, para Ana Mendieta vídeo, sea en formato de 8mm. o soporte magnético¹⁴, y fotografía (en forma de instantáneas de tipo polaroid, diapositivas o negativos positivados) constituyen soportes de documentación complementarios a la vez que un fin testimonial en sí mismos (de ahí la atención con la que cuida los encuadres y el color). En la actualidad se reconoce plenamente que tal documentación forma parte de cualquier manifestación asociada al concepto de *performance*¹⁵, sea como acción o *happening* o como ambiente o instalación. La nomenclatura incide *grosso modo* en el grado de participación del espectador, que es total en el *happening* propiamente dicho, pues sin su presencia no existe obra, en tanto en la acción o *performance* el foco está puesto en el propio artista y, finalmente, en la instalación o ambiente es el entorno el que condiciona la obra en la transformación que lleva a cabo el artista. Dado el carácter coyuntural de la obra, en todos los casos se precisa de un dossier sobre los aspectos previos, el desarrollo simultáneo y, sobre todo, su archivo como vestigio para el futuro¹⁶. Dichas imágenes son las que en la actualidad conforman en buena medida el *corpus* artístico de una artista como

[11] Castro y Kerfa, *I'm not your (dead) Latina*, 15.

[12] Deborah A. Bowman, "La mise en scène du Land Art chamanique: Ana Mendieta", *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques* 3 (1998): 213-227.

[13] Juan Albarrán, *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas* (Madrid: Cátedra, 2019).

[14] Olga M. Viso, *Unseen Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta* (München/London/New York: Prestel Verlag, 2008).

Howard Oransky et al., *Covered in Time and History. The Films of Ana Mendieta* (Oakland: University of California Press, 2015).

[15] Albarrán, *Performance y arte contemporáneo*.

[16] Diana Taylor, "Introducción: Performance, teoría y práctica," en *Estudios avanzados de Performance, editados por Marcela Fuentes y Diana Taylor* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011)

Mendieta y sobre las que es pertinente llevar a cabo su examen y análisis con el fin de comprender el carácter y profundidad de su obra en sentido amplio y en sus testimonios concretos¹⁷.

En síntesis, actuación pública, imagen en movimiento e imagen fija conviven como diversas caras de una pirámide cuya base está ocupada por la noción de intermedialidad, de forma que el acto creativo atraviesa formatos y se proyecta de manera poliédrica hacia nuevos receptores, que no fueron partícipes ni espectadores de la actuación primigenia. Incluso cabe la posibilidad de detener la imagen en movimiento, como fotograma convertido en fotografía que remite al arte de la pintura a lo largo de su historia¹⁸. Tal es la clave de nuestras reflexiones, la selección de una perspectiva, de una cara de la pirámide, por así decir, intermedial, con el fin de comprender de una manera diferente las aportaciones que Mendieta ofrece al arte de su época. La mirada hacia la imagen fotográfica se convierte pues en manifestación performativa al tiempo que la fotografía se yergue como testimonio artístico en sí misma.

El contacto físico con el medio natural se convierte en *leit-motiv* fundamental con el que Mendieta dialoga a través de recursos intermediales consigo misma y con su entorno (a este respecto, la bibliografía comienza a ser en la actualidad amplia, según reflejan entradas como: Raine, 1996¹⁹; Viso, 2004²⁰; Schmidt, 2018²¹; o Tedford, 2022²²). Se trata de un diálogo que remite a los orígenes de la concepción del arte, tanto físico en formas de piedras y seres vivos como antropológico. De ahí la importancia de tres aspectos fuertemente interrelacionados: la mimetización con el paisaje o con otros seres vivos (animales y plantas), la trascendencia que se confiere a lo rupestre (en forma de pinturas y esculturas prehistóricas), y, en fin, el contacto con unas raíces que la artista asimila a sus orígenes cubanos y, en general, tanto latinoamericanos como afroamericanos²³. De este planteamiento proceden buena parte de sus obras, a

[17] Petra Barreras del Río y John Perreault, *Ana Mendieta. A Retrospective* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987).

Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta. Identity, Performativity and Exile* (Durham: Duke University Press Books, 1999).

[18] Taylor, "Introducción: Performance, teoría y práctica", 22.

[19] Anne Raine, "Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta," en *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, editado por Griselda Pollock, 228-51 (London: Routledge, 1996).

[20] Olga M. Viso, *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985* (Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden & Smithsonian Institution, 2004).

[21] Elisa Schmidt, "Ana Mendieta: cenas sacrificais entre o humano e o animal," *DAPesquisa 5* (2018): 103-111.

[22] Matthew Harrison Tedford, "Past Conditional Subjectivities: Enating Relationship with the Non-Human in the Work of Ana Mendieta," *Text Matters* 12 (2022): 269-284.

[23] Alejandro J. Del Valle Cordero, "Ana Mendieta: performance a la manera de los

pesar de haber señalado únicamente tres exponentes (animales, roca y rito), que comparten ante todo una clave femenina de carácter predominantemente iconográfico, según ha puesto de manifiesto en general la crítica académica²⁴.

Es propósito de este trabajo trasladar la clave femenina a otros ámbitos de la creación de la artista de origen cubano. Y es que, sin necesidad ahora de que lo femenino se refleje en iconos, es el propio cuerpo el que se convierte en el idioma de ese diálogo con el arte que Mendieta traslada a la Historia del Arte más reciente. Se trata del momento en el que en su obra se aprecian lecturas intertextuales de pintores consagrados, todos varones, que han recurrido en su obra a modelar el cuerpo femenino o a descarnar el cuerpo tanto femenino como masculino hasta hacer difusa su condición sexual en el caso concreto de Francis Bacon.

En este sentido, Ana Mendieta elabora propuestas en las que a primera vista domina una recreación dramática, de índole teatral. Sus composiciones denotan en primer lugar movimiento –no en vano se trata de *performances*–, sea tal movimiento simultáneo o propio de la preparación previa de la acción artística. En segundo lugar, destaca la inspiración surrealista de sus trabajos como fórmula evidente para potenciar el contraste o extrañamiento entre realidad y obra, o, por así decir, el choque que desconcierta la mirada del espectador y los límites de su participación. Finalmente, la obra contiene claves simbólicas, propias de su caracterización como artista relacionada con el movimiento conceptual.

De acuerdo con ello, una pintura que se puede definir como “post-impresionista” responde bien a la recreación dramática apuntada. De igual forma, según se irá considerando en epígrafes posteriores, la inspiración de la pintura surrealista y simbólica ya del siglo XX, entre otras, se hacen presentes en la obra de la artista, que se sitúa a sí misma como un compendio de la Historia del Arte más reconocida en su momento.

primitivos,” *Arte, individuo y sociedad* 26 (2014).

Alejandro J. Del Valle Cordero, “Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta,” *Arte, individuo y sociedad* 30 (2018): 127-144.

Jones, Jessica. 2022. “Earth-Bodies as Re-Existence: Ana Mendieta’s Siluetas Beyond the Limits of Ecofeminism”. *Feminist Formations* 34: 33-60.

[24] Luis D. Rivero Moreno, “Violencia y control de la imagen. La identidad femenina en la obra de Ana Mendieta,” *Ars Longa* 26 (2017): 303-316.

LA VIOLACIÓN DEL CUERPO FEMENINO: DEGAS Y CÉZANNE

Una serie importante abordada por Mendieta se refiere a la violación como amenaza consustancial de la condición de ser mujer. Pero en la Historia del Arte no son las mujeres las que han abordado el tema del rapto y violencia sexual, sino que predomina un punto de vista masculino, con el foco visual establecido sobre las nalgas. Dos obras de Mendieta permiten corroborarlo. De un lado, *Rape Scene*²⁵, presentada como *performance*, modelo que exige la presencia del artista²⁶ y que, en el caso de Mendieta, aparece protagonizada por ella misma²⁷. En efecto, la artista dejó abierta la puerta de su apartamento en Iowa City para mostrarse tal como se refleja la fotografía (Figura 1), de la que existen dos variaciones (una y otra con ella de pie, con el torso tendido sobre una mesa y las piernas con restos de sangre, como dispuesta sobre una especie de ara sacrificial, donde la mujer misma es altar y víctima). De otro lado, *Rape*²⁸, como duplicado de la *performance* previa ofrecida ahora en un exterior boscoso, donde los troncos de los árboles interfieren la visión del cuerpo de la víctima, que tuvo lugar en la misma Iowa University donde se había producido la violación y asesinato de una estudiante durante ese mismo año²⁹ (Figura 2). La documentación es fotográfica (es decir, el rasgo intermedial que prevalece en el tiempo es el de la imagen fotográfica), en diferentes instantáneas propuestas y seleccionadas por la artista a partir de diapositivas. El voyeurismo explícito de la escena evoca la propuesta, en cierta manera, anacrónica, de Marcel Duchamp, en *Étant Donnés* (1946-1966; Philadelphia Museum of Art). Sin embargo, la sangre se convierte en mancha pictórica de raigambre impresionista.

[25] Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972, Suite of seven color photographs Each: 13 1/4 x 20 inches (33.7 x 50.8), Edition of 10, © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC,

Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy Galerie Lelong., <https://galerielelong.com/content/feature/1153/artworks-29983-ana-mendieta-untitled-facial-hair-transplants-1972/>

[26] Briony White, "Returning to The Scene of the Crime: Gendered and Racialized Violence in Ana Mendieta's Rape Scene," *Art Journal* 82 (2023): 68-81

[27] Angelique Szymanek, "Bloody Pleasures: Ana Mendieta's Violent Tableaux," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 41 (2016): 895-925.

[28] The Estate of Ana Mendieta, "Ana Mendieta."

[29] White, "Returning to The Scene of the Crime".



Figura 1. Ana Mendieta, *Rape Scene*. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 2. Ana Mendieta, *Rape*. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Y es que, en efecto, en cierta medida en sendas composiciones se replican de manera intertextual obras de estética impresionista y post-impresionista que remiten a pintores como Edgar Degas y Paul Cézanne. Del primero, la pintura sobre el aseo femenino supone un adentramiento masculino de carácter voyeurista, donde la mujer adopta torsiones forzadas sobre tinas para echarse agua a la vez que fuerza una mirada hacia senos y nalgas como elementos destacables por encima del propio rostro. Se trata de posiciones de sometimiento, según refleja de forma significativa un cuadro como *Mujer secándose*^[30] (**Figura 3**), si bien los ejemplos son numerosos. A tales propuestas Mendieta añade la sangre, ausente de forma elocuente en Degas, que aporta ambigüedad: la violación, por descontado, pero también la menstruación como rasgo femenino que se evita desde miradas masculinas o que exige desde esa mirada el aseo del cuerpo con el fin de quedar disponible para el varón.

[30] Edgar Degas, *Woman drying herself*, 1890-1895, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.

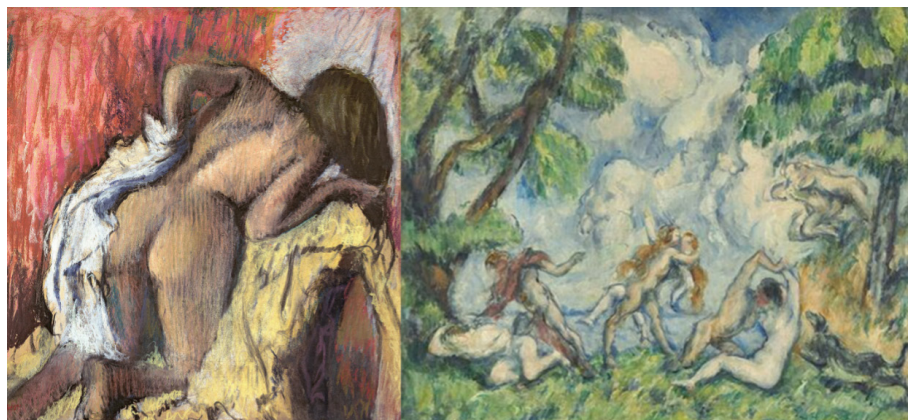


Figura 3. Edgar Degas, *Mujer secándose* (*Woman drying herself*), 1890-1895, pastel sobre papel. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.

Figura 4. Paul Cézanne, *La Batalla del Amor* (*The Battle of Love*), c. 1880. Óleo sobre lienzo, 38 × 46 cm (14 15/16 × 18 1/8 in.). National Gallery of Art, Washington, D.C.

Según hemos apuntado en líneas anteriores, la segunda propuesta de Mendieta se desarrolla en un exterior con vegetación. A este respecto, la imagen destaca por el carácter traslúcido con el que las ramas velan la brutalidad del suceso. Y lo hacen de forma concomitante a la paleta con la que Cézanne sitúa en unos exteriores difusos y tamizados en colores suaves la presencia de cuerpos femeninos como la celebración del deseo sexual en una naturaleza donde la desnudez se convierte en su estado natural, según aborda en numerosas pinturas entre las que destacamos una (**Figura 4**). En este contexto, Mendieta subvierte esta lectura a cambio de otra fuertemente dramática, con la sangre explícita en los mismos dos sentidos de la imagen fotográfica en el apartamento, y la imposibilidad de establecer como natural la tragedia de la joven violada y asesinada³¹.

[31] White, "Returning to The Scene of the Crime".



Figura 2. Ana Mendieta, *Rape*, 1973. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta.

Figura 4. Paul Cézanne, *La Batalla del Amor* (*The Battle of Love*), c. 1880. Óleo sobre lienzo, 38 × 46 cm (14 15/16 × 18 1/8 in.). National Gallery of Art, Washington, D.C.

EL CUERPO COMO ELEMENTO SURREAL EN MAGRITTE

Por su parte, el componente surrealista resulta bastante evidente en buena parte de la obra de Mendieta, aunque este aparezca infiltrado por una voluntad conceptual. Al igual que en relación con el dramatismo impresionista considerado en los epígrafes previos, la atención de la artista también incide en el tema de la imagen de la mujer según es abordada por un pintor como el belga René Magritte, con el que llega a dialogar intertextualmente. Así, algo tan en principio irrelevante o anodino como un bigote, a pesar de que no define por sí mismo la masculinidad, se convierte en marca de tal masculinidad por antonomasia cuando lo porta una mujer, a pesar de que esta no deja de ser mujer por ese motivo. La artista asume esta circunstancia como forma de desbaratar estereotipos y de denunciar una imposibilidad, además de forma de postular cómo el travestismo constituye una respuesta fundamentalmente masculina a la percepción que se tiene de los sexos. La estética conceptual de inspiración surrealista permite a Mendieta abordar claves en apariencia ilógicas, hilvanadas sutilmente hacia un objetivo: la búsqueda de la esencia a partir de los rasgos anecdóticos o secundarios, según sucede con los moldes que se obtienen al cubrir las figuras, gesto que busca cubrir tanto la identidad como la personalidad.

En el caso de Magritte, el juego tiende a extrañar a partir del contraste y lo diletante, pues, en efecto, ya en el año 1919 Marcel Duchamp dibujó un bigote y una barba a una reproducción en color de la Mona Lisa (*L.H.O.O.Q.*; Centre Pompidou - París) como gesto más que como reinterpretación. Así, por poner

dos ejemplos, la pintura de Magritte en que transforma el desnudo de un tronco femenino en un rostro masculino con los pechos como ojos y el vello púbico como perilla se presenta como síntesis de la mirada masculina sobre cualquier mujer cuyo rostro convierte en metonimia de su cuerpo (**Figura 5**). Se trata de una síntesis que es reformulada en cierta forma por parte de Mendieta en la *performance* y serie *Facial Hair Transplant* ³², de tal manera que su propósito es presentar como auténticamente femenino un rostro de mujer al que se dota de barba extraída del pelo de un varón sin que por ello se transforme en hombre (**Figura 6**). Para la artista, el fenómeno del transformismo no implica sino un juego que nace del propio arte y no de la fisicidad corporal.



Figura 5. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 6. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 7. René Magritte, *Le Viol*, 1934. Óleo sobre lienzo. The Menil Collection, Houston.

A este mismo respecto, en una fotografía de la serie del mismo año *Glass on Body* ³³ Mendieta oprime su vientre desnudo con un cristal (**Figura 8**), de forma que ha trasladado hacia su zona genital una imagen que, según se considerará a propósito de sus paralelismos con Francis Bacon, remite al rostro, de forma

[32] Mendieta, *Facial Hair Transplant*.

[33] Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

idéntica a la que se acaba de plantear en torno a *Fair Hair Transplant*, en una pintura cuyo título es, de manera fuertemente significativa, *Le Viol* (dejamos a un lado la clave biográfica que, en relación con la aparición del cuerpo ahogado de la madre del artista belga con el rostro cubierto y el cuerpo expuesto desnudo al ser sacada de un río, se ha asociado a esta pintura de Magritte) (Figura 7).



Figura 7. René Magritte, *Le Viol*, 1934. Óleo sobre lienzo. The Menil Collection, Houston.

Figura 8. Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

El otro ejemplo surrealista se refiere a la pintura de rostros velados con pañuelos que cubren toda la cabeza como sudarios y meramente delinean un volumen que puede ser el de una cabeza humana, masculina o femenina, al tiempo que se presenta como saco amniótico que aún no se ha desvelado, según se aprecia en las imágenes de la serie *Cuilapán Niche*³⁴ (1973; The Estate of Ana Mendieta Collection) (Figura 9). Sin embargo, el movimiento como un latido y las

[34] Ana Mendieta, *Cuilapán Niche*, 1973; The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

contorsiones curvas anuncian a una mujer bajo la tela, a la manera de Magritte en *Les Amants*³⁵ y *L'Invention de la Vie*³⁶ (Figura 10 y Figura 11). El resultado deviene paralelo al del perfil extravagante del “trasplante facial” de 1972 antes señalado y que más tarde también aplica la artista con plumas, no como castigo de emplumada sino como implante con el fin de sentir como ave e integrarse así en la naturaleza, en una obra en *Feathers on a Woman*³⁷ (1974; The Estate of Ana Mendieta Collection) o en la diversificación a la vez que agrupación de propuestas presentes en *She Got Love*³⁸, entre otras concepciones de inspiración surrealista, pues, en efecto, un juego conceptual concomitante acerca del cambio de roles se aprecia en la *performance On Giving Life*³⁹ (1975; The Estate of Ana Mendieta Collection) donde la artista adopta la idea de mantener relaciones sexuales con un esqueleto. Se trata de una iconografía que evita el carácter lúgubre de la necrofilia, pues se ejecuta a cielo abierto y con colores luminosos, como nueva forma de extrañeza que choca con planteamientos románticos, aunque repletos de surrealismo. Así, Paul Delvaux, de manera prácticamente coetánea al trabajo de la joven Mendieta, desarrolla el tema del esqueleto viviente ya no desde perspectivas románticas, sino conceptuales, a la vez que crea una prolífica escenografía como trasfondo asociado a la nocturnidad. El concepto latente se refiere al de una idea de la muerte que, mediante la metonimia del esqueleto, porta consigo cualquier ser humano, de tal manera que precisa identificarse con ella en vida (no a la manera antropológica de las festividades de los muertos, donde son los vivos los que homenajean a los fallecidos). Ciertamente, el tópico de “la muerte y la doncella” incumbe al acervo cultural tradicional desde el rechazo a la muerte que encarna la mujer al dar la vida se transforma en *leit-motiv* trágico-romántico. No obstante, según sugiere en diversas pinturas Delvaux, tal tópico también se percibe como la concepción de la belleza femenina presentada en calidad de ocultación de la muerte; o, ya según Mendieta, de la búsqueda deliberada de lo que es distintivo de lo femenino aunque con la posibilidad de derivar en “femme fatale”, tal como se descubría con bastante anterioridad a la artista de origen cubano en fotografías promocionales de la actriz Theda Baras (1916) o en trabajos de fotógrafos artísticos como Franz Fiedler en la década de los años veinte del pasado siglo XX.

[35] René Magritte, *Les Amants (Los Amantes)*, 1928, óleo sobre lienzo, *Museum of Modern Art (MoMA)*, Nueva York.

[36] René Magritte, *L'Invention de la Vie (La Invención de la Vida)*, 1928, óleo sobre lienzo, colección privada.

[37] Ana Mendieta, *Feathers on a Woman*, 1974, The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

[38] Beatriz Merz y Olga Gambari, eds., *She Got Love* (Torino: Castello di Rivoli, 2013).

[39] Ana Mendieta, *On Giving Life*, 1975; The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.



Figura 9. Ana Mendieta, *Cuilapán Niche*, 1973. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 10. René Magritte, *Les Amants*, 1928. Óleo sobre lienzo. MoMA, New York.

Figura 11. René Magritte, *L'invention de la vie*, 1928. Óleo sobre lienzo. Colección privada.

FRANCIS BACON Y EL CUERPO QUE SE RETUERCE

Otra de las referencias clave del arte contemporáneo que se descubre en la obra de Ana Mendieta es Francis Bacon, cuya estética se suele ubicar en el ámbito del expresionismo figurativo. En efecto, la deformación de un rostro aplastado contra un cristal visto de frente se inspira de forma directa en obras como *Three Studies for George Dier*^[40], con concomitancias incluso a la hora de reproducir

[40] Francis Bacon, *Three Studies for George Dyer* (*Tres estudios de George Dyer*), 1964, óleo

el mechón de pelo enervado para el que Mendieta prepara un moño recogido. Si el sentido de la obra de Bacon es deformar el rostro con dos movimientos simultáneos, de giro y aplastamiento, que denotan de un lado el paso del tiempo y de otro el choque visual (**Figura 13**), Mendieta por su parte utiliza la cámara fotográfica para generar una secuencia que incide más en la presión del cuerpo, en su opresión, sobre todo cuando es mirado desde el otro lado de un cristal que separa al oprimido de quien lo contempla (**Figura 12**). Es decir, en ambos creadores prevalece la idea de secuencia; no la mostración de un gesto que se mueve sin en apariencia desplazarse a la manera cubista, sino a través de los disparos de una cámara, que en Bacon fuerzan un retorcimiento que delata una enorme violencia psíquica interior, que deriva en formas aberrantes (tal como, por lo demás, desarrolla el pintor a propósito de expresiones más sexuales). Sin embargo, en Mendieta, en la serie de fotografías de *Glass on Body*^[41] (1972; The Estate of Ana Mendieta Collection), no está ausente el juego, consistente este en hacer carantoñas infantiles al tiempo que se llevan a cabo guiños intertextuales a Bacon que permiten presentar su réplica no desde la tortura íntima, sino desde la ironía. Por lo demás, su rostro se apoya sobre un cuerpo desnudo del que apenas se intuye el torso en el arranque de los pechos (frente a la camisa con que Bacon encorseta a su modelo), como forma de resaltar la feminidad del proceso: la cara gira, pero el pecho permanece.

sobre lienzo, colección privada.

[41] Mendieta, *Glass on Body*.



Figura 12. Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. Composición fotográfica. © The Estate of Ana Mendieta Collection.

Figura 13. Francis Bacon, *Three Studies for George Dyer*, 1964. Óleo sobre lienzo. Colección privada.

YVES KLEIN Y EL CUERPO COMO PINCEL

En *Body Tracks* Ana Mendieta dibuja con sus brazos unas especies de señales marítimas en rojo utilizando sus brazos como pincel (Figura 14). Se trata de diversas propuestas que ejecuta con sus manos como pinceles desplazándolas hacia abajo para crear los trazos. Su propuesta remite de forma evidente al trabajo del artista Yves Klein^[42], aunque Mendieta no plantea la búsqueda de un matiz cromático del azul entre los infinitos que ofrece el mar y, al tiempo, sintetice el cielo, como en *Ant82-Anthropométrie de l'époque bleue*^[43] (Figura 15), sino de otro más íntimamente relacionado con la condición femenina, como es el que evoca la sangre menstrual. El juego de señales de barco implica una dramática llamada de auxilio que invierte los referentes de Klein al tiempo que denuncia el uso que el pintor francés hace del cuerpo de la mujer como parte de los celajes que imprime con ellos.



Figura 14. Ana Mendieta, *Body Tracks*, 1974. Fotografía. © The Estate of Ana Mendieta.

Figura 15. Yves Klein, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960. Pigmento y resina sintética sobre papel montado sobre lienzo. Centre Pompidou, París.

[42] Julia P. Herzberg, "Ana Mendieta's Iowa Years 1970-1980," en *Donna: Avanguardia Femminista Negli Anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, editado por Gabriele Schor y Angelandrea Rorro, 132-49 (Milano: Electa, 2010), 163.

[43] Yves Klein, *Ant 82, Anthropométrie de l'époque bleue* (*Ant 82, Antropometría de la época azul*), 1960, pigmento puro y resina sintética sobre papel montado sobre lienzo, Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, París.

Klein se inscribe en la corriente del Informalismo Europeo de raigambre abstracta que logra transmitir el movimiento del cuerpo femenino a través de sus volúmenes y texturas por encima de las urdimbres del soporte o, en su caso, del lienzo. También el azar juega un papel importante. Por su parte, Mendieta ofrece a través de la fotografía una ruptura de la abstracción mística y azarosa de Klein al convertir su respuesta en el uso de materiales menos manipulables, y, al tiempo, en hacerse presente y humanizarse como sujeto y objeto a través de su propio cuerpo; de esta manera postula que cada mujer se convierte en pintora en los días de sangrado de su ciclo menstrual; así, los brazos de la artista, en sístole y diástole, hacia arriba o hacia abajo, trazan embudos o líneas paralelas, que confirman a la vez que dibujan un espacio femenino asociado al pubis.

También *Body Tracks* se ha leído en clave del tema pictórico del Descendimiento de la cruz⁴⁴, de forma que lo religioso se acerca al ciclo ritual de fusión con la tierra (de donde procede la propuesta). No obstante, al utilizar sus manos como pincel que dibuja la silueta de su cuerpo la propuesta se convierte en cierta manera en respuesta a Klein, a su búsqueda de lo celestial que en Mendieta se invierte en lo físico y lo femenino.

Resulta llamativo que, frente a Klein, en vez de utilizar su cuerpo, la artista de origen cubano dibuje con sus manos un esbozo de feminidad, de pubis, como negándose a caer en la trampa ideológica del artista belga, cuyo proceso estético no hace sino resaltar las formas de feminidad más evidentes y fácilmente reconocibles.

CONCLUSIÓN: LA RELECTURA DE LA HISTORIA DEL ARTE A TRAVÉS DEL CUERPO PROPIO

Con su relectura intertextual de la pintura de finales del siglo XIX y ya del siglo XX a partir de pintores como, entre otros posibles, Degas, Cézanne, Magritte, Bacon o Klein, Ana Mendieta actúa como una artista que, a un mismo tiempo, revisa y desestabiliza la percepción que ofrece de la feminidad el arte actual. El recurso a propuestas intermediales, en la que la documentación es básica una vez ejecutada una *performance*, sirve a la artista para devolver al ámbito estético una percepción dinámica que, de por sí, incumbe a la noción misma de feminidad y lo hace con una latente influencia impresionista.

Por lo demás, la realización propugna tres miradas o, por así decir, tres tiempos: la mirada inspiradora (por trágica que esta resulte en algunos

[44] Beatriz Merz y Olga Gambari, eds., *She Got Love* (Torino: Castello di Rivoli, 2013), 32.

proyectos), la mirada en tiempo real (o de la *performance*) y, finalmente, la mirada documental. Derivado de ello, surgen diversas formas de mirar y de transformar el objeto contemplado. Así, existe un voyeurismo explícito que justifica la mirada masculina y que se transforma en Mendieta en violencia (la sangre es tanto flujo menstrual como resultado de la agresividad masculina). Por otra parte, la deformación nace de la presión de la mirada como respuesta a las propuestas de Bacon, en quien la torsión nace del sufrimiento íntimo, no de la agresión externa ejercida como quien oprime un rostro contra un cristal. Por lo demás, el cuerpo se presenta simultáneamente como lienzo y como pincel, en una duplicidad que va más allá de la mirada surrealista.

De acuerdo con todo ello, de alguna manera, junto a la constatación del predominio en el Arte de la mirada masculina, este solamente puede avanzar en el futuro no desde la mera denuncia sino desde su feminización real, aunque sin que se pueda decir que Mendieta se perciba a sí misma como una feminista militante o violenta contra la masculinidad. La clave de su obra radica en postular la feminidad como el cambio del mundo de lo invisible a lo visible. En otras palabras, la aportación de la mujer al arte no es la visibilidad de su condición, sino del propio arte, escondido en los recovecos de una tradición masculina que ha propiciado derivas y miradas agresivas. De ahí que Ana Mendieta recurra a su propio cuerpo como soporte frente a tales miradas masculinas y que ofrezca una lectura alternativa del arte con un carácter fuertemente impactante y original.

BIBLIOGRAFÍA

Abbozzo, Marguerita. "Male and Female Gaze in Photography". Atti della Fondazione Giorgio Ronchi 74 (2019): 141-168.

Albarrán, Juan. *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Cátedra, 2019.

Barreras del Río, Petra, y John Perreault. Ana Mendieta. A Retrospective. New York: The New Museum of Contemporary Art. 1987.

Berbel, Rosa. "Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las Siluetas de Ana Mendieta". Artnodes 31. 2023. <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n31-berbel?articlesBySimilarityPage=1>

Blocker, Jane. *Where is Ana Mendieta. Identity, Performativity and Exile*. Durham: Duke University Press Books. 1999.

Bowman, Deborah A. "La mise en scène du Land Art chamanique: Ana Mendieta". *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques* 3 (1998): 213-227.

Bruhn, Jørgen, y Beate Schirrmacher. *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning across Media*. London: Routledge. 2021

Castro, Idoli, y Sonia Kerfa, eds. *I'm not your (dead) Latina*. Ana Mendieta. *Reminiscencias políticas y estéticas*. Número especial de Monograma. *Revista iberoamericana de cultura y pensamiento* 11. 2022. <https://revistamonograma.com/wp-content/uploads/2023/04/Revista-Monograma-11.pdf>.

Ceppas, Filipe. "Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza". *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* 2 (2017): 159-165.

Del Valle Cordero, Alejandro J. "Ana Mendieta: performance a la manera de los primitivos". *Arte, individuo y sociedad* 26 (2014): 67-82.

Del Valle Cordero, Alejandro J. "Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta". *Arte, individuo y sociedad* 30 (2018): 127-144.

Faba-Zuleta, Paulina. "El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta". *Arte, individuo y sociedad* 32 (2020): 133-154.

Herzberg, Julia P. "Ana Mendieta's Iowa Years 1970-1980". En *Donna: Avanguardia Femminista Negli Anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, editado por Gabriele Schor y Angelandreina Rorro, 132-49. Milano: Electa. 2010.

Íñigo Clavo, María. "Ana Mendieta". *Espacio, tiempo, forma*, VII 15: 405-424. 2002.

James, Conrad. "Ana Mendieta: Art, Artist and Literary Afterlives". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 41 (2017): 569-595.

Jones, Jessica. "Earth-Bodies as Re-Existence: Ana Mendieta's Siluetas Beyond the Limits of Ecofeminism". *Feminist Formations* 34 (2022): 33-60.

Merz, Beatriz, y Olga Gambari, eds. *She Got Love*. Torino: Castello di Rivoli. 2013.

Oransky, Howard, Olga Wertheim Joseph, Lynn Lukkas y Raquel Cecilia Mendieta. *Covered in Time and History. The Films of Ana Mendieta*. Oakland: University of California Press. 2015.

Raine, Anne. "Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta". En *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, editado por Griselda Pollock, 228–51. London: Routledge. 1996.

Rivero Moreno, Luis D.. "Violencia y control de la imagen. La identidad femenina en la obra de Ana Mendieta". *Ars Longa* 26 (2017): 303-316.

Ruido, María. *Ana Mendieta. Hondarribia* (Guipúzcoa): Nerea. 2002.

Schmidt, Elisa. "Ana Mendieta: cenas sacrificais entre o humano e o animal". *DAPesquisa* 5 (2018): 103-111.

Szymanek, Angelique. "Bloody Pleasures: Ana Mendieta's Violent Tableaux". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 41 (2016): 895-925.

Taylor, Diana. "Introducción: Performance, teoría y práctica". En *Estudios avanzados de Performance*, editados por Marcela Fuentes y Diana Taylor, 7-30. México: Fondo de Cultura Económica. 2011.

Tedford, Matthew Harrison. "Past Conditional Subjectivities: Enating Relationship with the Non-Human in the Work of Ana Mendieta". *Text Matters* 12: 269-284. 2022.

Viso, Olga M. *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*. Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden & Smithsonian Institution. 2004.

Viso, Olga M. *Unseen Mendieta. The Unpublished Works of Ana Mendieta*. München/London/New York: Prestel Verlag. 2008.

Wanderley, Olga da Costa Lima. "Nem aqui nem lá: Rastros do feminino nas fotorperformances de Ana Mendieta". *Comunicação e Sociedade* 32: 305-317. 2017.

White, Briony. "Returning to The Scene of the Crime: Gendered and Racialized Violence in Ana Mendieta's Rape Scene". *Art Journal* 82: 68-81. 2023.

**ENSAYOS:
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**



Instituto de
Investigaciones
Estéticas