



3

*Territorializar las Memorias, Abrazar los Mundos: Ana Mendieta, Arte Feminista Situado**

Territorialize Memories, Embrace the Worlds: Ana Mendieta, Located Feminist Art

Karina Bidaseca**

* Recibido em: 21.05.2019. Aprovado em: 05.11.2019. Becaria del Fondo Nacional de las Artes (2019) "Poéticas del mar". Se inscribe en una línea de investigación transdisciplinaria sobre procesos de artivismo feminista desde el Sur, archivo y nuevas tecnologías desarrollados en el Programa Poscolonialidad, pensamiento fronterizo y transfronterizo en los estudios feminsitas con sede en IDAES/UNSAM. Agradezco a Petra Barreras del Río y a Ileana Diéguez por su colaboración y conversación para que mi trabajo pueda dar sentido.

** Prof. Universidad de Buenos Aires – UBA/Argentina e Investigadora Independiente CONICET/IDAES-UNSAM. Email: karinabidaseca@yahoo.com.ar.

Resumen: Este artículo constituye una exploración acerca del pensamiento situado y del afrocentrismo en la obra de la artista cubana de color Ana Mendieta. Aborda las prácticas de éstesis femeninas transatlánticas, tomando la obra de la artista en Oaxaca, México y en Cuba, para abrazar los conceptos organizadores de "territorios de la memoria", "arte feminista situado y descolonial". Asimismo, se toman esos momentos de la obra de la artista entre los años 1977 a 1982 que nos permitan desarrollar el concepto de "poética (erótica) de la Relación", acuñado por mí en la inspiración del cruce de obra de Édouard Glissant y Audre Lorde, como propia de la territorialización de la memoria. A nivel metodológico, se basa en una combinación de técnicas de revisión bibliográfica y documental, y trabajo de archivo etnográfico con metodología socioafectiva plasmada en la amistad entre mujeres.

Palabras-clave: afrocentrismo; Ana Mendieta; arte feminista descolonial; territorios de memoria.

Abstract: This article constitutes an exploration of situated thinking and Afrocentrism in the work of Cuban artist Ana Mendieta. It addresses the practices of these transatlantic female prostheses, taking the artist's work in Oaxaca, Mexico and Cuba, to embrace the organizing concepts of "territory 's memory", "situated and decolonial feminist art". In the same way, those moments are taken from the artist's work between the years 1977 to 1982 that developed the concept of "(erotic) poetic of the Relationship", coined by me in the inspiration of the crossing of the work of Édouard Glissant and Audre Lorde. At the methodological level, it is based on a combination of bibliographic and documentary review techniques, and ethnographic archive with socio-affective methodology embodied in friendship between women.

Keywords: afrocentrism; Ana Mendieta; decolonial feminist arte; territories of memory.



Introducción

La investigación en curso se propone crear una acción política feminista que gira en torno del concepto de “fronteras abiertas”, en el marco del proyecto Poéticas del mar/Voces del Sur y Diálogos Transatlánticos. Plataforma Mundial para descolonizar las artes y las cosmopolíticas/Sea Poetics/Southern Voices & Transatlantic Dialogues. World Platform for Decolonizing Arts & Cosmopolitics impulsa la co-creación de una *Community Futurities Platform* (CFP) de intelectuales, arti(vi)stas afrodiaspóricxs y comunidades locales, para explorar lenguajes alternativos y accionar sobre la colonialidad, el racismo y las “futuridades”, posibilitando la emergencia y amplificación de las Voces del Sur.

Las historias afro-transatlánticas se inscriben en una "poética del mar", cuan metáforas, el pensamiento laberíntico caribeño frente al liso (metáfora de la modernidad) Mar Mediterráneo, nos interpela a desactivar los universales nordatlánticos y los artilugios neocoloniales de la razón moderna. La permanencia del no-ser como una referencia del tiempo moderno merece ser explorada de forma contextual.

Ana Mendieta es exilio, es devenir, es hermandad erótica fraguada en los poemas de la afrofeminista Audre Lorde; es la posibilidad de la transmutación en otros seres; es la posibilidad de reunirnos en las fuerzas de la energía del cosmos, del universo estallado y de crear una “poética erótica de la Relación”, concepto que acuñé en un

texto reciente forjado en la síntesis del pensamiento glissantiano y afrofeminista lordeano (BIDASECA, 2018).

Figura 1 – Ocean Bird Washup



Fonte: Arterial Trees, 2020.

En 1961, Ana Mendieta, de origen cubano, llegó a Dubuque, Iowa, como refugiada, arrancada a la Revolución Cubana por medio de la operación Peter Pan, preparada por la iglesia, que se propuso “salvar” a los niños del comunismo.

"La tierra habla" documenta obras de tierra específicas de sitio desde su exilio a Estados Unidos al regreso a la Cuba natal, pasando por Oaxaca, expandiendo una propia temporalidad y abrazando distintos mundos:

- i) Iowa, Estados Unidos: *Serie Siluetas*. Desde 1977 la artista realizó imágenes inquietantes de sus más conocidas "Siluetas", para las cuales trazó el contorno de su cuerpo en la tierra y fango, en el mar, en los árboles,



utilizando el fuego en obras como: *Ànima, Alma soul* *Ñáñigo brutal* (1976); Serie árbol de la vida (Tree of Life Series); Serie Fetiches.

ii) Oaxaca, México. Salina Cruz, realiza Siluetas y videos, tales como: Ocean Bird y Perro.

iii) La Habana, Cuba (1980). Escaleras de Jaruco y Guanabo, desde 1981. Se destacan sus *Esculturas rupestres*. Esculturas que se asemejan a petroglifos que talló en piedra caliza, durante su regreso a Cuba. Mendieta vio las obras como una fusión con el territorio insular y con su ancestralidad indígena taína. Las formas que ella inscribió en las cuevas se refieren a antiguas deidades femeninas y maternas. Son vaginas, son rostros femeninos que deja esas obras en las paredes de La Cueva del Águila, basándose en la técnica que utilizaban los indígenas: *La Concha de venus; Maroya Moon/Luna; Bacayú; Madre Vieja ensangrentada y Guacar. Nuestra Menstruación*.

iv) Roma, Italia (1984 y 1985).

Consideraremos esta obra desde una episteme afrocentrista. En tanto, la “colonialidad del poder y de género” (Quijano, 1993; Lugones, 2006) trae aparejada también un modo concreto de producir conocimiento eurocentrado, que funciona produciendo

categorías que se presentan como universales y a-históricas, lo cual tiene como consecuencia la ‘homogeneización’ de procesos sociales e históricos (Bidaseca, 2016).

Por otro lado, me interesa relacionar su pensamiento con el término “*mujeres del tercer mundo*” de Chandra T. Mohanty, para incluir su obra en un colectivo, como “punto de intersección entre colonialismo, imperialismo, nacionalismos y fundamentalismos culturales. El paradigma de la “colonialidad del género” desde una perspectiva poscolonial nos permite ampliar y visibilizar nuevos cruces y ejes, a partir de los cuales, luchar contra las opresiones de raza/género/sexualidad/clase que adquieren formas de expresión artísticas y activistas únicas (Bidaseca, 2018).

A continuación exploraré esos momentos de la obra de la artista entre los años 1977 a 1982 que me permitan desarrollar el concepto de “poética erótica de la Relación”, como propia de la territorialización de la memoria.

1. Iowa / Exilio

He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino —basado en mi propia silueta—. Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal —Cuba— durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre —la naturaleza—. Mi arte es la forma que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de afirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias



¹ Refiere a la sociedad secreta masculina de la santería, religión sincretista afrocubana.

primigenias ... en una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar encerrada en el útero; es una manifestación de mi sed de ser. (*Ana Mendieta: A retrospective*, 1988, p. 17).

En Iowa, un lugar donde la población latina era insignificante, Ana se descubrió que era de color, y debió abrirse paso ante el racismo y sexismo que sentía en su piel.

“Nunca se nos ocurrió que éramos personas de color”, dijo su hermana. Su condición de color la ubicaba frente al estereotipo sexual “siempre fui para ellos la putica. La pequeña prostituta.” (Mendieta apud Blocker, 2005, p. 43).

Así, la fuerte opresión de la estructura patriarcal que ejerció sobre la artista fue reforzada por tratarse ahora de una mujer de color. La mecánica de esta instrumentalidad se observa en las barreras interpuestas para la aceptación de su obra al canon hegemónico y el mainstream blanco, masculino y con privilegio de clase. Pero también, en su relación marital con el pintor Carl André quien encarnaba dicho canon. La dominación, por cierto, es una fuerza que se alimenta de todo lo que pretende impugnarla.

Mendieta había estudiado en la Universidad de Iowa el grado en pintura matriculándose en el programa de Arte de Medios Múltiples y Video, recientemente fundado. Para 1972, deseaba que sus “*imágenes tuvieran poder, que fuesen mágicas*” (Mendieta, 1988). Su propio cuerpo fue el medio en que plasmó esas representaciones efímeras.

“Abracé tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo” (Mendieta apud del Río, 1988, p. 43) Su

sentido estaba unido a su interés por los orígenes, por los ritos de los ñáñigos¹, por la santería, por las huellas corporales.

Sus primeras obras de 1972 a 1975 fueron de enfoque feminista, de provocación y preocupación por la mujer, la violencia y la defensa de nuevas estructuras sociales. Este sello de mujer y la necesidad de Mendieta de expresarse y defender a quienes ocupan los márgenes de la sociedad son característicos de sus obras hasta el momento de su fallecimiento (LÓPEZ-CABRALES, 2019).

Mediante mis esculturas *earth-body* (cuerpo-tierra) me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de mi reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas (HORSFELD; MILLER; GARCIA-FERRAZ apud Giunta, 2011, p. 37).

2. Ocean Bird/Pájaro del océano

En su obra Imagen de Yagul, de la serie Silueta en México, 1973-1977, en su primer viaje a México en 1970, va a utilizar su cuerpo desnudo para explorar y conectarse con la Tierra.



Figura 2 – Imagen de Yagul



Fonte: Mendieta, 1973.

Este vínculo entre el cuerpo femenino y la naturaleza en la obra de Mendieta consistía en una crítica al capitalismo y su práctica depredatoria que podría cortar la relación íntima de las mujeres con la Tierra. En sus trazos de contornos de su cuerpo arraigado en la tierra escribía las “marcas de esa conexión en vías de extensión” (Reckitt, 2005, p. 32) En un trabajo anterior propone ligar la idea de la domesticación de la mujer con la naturaleza, de algún modo intuyendo lo que hoy observamos: el íntimo vínculo entre la destrucción de la naturaleza y del cuerpo femenino (Bidaseca, 2018).

Sus performances donde su cuerpo se desdibuja en el mar implica la disolución en el cuerpo maternal de la Tierra: “Mi arte se basa en la creencia que la Energía Universal que lo recorre todo, desde los hombres hasta los espectros, desde los espectros hasta las plantas, desde las plantas hasta la galaxia” (Mendieta, 1988).

Hacia 1973, Oaxaca, México marca su regreso a la tierra natal. “Sumergirme en México fue como regresar al origen, y poder conseguir magia con sólo estar allí” (Mendieta apud Perrault, 1988, p. 44). Pero es la “huella” que deja en su retorno a América afro-indígena, la sospecha de la humanidad que advierte el poeta martiniqués Édouard Glissant.

Le toma prestadas la ambigüedad, la fragilidad, la derivación. Admite la práctica del desvío, que no es ni huida ni renuncia. Reconoce el alcance de las imagerías de la Huella y las ratifica. ¿Acaso es renunciar a gobernarnos? No, es sintonizar con esa parte del mundo que, precisamente, se ha extendido en archipiélagos, esas a modo de diversidades en la extensión, que, no obstante, aproximan orillas y desposan horizontes. Nos damos cuenta de qué lastre continental y agobiante, y que llevábamos a cuestas, había en esos suntuosos conceptos del sistema que hasta hoy han empuñado las riendas de la Historia de las humanidades y han dejado de ser adecuadas para nuestros desperdigamientos, nuestras historias y nuestros no menos suntuosos derroteros errabundos. La idea del archipiélago, de los archipiélagos, nos franquea esos mares. (GLISSANT, 2006, p. 33)

En su obra encontramos rastros de esa africanía, las tradiciones espirituales de los yorubas en África. Para algunas culturas las plumas y las alas tienen una fuerte significación y



forman parte de ritos y ceremonias, así como la sangre, elemento de simbolización femenino en el origen del mito del temor que los hombres sintieron ante mujeres que sangran pero no mueren.

La primera vez que Mendieta utilizó sangre para hacer arte fue en 1972, cuando creó la obra *Sin título (Muerte de un pollo)*, en la cual estaba su cuerpo desnudo delante de una pared blanca sosteniendo por sus pies un pollo recién decapitado con sangre salpicada en su cuerpo desnudo. *Rape Scene*, fue presentada en el año 1973. La performance, que poseía un carácter más teatral que las anteriores intervenciones de la artista, estaba basada en el caso real de una estudiante de enfermería de la Universidad de Iowa que había sido violada. Consternada por la brutal violación y asesinato de Sara Ann Otten, Ana se untó con sangre y se ató a una mesa en el año 1973, invitando a la audiencia a dar testimonio. Esta intervención fue presentada a un grupo de amigos invitados a comer a su departamento en el campus de Iowa. Al llegar, la puerta del departamento espera semi abierta dejando entrever, en el interior, el cuerpo de Mendieta desparramado sobre una mesa, atado de pies y manos, desnudo de la cintura hacia abajo y con las piernas manchadas con sangre.

En otras de sus obras, *Feathers on a woman* transferirá las plumas de un gallo al cuerpo de una mujer, una emergencia identitaria que *es al mismo tiempo ave y mujer*. Un animal y una mujer que realiza el sacrificio/transferencia. El gallo blanco es el animal que los ñañigos -sociedad secreta masculina que usaba rituales de la santería afrocubana. El sincretismo supone una opción para escapar a la absolutización de la dominación.

Figura 3 - Feathers on a woman



Fonte: Mendieta, 1972.

3. África en la obra de Ana Mendieta

“Abracé tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo” (Mendieta apud del Río, 1988, p. 43)

Ana Mendieta solía hablar de una tradición africana que realizaban las mujeres: cuando eran desposadas, ellas llevaban un saco de tierra consigo. Para lograr atravesar el paso del desarraigo a la nueva aldea, se alimentaban cada día comiendo de esa tierra.

Dotada de una estética, que supo interpelar los imperativos políticos del *establishment*, a lo largo de una vida espiritual tan efímera y perdurable como su obra. Utilizando barro, arena y hierba,



² El término "afrocentrismo" data de 1961 o 1962. El adjetivo "Afrocéntricos" aparece en una propuesta de transcripción para una entrada en la Encyclopaedia Africana, posiblemente del sociólogo W.E.B. Du Bois (Levine, 2008). La palabra similar africanismo es enunciada por Jeremiah Wright. El sustantivo abstracto "afrocentricidad" se remonta a la década de 1970 por Molefi Asante en el libro *Afrocentricity: The Theory of Social Change* del año 1980. "La afrocentricidad se define como una epistemología que convoca a una lectura del mundo desde África situando África y los africanos en tanto que sujetos de acción histórica en el punto de partida de todo análisis sobre su propia realidad." Toasijé, Antumi (2013, p. 147).

³ Joseph Tonda (2015) habla de 'Eblouissements' (glares) (traducido como "deslumbramiento" u "obnubilación" al castellano).

hojas y ramas fundía su cuerpo a la tierra y lograba transmutar su dolor en energía artística. Para 1972, Ana Mendieta deseaba que sus imágenes "*tuvieran poder, que fuesen mágicas*" (Mendieta, 1988). Su propio cuerpo fue el medio en que plasmó esas representaciones efímeras. Su sentido estaba unido a su interés por los orígenes, por los ritos de los ñañigos, por la santería, por las huellas corporales. Transformó los elementos que la naturaleza le proveía en ofrendas artísticas (MENDIETA apud del Río, 1988, p. 50). Flores, agua, rocas, granizo, fuego, tierra, árboles, esqueletos, sangre, se convertían en metáforas poéticas de gran valor espiritual. "Hacer esculturas-cuerpo es para mí, sostenía, la etapa final de un ritual" (Mendieta, 1988).

Hay muchos lugares desde donde podemos experimentar el mundo. África no es aquello que los europeos tienen hoy en su mente. No es su traducción absurda, su previsible forma de fijación de identidades, de hablar de lo in-civilizado, lo bárbaro y atroz. No es, necesariamente, sinónimo de negritud ni de raza.

El movimiento de la negritud fanoniano buscó la liberación del hombre negro del trauma de la colonización, e intentó en la clínica -por cierto, en la psiquiatría-, su cura. No obstante, quedó atrapado en la idea -hoy cuestionada por las pensadoras feministas- de una liberación falocéntrica.

Actualmente, el pensamiento africano acuñó el término "afrocentricidad" definido por Molefi Kete Asante² que se refiere a un momento intelectual y un movimiento para recuperar y reconstruir las humanidades africanas, sin pasar por el centro de Europa. La obra de Mendieta podría ser comprendida desde este

paradigma, lejos de la Laetitia Africana.

Este nuevo espacio afectivo reclama otra práctica política y estética situada. Así, la obra de la artista cubana Ana Mendieta, muestra destellos de la "recuperación" (para tomar la palabra de Eboussi³), de un mundo del cual fue desterrada. Me refiero no sólo al exilio de Cuba, sino al exilio del pensamiento archipiélagico tan propio del Caribe que Glissant poetizó.

Apelando a las violencias contra los cuerpos de las mujeres en las comunidades, logramos *la escucha* en la narrativa que subyace el sistema representacional de culturas africanas, escenificadas en "condiciones de enunciación", donde resalta el "cómo" de la denuncia en la pedagogía oral. En otras palabras, Antonacci nos revela la importancia de los espacios de escucha de los saberes orales, a partir de su experiencia con los trabajos en aldeas africanas, sobre cómo los grupos africanos, "*accionan sus capacidades inventivas, habilidades rítmicas, artes y saberes, fortaleciendo sus imaginarios culturales de unidad cósmica y cuerpo entre reino mineral, vegetal, animal, humano, expresados en símbolos, emblemas, metáforas y recursos audiovisuales de civilizaciones bajo "lógica oral"*" (ANTONACCI, 2020, En prensa).

Su interpretación es crucial para comprender las formas de leer y abrazar los mundos desde otras construcciones no universalistas, no eurocentristas, no violentas. Los trabajos etnográficos que considero vitales, están encaminados hacia el artivismo y recuperación de memorias. Los cuerpos son los acervos de la memoria, ellos son los testigos más importantes. Si ellos son archivos, es posible leer en ellos las huellas, las memorias, la política



del deseo. Tomando el concepto de *huellas* de Edouard Glissant en su "Tratado de Todo el Mundo" (2006).

Glissant insiste en la idea de la *Huella*. Huella como indicio de humanidad. Como Glissant, y su maestro Aimé Césaire, Fanon es parte de ese paisaje colonizado de la Martinica. Su pensamiento ha contribuido a interpretar la *negritud* del "negro colonizado" de un modo singular, a partir de sus propias narrativas biográficas como de las vidas de sus pacientes en el Hospital psiquiátrico de Argelia. Estas descripciones de esos "cuerpos ocupados" como los defino, haciendo uso de la analogía con los territorios ocupados por Francia, que sueñan con momentos de escape se trasladan en imaginarios de cimarronajes, fugas, cuerpos en movimiento. Nunca son sueños estáticos, nos dice Fanon. Por más que el amo aplicara su violencia, siempre estuvo próxima la posibilidad de la fuga.

Cuando los deportados cimarronearon por los bosques, yéndose de la Plantación, las huellas que fueron siguiendo no implicaron ni abandono de sí mismo ni desesperación, aunque tampoco orgullo o hinchamiento de la persona...la huella no tiene apariencia de senda inconclusa... La noción de huella permite ir más allá de los estrechamientos del sistema (GLISSANT, 2006, p.23)

4. Ana Mendieta: la poética erótica de la Relación

La artista cubana Ana Mendieta, exiliada en Estados Unidos y hallada arrojada desde una torre en Manhattan en 1984, grabó en Oaxaca algunos videos. Fue el sudeste mexicano el primer territorio

que abrazó antes de volver a su isla natal, Cuba en 1981. Su cuerpo, sus escrituras performáticas en el mar, sus "Siluetas" talladas en las cuevas Escaleras de Jaruco La Habana, conforman un archivo y nos permiten pensar formas de hallazgo únicas que despliegan nuevas "poéticas eróticas de la Relación" (Bidaseca, 2018). Inspirada en Édouard Glissant y Audre Lorde ese concepto que acuné en un texto publicado en 2019, me permitió hablar de una obra *situada* como apertura a otras lecturas intertextuales e interlineales, cuan subtextos podemos hallar en sus huellas.

Condensada en "La puerta del no-retorno" –Museo Gorée (Sénegal) para las poblaciones africanas-, estas tramas se tejen en la memoria de dos temporalidades que se con(funden) en el "tout-monde"/"mundialización" de los refugiados arrojados a las zonas de no-ser.

En este artículo, en particular, abordé las formas de pensamiento situado, las prácticas de éstetesis femeninas transatlánticas, tomando la obra de la artista cubana Ana Mendieta en Oaxaca, México y en Cuba, para abrazar los conceptos de territorios de memoria, arte feminista situado y descolonial. A nivel metodológico, se basa en una combinación de técnicas de revisión bibliográfica y documental, y trabajo de archivo etnográfico con metodología socioafectiva plasmada en la amistad entre mujeres.

Me permito desarrollar una forma de acceso al archivo de esta obra sin ningún tipo de certezas universalizables. A partir de la materialidad con la que la artista trabaja se desactiva el binarismo fundamental que supone el dispositivo de pensamiento cartesiano por excelencia: "sujeto/ naturaleza".



Spinoza, el filósofo del siglo XVII que fue expulsado de la sinagoga y maldecido por su comunidad debido a sus posiciones teológico-políticas revolucionarias, escribió que “todavía no sabemos lo que puede un cuerpo”.

En la experiencia de la deportación de africanos a las Américas aquello que petrifica es sin duda lo desconocido, enfrentado sin preparación ni desafío. Haber sido arrancados del país cotidiano, de los dioses protectores, para ser llevados a la comunidad tutelar fue la primera noche. Pero eso no es nada todavía. El exilio se soporta, aun cuando sea fulminante. La segunda noche se hizo de torturas... (GLISSANT, 2017, p. 39)

En su libro “Poética de la Relación”, Édouard Glissant evoca tres veces el abismo. “Lo aterrador, dice, es el abismo, tres veces atado a lo desconocido. La primera vez, inaugural, sucede cuando caes en el vientre de la barca. (...) Esa barca es una matriz, la fosa-matriz (...) que, sin embargo, te expulsa. Está también el segundo precipicio, el del abismo marino. Cuando las regatas dan caza al negrero, lo más simple es aligerar la barca tirando por la borda la carga, lastrada de grilletes. (...) El tercer avatar del abismo proyecta así, paralelamente a la masa de agua, la masa invertida de todo aquello que ha sido abandonado, que por generaciones no se encontrará más que en las azules superficies del recuerdo o del imaginario, cada vez más descolorido” (GLISSANT, 2017, p. 41).

Si, como dice el autor, estos pueblos que han frecuentado la fosa, viven la Relación. Relación que no puede ser hecha de extranjería, sostiene, sino de conocimiento compartido. “Podemos

decir ahora, escribe, que esta experiencia del abismo es la cosa más intercambiada” (GLISSANT, 2017, p. 42).

Hacia 1973, Oaxaca, México marca su regreso a la tierra, más bien su retorno al País Natal, parafraseando al poeta Aimé Césaire, con: Imagen de Yagul, series Silueta Works en Mexico 1973-1977. “Sumergirme en México fue como regresar al origen, y poder conseguir magia con sólo estar allí” (MENDIETA apud PERRAULT, 1988, p. 44).

En este movimiento de “recuperación” aparecen las “Siluetas” (1973), huellas indelebles; simbolizando vaginas como «Hacer esculturas-cuerpo es para mí, sostenía, la etapa final de un ritual” (MENDIETA apud PERRAULT, 1988, p. 45).

“A estas marcas se las llama Siluetas, pero son realmente vaginas plasmadas en las lomas o en la hierba. Los expresionistas abstractos deseaban identificar sus cuerpos con la tierra, pero hombres al fin y al cabo, no pudieron acercarse tanto” (ZIMMER apud DEL RIO, 1988, p. 47).

Esto era cierto en cuanto a los grabados en las rocas y las inscripciones de símbolos femeninos. Ellos la ayudaron a curarse a sí misma, aunque sólo temporalmente. Si uno pudiera por lo menos reclamar una porción pequeña de la tierra como su propio territorio, entonces el exilio se mitigaría (PERRAULT, 1988, p. 20).

Una figura importante en el movimiento de arte feminista, actuó colectivamente en diferentes acciones protagonizadas por las artistas de color en Estados Unidos. El animismo de sus obras son anticipatorias al tiempo presente, en que el capitalismo extractivista



está acabando con el planeta. Su arte en la Serie “Fetiche” y “Late la tierra”, implican el doble movimiento de muerte o disolución y de nacimiento a través de la fusión con la tierra.

Mis obras son las venas de irrigación del fluido universal. A través de ellas asciende a la savia ancestral, las creencias originales, las acumulaciones primordiales, y los pensamientos inconscientes que animan el mundo” (Mendieta apud Reckitt, 2013, p. 98).

La artista, arrojada del piso 34 en Latorre de Manhattan en 1985, a la edad de treinta y seis años, poco después de hacer estas obras, fue víctima de feminicidio. Y tres años antes de regresar a Cuba.

En 1992, siete años después de la muerte de Ana Mendieta, el Museo Guggenheim de Nueva York organizada una exposición colectiva integrada exclusivamente por hombres con obras de Brancusi, Kandinsky, Joseph Beuys, Robert Ryman y Carl Andre. Louise Bourgeois fue incorporada a último momento. Media hora antes de la reapertura oficial del Guggenheim, grupos de mujeres pertenecientes a la Women’s Action Coalition (WAC) y al colectivo de las Guerrilla Girls, más de quinientas manifestantes lucían en sus rostros máscaras de gorila; otras, lemas reivindicativos y entre las numerosas pancartas destacaba una en la que podía leerse nuevamente: “Carl Andre está en el Guggenheim. ¿Dónde está Ana Mendieta?”.

FIGURA 4 – Women’s Action Coalition



FONTE: Women’s Action Coalition, 2020.

Esta acción se reitera en 2016, en el nuevo edificio del Tate Modern en Londres, una nueva manifestación ha tenido lugar desde su feminicidio. Tate posee cinco de las obras de Mendieta y diez de Carl André. Ninguno de los de Mendieta está en exhibición en el nuevo edificio. La omisión actualiza la pregunta de las Guerrilla Girls.

FIGURA 5 – Manifestación Tate Modern



FONTE: Hyper Allergic, 2019.



REFERENCIAS

ANTONACCI, María Antonia. Áfricas possíveis? Áfricas por si mesma”. En: BIDASECA, Karina (Coord.). *Cuerpos, acervos de la memoria*. 2020, En prensa.

ARTERIAL TREES. Ana Mendieta. Disponível em: <https://arterialtrees.home.blog/tag/ana-mendieta/page/4/>. Acesso em: 10. Jun. 2020.

BIDASECA, Karina. Voces y luchas contemporáneas del feminismo negro. Corpolíticas de la violencia sexual racializada. En *Afrodescendencia. Aproximaciones contemporáneas de América latina y el Caribe*. Colección de ensayos del Centro de Información de las Naciones Unidas para México, Cuba y Rca. Dominicana. México: ONU, 2012.

BIDASECA, Karina et al. La articulación entre raza, género y clase a partir de Aníbal Quijano. Diálogos interdisciplinarios y lecturas desde el feminismo. *Papeles de trabajo, IDAES-UNSAM*, 10, (18), 2016.

BIDASECA, Karina. *La revolución será feminista o no será: la piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

BIDASECA, Karina. *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires: Ed. SB, 2010.

BIDASECA, Karina. *Por una poética erótica de la relación*. 2020, En prensa.

CHAKRABARTY, Dipesh. Historias de las minorías, pasados subalternos, en Revista *Historia y grafía*, año 6, N°12, 1999.

DEL RIO, P.; PERREAULT; J. *Ana Mendieta: A Retrospective*, Catálogo, N.Y, 1988, p. 41.

HORSFELD, K.; MILLER, B; GARCÍA-FERRAZ. *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*. 1988.

HYPERALLERGIC. *Protesters Demand Where is Ana Mendieta in Tate Modern expansion*. Disponível em : <https://hyperallergic.com/305163/protesters-demand-where-is-ana-mendieta-in-tate-modern-expansion/>. Acesso em: 10. Jun. 2020.

LEVINE, Robert. Elegant inconsistencies: race, nation, and writing in Wilson Jeremiah Moses's afrotopia. *American Literary History*, v.20, n.497, 2008.

LUGONES, María. Colonialidad y género. Hacia un feminismo descolonial. *Género y Descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008.

MENDIETA, A. *Feathers on a Woman*. Silueta Works (1973-1977). San Francisco Museum of Modern Art, 2020.

MENDIETA, A. *Imagen de Yagul*. Silueta Works (1973-1977). San Francisco Museum of Modern Art, 2020.

MOHANTY, Chandra. Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales. En: SUÁREZ NAVAZ, L; HERNÁNDEZ, R. *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: LANDER (comp.). *La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2003.

SPIVAK, Gayatri. ¿Puede el subalterno hablar?. *Revista Orbis Tertius*, v.6, n. 6, 1985.

TOASIJÉ, Antumi. *Si me Preguntáis por el Panafricanismo y la Afrocentricidad*. Barcelona: Ed. WanafriKa Centro Panafricano y Centro de Estudios Panafricanos, 2013.

TONDA, Joseph. L'impérialisme colonial. Critique de la société des éblouissements. *El Diario*, 2015. Disponível en: <https://www.eldiario.es/desalambre/Entrevista-Joseph-Tonda->



construcciones- migrantes_0_804220144.html. Acesso em: 10. Jun. 2020.

WOMEN'S ACTION COALITION. *Women's action is women's power*. Disponível em: <https://www.cooperhewitt.org/2015/06/15/the-eye-is-watching/>. Acesso em: 10. Jun. 2020.