

TERRITORIOS

# Ana Mendieta en el círculo de sangre



MENENE GRAS BALAGUER

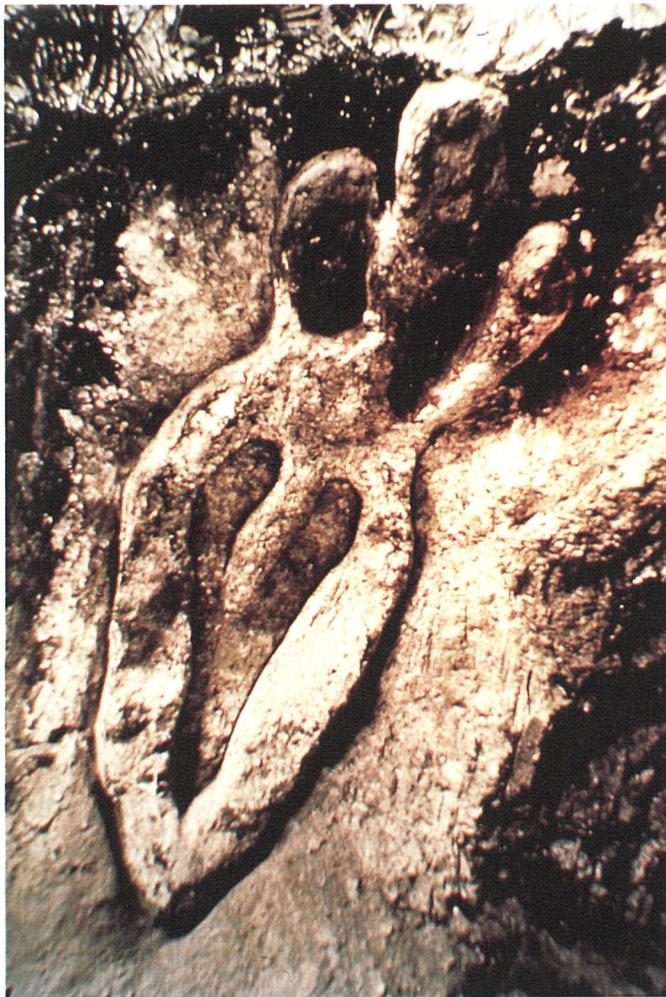
"Es un corazón este holocausto en que me adentro, dorada criatura que el mundo ha de matar y de comerse". Sylvia Plath, "Mary's Songs", en *Ariel*.

La tierra es la masa con la que Ana Mendieta realiza prácticamente cada uno de sus trabajos, y no sólo las siluetas humanas que yacen horizontalmente en el suelo; la tierra, como materia orgánica por la cual circula sangre animándola, donde se inscribe lo humano. Su obra, a pesar de su fragilidad y de su carácter inevitablemente efímero, se sigue protegiendo del envejecimiento y de la decadencia. La recuperación de esta relación de integración del hombre en la naturaleza se reproduce en cada una de sus manifestaciones. La mayor parte de su trabajo está realizado deliberadamente con materias naturales. Es una obra en la que el concepto de transformación impulsa a alterar la propia materia prima que da origen al ser: sangre que adopta el color de la tierra y el color de las hojas de los árboles, la "forma" de las formas, que equivale al ser de lo humano. La reciente exposición antológica de Ana Mendieta, comisariada por Gloria Moure, directora del Centro Galego de Arte Contemporánea, donde inició su itinerancia para llegar en el mes de enero a la Fundación Tàpies de Barcelona, es un intento de reconstrucción de este universo formal de la artista, habitado por las siluetas de esta mujer árbol, de esta mujer hombre, de esta mujer tierra, de esta mujer hoja, de esta mujer mujer que disfraza de posibilidades para acceder al conocimiento de sí

misma que se le niega. El interés que sigue suscitando hoy Ana Mendieta reside en esta capacidad para someterse a su propia voluntad de experimentación con los límites del cuerpo. Su trabajo se produce en un contexto específico y particular, entre las fronteras ficticias y reales de su geografía, y de su propio cuerpo, que adopta como la medida de todas las cosas. Ella dibuja huellas en la naturaleza, con los elementos y materiales que le proporciona esta última. Construye cuerpos o fragmentos de cuerpos, que se nombran en su soledad, recogándose como si ignoraran que son mirados. El aire los acaricia hasta agrietarlos, desde que los deposita en la intemperie. Su inmovilidad es un modo de permanencia contra las sombras del tiempo. El tiempo nos observa desde el interior de la tierra. Ella lo identificaba con el origen de todas las cosas; la sangre que imprime el movimiento en los seres naturales y en la naturaleza orgánica, como síntesis de una totalidad escindida. Porque, a la vez, es la que nos separa de la vida.

Sobre Ana Mendieta se ha dicho casi todo, incluso se ha escrito más de lo esperado, pero no más de lo necesario. La omisión sería, en cambio, fraudulenta. Su breve existencia exige un esfuerzo superior, para que su gesto no se borre, y para que el papel que desempeñó siga teniendo una implicación con el presente. Las imágenes fotográficas o las que se grabaron en vídeo constituyen la única prueba documental de la mayoría de

sus acciones y *performances*, exceptuando, por supuesto, aquellas piezas referenciales que se han conservado, a pesar de las dificultades asociadas a su destino y estado. Su historia es la de la tierra, es una historia de miles de años, cuya totalidad desea incorporar a su yo, sin aceptar el obstáculo de su ser otro, su ser árbol, su ser piedra, su ser hoja, su ser agua, su ser tierra que se autodetermina. La tentación de regresar a una vida anterior al nacimiento no procede del no ser, sino de su ansia de ser. El trágico desenlace que interrumpe bruscamente su vida no resuelve el conflicto. Al contrario, el suceso parece no haber contado con el deseo ni la voluntad de la víctima. No era fácil prever, según los testigos más próximos. Ahora, es inútil preguntarse porqué o cómo ocurrió. Se ha desvanecido todo interés en investigar esta muerte, y en seguir buscando culpables. Fue una muerte provocada, inducida. Pero, ella ya no está. De-



Ana Mendieta. *Guanaroca* (Serie *Esculturas Rupestres*), 1981. Foto b/n de silueta excavada en tierra. Jaruco Park, La Habana. 136 x 102 cm.

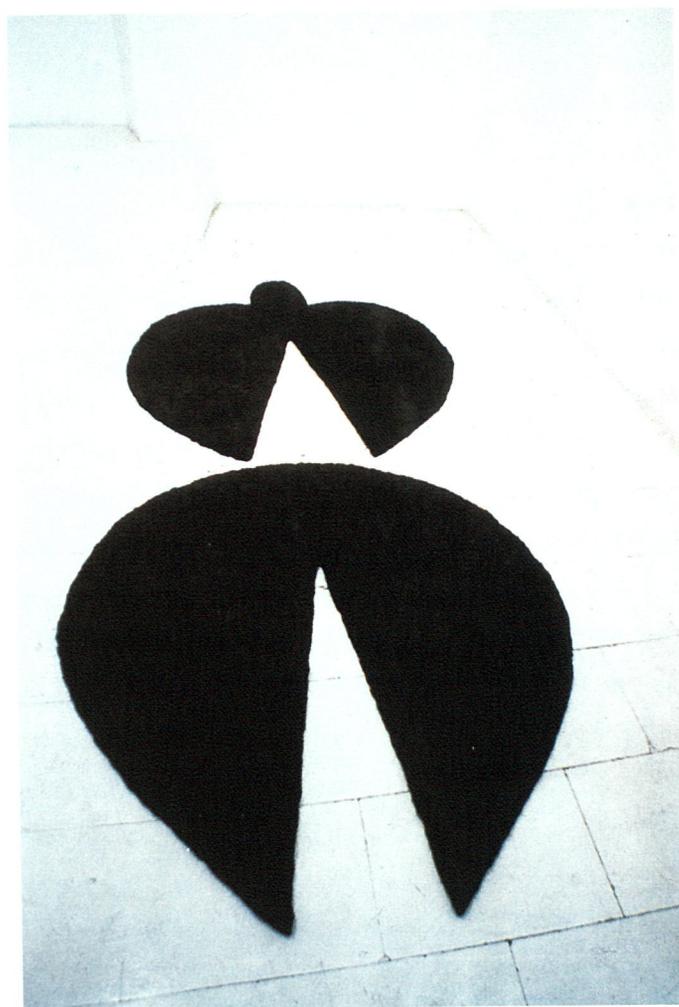
Cortesía CGAC.

sapareció. Se despedazó en el aire, a causa del impacto que la fuerza de gravedad causó en su cuerpo, golpeándolo contra el techo de un *Delikatessen*. Nadie sabe si llegó con vida al chocar con la superficie de cemento, ni si sobrevivió siquiera unos instantes al dolor de su desmembramiento. Nadie la vio. Sólo un transeúnte, que no fue capaz de recordar lo que había visto, ni el grito de horror que le pareció haber oído. La confusión ha desvanecido la imponencia de los hechos. Las hipótesis son difícilmente comprobables. No se ha querido saber ni indagar nada más. Han pasado demasiados años. Siempre se ignorará si, en el mejor de los casos, tal vez escogió su destino. ¿Quién la empujó o qué la impulsó a este trágico desenlace? La caída la desfiguró. El cuerpo que fue hallado resultaba irreconocible. No era nadie. Lo único que se identificó, un bulto oscuro que parecía un cuerpo con los órganos aplastados. Fue la última injusticia y la última humillación.

Su cuerpo es el de la tierra. La sangre invisible fluye en sus entrañas. Es la vida y es la muerte de todos los seres naturales. Ella forma y deforma su cuerpo sobre la tierra, contra un cristal como en *Glass on body* (Iowa, 1972), haciendo moldes, dibujando su sexo en el barro, el sexo de la tierra, que da vida a todos los seres, o incrustándose en superficies rocosas, como en *El Laberinto de Venus* (Canadá, 1982) o, antes, en *Maroya* (luna), hecha en La Habana (1981), seguidas de la serie de siluetas hechas en Long Island en 1983. El límite del cuerpo es el límite de la tierra. El agua es sangre que se desparrama por el cuerpo de la tierra al igual que en el suyo propio. Su cuerpo es un paisaje. Es el paisaje. Reproduce la devolución al lugar de origen: la naturaleza. Se busca a sí misma, busca al otro, lo inventa el procedimiento; se desnuda y se rocía de sangre animal, o se incrusta los pelos de la barba de un amigo que se afeita, para cedérsela, como en *Facial Hear Transplant* (Iowa, 1972), o reviste un cuerpo con las plumas blancas de una gallina desplumada ante ojos curiosos e incrédulos en *Feathers on a Woman* (Iowa, 1972). En escena, suele estar sola, pero, sus actuaciones son públicas, como lo eran las de Marina Abramovic. Su cuerpo se pone en venta. No es de nadie, ni de ella misma. La tierra es la única que puede reclamar esta posesión. Ella lo sabía. Quería que fuera así. De ahí que se prostituya, mediante

la metamorfosis fingida de su cuerpo, en distintos estados o modos de aparecer, recurriendo a un simulacro de prácticas rituales que simulan el sacrificio de lo que somos para acceder a otra condición. Su objeto: la liberación de toda sujeción hostil a cualquier manifestación contra los límites. El trabajo que ella hace desde los inicios implica una acción incesante sobre la tierra, para recuperar el cuerpo perdido, el cuerpo que se ha convertido en el extranjero que copula con nosotros. Duchamp sigue constituyendo un precedente al recortarse con precisión la estrella judía en la cabeza, o vistiéndose de mujer para la fotografía de Man Ray. Las experiencias de Beuys, y la adopción de la grasa y el fieltro como materias primas de su trabajo, por actuar como los medicamentos milagrosos que permitieron su supervivencia a raíz del accidente aéreo del que fue víctima durante la II Guerra Mundial, también se puede contemplar como un antecedente de las numerosas prácticas de actuación con y para el cuerpo. El cuerpo no se quiere representar, ni quiere ser representado en la obra de estos artistas, ni en la obra de Eva Hesse, Marina Abramovic, Rebecca Horn, Doris Salcedo, para las cuales éste constituye el soporte directo de la mayoría de trabajos que realizan, centrándose prioritariamente en acciones procesuales. Bruce Naumann, Vito Acconci, Denis Oppenheim, Dan Graham, Gilbert and George, Arnulf Rainer, Rudolf Schwarzkogler, todos han experimentado de igual modo con el cuerpo, en contra del arte objetual. Gloria Moure, en el texto de presentación de la exposición, sitúa a Ana Mendieta en el contexto en que tiene explosión el *body art*, y hace observar que, a pesar de la coincidencia histórica que se da entre su trabajo y los que dan contenido a esta tendencia, su relación con la naturaleza tenía un lado emocional e íntimo que le permitía su "realización total". Las coincidencias, no obstante, contribuyen también a diferenciarla.

En la última Bienal de Venecia, su comisario, Jean Clair, quiso hacer una historia de la presencia del cuerpo en el arte del siglo XX, partiendo de la conversión que éste experimenta tanto en el marco de la pintura figurativa, en el retrato y el autorretrato, como en las *performances*, el *happening*, las acciones o en la imagen digital. Judy Fox con *The Virgin Mary* (1993), Mona Hatoun, con *Corps étranger* (1994), Cindy Sherman, con



Ana Mendieta. *Sin título*, 1984. Tierra y aglutinante sobre madera.  
Cortesía CGAC.

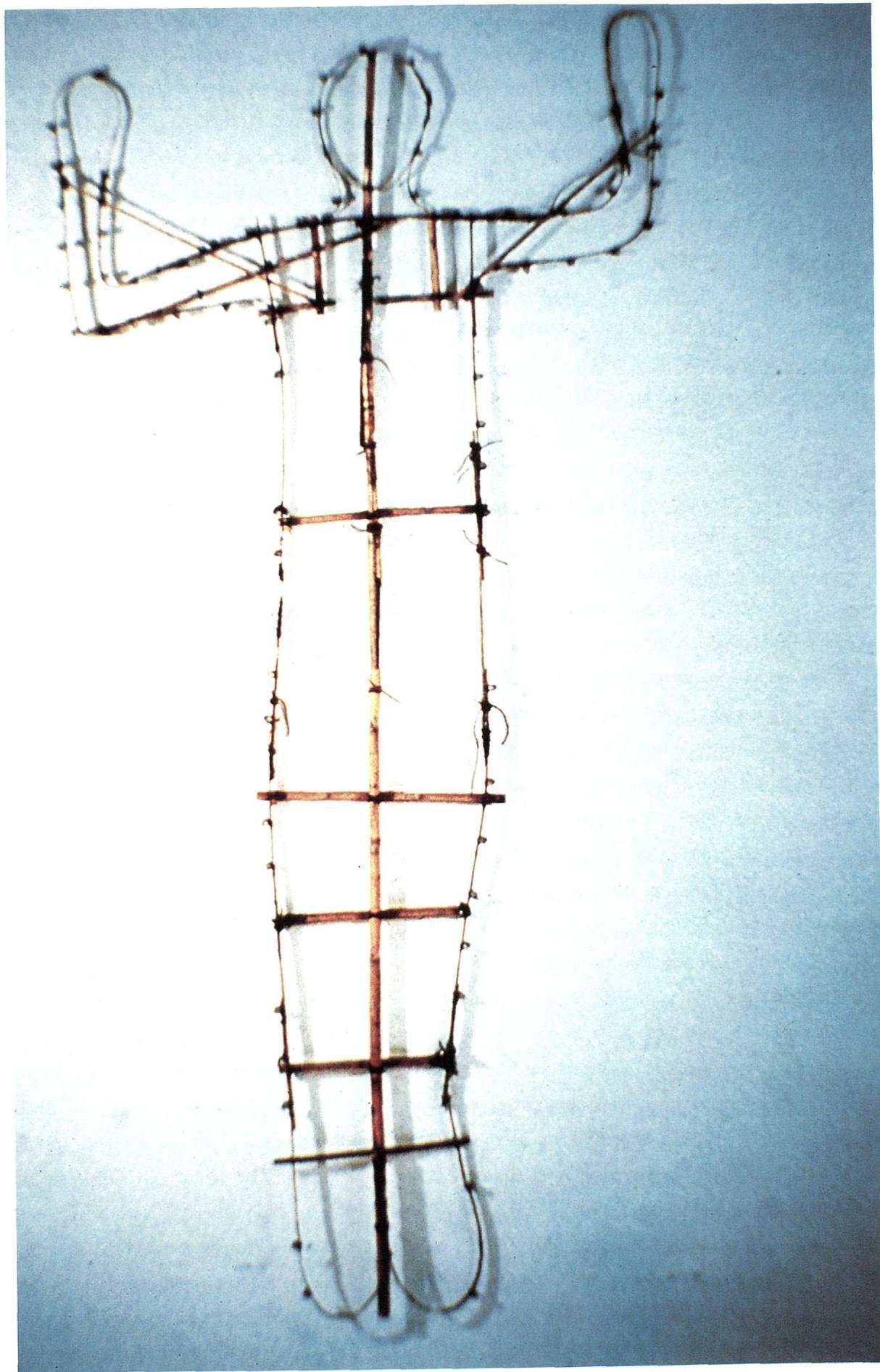
varias fotografías de retratos distorsionados, de 1990, e Inez van Lamswerde, con sus fotografías de cuerpos y rostros manipulados, como, entre otras, la de la pequeña *Wendy* (1993) constituyeron parte de los ejemplos más relevantes de esta incorporación del cuerpo como sujeto de expresión y comunicación activo. Tal vez un proyecto demasiado ambicioso, por tratar de abarcar demasiadas manifestaciones que entre sí no tenían tanta relación como se pretendía, pero sí demostrativo. Greer Lankton con sus especies de prótesis o Stephen von Huehne, con sus *Tisch-Tänzer sculptures* (1988-1993), o las formas de alimentos con aspecto de órganos humanos de Wols (A.O.W. Schulze), o la serie de *Meditaciones* de Francesco Clemente se suman a los paradigmas mencionados. La exposición *Identidad y alteridad* (1895-1995) quería ser una historia de las

figuras o representaciones del cuerpo en el transcurso de un siglo, pero extrañamente no incluía ninguna obra de Ana Mendieta. Es obvio que era una buena ocasión para mostrar su trabajo en un ámbito propicio, y que habría favorecido su comprensión. Se ignora si su exclusión fue producto de una decisión deliberada, o si se debe a alguna dificultad asociada a la falta de disponibilidad de las piezas. En ninguno de los dos casos se justifica la exclusión, teniendo en cuenta las pretensiones de esta exposición.

La reflexión contemporánea sobre la incorporación del cuerpo en las prácticas del arte, o la investigación de sus límites, lejos de agotarse sigue ampliándose. Esto contribuye a que la obra de Ana Mendieta suscite en la actualidad tanto interés y estimule la comparación entre trabajos cercanos al suyo. En *Capitalisme énergumène*, Jean François Lyotard responde al *Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Felix Guattari, iniciando la escritura del texto con una referencia a una anécdota sobre Bellmer, según la cual éste coloca un espejo perpendicularmente sobre un desnudo femenino. Al moverlo, observa que por la hendidura abstracta de la línea de contacto salen flores de carne irreconocibles, o que se reabsorben cuando el espejo se desplaza en sentido inverso. Lyotard se pregunta si esto supone el fin de la representación, o bien si lo que se produce es un simulacro de representación en el sentido moderno, donde lo que interesa ya no es la denuncia de su "mala bella armonía", su "falsa bella-totalidad", sino el cuerpo que ya no es posible concebir como organismo, consistente en fragmentos *pegados*. Recuérdense los cuerpos atados con cuerdas del mismo Hans Bellmer, como si se tratara de animales muertos o simplemente pedazos de carne que se atan para obtener una cocción particular, como en la serie *Única* (1958-1983), o *Die Puppe* (1932-1945). A propósito de este trabajo y de otros que implican posiblemente una ruptura bajo interrogante de la modernidad, Lyotard concluye que se produce el fin de la representación, si se entiende por representar presentar en su ausencia algo, "aunque *representación* aún, si representar es presentar por lo menos, presentar lo impresentable, representar en el sentido de hacer a alguien 'representaciones', advertencias, *volver a enseñar*. Pues lo que se vuelve a enseñar es el desorden".

El deseo ya no es pensable en términos de sujeto. Deleuze y Guattari lo sustituyen por el cuerpo sin órganos, es constituido a su vez por máquinas deseantes, identificables con estas entidades que en la naturaleza se corresponden por el mero hecho de pertenecer a ella. Refiriéndose también a Bellmer, Kristin M. Jones, a raíz de una exposición en la Ubu Gallery de Nueva York (*Artforum*, febrero, 1996), comparaba los fragmentos de los cuerpos de muñecas arrojados por el suelo con los restos de un crimen vicioso. Ana Mendieta se reapropia del cuerpo, una masa anónima carente de voz, para una mayoría. Desde lo que es específico de su trabajo, inventa un panteísmo que iguala todas las producciones de la naturaleza, que es no sólo nuestra herencia biológica sino nuestro lugar original; y propone un retorno a ella, que implica una toma de conciencia de nuestra pertenencia común, y una devolución que se practica en términos de una integración del cuerpo en el medio natural. "Mi arte —decía en 1983— se basa en la creencia en una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia".

En el inventario de notas personales, se comprueba esta intención, como se pone de manifiesto en enunciados como los siguientes: "sacarle la forma de un cuerpo a un tronco de un árbol" o "las flores que crecen salvajes en el campo (o cerca de la carretera) cortarlas en forma de silueta/cortar el perímetro de la forma". O lo mismo puede comprobarse en el listado de "Ideas para siluetas", a modo de rituales liberadores contra el demonio del que se creía poseída, donde enumera varias ocurrencias significativas de lo que fueron sus principales trabajos. Siluetas hechas con clavos, o con pedacitos de vidrio y de espejos rotos, con forma de botella de vino. Siluetas huecas con velas alrededor, o silueta con un esqueleto en su interior, reemplazable por flores, "o flores creciendo en la forma de la silueta". A partir de sus notas con las indicaciones que redactó para dejar constancia de sus proyectos, y de las fotografías que hizo de sus trabajos, al igual que de las películas que realizó, a pesar de su precariedad, es posible reconstruir perfectamente lo que ella describió en frases entrecortadas, como muestran los siguientes ejemplos: "En el mar. Hacer la silueta a la orilla —de-



Ana Mendieta. *Ánima (Alma)*, 1976. Fuegos de artificio de la serie *Siluetas* (Armadura utilizada en Oaxaca, performance de México), bambú, cuerda. Cortesía CGAC.

jarla que se llene de agua (y vacíe) y también llenarla de sangre (o pintura roja) que se vacíe en el mar y se esparza—. Por largo tiempo documentar la erupción de la figura". O: "Idea: entre 2 árboles con hierbas, *plantas* raíces. Hacer una estructura"; "Paja, pelo, raíces saliendo de la tierra"; "Hacer silueta hueca en la tierra, cerrarla con *cera* o arcilla, llenarla de aceite y de lámparas, encenderla como una vela"; "Algas colgadas de árboles muertos"; "Rocas en forma de figura, cubiertas de lodo". O lo que ella subraya como "ideas importantes": "Quemar las manos en la hierba formando una figura"; "El *tronco de árbol* caído, llenarlo de tierra y semillas, forma de figura".

Sus propuestas son múltiples, pero su conceptualización parece derivarse de instancias reductibles a un solo discurso, a partir del cual el retorno a la naturaleza no tiene tanto un sentido estético como político, cuando la orfandad individual es una orfandad colectiva, cuando el vacío se recorta en el interior del perfil de sus siluetas dibujadas en la tierra. Vacío que se llena de flores rojas, manchas de sangre, barro cocido, o que adopta la forma de una hoja de árbol, en cuyo interior se dibuja la exterioridad, en el que ésta queda contenida. La mujer hoja, la mujer árbol, la mujer raíz, la mujer tierra, la mujer fuego, la mujer piedra, la mujer vidrio, la mujer de espejos rotos, todas imitan las formas femeninas de la naturaleza con intención de ser su manifestación más sensible. El ser mujer universal. En el trasfondo, está el trabajo con la naturaleza, en la naturaleza, como la naturaleza, donde ella confirmaba haber pasado muchos años explorando la relación entre su configuración y la de la tierra. Así, explicaba los resultados: "Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron. A través de mis esculturas afirmo mis vínculos emocionales con la tierra y conceptualizo la cultura". El proceso por el cual efectuaba esta afirmación recibía de su parte el nombre de *deculturación*. Arte y Naturaleza son inseparables en su trabajo, porque el primero la imita en todas sus producciones, correspondiendo a la vieja rivalidad entre ambas y al concepto de mimesis tal como se entiende en algunas civilizaciones antiguas. Ella remonta su fascinación por las culturas y el arte primitivos a su infancia en Cuba, y la atribuye al carácter mágico que les es inherente, tal como ella parece trasladarlo a los dibujos de cuerpos de mujer en

las hojas separadas del árbol. Las formas orgánicas responden a una sola necesidad, la de la vida. El paradigma de su re-uniión con la naturaleza también se encuentra en el cuerpo *isla*, cercano de tierra por todas partes, o en el cuerpo *huella* que erosionan el viento o el agua, o en el cuerpo que se sienta en el tronco de un árbol y se une, con barro a él. O "yo cubierta de tierra y musgo en el bosque de Julius/ figura de *hielo seco* al lado del río/ pelos y raíces unidos/ fogata –silueta manos alrededor/ humo saliendo de un abismo/ troncos muertos cortados en forma de silueta".

Charles Merewether, en *De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta*, se pregunta cómo separar la biografía de la artista y su obra, consistente en un número considerable de *performances*, acciones e instalaciones "topoespecíficas", dibujos, grabados, objetos, esculturas, videos y películas súper 8, cuya realización corresponde a un periodo aproximado de trece años, entre 1972 y 1985, en el que aquélla se traslada de Iowa a Nueva York, y efectúa numerosos desplazamientos a Europa, incluyendo su estancia de algo más de año y medio en Roma. Merewether se centra en el análisis del periodo comprendido entre 1972 y 1975, y aduce que Mendieta adoptó desde un principio el estudio de ciertos tabúes y transgresiones, que la llevaron a abordar el sacrificio, tal como es entendido en ciertos rituales primitivos. Cita a este propósito la *performance* sin título de noviembre del 82, grabada en súper 8, en la que Mendieta utilizó sangre por primera vez, sujetando una gallina por el pescuezo, a la que previamente se le había arrancado la cabeza, y dejando que ésta la salpicara de sangre a la altura del pubis. Mendieta había explicado esta actuación aduciendo que para ella la sangre tenía un poder mágico y en ningún momento la consideraba negativa. "Quería que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas", cita de ella Merewether. En 1973, realizó una de las tres primeras acciones sobre el tema de la violación, a partir de un incidente real que sucedió en el campus de la Universidad de Iowa. Ella fabricó un decorado para simular el estado de una mujer que ha sido violada, sin posibilidad de defenderse contra el agresor que previamente la ha desnudado de la cintura a los pies colocándola de espaldas, atándola a una mesa. El espectador entraba en

el estudio, cuya puerta estaba entornada, convertido en el lugar del crimen, fácil de identificar por las manchas de sangre sobre el cuerpo y en el suelo, y la postura del cuerpo mortificado. La sangre es el elemento de denuncia, y aquí pierde la connotación positiva que ella pretendía darle, como portadora de energía y de vida. Aquí la sangre es herida, es dolor, es Muerte.

Detrás de esta acción, hay un compromiso político asumido, con un colectivo cuyos derechos no están aún reconocidos, con la marginación y con el "oprimido" en general, que enfrenta contra el salvaje civilizado, contra el poder y todos sus modos de manifestarse. Ana Mendieta reivindica su condición, individual y socialmente, y se elige como sujeto de representación para el sacrificio y la liberación. Un cuerpo que se desnuda y que se ofrece, mediante la reapropiación inducida desde el interior, donde ella se sitúa, con una espiritualidad religiosa, que suele atribuirse a su admiración por la santería, y según Donald Kuspit a su concepción del cuerpo como espacio sagrado. La serie de sus siluetas es la preparación de un ritual que se completa con el gesto del tiempo. Kuspit nombra la primera de ellas, fechada en 1973, y describe cómo Mendieta se cubre el cuerpo inerte con un ramo de capullos blancos. Para él, el motivo floral es comparable al árbol de la vida que "crece del cuerpo aparentemente muerto de la Mendieta, alimentándose de su carne en descomposición, una concepción derivada de las representaciones medievales del misterio de la muerte y resurrección de Cristo". A continuación, cree que ella insiste en el mismo tema de la muerte-vida en la *Silueta* de 1976, en que aquella coloca una corona de flores rojas en una antigua tumba zapoteca de Oaxaca. El cuerpo de la mujer, concebido desde su posibilidad de imprimir el movimiento a lo inanimado, se integra preferentemente en el ciclo de la naturaleza, por el cual la vida nace de la muerte y la muerte de la vida. Ella se establece en la naturaleza, una naturaleza de la que se nos ha expulsado y que constituye nuestra única propiedad real, de ahí que "acostada en la tierra o enterrada en su superficie, Mendieta siempre se disuelve en ella, se transforma en parte de ella (...), se identifica completamente con la tierra (...). Una y otra vez la vemos inscribir su cuerpo en la tierra, estableciendo con ella una relación mágica, peculiarmente inocente. Se absorbe a sí misma en

ella, y ella la absorbe, presumiblemente con beneficios emocionales para las dos". Es prácticamente imposible discrepar de los argumentos aducidos por Donald Kuspit para explicar esta relación de Mendieta con la tierra, en tanto que ella le da prioridad absoluta sobre los demás elementos que fundamentan la existencia orgánica. Pero, tal vez sí se puede añadir que esta identificación de la artista con la tierra se transforma en una devoción asumida activamente por ella y ritualizada, a partir de un diálogo secreto con el yo tierra, donde marca su cuerpo como un tatuaje, con piedras, o quemando su contorno (*Ánima*, Oaxaca, 1976), y alimentándola con las cenizas resultantes. La tierra, no obstante, carece de propiedad, es palabra pública, pero ella se recorta encima, se entierra dentro, abre huecos, deja sus huellas, como un animal de cacería, para determinar el lugar vacío y asignarle un territorio con nombre y habla.

Su escenario único es la naturaleza, y sus materiales proceden siempre del medio natural, de ahí la fragilidad que ostentan. Su objeto de deseo es esta tierra que abraza en círculos de sangre perfilando su cuerpo, y que llena de flores rojas, o enciende con fuego. Mendieta se escribe sobre la tierra con una caligrafía primitiva y utilizando signos ancestrales. Escribe un cuerpo de mujer fértil, con la tierra, para la tierra y como la tierra, afirmando su condición de ser. La tentación de reproducirse la hace multiplicarse en distintos escenarios, sin recurrir a otros medios que aquellos que le ofrece la naturaleza: basta la tierra, un árbol al que se abraza, una hoja caída en la que se vuelve a dibujar, recorriendo los kilómetros de su cuerpo. Un cuerpo vaciado y que ha llenado de tierra, a la que permanece unida como a la vida y a la muerte. Ella habita cada silueta; cada hoja de árbol en la que se dibuja nos devuelve sin cesar su presencia. A propósito, aducía que así creía restablecer sus vínculos con el universo: "me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo". Tal era lo que llamaba su "sed de ser", un deseo que no cabía en ninguna parte, e imposible de reducir. Salvo en la inmensidad desconocida de la Nada, que ella besaba ingenuamente con forma de esqueleto en *On giving Life* de 1975, sobre la hierba verde, como una premonición de esta "dorada criatura" que el mundo había "de matar y de comerse".