

BELKIS AYÓN

LA RESURRECCIÓN DE LOS CUERPOS MARCADOS

YOLANDA WOOD

Las marcas sobre el cuerpo son siempre profundamente enigmáticas. Suelen remitir a huellas voluntarias o involuntarias, pero huellas al fin que pueden generar múltiples lecturas.

Cuando se examina la obra de Belkis Ayón, son muchos los atributos que propician el encuentro con mundos del silencio y de misterio. La artista creó un universo personal e inconfundible, caracterizado por múltiples indicios etnoculturales de género y de ancestralidad. Ahora podríamos pensar que el blanco y el negro fueron premonitorios de un estado de inquietud que culminaría en desastre.

En sus obras las transfiguraciones son uno de los elementos más significativos intrascendentes. Todo vino del permanente juego con las matrices y con la superficie de los cuerpos marcados. La mutación constituye una de las cualidades reveladoras del trato desprejuiciado con la figura humana a partir del mito de origen africano. Se trata de un proceder visual que inició Wilfredo Lam en el arte cubano del siglo XX, con su modo sincrético de representar desde los fundamentos de la santería. Quizás las imágenes más jerarquizadas en ese sentido fueron sus combinadas formas de mujer-caballo, creación híbrida que parecía sintetizar una interacción humano-animal que es propia del ámbito de la estética mítica de los sistemas de creencias mágico religiosos. Referencias similares se aprecian en su obra mayor *La Jungla*, una verdadera síntesis cultorológica de identidad caribeña, construida desde la perspectiva de las superposiciones y convivencias de múltiples entrecruzamientos visuales.

La obra de Belkis Ayón retomó esos fundamentos desde el ámbito del *ñañiguismo*, que por su condición de secta cerrada y masculina, le creaba un mundo de referencialidad mucho más sobrio y austero, mucho más enigmático. La artista rompió las barreras del silencio *abakúa* a través del cuerpo, que nos remite de inmediato a esa zona de contacto y protección que es la piel, soporte de las marcas y tatuajes visibles o invisibles. La piel es esa

Marks on the body are always profoundly enigmatic. They may be voluntary or involuntary but, in either event, they lend themselves to multiple interpretations.

An examination of the work of Belkis Ayón brings out the many attributes which create a favourable atmosphere for an encounter with worlds of silence and mystery. The artist has created an unmistakable, personal world, with countless ethnocultural indications of gender and ancestry. We might now think that black and white came by way of a premonition of a state of anxiety doomed to disaster.

In her works, transfigurations constitute one of the most significant, transcendental elements. It all came from the ongoing games with matrices and with the surfaces of marked bodies. Mutation is one of the revealing qualities of the unprejudiced treatment of the human figure deriving from the myth of African origin. It is a visual procedure started off by Wilfredo Lam in twentieth-century Cuban art, with his syncretic approach to depiction from the fundamentals of *santería*. In this sense, perhaps his most strictly hierarchical images were his combined woman-horse forms, a hybrid creation that seemed to synthesise a human-animal interaction commonly found in the ambit of the mythical aesthetic contained in systems of magic-religious beliefs. Similar references are noticeable in his great work, *La Jungla*, a true cultorological synthesis of Caribbean identity, constructed from the perspective of countless superposed and co-existing visual interconnections.

Belkis Ayón's work took up these fundamentals from within the ambit of *ñañiguismo*, which, on account of its being a closed, male sect, provided her with a referential world that was far more sober and austere, far more enigmatic. The artist broke the barriers of *abakúa* silence through the body, taking us immediately to an area of contact and protection, skin, the ground for visible and invisible marks and tattoos. Skin is the

frontera sensible, esa barrera epidérmica que encierra al yo y lo limita ante el otro. Sin embargo "... en la obra *Arrepentida* –ha dicho la autora– una mujer aparece desgarrándose la piel como símbolo de la ambivalencia entre lo que queremos ser y lo que somos realmente". La piel puede ser también una zona de contacto engañosa, la piel puede ser mutante y transfiguradora.

Este enunciado revela la fuerza simbólica que asumirá el cuerpo en su obra, y en especial la piel como epidermis, metafóricamente cambiante. En este modo de hacer hay una diferencia esencial con la obra de Wilfredo Lam. Las marcas de la hibridez no se manifiestan en la síntesis mutante entre lo humano –lo vegetal– lo animal que estructura los cuerpos. En Belkis Ayón la práctica es de superficie y los cuerpos funcionan simbólicamente por sus transfiguraciones, sin perder su humana corporalidad. Este aspecto de su discurso artístico sustantiva una poética del cuerpo desde un ángulo esencialmente filosófico y existencial. En este sentido la obra de Belkis Ayón se abre a una profunda reflexión crítica sobre la condición humana, lo que supera con creces cualquier reduccionismo a los elementos del mundo de creencias de aquellos que provenientes del Calabar, son conocidos en Cuba como *carabalíes*.

La propia autora diría que la temática *abakúa* "va a ser por un tiempo el punto de partida, el pretexto para las comparaciones con la vida ". Esta postura es indicativa de la apropiación ética por la que transitaba la intención artística de Belkis Ayón, cuya penetración a esa esfera prohibida de la religiosidad afrocubana fue básicamente por la vía intelectual de Lidya Cabrera, Fernando Ortiz y Enrique Sosa, estudiosos de esta temática en diferentes momentos de nuestro siglo. Este tipo de acercamiento, casi obligado por las prohibiciones establecidas para la mujer dentro de la secta, distanció la mirada de la artista de los elementos de la ritualidad o de la práctica en sí misma, para concentrarse en aspectos más conceptuales y simbólicos.

El cuerpo humano le sirvió de pretexto para esa indagación, lo cual implicó en términos artísticos superar ella misma una limitación en la representación de la figura humana que tenía desde los años juveniles del dibujo del natural. Sus cuerpos son arquetipos, siluetas recortadas –contrastantemente– contra un fondo, utilizando siempre –con gran maestría– la técnica colográfica. Lo esencial en el tratamiento de sus figuras se escapa de los detalles que las humanizan, para ubicarse en los elementos que las transfiguran y las trascienden. Es en esa metamorfosis donde se logran los efectos mayores de preservación del misterio que recubre el mito. Sobre los cuerpos de Belkis Ayón se insertan el mundo mágico y las zonas de ocultamiento que envuelven la práctica.

La relativa asexualidad de sus figuras sirven a la artista como una estrategia para violentar la exclusión de la mujer por la vía del travestimiento que homogeniza los cuerpos desde la hibridez de sus camuflajes. En esta dimensión que actúa el cuerpo como signo reivindicativo en la perspectiva genérica. El cerco se

sensitive frontier, the epidermal barrier containing self and marking it off from the other. However, according to the author, "... in the work, *Arrepentida*, a woman is tearing her own skin as a symbol of the ambiguity between what we want to be and what we really are". Skin may also be a deceptive area of contact; skin may be mutant and transfigure.

This statement reveals the symbolic force of the body in her work, especially the skin as epidermis, metaphorically changing. In this approach, there is an essential difference with the work of Wilfredo Lam. The marks of hybridity do not appear in the mutant synthesis between the human-vegetable-animal from which bodies are structured. In Belkis Ayón, action is superficial and the bodies function symbolically through their transfigurations, without losing their human corporality. This aspect of her artistic discourse nominalises a poetics of the body from an essentially philosophical and existential angle. Accordingly, Belkis Ayón's work paves the way for a profound, critical reflection about the human body, going far beyond any reductionism of elements from the world of beliefs: for instance, people from the *Calabar* are known in Cuba as *carabalíes*.

The author herself would say that the *abakúa* theme "will, for some time, be the point of departure, the pretext for comparisons with life". This stance is indicative of the ethical appropriation involved in Belkis Ayón's artistic intention. She had entered the forbidden sphere of Afro-Cuban religion mainly via the intellectual channels formed by Lidya Cabrera, Fernando Ortiz and Enrique Sosa, who had explored the theme at different times of our century. This type of approach, almost compulsory because of the prohibitions for women established inside the sect, took the artist's attention away from the elements of the ritual and its practice to focus it on more conceptual and symbolic aspects.

The human body acted as a pretext for this exploration, meaning, in artistic terms, that she herself had to overcome a limitation in the depiction of the human body, a limitation that had been with her since her early days of nude drawing. Her bodies are archetypes, cut-out silhouettes standing out against a background, achieved by her skilful use of the colotype technique, one of her constants. The essence of the treatment of her figures escapes the details that render them human to reside in the elements that transfigure and transcend them. It is in this metamorphosis that the greatest effects of preservation of the mystery surrounding the myth are achieved. The world of magic and the areas of concealment enveloping its practice find a niche in the bodies of Belkis Ayón.

The artist uses her figures' relative asexuality as a strategy with which to bring down the exclusion of woman by means of the interchange of clothing, so endowing the bodies with uniformity through the hybridity of their camouflages. This is the dimension that activates the body as a sign of vindication in



BELKIS AYÓN. *My Vernicle o Tu amor me condena*, 1998, colografía | collotype, 100 x 75 cm

rompe por los cambios aparentes que provoca el disfraz. Pero la obra de Belkis Ayón fue más allá. El cuerpo femenino silueteado por sus matrices estuvo asociado por la autora desde los primeros momentos al estigma de "Sikán", la mujer víctima según el tiempo y la leyenda. Como la Eva condenada por el cristianismo a servir y a padecer por ser la protagonista del pecado, Sikán fue excluida por haber revelado el secreto. Una y otra, cada una a su manera, poseen una energía de carga antisegregacionista. Penetrar a esa zona de lo prohibido desde una experiencia autorrefe-

generic perspective. The circle is broken by the changes in appearance afforded by the disguise. But Belkis Ayón's work went further than this. From the outset, she had associated the female body, silhouetted by its matrices, with the stigma of Sikán, the victim/woman according to time and legend. Like Eve, condemned by Christianity to serve and to suffer for committing a sin, Sikán was excluded for having revealed the secret. Each of them in her own way possesses an anti-segregationist energy. The penetration of that area of the forbidden from a self-referential



BELKIS AYÓN. *Sin Título*, 1993, colografía | collotype, 89 x 71 cm

rencial, constituye uno de los grandes desafíos de la obra de Belkis Ayón: “es cierto que soy la modelo de mis figuraciones y que ellas pasan conmigo de un estado a otro continuamente”.

En este sentido la obra de Belkis Ayón, que ella nunca aceptó que fuera afiliada a las tendencias feministas, deconstruye el código de género desde dos aspectos fundamentales: El mítico-simbólico, a partir del fundamento ontológico del *ñāñiguismo* y el artístico representacional como elemento esencial en las estrategias crítico-conceptuales empleadas por la artista. En ambos casos la metáfora visual se construye desde las analogías.

La leyenda de Sikán refiere que ella se acercó al río Oldán a coger agua en la tinaja y en la misma se introduce el pez Tanzé, representación de Abasí. Sikán lo vio pero como era mujer no podía tener el secreto *abakúa* por lo que deciden matarla. El acontecimiento se convierte en un “fundamento” de la creencia, y la imagen de Sikán aparece trasmutada en el proceso de la ceremonia a través del chivo con cuya muerte se reconstruye la leyenda. En *La Sentencia* (1993), una figura negra de ojos pequeños, redondos y muy blancos, carga sobre sus hombros un chivo atado en sus cuatro patas y de las cuerdas que lo amarran cuelga una pequeña figura de pez como talismán. La analogía Sikán/Tanzé/Chivo revela la fuerza mítica de esta tríada.

La artista/mujer aparece en el espacio pictórico a la manera de una imagen síntesis en la que todos los que la conocíamos

experience is one of the great challenges of Belkis Ayón's work: “It is true that I am the model of my figurations and that they continually come with me as I pass from one state to the other.”

In this way, Belkis Ayón's work, which she always disassociated from feminist movements, deconstructs two fundamental aspects of the gender code: the mythical-symbolic aspect, from the ontological fundament of *ñāñiguismo*; and the artistic-representational aspect as an essential element in the critical-conceptual strategies deployed by the artist. In both cases, the visual metaphor is built from analogies.

The legend of Sikán says that she went to the River Oldán to collect water in an earthenware jar and, in the process, Tanzé, the fish representing Abasí, swam into it. Sikán saw it but, as she was a woman, she could not possess the *abakúa* secret. Thus it was decided that she should be killed. The event becomes a “fundament” of the belief and, in the course of the ceremony, Sikán's image is transmuted to a goat, whose death is used to reconstruct the legend. In *La Sentencia* (1993), a black figure with tiny, round, pure white eyes carries on his shoulders a goat, its legs tied together with pieces of string from which there hangs a small figure of a fish by way of a talisman. The Sikán/Tanzé/Goat analogy enhances the mythical force of the triad.

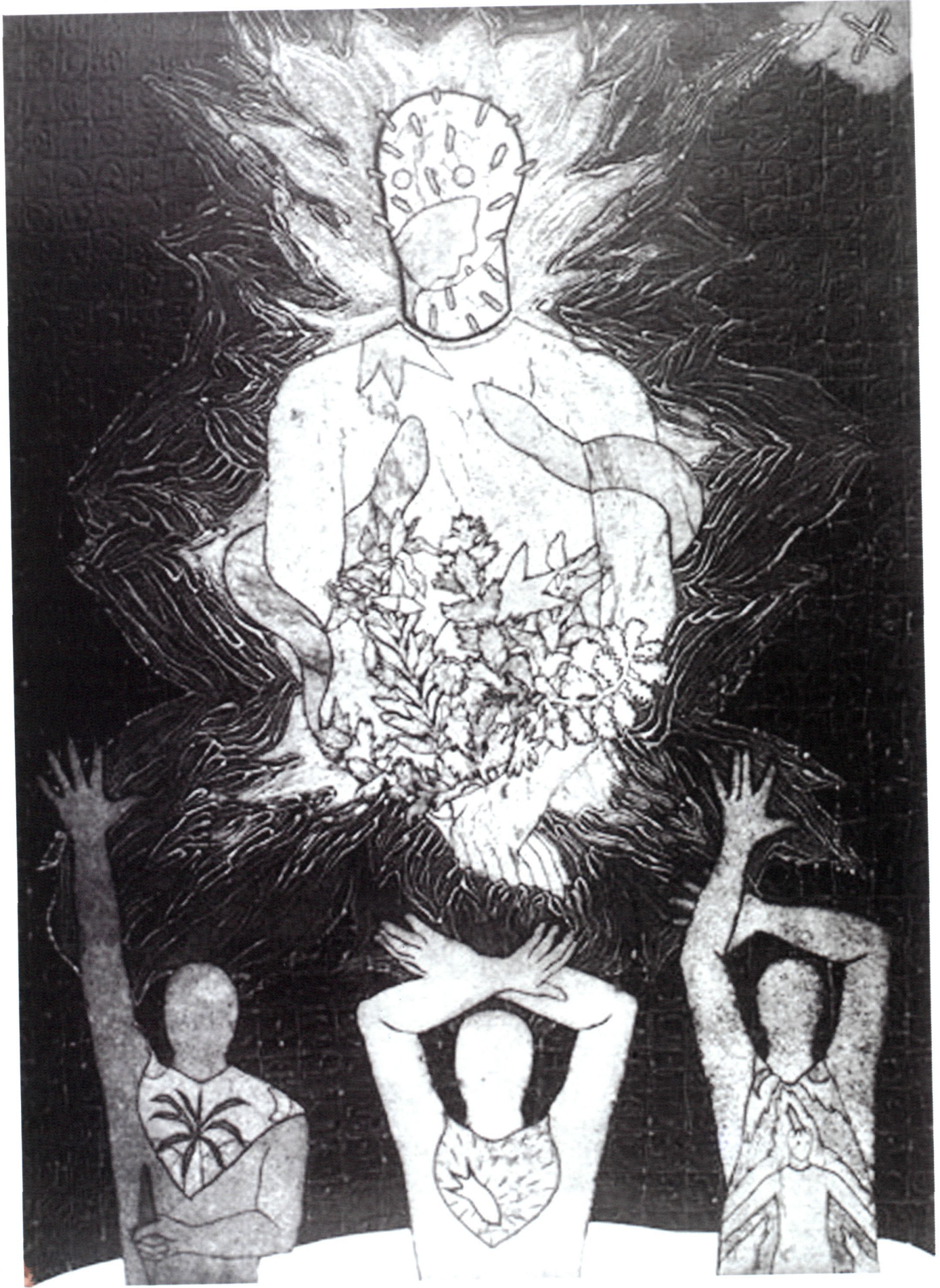
The artist/woman appears in the pictorial space in the manner of an image synthesis where those who knew her could identify her by her huge almond eyes. She was there, in the forbidden space. But how had she got there? In the metamorphosis of the mutant skins she used as clothing. Most of the time, the indicative eyes seem to be empty and absent and yet, at times, penetrating, elusive and questioning. Faces and bodies seem reversible and act as guardians of further concealments, of other deeply hidden mysteries.

Undoubtedly, this was the area of religion most noticeably exploited by Belkis in her artistic poetics. It was probably her greatest cause for impatience too. Interaction with a knowledge replete with representational hindrances led her more and more towards an artistic synthesis, formal and aesthetic, communicative. Accordingly, her work was charged with the self-containedness of her reference point. When looking at her engravings, one senses the rare influx of the unknown, resolved plastically with highly effective methods.

Certain *abakúa* attributes like the staff of authority, the cock and the fish reappear in various works in a highly peculiar manner. At times, the works' pyramidal structure brings to mind the ancestral essence of the forces and structure of power. Among the animals, the serpent is never very far away, reminding us of that ophidian Africanness brimming with primitive and magic strength, of the earth and of the inner depths concealing the magic forces of mystery. The atmosphere achieved in each piece completes the effect. Belkis was an expert in the backgrounds against which she set her cut-outs. These backgrounds reflect the



BEKIS AYÓN. Sikán, 1991, colografía | collotype, 202 x 138 cm



BEKIS AYÓN. Siempre vuelvo, 1993, colografía | colliotype, 95 x 67 cm

podíamos identificarla porque la delataban esos ojos grandes y almendrados que la caracterizaron. Ella estaba allí en el espacio prohibido, ¿pero cómo? En la metamorfosis de las pieles mutantes que le sirvieron de atuendo. Los ojos indicativos aparecen mayormente vacíos y ausentes, en ocasiones penetrantes, huidizos y cuestionadores. Rostros y cuerpos parecen reversibles y funcionan como parabanos de nuevas ocultaciones, de otros misterios profundamente escondidos.

Fue sin dudas esta zona de la religiosidad la que Belkis explotó más sensiblemente en su poética artística. Fue probablemente la que le generaba mayor impaciencia. El interactuar con un saber lleno de impedimentos representacionales, la condujo –cada vez más– a una síntesis artística –formal y estética– comunicativa. Así su obra se cargó con el hermetismo de su referente. Ante sus grabados se siente el raro influjo de lo desconocido, resuelto plásticamente con modos muy eficaces.

Ciertos atributos abakúa como el bastón de mando, el gallo o el pez reaparecen en distintas obras de manera muy peculiar. La estructura piramidal de las obras en ocasiones rememora la ancestralidad de las fuerzas y la estructura del poder. Entre los animales abunda la serpiente que remite a esa africanidad ofiolátrica de tanta fuerza primitiva y mágica, a la tierra y a lo profundo donde se esconden las fuerzas mágicas del misterio. La atmósfera lograda en cada pieza completa el efecto. Belkis fue una maestra en los fondos sobre los que se recortaban sus figuras, fondos que demuestran esa laboriosidad infinita de la colografía experta siempre en busca de una nueva experimentación.

Un aparente orden caótico se revela en algunas piezas. Belkis sabía, como Ticio Escobar, que los mitos están suficientemente protegidos y que no vale la pena intentar penetrarlos. La artista no los deconstruye sino que se apropia de ellos y en el acto de la manipulación descubre sus valores más trascendentes en el orden ético y humano, para lo que el ámbito de la religiosidad abakúa le ofreció una excelente plataforma reflexiva, crítica y simbólica. Por eso sus piezas impactan y desconciertan. No buscará el incesante buscador términos, frases ni denominaciones provenientes del lenguaje ñañigo, ni del nombre de sus deidades, atributos ni tambores. No fueron estos referentes sobre los que Belkis construyó su obra de nueve años, sólida y monumental. Ahora podemos darnos cuenta con qué intensidad vivió y trabajó quien a los 32 años se hizo un nombre imprescindible en el arte cubano contemporáneo.

Sin duda alguna trabajó con palabras claves que son genésicas en su obra: ocultamiento, exclusión, protección, hermandad, cofradía, magia, mito, ancestralidad. Quizás dos aspectos del ritual dejaron una sensible huella en su obra: el ireme y el rayado. El primero se cubre el cuerpo y es la imagen incógnita del ceremonial, el segundo es un procedimiento de trazo y firma sobre los tambores, sobre el suelo, sobre los objetos. Uno y otro remiten a la marca y al encubrimiento, dos elementos esenciales en la obra de Belkis Ayón. Estos elementos funcionan como metáfo-



BELKIS AYÓN. *Sin Título. Sikan con puntas blancas*, 1993, colografía | collotype, 94 x 63,5 cm

endless, painstaking labours of a specialist in the collotype, relentlessly searching for new experiments.

A seemingly chaotic order comes across in some pieces. Like Ticio Escobar, Belkis knew that myths are sufficiently well protected and that it is not worth trying to penetrate them. The artist does not deconstruct them. She appropriates them and, in the act of manipulation, discovers their most transcendental values in the ethical and human orders. Here, she had the advantage of an excellent reflexive, critical and symbolic platform afforded her by *abakúa* religiousness. This is why her works produce an impact and a sense of bewilderment. She will not look for the endless terms, phrases or names coming from the *ñañigo* language, or from the names of deities, attributes or drums. These were not the references on which Belkis built her nine-year work, solid and monumental. Now we can appreciate the intensity of the life and work of someone who, by the age of 32, had made a name for herself and become an indispensable part of contemporary Cuban art.

Clearly, she worked with some key words that are genetic in her output: concealment, exclusion, protection, sisterhood,



BELKIS AYÓN. *La Cena*, 1993, colografía | collotype, 303 x 130 cm

ra de trasmutación simbólica sobre el cuerpo, que resulta, así cifrado por los diseños de las fuerzas que lo cubren y lo atraviesan. El cuerpo fue exvoto y ofrenda de su poética artística.

Es precisamente en la ambigüedad de sus mujeres de cabeza rapada y de aparentes cuerpos tatuados, donde se completa el efecto enigmático. A la manera de licras elásticas, estas imágenes se transforman en figuras de pieles confusas, que como camuflajes le sirven a sus cuerpos para entrar en los espacios prohibidos. En ocasiones como en una pieza *Sin Título* de 1996, el cuerpo se separa de su atuendo como serpiente que muda el pellejo. Una piel escamosa –y aparentemente– forma con sus manchas la imagen del laberinto, que aparece en diferentes momentos de su obra.

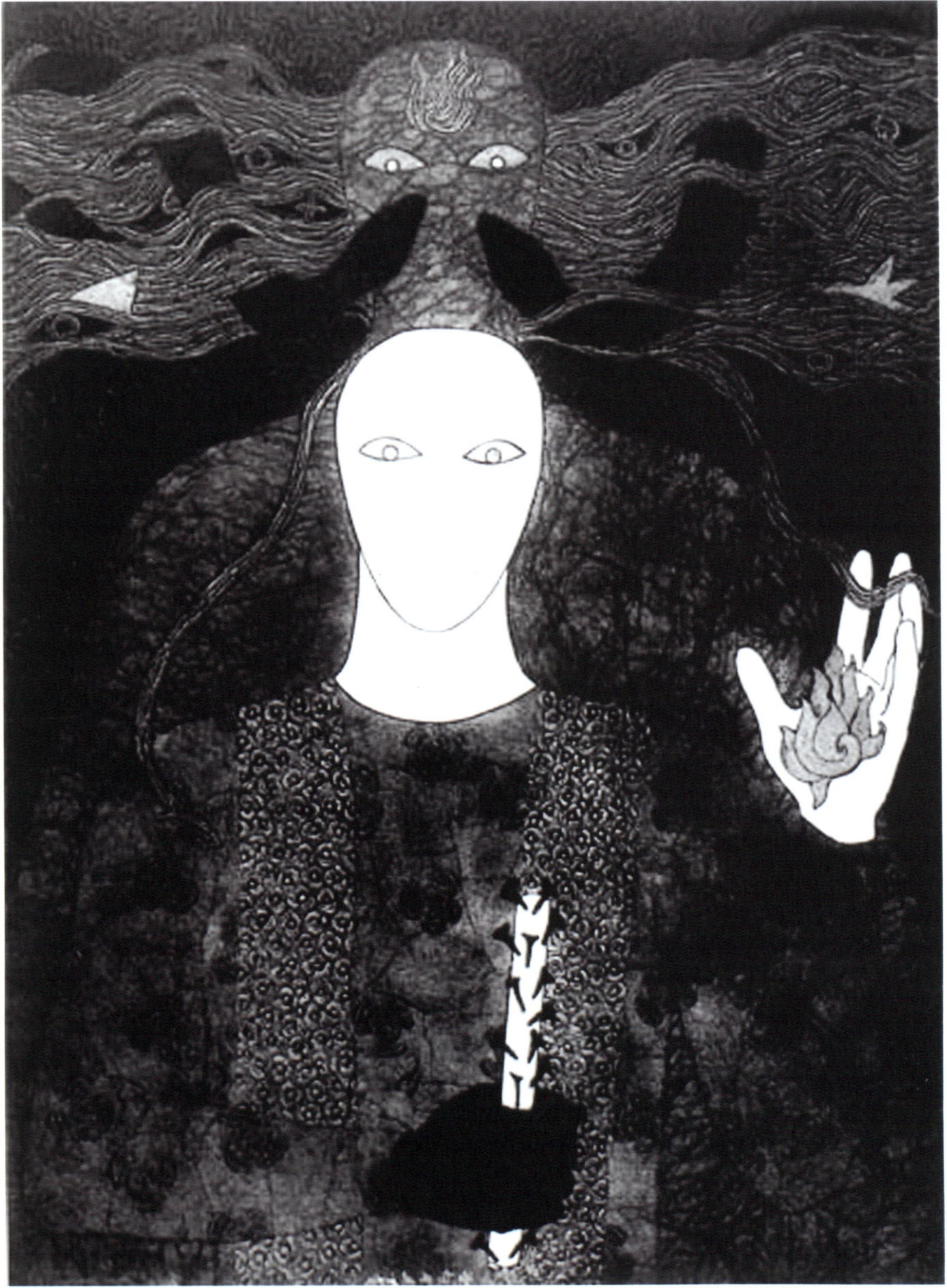
La trascendentalidad simbólica de las figuras toma como elemento importante su penetrabilidad. Las siluetas atravesadas revelan la vulnerabilidad del cuerpo ante el mito. En otras ocasiones, ciertas zonas del cuerpo quedan sustituidas por códigos simbólicos de gran significación como la forma del pez en sustitución de los ojos. El pez es un signo clave, la deidad suprema del abakúa, que se manifestó a los hombres en la forma mitológica de Tanzé y que se representa en el tambor de fundamento, llamado Ekúe, el cual contiene su voz divina.

Las “figuraciones” de Belkis Ayón son moradoras de espacios míticos, cargados de energía que habitan un tiempo al margen de un ahora y un después, e integran un ámbito complejo donde se confrontan actitudes éticas que en ocasiones se refuerzan con títulos como “Perfidia” o “Intolerancia”. El blanco y el negro dominan una expectativa discursiva muy favorable al sobrecogimiento ante lo sagrado y ceremonial que sus obras proyec-

brotherhood, magic, myth, ancestry. Perhaps two aspects of the ritual made a noticeable mark on her work: the *íreme* and the *rayado*. The former covers the body and is the unknown image of the ceremonial. The latter is a procedure of tracing and signing on the drums, on the ground, on objects. They both allude to the mark and to concealment, two essential elements in Belkis Ayón’s work. These elements act like a metaphor of symbolic transmutation on the body, in accordance with the designs of the forces by which it is covered and crossed. In her artistic poetics, the body was a votive offering.

The enigmatic effect is completed precisely by the ambiguity of her women with shaven heads and apparently tattooed bodies. Similarly to Lycra, these images turn into figures with indistinct skins acting as camouflage and enabling the bodies to enter forbidden spaces. On occasion, as in the piece, *Sin Título* (1996), the body separates itself from its clothing as a serpent sheds its skin – a scaly skin – and seemingly uses its stains to form the image of the labyrinth, a feature appearing not infrequently in her work.

An important element in the figures’ symbolic transcendentalidad is their penetrability. The pierced silhouettes point to the body’s vulnerability in the face of the myth. In other instances, certain parts of the body are substituted by highly significant symbolic codes, such as the form of a fish to substitute eyes. The fish is a key sign, the supreme *abakúa* deity who appeared before men in the mythological form of Tanzé and is represented in the fundamental drum, known as Ekúe, which contains his divine voice.



BELKIS AVÓN. *Yo te di el poder*, 1993, colografía | collotype, 95 x 68,3 cm

tan. Se trata de un contraste de máxima significación en nuestros contextos donde la esclavitud reciente dejó marcadas también con el color de la piel las pertenencias sociales y económicas. Sobre el blanco y negro ancestrales de nuestra historia híbrida, Belkis establece empatías, analogías y equivalencias.

A través de los cuerpos se interconectan los tiempos de la historia. Es ese sentido *La Familia* es una obra ejemplar. Un hombre y una mujer ante el espectador. Ella sentada, él de pie. Ella negra, porta dos atributos de religiosidad: la cruz sobre el pecho y el pez sobre el vientre. Él, con la serpiente en el cuello y un olivo sobre el sexo. El chivo como fiel animal en el piso, el gallo erguido sobre el butacón. Se trata de una pieza donde cada elemento funciona en un sistema significante.

Las texturas del cuerpo en la obra de Belkis Ayón nos remiten a un estado primitivo y a un juego de ocultamientos. En algunas piezas las figuras parecen levantarse una de sus vestimentas para dejarnos ver una segunda piel, igualmente marcada por otros elementos míticos-ancestrales. Una sobre otra, las capas se superponen aparentemente impregnadas al cuerpo frágil que las sustenta, al cuerpo como soporte de los mitos ancestrales que jerarquizan los poderes espirituales.

Belkis Ayón nos ha dejado una obra única en el arte cubano, una historia que fabula sobre una historia de mestizajes y sincretismos, tradición de la que se nutren el arte y los artistas.



BELKIS AYÓN. *Sin Título*, 1993, colografía | collotype, 79 x 67,5 cm

BELKIS AYÓN



Fotografía de | Photograph of Belkis Ayón.

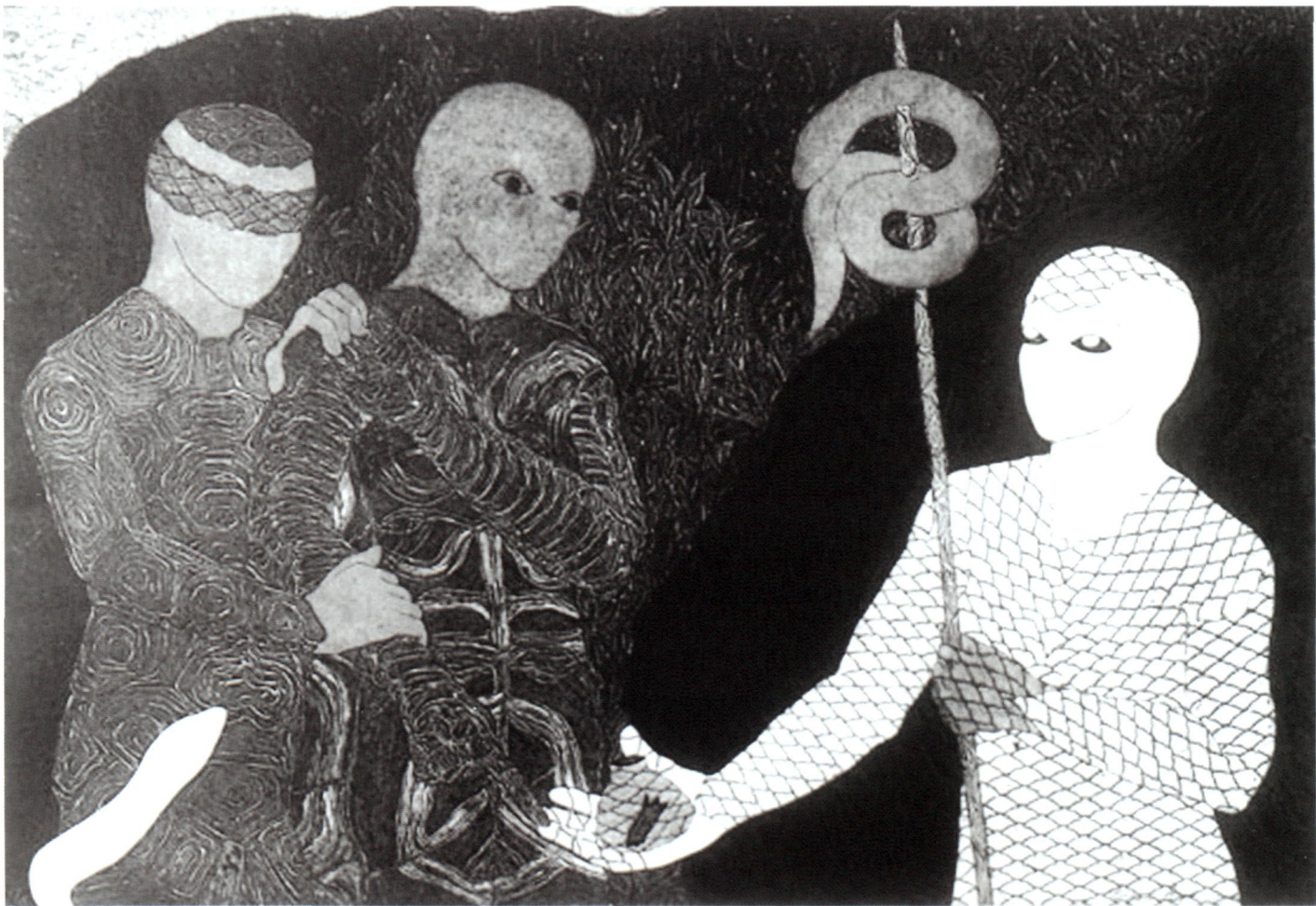
Belkis Ayón's "figurations" dwell in mythical spaces bursting with energy. They inhabit a time outside the scope of the now and after and make up a complex ambit where ethical attitudes are compared. On occasion, they are heightened with titles like *Perfidia* or *Intolerancia*. Black and white hold sway over a discursive prospect conducive to a feeling of suffocation in the face of the sacred and ceremonial aura given off by her works. We are looking at a contrast which is highly significant in our contexts, where not so long ago slavery marked social and financial possessions with the colours of skin. Upon the ancestral black and white of our hybrid history, Belkis established *empathies, analogies and equivalences*.

Through the bodies, the periods of history are interlinked. *La Familia* is a superb example of this. A man and a woman before the viewer. She is seated and he is standing. She is black and bears two religious attributes: a cross on her chest and a fish on her belly. He has a serpent round his neck and an olive tree over his penis. The goat, like a loyal animal, is on the floor while the cock stands proud on the armchair. It is a piece where each element has a role in a system of meanings.

The body's textures in Belkis Ayón's work are reminiscent of a primitive state and a game of secrets. In some pieces, the figures seem to be lifting a garment to show us a second skin, also marked by other mythical-ancestral elements. One on top of the other, the layers are superposed, apparently fused into the fragile body that supports them, into the body as the understructure of the ancestral myths by which spiritual powers are ordered.

Belkis Ayón has given us a work that is unique in Cuban art, a history written over a history of miscegenation and syncretism; a tradition on which art and artists feed.

In this transmission of legends and beliefs, Belkis broke the rule and undermined the established norm. With an inclusive



BELKIS AYÓN. *Vamos*, 1993, colografía | collotype, 100 x 68,5 cm

En esa transmisión de leyendas y creencias. Belkis violentó la norma y quebrantó lo establecido. Con una voluntad inclusiva estableció una ruptura desafiante y recolocó sus marcas sobre el cuerpo, orientada hacia una búsqueda antropológica y etnocultural. Por eso negó siempre cualquier filiación feminista pues el *reencuentro con el mito y su apropiación consciente fueron el camino para descubrir el alma híbrida de los espíritus que rondan nuestras tierras del Caribe.*

En ese sentido, Belkis Ayón procedió del modo en que dice Octavio Paz que lo hacen los poetas: *descifrar el universo para cifrarlo de nuevo*". Es precisamente en ese proceso de montaje y desmontaje, de deconstrucción y construcción, donde se enuncia su obra mayor. Entre los muchos recursos de su imaginario, el uso del cuerpo hizo a sus figuras cómplices para el reciframiento de los viejos mitos y la reconstrucción de las antiguas leyendas. En el gesto provocador de toda su obra estaban implicadas la mujer condenada y la artista que la vindicaba. Una y otra se reencontraron en imágenes recubiertas con las marcas de símbolos originales y trascendidos que en el arte creador de Belkis Ayón lograron encontrar la segura resurrección.

Noviembre, 1999

will, she established a defiant rupture and rearranged her marks on the body in her determination to embark on an anthropological and ethno-cultural search. This is why she always rejected all feminist associations, for the re-encounter with the myth and its conscious appropriation constituted the path towards the discovery of the hybrid soul of the spirits that haunt the lands of our Caribbean.

In this sense, Belkis Ayón proceeded in the same way as poets, the way described by Octavio Paz: "deciphering the world to cipher it again." It is precisely in this process of assembling and disassembling, of deconstruction and construction, that her greatest work is found. Among the many resources of her imagination, the use of the body made her figures into accomplices for the re-ciphering of old myths and the reconstruction of ancient legends. The condemned woman and the artist who defended her played an active part in the provocative stance running through all her work. They re-encountered each other in images covered with the marks of original, transcended symbols, which, in the creative art of Belkis Ayón, succeeded in finding sure resurrection.

November 1999