

# LO BELLO Y LO EFÍMERO COMO CONFIGURACIONES DE EMANCIPACIÓN. UNA RETROSPECTIVA DE LA OBRA DE LA ARTISTA CUBANA ANA MENDIETA<sup>1</sup>

## THE BEAUTIFUL AND EPHEMERAL AS CONFIGURATIONS OF EMANCIPATION. A RETROSPECTIVE OF A EXILIAN CUBAN ARTIST: ANA MENDIETA

Recibido: noviembre de 2014  
Aceptado: diciembre de 2014

**Karina Bidaseca**

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnologías (CONICET). Buenos Aires  
kbidaseca@clacso.edu.ar

---

**Palabras claves:** Estudios poscoloniales- Género- Tercer Feminismo- exilio- agencia-trauma-imperialismo y colonialidad

**Keywords:** Postcolonial studies- Gender- Third feminism- exile- agency- imperialism and coloniality

---

**Resumen:** En este ensayo me interesa reflexionar sobre la potencia ético-política que puede asumir el discurso crítico de las ciencias sociales y humanidades en relación con el arte de las mujeres desplazadas cuyos cuerpos marcados soportan el peso histórico de las violencias que sellan con su rúbrica indeleble el sexismo, el racismo y el clasismo. ¿Cómo es posible pensar en el entremedio de las categorías de “lo bello” y “lo efímero” el agenciamiento de las mujeres que son testigos de la experiencia traumática? ¿Pueden nuestras disciplinas agrietar horizontes discursivos de *justicia simbólica*? Me interesa trabajar desde la posición del “Tercer Feminismo” –que sobrevuela la dicotomía geopolítica imperialista Norte/Sur cuestionando las bases orientalistas de la “retórica salvacionista” (Bidaseca, 2010; 2012; 2014)– la tesis del «exilio» de las mujeres del mundo, inspirándome en el arte de la artista cubana exiliada Ana Mendieta. Escultora, pintora y videoartista cubana desplazada a los Estados Unidos murió de forma trágica arrojada desde el balcón desde un edificio después de un riña con su pareja, el pintor minimalista Carl André, el 8 de septiembre de 1985.

---

**Abstract:** In this essay I care to reflect on the ethical policy that can assume the critical discourse of the social sciences and humanities in relation to the art of displaced women whose bodies marked power support the historical weight of the violences (the sexism, racism and classism). How can think in between the categories of “beauty” and “ephemeral” the agency of women who witness traumatic experience? Can our disciplines crack

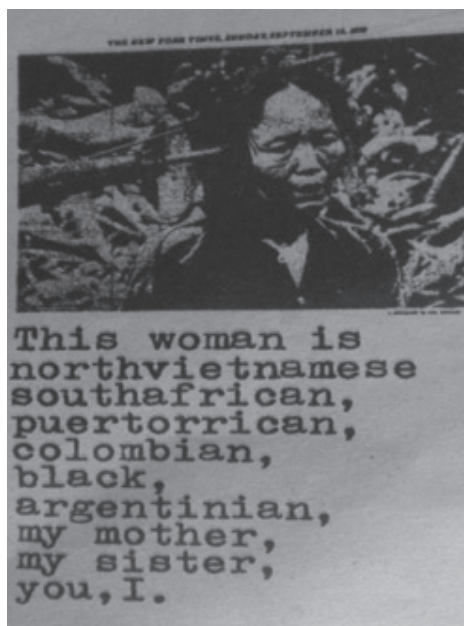
---

1. Este trabajo es la conferencia de apertura del II Congreso de Estudios Poscoloniales y III Jornadas de Feminismo Poscolonial (CLACSO-IDAES-UNSAM). Buenos Aires, 9-11 diciembre de 2014.

discursive horizons of symbolic justice?. I like working from the position of “Third Feminism” over the imperialist geopolitical dichotomy North / South questioning the foundations of Orientalists “Salvationist rhetoric” (Bidaseca, 2010; 2012; 2014). The thesis of “exile” of women of the world, drawing inspiration from the art of exiled Cuban artist Ana Mendieta. Sculptor, painter and video artist Cuban died tragically thrown from a building after a discussion with her partner, minimalist artist Carl Andre, the September 8, 1985.

“Otoko era de ese tipo de personas que pierde peso en el verano.”

*Lo bello y lo triste.* Yasunari Kawabata



*New York Times*, Liliana Portes

## I. Introducción

Esta obra de Liliana Portes refiere a lo que la feminista poscolonial Gayatri Spivak y Homi Bhabha (quien lo toma de Cornel West) definen como *sinecdoquización*. O tener, por decir, la capacidad de *ser ahora simultáneamente* mujer, negra, musulmana, india, africana, latina... Sólo es posible desarrollar estas habilidades entre aquellas personas que no se encuentran atadas a una identidad. Luego, según Spivak, se despliega un “espacio catacrésico” en tanto momento en que el indígena se apropia de los significados del otro reescribiendo en ellos los signos de la propia marca” (Spivak, 1993).

Ya en su pregunta, “¿Cómo entender a esa misteriosa huésped, que en un gesto desenfadadamente autobiográfico, place nominarse en la extranjería, en el umbral de la fría casa de la historia?”, escribía

aquella autora feminista olvidada, la chilena Julieta Kirkwood en “Por qué este libro y el rollo personal” (1986: 14).

La alegoría del huésped es, por cierto, reenviada al pensamiento de Lévinas. No obstante, en el derrotero kirkwoodiano, se trata de pensar los nudos del feminismo crítico en la opacidad del relato nacional, de la ciencia, de la historia. Cierto, “Nunca se termina de comprobar comparativamente la magnitud del silencio y la invisibilidad de la mujer al interior de la historia de los oprimidos”, sentencia la pluma de Kirkwood.

En este ensayo, me interesa reflexionar sobre la potencia ético-política que puede asumir el discurso crítico de las ciencias sociales y humanidades en relación con el arte de las mujeres desplazadas cuyos

cuerpos marcados soportan el peso histórico de las violencias que sellan con su rúbrica indeleble el sexismo, el racismo y el clasismo. ¿Cómo es posible pensar en el entremedio de las categorías de “lo bello” y “lo efímero” el agenciamiento de las mujeres que son testigos de la experiencia traumática? ¿Pueden nuestras disciplinas agrietar horizontes discursivos de *justicia simbólica*?

Desde la posición del “Tercer Feminismo” –que sobrevuela la dicotomía geopolítica imperialista Norte/Sur cuestionando las bases orientalistas de la “retórica salvacionista” (Bidaseca, 2010; 2012; 2014)– propongo plantar la tesis del «exilio» de las mujeres del mundo, inspirándome en el arte de la artista cubana exiliada Ana Mendieta. Escultora, pintora y videoartista cubana desplazada a los Estados Unidos murió de forma trágica arrojada desde el balcón desde un edificio después de un riña con su pareja, el pintor minimalista Carl André, el 8 de septiembre de 1985.

## 2. Apátridas

Hannah Arendt, exiliada del horror del nazismo, ha dedicado gran parte de su obra a la comprensión por la cual nos reconciliamos con el mundo, al que ingresamos como “extranjeros”: “El resultado de la comprensión es el sentido, el sentido que nosotros mismos originamos en el proceso de nuestra vida, en tanto tratamos de reconciliarnos con lo que hacemos y padecemos” (30).

La asociación entre “comprensión y política”, y la “reconciliación” –que es inherente a la comprensión–, remiten a la complejidad resultante de la desesperación que introduce el totalitarismo –obra

de los hombres–, y que ha dado lugar al equívoco popular según el cual *tout comprendre c'est tout pardonner* (Arendt, *De la historia a la acción* 29). De su “terrible originalidad”, de sus acciones que “rompen nuestras tradiciones”, que han “pulverizado literalmente nuestras categorías de pensamiento político y nuestros criterios de juicio moral” (32), se juega la (im) posibilidad de aceptar la irreversibilidad y la imprevisibilidad de la acción humana, y luego, “la reconciliación con lo que inevitablemente existe” (44).

Los hombres aunque han de morir, han nacido para comenzar algo nuevo, porque él (el hombre) es el comienzo mismo. Y “él” que vive en el “intervalo entre el pasado y el futuro” (Arendt 83), su ser en el mundo es necesario para librar la batalla entre las fuerzas del pasado (que lo empujan hacia delante) y las del futuro (que lo tiran hacia atrás). En palabras de Arendt:

“El tiempo no es un continuum, un fluir en una interrumpida sucesión; el tiempo se fractura en el medio, en el punto donde “él” está: y “su” posición no es el presente tal y como normalmente lo entendemos, sino más bien una brecha en el tiempo cuya existencia se mantiene gracias a “su” constante luchar, y a “su” resistir contra el pasado y el futuro” (83).

“(Él) Siempre sueña que en un momento de descuido –y esto, debe admitirse, requeriría una noche impensablemente oscura–, puede evadirse del frente de batalla y ser elevado, gracias a su experiencia de lucha, por encima de los combatientes como árbitro” (Kafka, citado por Arendt 80).

La acción humana carece de autor dice Arendt. Su sentido sólo podrá ser comprendido desde el futuro, en la narración del espectador que construirá esa historia.

Uno de los intelectuales más lúcidos de nuestra contemporaneidad, Edward Said,

nos dejó fuertes inspiraciones para profundizar en la memoria y el exilio de los pueblos. Refiere al exilio como “uno de los más tristes destinos. Antes de la era moderna el destierro era un castigo particularmente terrible, (...) lo convertía a uno en una especie de paria permanente, siempre fuera de su hogar” (*Reflections* 59, la traducción es nuestra). Lo que llamamos “el exilio de la palabra” es otra de las perplejidades que interpela a los estudios poscoloniales. Y se vuelve fundamental para una política de la memoria, fundamental para una agenda feminista del Sur que enfrente el giro conservador del feminismo del Norte.

El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar la esencial tristeza. Y aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que refuerzos encaminados a vencer el agobiante pesar del extrañamiento. Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre (Said, 2005: 179).

### 3. Nuevas “cartografías deseantes”: El cuerpo como texto

“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 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, 1981. Declaración sin publicar (*Ana Mendieta. A retrospective*, 1988: 17).

El tema de la memoria y el arte es central en esta cartografía de los feminismos descoloniales (Bidaseca, 2014). No sólo desde la perspectiva nómada que Rosi Braidotti señala como central en la conciencia crítica de los conocimientos subyugados (25), o de la tarea del cartógrafo deseante que indica Perlongher (2008: 65/6): “no es capturar el fin de fijar, a osificarse, congelar lo que él explora, más bien intenta intensificar los mismos flujos de vida que le envuelven, la creación de territorios, como él los cruza. El mapa resultante, lejos de limitar la misma a las dimensiones físicas, geográficas o espaciales (incluso cuando las relaciones, a veces míticas, remiten de suyo como la “socialidad” Maffesoliana— una tierra, a un lugar, que los nutre), debe ser un mapa de los efectos de superficie (no siendo la profundidad, con Foucault, más que un pliegue y arruga de la superficie) o, como la creada por Janice Caiafa con los punks de Río de Janeiro, “una cartografía de ejercicios concretos”. Una carta de navegación, si se quiere, un kayak inestable en la turbulencia del torrente a través de las vicisitudes de las peregrinaciones nómadas, los avatares de los impulsos de vuelo, los (cortos)

circuitos desmelenados. Un mapa que condensa desde la antropología como Silveira Jr. –“no sería una mera copia de un fenómeno, sino más bien el registro de su funcionamiento como una práctica dentro de su propio movimiento”. La copia como una forma de arborescencia, del “la raíz del árbol “procedimiento schema” como modelo trascendentes”, la carta, a su vez, una operación rizomática, funciona como un proceso inmanente que invierte el modelo boca abajo. Reproducir (de acuerdo con un modelo) vs seguir complicando, espirales en su circunvolución, los caminos de vuelo de acuerdo con la máxima de Deleuze: “en una sociedad todo huye”, sino también en la memoria como un cuerpo rebelde (Bidaseca y Sierra, 2014: 7).

Solía decir su maestro Hans Breder, del arte de Ana Mendieta, que su “trabajo explotó fuera del lienzo” (citado en *Ana Mendieta. A retrospective*, 1987: 42). Desde las fracturas de un “mapa en ruinas” como metáforiza Marta Sierra (2012) acerca de los feminismos del Sur, Chela Sandoval define una “conciencia de los *borderlands*”, que es diferencial, cinética y móvil, que funciona tanto dentro como fuera de la ideología dominante. ¿Cómo pensar esa relación compleja y difusa entre el exilio y la memoria para una genealogía de los feminismos del Sur?

## 4. Lo bello

“Comencé inmediatamente a usar sangre, creo que fue porque pienso que es algo muy poderoso y mágico. No lo veo como una fuerza negativa” (Ana Mendieta. *A retrospective*, 1987: 42)

La lectura sesgada de su propia muerte como anticipo de su serie «Silueta»[i],

(1973-1980) donde representó las siluetas femeninas en la naturaleza –en barro, arena y hierba– con materiales naturales como hojas y ramas incluyendo sangre, imprimiéndolo en su cuerpo o pintando su silueta en el mar, o sobre el césped, expresan la relación depredatoria física y espiritual con la Tierra. A través de esas intervenciones Ana Mendieta iba creando un nuevo género artístico, al que nombró esculturas «earth-body».

Mendieta era una latina en los Estados Unidos. Llegó allí con apenas los doce años, junto con su hermana Raquel, por medio del operativo Peter Pan organizado por la Iglesia católica para salvar a los niños del comunismo [ii] –su padre fue preso político del régimen de Fidel Castro–. Su vida es producto simbiótico de las conflictivas relaciones entre ambos países. Trabajó con la cultura afrocubana y amerindia. Incluyó en esta serie escenas de sacrificios rituales de animales, trabajos con sangre, como en las Esculturas rupestres *Guacar (Nuestra menstruación)* (1981), *Itiba Cahubaba (Old Mother Blood) Madre Vieja ensangrentada* (1981), talladas de regreso a su tierra natal la Cueva del Águila, Escaleras de Jaruco, Havana, Cuba. O *Body Tracks (Rastros corporales)*, 1982).

La primera vez que Mendieta utiliza la sangre para hacer arte fue en 1972, cuando creó la obra *Sin título (La muerte de un pollo)*. Su cuerpo desnudo frente a una pared blanca, sostiene un pollo recién decapitado, por sus piernas, corren atisbos de sangre. “Durante un performance al aire libre en Old Man’s Creek (Iowa) Ana se estregó sangre y rodó por una cama de plumas blancas que le cubieron el cuerpo cuando se levantó. Este acto sugería su transformación en el gallo blanco cuyo sacrificio es uno de los ritos preparatorios de



Ana Mendieta, *Imagen de Yagul* (Image of Yagul), from the series *Siluetas Works in Mexico* 1973-1977, 1973; chromogenic print, 20 in. x 13 3/8 in. (50.8 cm x 33.97 cm); Collection SFMOMA, Purchased through a gift of Nancy and Steven Oliver; © Estate of Ana Mendieta Collection, Courtesy Gallery Lelong, New York. Source: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/9152#ixzz2kpuA4L9W>. San Francisco Museum of Modern Art.

los ñañigos, sociedad secreta masculina de la santería, religión sincretista afro-cubana que abarca tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo” (*Ana Mendieta. A retrospective*, 1987: 42)

Las influencias africanas fueron descritas por la artista como la de una “costumbre africana que me parece... análoga a mi trabajo. (...) Los hombres de Kimberly van fuera de sus villas a buscar novias. Cuando un hombre trae a casa a su nueva esposa, la mujer viene con un saco de tierra de su lugar natal y cada noche come un poco de ella. La tierra la ayuda a hacer

la transición entre el lugar de origen y su nueva casa...” (*Ana Mendieta. A retrospective*, 1987: 46)

*Rape Scene*, otra performance con un fuerte contenido de denuncia, fue presentado en 1973. Se basó en el caso real de un estudiante de enfermería de la Universidad de Iowa que había sido violada en el campus. Impresionada por la brutal violación y asesinato de Sara Ann Otten, Ana se cubrió de sangre y ella misma atada a una mesa en 1973, invitó a personas cercanas a dar testimonio. Esta performance fue presentada a un grupo de amigos invitados a cenar en su apartamento. A su

llegada, la puerta del apartamento estaba esperando, medio abierta, para permitir una visión interior del cuerpo de Mendieta desparado en una mesa, con las manos y los pies atados, desnudo de la cintura para abajo y con las piernas ensangrentadas.

La sangre como fluido de “lo femenino”, vinculado a la suciedad y la impureza en gran parte de las culturas, convocó desde siempre su adhesión al movimiento feminista. Intrínsecamente ligado al movimiento “antigalería” y “antiobjeto” (Perrault, en Ana Mendieta: A retrospective, 1987: 17) que se difundían en el mundo del arte de entonces, su obra ensuciaba las galerías. Despolitizada por la crítica de arte que promovía la *limpieza* higiénica del arte conceptual (Giunta, 2012), su obra fue vaciada de contenido, descontextualizada y desconectada del movimiento feminista y tercermundista.

Es indudable que el arte de Mendieta exploró su interés en la política sexual y colonialista. En 1980 junto con dos artistas organizó la exhibición “Dialéctica del aislamiento: una exhibición de las artistas tercermundistas de Estados Unidos” en A.I.R. En la introducción al catálogo escribe como encontró eco en los objetivos del movimiento de naciones no-alineadas “para terminar con el colonialismo, el racismo y la explotación” (*Ana Mendieta. A retrospective, 1987: 47*)

## 5. Lo efímero: configuraciones de emancipación. Reflexiones finales

“¿Dónde está Ana Mendieta?”/*Where is Ana Mendieta?*”, fue la expresión que convocó a una manifestación de mujeres

pertenecientes a la Women’s Action Coalition (WAC) y al colectivo de las Guerrilla Girls frente al Museo Guggenheim en la inauguración de la obra de Carl Andre. *Las pancartas decían*: “Carl Andre está en el Guggenheim. ¿Dónde está Ana Mendieta?”. Pregunta retórica que denunciaba la escasa presencia de mujeres en los museos y centros de arte. “¿Dónde está Ana Mendieta?” Porque fue hallada muerta.

El único testigo del suceso, su marido, declaró durante el juicio, que ella saltó desde una ventana en el transcurso de una acalorada discusión. La familia, los amigos y el entorno más cercano de Mendieta consideraron a Andre culpable del crimen. Pero en febrero de 1988, tras dos años de juicio y ante la falta de pruebas, Andre fue absuelto.

Sus últimas obras de tallas o grabados en piedras caliza fueron realizadas en Cuba en la Serie titulada “Esculturas rupestres”. “Mendieta talló con fluidez un gran número de imágenes inspiradas en representaciones prehistóricas de la fertilidad y en símbolos pre-colombinos. De hecho, todos los títulos de estas obras fueron tomados del lenguaje de los desaparecidos indios taínos de Cuba” (Ana Mendieta.... 1987: 48).

Es posible pensar que Mendieta haya regresado a su tierra y que este acto de decisión sea la razón del olvido y la exclusión de la artista de los círculos artísticos del norte. La injusticia de su muerte pregonaba sendas polémicas, abiertas en caminos desentendidos entre el *establishment* y el movimiento feminista de entonces al que Ana Mendieta se afilió tempranamente. Las marcas del conflicto imperialista impregnan ese relato. El racismo y el sexismo se encuentran omnipresentes en los rumbos que fue tomando su vida durante y después de su desaparición. No fueron

las siluetas para Ana el destino de su efímera pero intensa vida. Precisamente, fue en su regreso a la isla donde las huellas de lo efímero debían dejar lugar a las marcas de lo que permanece, de lo que debe ser liberado del lienzo para resistir la extraneidad del eterno femenino.

## Bibliografía

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The new Mestiza*, Aunt Lute Books: San Francisco University Press, 1999.

ARENDETT, Hannah "Comprensión y política", en *De la historia a la acción*, Paidós, Buenos Aires, 1995.

BHABHA, Homi, "DisemiNación", en *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge. 2<sup>nd</sup> ed. 1995.

BIDASECA, Karina (Co-comp.) *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*. Buenos Aires: Godot, 2011.

BIDASECA, Karina y Sierra, Marta, "Políticas de lo mínimo: memoria, genealogías coloniales y "Tercer Feminismo" en los mapas del Sur". *Dossier de cartografías descoloniales de los feminismos del sur*, *Revista Estudios Feministas*, UFSC, Brasil, Vol 22, N° 2, agosto de 2014. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2014000200011&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000200011&lng=es&nrm=iso)

BRAIDOTTI, Rosi. Introduction. "By Way of Nomadism." *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. 1-39.

DELEUZE, Giles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Traducción e introducción de Brian Massumi. Minneapolis, London: Minnesota University Press. 11<sup>a</sup> edición, 2005.

KIRKWOOD, Julieta. "Por qué este libro y el rollo personal", *Los nudos de la sabiduría feminista*, Santiago, Cuarto propio, 1986.

MORAGA, Cherríe y CASTILLO, Ana (ed.) *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco: ISM Press, 1988.

PERLONGHER, Néstor. "Los devenires minoritarios". *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 2008. 65-76

SAID, Edward. "Exilio intelectual: expatriados y marginales", en *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.

---- (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.

SIERRA, Marta. "Los devenires urbanos de Carmen Berenguer: reflexiones en torno a la visualidad y el espacio". En Chile Urbano: Literatura, arte, cine. Santiago Chile, Universidad católica, 2012. En prensa.

SEGATO, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, México: Universidad Sor Juana Inés de la Cruz, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Outside in the teaching machine*, New York: Routledge, 1993.

## Otras fuentes

*Ana Mendieta, A retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1987.