

Karina Bidaseca*

¿DÓNDE ESTÁ ANA MENDIETA?

LO BELLO Y LO EFÍMERO COMO ESTÉTICAS DESCOLONIALES**

A Petra

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

Lo bello y lo triste.

Yasunari Kawabata

* Pensadora feminista. Doctora en Ciencias Sociales y Mter. en Investigación en Cs. Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnologías (CONICET). Dirige el Programa “Poscolonialidad, estudios fronterizos y transfronterizos en los Estudios Feministas” y co-coordina el Programa UNIAFRO de investigación y extensión sobre afrodescendencia y culturas afrodiaspóricas (ambos con sede en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín). Desde 2013 se desempeña como coordinadora del Programa Tricontinental Sur-Sur en CLACSO, junto con CODESRIA e IDEAs. Desde 1996 realiza trabajos de campos con mujeres en comunidades campesinas, indígenas y afro en Argentina y Brasil. Autora de: “Perturbando el texto colonial. Los Estudios (Pos) coloniales en América Latina” (SB); co-autora de “Postales femeninas desde el fin del mundo. El Sur y las políticas de la memoria” (Godot); compiladora de “Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina” (Godot); “Legados, genealogías y memorias poscoloniales. Escrituras fronterizas desde el Sur” (Godot), “Signos de la identidad indígena” (SB), “#Ni Una Menos” (Milena Caserola) y “Escritos en los cuerpos racializadas. Lengua, memoria y genealogías (pos)coloniales del feminicidio (UIB, España).

** Este texto fue leído en la Conferencia inaugural del II Congreso de Estudios Poscoloniales y III Jornadas de Feminismo Poscolonial “Genealogías críticas de la colonialidad”, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 9 de diciembre de 2014. Una versión anterior fue publicada en el libro *Thinking the body. Challenges of Life* serie editada por Carlos Ruta y Gert Melville (Ed. De Gruyter Oldenbourg) bajo el título: “Feminice and Pedagogy of Violence: An essay on Exile, Coloniality and Nature in Third Feminism” (2015) y en la Revista Internacional de Pensamiento Político, segundo monográfico sobre “Feminismos periféricos, feminismos otros” (vol. 9), mayo de 2015, Universidad Pablo de Olavide y Universidad de de Huelva (España). Fundación Tercer Milenio. Realizado en el marco del Proyecto CONICET “Violencias en las mujeres subalternas. Representaciones de la desigualdad de género y la diferencia en las políticas culturales” bajo mi dirección, (IDAES/UNSAM). La autora agradece a Petra Barreras del Rio las conversaciones sobre Ana Mendieta así como los materiales del catálogo y registros que ella conservaba sobre su trabajo de curaduría en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de NY.

INTRODUCCIÓN

Cuando la diapositiva con las *Siluetas* de Ana Mendieta se desplegó en tamaño real en la sala del Teatro Tapia, en la ciudad de San Juan de Puerto Rico, no supuse que entre el público se encontraba Petra Barreras del Río. Ni tampoco que Petra había sido invitada especialmente a curar la *Retrospectiva de Ana Mendieta* en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York en 1988, junto a John Perrault¹. Conmovida, Petra se acercó al día siguiente de mi presentación al Recinto Rio Piedras de la Universidad de Puerto Rico donde dictábamos el Seminario de la Red de Estudios y Políticas Culturales de CLACSO. Con el aliento quebrado me confesó que la fotografía de Ana Mendieta la tomó por sorpresa y se quedó “paralizada”; sintió que la artista “*había vuelto a la vida*”. Nos abrazamos. Sentí su emoción aún contenida. Me habló de su relación con la artista y con su arte, de su intensa y fugaz vida, de la injusticia de su intempestiva muerte.

Ana Mendieta fue una gran artista cubana doblemente exilada, por la situación política de su país y por su género. 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.

Una latina en los Estados Unidos. Llegó allí con apenas doce años de edad, junto con su hermana Raquel, por medio del operativo Peter Pan organizado por la Iglesia católica para “salvar a los niños del comunismo”. Su vida, de hecho, está atravesada por las conflictivas relaciones entre ambos países.

Estudió en la Universidad de Iowa el grado en pintura y se matriculó en el programa de Arte de Medios Múltiples y Video recientemente fundado. Para 1972, Ana Mendieta deseaba que sus imágenes “*tuvieran poder, que fuesen mágicas*”². 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 ñáñigos³ y la santería, por las huellas corporales que nos dejó su intensa y fugaz vida.**

1 La muestra titulada “Ana Mendieta: A retrospective”, se extendió entre el 20 de noviembre de 1987 y el 24 de enero de 1988.

2 Ana Mendieta, declaración bilingüe, texto para la pared de exhibición, c. 1981. Documentos, herencia de la artista. En *Ana Mendieta: A retrospective*, Catálogo, N.Y., 1988, p. 41.

3 “Sociedad secreta masculina de la santería, religión sincretista afrocubana, que abarca tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo” (Petra Barreras del Río, 1988: 43)

Transformó los elementos que la naturaleza le proveía en “ofrendas artísticas” (del Río, 1988: 50). Flores, agua, rocas, granizo, fuego, tierra, árboles, esqueletos, sangre, se convertían en metáforas poéticas de valor espiritual. “*Hacer esculturas-cuerpo es para mí, sostenía, la etapa final de un ritual*”.⁴

El arte de Mendieta exploró su interés en la política sexual y colonialista. En 1980, año en que regresa por primera vez a Cuba luego de su exilio, organizó la muestra “Dialéctica del aislamiento: una exhibición de las artistas tercermundistas de Estados Unidos” en la galería A.I.R., primera galería cooperativa de artistas feministas. En la introducción al catálogo escribió 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*) Allí mismo dejó sentada su crítica al feminismo hegemónico:

“A mediados y fines del setenta, a medida que las mujeres de Estados Unidos se politizaban y se unían al Movimiento Feminista con el propósito de terminar con el dominio y la explotación de la cultura masculina blanca, se olvidaron de nosotras. El Movimiento Norteamericano, como se presenta, es básicamente un movimiento de la clase media blanca” (*Ana Mendieta. A retrospective, 1987: 23*).

Esta posición emerge en el contexto de las luchas de las “mujeres tercermundistas” de color, que intervinieron el imaginario simbólico de esas mujeres *otras* del feminismo blanco. Cuestionarían así al feminismo hegemónico que ignoraba las diversas divisiones raciales, de clase, nacionales, etc. al interior de la categoría homogénea “mujer”.

Es el contexto de publicación de una antología de gran valor, por su espíritu poético radical, titulada: “*Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*” (1988) editada por las feministas chicanas Cherríe Moraga, Gloria Anzaldúa y Norma Alarcón.⁵

4 Ana Mendieta, citado por Petra Barreras del Río, 1988: 45.

5 Basado en “El poema de la puente” de la poeta afroamericana Kate Rushin, del cual cito su comienzo:

“Estoy harta,
Enferma de ver y tocar
Ambos lados de las cosas
Enferma de ser la condenada puente de todos.
Nadie
Se puede hablar
Sin mí
¿No es cierto? ...”

Allí surge el concepto de “mujeres de color” que identifica a las mujeres de ascendencia asiática, latinoamericana, indígena norteamericana y africana, los grupos más numerosos de gente de color en los EE.UU. Reunía a muchas de las integrantes del movimiento por los derechos civiles y habían participado en las luchas nacionalistas contra el colonialismo del “Tercer Mundo”.

El Movimiento de mujeres feministas negras (entre cuyas representantes destacadas se encuentran Audre Lorde, Angela Davis, bell hooks, Pat Parker, Barbara Christian), denuncia el racismo y elitismo del feminismo blanco de la segunda ola y la ausencia de tratamiento del clasismo, sexismo y racismo como experiencias superpuestas.⁶

Muchas de ellas, feministas y no feministas negras, han vivido la opresión sexual en sus relaciones cotidianas: “Como niñas nos fijamos que éramos distintas de los muchachos y que nos trataban distinto. Por ejemplo, al mismo tiempo que nos hacían callar para que nos viéramos como ‘damas’ y para hacernos más admisibles en los ojos de la gente blanca. Mientras que crecíamos nos dimos cuenta de la amenaza de abuso físico y sexual de parte de los hombres. A pesar de todo, no teníamos ninguna manera de conceptualizar lo que era tan obvio para nosotras, que *sabíamos* lo que en realidad sucedía” (p. 174).

Cuando la liberación femenina comenzaba a resquebrajar ese orden, trayendo otras voces y transformaciones, el *mainstream* artístico del minimalismo dominaba la escena del arte mundial. Sus referentes eran hombres blancos imbuidos en la cultura patriarcal, el manto que cubría las injusticias que Ana Mendieta enfrentó.

En este ensayo, me detendré a 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 exiliadas cuyos cuerpos soportan el peso histórico de las violencias que

6 Debían luchar contra los clichés que ubicaban a las Negras en distintas situaciones (la niñera, la puta, la jota...) (Declaración Río Combahee), en los que se intersectaban simultáneamente la política de raza, sexual y clasista. La política antirracista y antisexista que las unió al comienzo luego se conjugó con el heterosexismo y la explotación económica del capitalismo cuando estaban más maduras la concienciación de su subalternidad. En base, claro, a una política de identidad. Si de algo eran conscientes que desde su posición como mujeres negras -quienes “ostentan” el estatus social más bajo que cualquier otro grupo social por su triple opresión sexista, racista y clasista “sin “otro” institucionalizado al que puedan discriminar, explotar, u oprimir.” (hooks, 2004: 49), la posición del varón negro, quedaría igualada a la de las mujeres blancas, en tanto *ambos* pueden, como explica la autora, actuar como oprimidos y opresores: “El sexismo de los hombres negros ha socavado las luchas por erradicar el racismo del mismo modo que el racismo de las mujeres blancas ha socavado las luchas feministas” (hooks, 2004: 49).

sellan con su rúbrica indeleble la política colonialista en todas sus dimensiones.⁷

¿Cómo es posible pensar en el entremedio de las categorías de “lo bello” y “lo efímero” el agenciamiento de las mujeres que, como Ana Mendieta, 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 Ana Mendieta.

APÁTRIDAS

*“Tenía miedo de ir (a Cuba) porque pensé
que había vivido toda mi vida con esta
obsesión en mi mente: ¿qué pasaría si descubro
que no tiene nada que ver conmigo?”*

Ana Mendieta⁸

Hannah Arendt, exiliada del horror del nazismo, ha dedicado gran parte de su obra a la comprensión por la cual nos reconciamos 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” (1995: 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, 1995: 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” (1995: 44).

7 La primera de las colonias humanas, es significado como extensión del territorio y la soberanía (Segato, 2003), y por ende, concebido como naturaleza.

8 Citado en Gerardo Mosquera, “Esculturas rupestres de Ana Mendieta”, *Areito* 7, N° 28 (1981).

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, 1995: 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” (1995: 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, 1995: 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. “¿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?” escribe aquella autora feminista olvidada, la chilena Julieta Kirkwood (1986: 14).

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” (2005: 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).

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 nomádica 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” 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, que su “trabajo explotó fuera del lienzo” (citado en Ana Mendieta. A retrospective, 1987: 42). Su obra trabajó el devenir en animal explorando las dimensiones de otras vidas. “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 los ñañigos, que abarca tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo” (Ana Mendieta. A retrospective, 1987: 42)

“Hacer esculturas-cuerpo es para mí, sostenía, la etapa final de un ritual”.⁹ Las influencias del africanas y del animismo fueron decisivas en su pensamiento. Descriptas como la de una “costumbre africana que me parece... análoga a mi trabajo. (...) Los hombres de Kimberly iban 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)

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».

Trabajó con la cultura afrocubana y amerindia, especialmente con los indios taínos, población que habitó una región del Caribe que comprendía lo que hoy conocemos como Cuba y Puerto Rico. Según

9 Ana Mendieta, citado por Petra Barreras del Río, 1988: 45.

Laranjeira (2009), este pueblo fue conocido por la importancia que daba a lo femenino y a la naturaleza, fuerzas entendidas como expresión de lo sagrado¹⁰. Incluyó en esta serie escenas de sacrificios rituales de animales, trabajos con sangre, como: las *Esculturas rupestres* –también conocidas como Siluetas del Parque Jaruco¹¹–. Talladas en 1981, de regreso a su tierra natal, aparecen en formaciones de piedras calizas deidades de la cultura Taína, tales como: *I yaré* –la Madre–, *Maroya* –La Luna–, *Guabancex* –Diosa del Viento–, *Guanaroca* –La Primera Mujer–, *Alboboa* –La Belleza Primera–, *Bacayu* –La Luz del Día–, *Guacar* –Nuestra Menstruación– (1981), *Atabey* –Madre de las Aguas–, *Itiba Cahubaba* –La Vieja Madre Sangre (1981), *Body Tracks* (Rastros corporales, 1982).

La primera vez Mendieta utiliza la sangre para hacer arte fue en 1972, cuando creó la obra *Sin título* (*La muerte de un pollo*), donde su cuerpo desnudo estaba frente a una pared blanca que sostiene un pollo recién decapitado por sus piernas, con sangre salpicada.

Rape Scene, fue presentado en 1973. La actuación, que tenía un carácter más teatral que las obras anteriores del artista, se basó en el caso real de un estudiante de enfermería en la Universidad de Iowa que había sido violada. 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 presentado a un grupo de amigos invitados a cenar en su apartamento en el campus de Iowa. A su llegada, la puerta del apartamento estaba esperando, medio abierta, para permitir una visión interior en el cuerpo de la propagación de Mendieta en una mesa, con las manos y los pies atados, desnudos de 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. Así el trabajo de Daisy Rubiera Castillo (2011) sobre la santería o regla Ocha ofrece una nueva interpretación a los roles de género en la sociedad colonial en Cuba. Las antiguas civilizaciones no pudieron dar una interpretación adecuada al ciclo menstrual femenino, debido a que no fue sino hasta 1827 con el descubrimiento del óvulo que la menstruación formaba parte del proceso reproductivo (Castillo, 2011: 115). Antiguamente fue considerada por parte de las religiones (Biblia, Corán, Tratado de Ifá, entre otros) como la purificación del cuerpo de la mujer por

10 Véase: <http://interartive.org/2008/12/ana-mendieta/#sthash.smtgipyC.dpuf>

11 Obtuvo para su proyecto el reconocimiento del Ministerio de Cultura de Cuba y el apoyo de la John Simon Guggenheim Foundation Fellowship de Estados Unidos.

la cual se liberaba de energías negativas. En ese ciclo durante 7 días, se la consideraba *inmunda*. Según la autora, la sociedad yoruba no escapó a ese condicionamiento como tampoco la sociedad colonial. La Regla Ocha incorporó aquellas creencias. Esas valoraciones fueron recogidas por la autora a partir del discurso de un babalawo del siguiente modo:

“Los textos más arcaicos dan un profundo sentido místico a la menstruación. Se cree que fue Orisá Odú quien provocó la menstruación en todas las mujeres del mundo. En la narrativa de Ifá ella es superior a todas las mujeres. Las mujeres no pueden tocar sus símbolos ni heredarlos, pues ella es la propia representación interna de la mujer y menstrúa eternamente” (Castillo, 2011: 117).

En la mitología youruba el castigo que se impuso a la mujer, a través de los mitos de la adquisición del saber por parte de Yemaná cuya acción alterará el equilibrio del orden patriarcal, o por la virtud negativa de la curiosidad en el mito de Burukú Naná, es la menstruación.

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 hegemonizada por la *limpieza* higiénica del arte conceptual (Giunta, 2012).

LO EFÍMERO: CONFIGURACIONES DE EMANCIPACIÓN

“¿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.

Esa extraña ligazón entre erotismo y muerte que marca su vida, es parte del fenómeno que nos interroga, el feminicidio. Luchas que se entablan cuerpo a cuerpo dirimiendo el control de la vida de las mujeres y que, finalmente, muestran en el desenlace de su muerte in-

tempestiva las fauces del patriarcado furibundo. Cuando observamos que el acecho permanente de las violencias empujan los puntos de fuga libidinal, podemos pensar que su lucha por la emancipación de las mujeres no se ha resuelto todavía.

Ligada a lo que la feminista poscolonial Gayatri Spivak y Homi Bhabha (quien lo toma de Cornel West) definen como *sinecdoquiza-ción*. 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, 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). Ofrecía su cuerpo para que otras personas pudieran mirarse en él. Convencida que la cultura capitalista podía acabar la conectividad espiritual con la tierra, dejó sus “rastros corporales” en Oaxaca, México, Cuba, Iowa, Nueva York. Sus últimas obras de tallas o grabados en piedras caliza fueron realizadas en Cuba en la Serie titulada “Esculturas rupestres”.

Documentó su arte en soportes visuales, videos y fotografías, que constituyen la huella de esa huella y permiten recuperar la estética de Ana Mendieta en su ausencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria 1987 (1999) *Borderlands/La Frontera. The new Mestiza* (Aunt Lute Books: San Francisco University Press).
- Arendt, Hannah 1995 “Comprensión y política” en *De la historia a la acción* (Paidós: Buenos Aires).
- Bhabha, Homi 2010 “DisemiNación”, en *Nación y narración* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Bhabha, Homi *The Location of Culture*. London and New York: Routledge. 2nd ed. 1995.
- Bidaseca, Karina (co-comp.) 2011 *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina* (Buenos Aires: Godot).
- Bidaseca, Karina y Sierra, Marta 2014 “Políticas de lo mínimo: memoria, genealogías coloniales y “Tercer Feminismo” en los mapas del Sur” en *Revista Estudios Feministas*.
- Braidotti, Rosi 1994 Introduction. “By Way of Nomadism” *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia UP). pp. 1-39.
- Castillo, D. y Terry, I.M.M. 2011 *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales).

- Dossiê Cartografias descoloniales de los feminismos del Sur.
(UFSC, Brasil), Vol 22 N°2 agosto.http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000200011&lng=es&nrm=iso
- Deleuze, Giles y Guattari Félix 2005 *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Traducción e introducción de Brian Massumi Minneapolis (London: Minnesota University Press). 11ª edición.
- Kirkwood, Julieta 1986 "Por qué este libro y el rollo personal" en *Los nudos de la sabiduría feminista* (Santiago: Cuarto propio) p. 14.
- 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 2008 "Los devenires minoritarios" en *Prosa Plebeya* (Buenos Aires: Colihue), 65-76
- Said, Edward 1996 "Exilio intelectual: expatriados y marginales", en *Representaciones del intelectual* (Barcelona: Paidós).
- Said, Edward (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.
- Sierra, Marta 2013 "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). En prensa.
- Segato, Rita 2003 *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (México: Universidad Sor Juana Inés de la Cruz).

OTRAS FUENTES

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