

<https://artnodes.uoc.edu>

## ARTÍCULO

## NODO «POSIBLES»

# Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las *Siluetas* de Ana Mendieta

Rosa Berbel

Universidad de Granada

Fecha de presentación: julio 2022

Fecha de aceptación: diciembre de 2022

Fecha de publicación: enero de 2023

## Cita recomendada

Berbel, Rosa. 2023. «Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las *Siluetas* de Ana Mendieta». En: Pau Alsina y Andrés Burbano (coords.). «Posibles». *Artnodes*, no. 31. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402840>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## Resumen

El surgimiento del *Earth-Body Art* en la década de los setenta coincide con un momento de efervescente reflexión en torno a las posibilidades del cuerpo y la naturaleza en la creación artística. El protagonismo del giro performativo, el pensamiento feminista y las reivindicaciones ecologistas colocaron al cuerpo en el centro de las prácticas culturales y políticas, alentando nuevas comprensiones del género y la sexualidad, de lo humano y lo no humano. En este sentido, la serie *Siluetas* (1973-1980) de la artista cubanoamericana Ana Mendieta constituye una de sus más destacadas representantes, al fusionar las indagaciones sobre el cuerpo emprendidas por las performances *Body Art* con las propuestas del *Land Art*. Aunque la obra ha sido, con frecuencia, abordada críticamente desde las herramientas ecofeministas, consideramos que la idea del cuerpo en ella excede cualquier representación tradicional de la femineidad, para colocarse en un paradójico plano fantasmal que suspende los binarismos y sus jerarquías. A partir del espectro derridiano y del análisis de su potencialidad utópica, este artículo plantea una relectura de los cuerpos espectrales de Mendieta como cuerpos situados en un tiempo y un lugar indeterminados, un modo de subversión estética y política y la manifestación de una futuridad emancipatoria.

## Palabras clave

fantología; *Siluetas*; Ana Mendieta, utopía

## *Ghostly body, wounded nature: utopian potentialities in Ana Mendieta's Siluetas series*

### **Abstract**

*The emergence of Earth-Body Art in the 1970s met with a moment of enthusiastic reflection on the possibilities of the body and nature in artistic creation. The prominence of the performative turn (Fischer-Lichte, 2004), feminist thought, and environmental claims placed the body at the centre of cultural and political practices, encouraging new understandings of gender and sexuality, the human, and the non-human. In this sense, the Siluetas series (1973-1980) by the Cuban American artist Ana Mendieta constitutes one of its standard-bearers, by merging inquiries about the body put forth by Body Art performances with the proposals of Land Art. Although her work has been frequently approached from an ecofeminist perspective, we consider that its body idea exceeds any traditional representation of femininity, being placed instead in a paradoxical ghostly plane that suspends binary oppositions and their hierarchies. Based on the Derridean spectre and the analysis of its utopian potentiality, this article proposes a reading of the spectral bodies of Mendieta as bodies located in an indeterminate time and place, as well as a mode of aesthetic and political subversion and a manifestation of emancipatory futures.*

### **Keywords**

*hauntology; Siluetas; Ana Mendieta; utopia*

## **Introducción**

En su libro *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Giorgio Agamben se refiere al fetiche como a la vez «el signo de algo y de su ausencia», «al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado» por causa de su naturaleza melancólica (2006, 54). En esta contradicción radica su propio estatuto fantasmático, un conflicto constituyente entre el deseo, la percepción y la realidad. Si el tiempo presente ha sido definido con insistencia como un tiempo espectral (Derrida 1993; Bubandt 2017; Mathews 2017), un momento que se ha desquiciado con respecto a la historia y su percepción lineal, tiene sentido aproximarse también a sus manifestaciones artísticas desde la preeminencia de una «esencial ambigüedad» (2006, 69), un profundo carácter paradójico que transgrede las oposiciones binarias y el pensamiento dialéctico, se abre a nuevos saberes e inaugura repartos políticos alternativos. En el contexto del Antropoceno y asediados por múltiples crisis de carácter ecosocial, los fantasmas nos recuerdan al mismo tiempo la amenaza *indecible* de la extinción y la esperanza del acontecimiento.

La obra de Ana Mendieta dialoga de una forma particular con esta *limitrofia*,<sup>1</sup> en un laxo entendimiento de los medios y lenguajes artísticos y de las taxonomías raciales, sexuales y de género. Desde sus primeras *Siluetas* (1973) hasta las *Esculturas rupestres* (1980) o los *Rastros corporales* (1982), su tristemente corta trayectoria creadora está marcada por la simbiosis de lo corporal y lo natural, a partir de la proliferación de marcas y perfiles espectrales en sus fotografías, pelícu-

las e instalaciones. Estos elementos fantasmales, recurrentes en buena parte de las propuestas del *Earth-Body Art*, (re)aparecen imbuidos por el protagonismo del giro performativo, el pensamiento feminista y las reivindicaciones ecologistas, tres marcos de eferescencia teórica en la década de los setenta que alentaron importantes reflexiones en torno a las posibilidades políticas y culturales del cuerpo y la naturaleza. A pesar de las potencialidades críticas del fantasma, esta lectura en clave fantológica ha quedado sorprendentemente al margen en la mayoría de las aproximaciones a su obra, en favor de otros marcos como el ecofeminista (Wildy 2012; Baker 2016) o el decolonial (Bidaseca 2017); ambos, no obstante, radicalmente afines.

Consideramos que la presencia del cuerpo en la obra de Mendieta excede cualquier representación tradicional o esencialista de la femineidad o la racialización, para colocarse en este paradójico plano fantasmal que suspende los binarismos y sus jerarquías. Una *fenomenalidad* sobrenatural y fetichista a la manera de Agamben, irreductible a las semióticas, ontologías, teologías y otras herramientas de lectura convencionales. Conscientes de esta ambivalencia, y aspirando no a resolverla sino a multiplicarla, este artículo parte del marco de pensamiento fantológico para proponerle a las *Siluetas* renovadas posibilidades utopistas en el contexto de la crisis ecosocial. En un primer epígrafe, pensaremos el *Earth-Body Art* desde su relación con lo espectral, una fractura entre lo humano y lo natural, lo vivo y lo muerto, incidiendo en las *Siluetas* de Mendieta como privilegiadas representantes de esta dirección liminal. En la segunda sección, emprenderemos una (re)lectura en clave ecocríti-

1. Esta limitrofia opera a todos los niveles, como una posición fronteriza entre los medios y formatos artísticos, entre los territorios, y aboliendo otras fronteras entre la vida y la muerte, lo real y lo irreal, la ausencia y la presencia, como estudiaremos a lo largo del artículo.

ca de estos cuerpos espectrales, siendo conscientes del modo en que proponen, en el contexto del Antropoceno, nuevas formas de vida y de después-de-la-vida.

## 1. Fantología del *Earth-Body Art*: los cuerpos espectrales de Ana Mendieta

Agitadas por el espíritu sesentayochista, a finales de la década de los sesenta emerge una constelación de nuevas tendencias creativas que pone en crisis la idea del objeto artístico tradicional y algunos de los anteriores presupuestos de las vanguardias. En su aspiración a trascender los espacios institucionalizados del arte, los artistas expanden sus creaciones al espacio público, lo que posibilita un nuevo diálogo entre las obras y la arquitectura urbana, rural o natural. Fuera de los límites del museo o la galería convencionales, las creaciones se emancipan de su marco, convirtiéndose en materias vivas, dispositivos insertos en un mundo dinámico, inasible y cambiante. Esta genealogía es, entre otras, la que determina el destino del *Land Art*, un movimiento de expresión que hace referencia a la intervención artística en la naturaleza con el fin de problematizar las relaciones entre lo cultural y lo natural, entre historia y territorio. Tal y como apunta Gutiérrez García, a estas obras no las define de forma exclusiva su construcción al aire libre, pues «también debe ir acompañado por una reflexión sobre el espacio y el tiempo», una meditación que podemos considerar ambientalista (2018, 63). De esta flexibilidad conceptual proviene quizá la heterogeneidad de propuestas que coexisten, ya desde la primera exposición en octubre de 1968 en la Dwan Gallery de Nueva York, bajo la denominación de *earthworks* (Boettger 2002) desde el diseño medioambiental de Herbert Bayer hasta el arte conceptual de LeWitt o Stephen Kaltenbach, pasando por el *arte povera* de Dennis Oppenheim o la sensibilidad Fluxus de Walter de Maria.

A pesar de la ausencia del cuerpo humano en el *Land Art*, el recorrido del *Body Art* discurre en paralelo al anterior en algunos tramos: también en la década de los sesenta, la *performer* Carole Schneemann comienza a usar su cuerpo como extensión de sus trabajos pictóricos, estableciendo así una relación genuina con su audiencia, que promueve una dislocación de las estructuras y esquemas del sistema sexo-género frente a la autoridad crítica masculina (Jones 1998, 3). El arte del cuerpo responde también a un empuje político específicamente antiformalista, que se abre a nuevos circuitos, contextos y formatos

para la producción y recepción de las obras artísticas. El objetivo no es tanto crear ya obras de arte como acontecimientos bajo la forma de realizaciones escénicas constitutivas de realidad, en las que «o bien el artista se presentaba a sí mismo ante el público en la acción de pintar y exhibía su cuerpo, que previamente había caracterizado de un modo particular, o bien se invitaba al observador a moverse por la exposición y a interactuar con los elementos expuestos mientras los otros asistentes observaban» (Fischer-Lichte 2013, 38). El *Body Art*, consolidado de forma extraordinaria en las décadas siguientes, es fusionado con el *Land Art* a partir de los años setenta, a cargo de autoras como Mendieta, quien hace irrumpir el paisaje y la naturaleza en el seno de las indagaciones sobre el cuerpo, la violencia o la ritualidad.

El concepto de *Earth-Body Art*, con el que habitualmente se ha aludido a su obra,<sup>2</sup> constata ya en sí mismo la evidencia de una fractura, una quiebra entre el cuerpo humano femenino y el cuerpo natural, revelada gramaticalmente bajo la forma de un guion. Pero esta falla es también, como nos muestra la lógica espectral, la posibilidad de una unión en la disparidad, la afirmación de una diferencia irreductible. ¿Cuál es el límite entre el cuerpo y la tierra? ¿Debe el arte abolirlo o diversificarlo?

Ana Mendieta trabaja desde sus primeras obras en este espacio intersticial entre lo humano y lo no humano, en *performances* como *Feathers on a Woman* o *Death of a Chicken*, ambas del mismo año.<sup>3</sup> Un año más tarde, y tras el contacto con las culturas prehispánicas en un viaje a México,<sup>4</sup> Mendieta comienza a trabajar en su serie de *Siluetas*, un proyecto que la ocupará hasta 1980 y que se desarrolla ya en espacios específicamente naturales. La serie contiene más de 200 obras en las que el cuerpo humano, su silueta espectral, aparece inscrito en el paisaje de Iowa o México, restituido a la tierra mediante procesos de enterramiento, combustión o cavado en piedra, hierba o arena. A diferencia de sus obras anteriores, el cuerpo de la artista desaparece de la creación, o al menos se vuelve radicalmente abstracto, en el sentido en que Derrida piensa en torno a esta relación paradójica del espectro con la corporalidad: más allá del cuerpo individual y subjetivo, el fantasma se encarna en una suerte de «cuerpo artefactual, un cuerpo protético» (1995, 144). Esta abstracción se va exacerbando gradualmente, desde una de las primeras fotografías, en la que un cuerpo todavía «femenino» aparece cubierto de flores en una tumba abierta, o las películas *Burial Pyramid* o *Creek*, rodadas en México en 1974, hasta siluetas en las que el cuerpo humano es apenas un rastro indistinguible sobre la maleza, excediendo la naturaleza del cuerpo mediante una *espectralización* de la naturaleza. O, en palabras

2. Aunque generalmente se alude a Ana Mendieta como pionera del *Earth-Body Art*, son múltiples los estudios críticos que se han esforzado en visibilizar el trabajo de su contemporánea Fina Miralles, una artista catalana que desarrolla en la misma época algunos otros apasionantes *Body-Nature Works*. Véase: De la Mora Martí, Laura (2005). *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los setenta*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Politécnica de Valencia.

3. Esta es la primera vez que la sangre aparece en la obra de Mendieta. Aunque no nos interesa tanto un análisis de la concepción performativa del ritual o del sacrificio, es importante comprender su comprensión de lo sagrado como una política de la memoria, de la tradición y lo ancestral, un pensamiento específicamente espectral. De hecho, tal y como Mendieta expresó en algún momento en sus papeles personales, «hacer esculturas cuerpo-tierra es para mí la etapa final de un ritual».

4. Y, junto a esto, el estudio de la tradición artística mexicana en la Universidad de Iowa, que la puso en contacto con el arte primitivo y con yacimientos arqueológicos precolombinos como Yágul, Monte Albán, Mitla en Oaxaca, la Pirámide del Sol, la Pirámide de la Luna y el Templo de Quetzalcoatl o la Diosa del Agua de Teotihuacán.

de Ana Mendieta, avanzan proponiendo «una sumersión voluntaria y una total identificación con la naturaleza» (2013, 194).

La noción de *silueta* avanza, ya desde el propio título, en un sentido fantológico, al referir el límite de una figura o su forma más abstracta: la silueta marca, de este modo, un espacio intermedio entre el adentro y el afuera, un lugar imposible y lleno de extrañeza en tanto que «perturba la separación entre la vida y la muerte» (Tsing et al. 2017, 8).<sup>5</sup> A lo largo de casi una década, las *Siluetas* suponen la (re)presentación de algo que una vez existió y ahora está ausente.<sup>6</sup> Los cuerpos signados sobre la materia natural son rastros de una temporalidad sumida en un profundo desequilibrio y, de esta forma, atentan contra la clausura histórica entre lo vivo y lo muerto, lo visible y lo invisible, el pasado y el futuro. José Esteban Muñoz, quien consagró sus investigaciones a la idea de utopía, apunta a cómo «la obra de Mendieta insiste en este tipo de comprensión misteriosa de la vida y de la muerte-en-vida como una suerte de fuerza mística» (2011, 193),<sup>7</sup> generando algo similar a un «eco visual» que desafía todo realismo y figurativismo. O más bien, los elementos realistas en la obra de Mendieta serían representantes de una suerte de realismo fantasmal, un realismo que dinamita las fronteras entre lo real y lo irreal. Así, como expresa Mendieta: «Mis obras son las venas de irrigación del fluido universal. A través de ellas asciende a la savia ancestral, las creencias originales, las acumulaciones primordiales, y los pensamientos inconscientes que animan el mundo» (cit. Reckitt y Phelan 2005, 98), en una celebración, como vemos, de los elementos inconscientes, irracionales y transpersonales.

En sus fotografías y películas, las imágenes son huellas de vida, vestigios del futuro, que llaman «a un plano simultáneo de diferencia y singularidad» (Muñoz 2011, 194) y que, en clave afirmativa y vitalista, reivindican la fuerza ontológica de estos cuerpos espectrales, *reaparecidos*<sup>8</sup> en la naturaleza, como un modo particular de multiplicidad y de subversión política. En este sentido, la silueta se emparenta con la noción de huella tal y como la comprendió Ernst Bloch, como los rastros del pasado que persisten en el presente y que modifican los futuros posibles, «una memoria de la materia orgánica» (2004, 89); y, desde luego, con la comprensión de Jacques Derrida, quien vincula la huella con una temporalidad desquiciada, específicamente espectral: «huella es aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente» (1971, 86). Las siluetas de Ana Mendieta generan, así, sus propias heterotemporalidades, que atentan contra la continuidad, la separabilidad, el individualismo o la homogeneidad de la temporalidad lineal. En sus *films* e imágenes, el pasado, el presente y el futuro no se

despliegan de forma consecutiva, como en el tiempo del progreso, sino que hay una interrupción de la linealidad. La propia Mendieta, en una frase que remite casi inevitablemente al pensamiento deconstructivo, expresaba que «no existe ningún pasado original que redimir: existe el vacío, la orfandad, el tiempo que nos mira desde el interior de la Tierra» (1988, cit. Reckitt y Phelan 2005, 98). «Yo estaba», dirá en otro momento Ana Mendieta, «cubierta por el tiempo y la historia» (Barreras del Río 1987, 41). ¿Cuáles son las discontinuidades temporales específicas que promueven sus creaciones?

Esto se aprecia de forma fundamental en las siluetas asediadas por el fuego que aparecen en sus breves grabaciones: en *Alma, silueta en fuego*, realizada en Iowa en 1975, la figura espectral, creada por hojas y lienzos blancos, va consumiéndose paulatinamente, hasta quedar reducida a ceniza, tal y como será una constante en muchos de sus *films*. Solo reconocemos la tierra y la silueta como una hendidura en el centro de la escena; después aparece un círculo de llamas, que va ocupando el blanco de la figura y que produce, en su inmanencia, su propia temporalidad; finalmente, el nuevo rastro fantasmal de la ceniza vuelve a desestabilizar los tiempos, creando, más allá, un momento, un registro visual, una cesura que ya no pertenece al tiempo. Al margen del elemento evidentemente ritual del fuego en las obras de Mendieta, la combustión tiende a irrumpir como un acontecimiento, un cambio radical e imprevisible en el orden de los presentes, una disyunción que contraviene, además, las ideas de la perdurabilidad y de la trascendencia asociadas tradicionalmente a la creación artística. El fuego es lo imperdurable por antonomasia, una apertura creativa a lo efímero. El acontecimiento tiene aquí además que ver con una política del entrelazamiento, una disolución ontológica entre la materia natural (las piedras o la tierra, en el caso de la *Silueta en fuego*) y la materia corporal, sin que sea posible deslindar unas materialidades de otras.<sup>9</sup>

Otra de sus películas, la terrorífica *Energy Charge* (1975), comienza con una escena de siluetas arbóreas en blanco y negro, en la que irrumpe, a los pocos segundos, una silueta roja antropomorfa, con los brazos abiertos. De nuevo, este diálogo, el choque entre el negro de la naturaleza y el rojo de «lo humano», conquista toda la escena: la naturaleza es tan fantasmal como la figura y, sobre todo, fantasmal es el entrelazamiento entre las formas vegetales y la postura humana, que parecen revelar lo que Derrida denomina una «lógica del asedio» (1995), una persecución insistente. Revelada casi como un *film* de terror, la imagen se nos antoja ciertamente fantasmagórica, a causa de esta comunión de sombras y la dificultad de detectar en ella puntos

5. También la noción de *rastró*, con la que Mendieta trabaja en sus *Body Tracks* (1982) poco antes de morir, apunta a una idea similar: el rastro es un vestigio, indicio o huella de un acontecimiento pasado, que genera otras temporalidades.

6. «Huella es», dice Agamben, «aquello que evoca un origen en el instante mismo en que testimonia acerca de su desaparición» (262).

7. Traducción de la autora.

8. La idea de la reaparición se instituye como fundamental en la poética de la artista, en la medida en que, quizá movida por su fascinación por el esoterismo, la magia o la santería, sus fotografías y grabaciones se concentran en devolver espíritus a la vida, en reensamblar en el paisaje la vida y la muerte, la ausencia y la presencia.

9. Pensamos aquí en las ideas de Jane Bennett en *Materia vibrante*, quien reivindica enredos más sostenibles e inteligentes con la materia vibrante y las cosas vivientes (2010, 8): «Por vitalidad entiendo la capacidad de las cosas para no solo impedir o bloquear la voluntad o los designios humanos, sino también para actuar prácticamente como agentes o fuerzas con trayectorias, propensiones o tendencias a su propio deseo».

figurativos de referencia, generándose una suspensión en el proceso de reconocimiento de las cosas.

Este diálogo imposible que las *Siluetas* proponen entre el paisaje y la corporalidad parece, en parte, ser «resultado de haber sido arrancada de la tierra natal durante la adolescencia, arrojada del vientre (la naturaleza)» (1988, 17), tal y como la propia Mendieta expresaba.<sup>10</sup> Sus espectros están atravesados por un sentimiento íntimo de desarraigo, un permanente *out of joint*, algo que se revela también de forma evidente en la representación. La condición del exiliado, que ella asume como forma de identidad tras su emigración de Cuba, es, de nuevo, una condición fracturada, una quiebra, pero también una vía para la creación de comunidades disidentes. Es quizá esta la razón por la que las *Siluetas* están también tan impregnadas por cierta precariedad identitaria, una ambigüedad racial y sexual que exige justicia, una reparación. Así lo indica Muñoz cuando habla de la centralidad que «el sentido de lo mulato»<sup>11</sup> tiene en su obra, pues, de hecho, «mucho de la siniestra vitalidad que hay en los empeños de Mendieta surge de la tensión que provoca la pérdida del hogar» (2011, 192).

## 2. Cómo escapar de la predictibilidad: potencias ecotópicas del fantasma

En el *Poema sin héroe* de Anna Ajmátova, la voz lírica se pregunta «para qué necesitamos hoy / estas reflexiones sobre el poeta / y este enjambre de espectros».<sup>12</sup> En nuestro presente antropogénico, ante la amenaza del colapso medioambiental, la pérdida de la biodiversidad, el cambio climático o el capitalismo fósil, interrogarnos sobre la pertinencia de un arte en el que tengan cabida los fantasmas se convierte en una tarea política fundamental: la del respeto y la atención a esos otros que ahora no están, tanto si han muerto como si todavía no han nacido (Derrida 1995, 12-13). Tal y como nos enseñan las *Siluetas* de Mendieta, los pasados y los futuros articulan nuestra relación con la naturaleza, con los otros no humanos, la espiritualidad o la política, generando una perturbación de los tiempos. Lejos de la lógica apocalíptica que domina en buena parte de los discursos normativos, los espectros nos advierten también de que toda potencia va más allá de lo predecible, y, en consecuencia, esta articulación fantasmal entre el arte y lo real se hace cargo de una «virtualidad irreductible» (1995, 160), de la imaginación de «un entonces y un allí» otros (Muñoz 2019, 27). ¿Cuáles son las posibilidades ecotopistas que inauguran los fantasmas en el ámbito

de la creación artística?<sup>13</sup> ¿Cómo podemos avanzar hacia modos de lectura que no resuelvan los contrarios en las obras, sino que alienten la diferencia, la multiplicidad, la ambigüedad esencial que constituye el núcleo fundamental de estas propuestas espectrales?

La obra de Ana Mendieta ha sido frecuentemente leída desde el prisma de una restauración de las relaciones con el entorno natural, un proceso que discurre en paralelo a la reivindicación de un imaginario femenino y feminista. La lectura más habitual, en esta clave ecofeminista, pone el foco en cómo las *Siluetas* emprenden una crítica al sistema capitalista y a la violencia doble operada sobre las mujeres y los territorios (Bidaseca 2018). Otras aproximaciones refuerzan la conexión entre el hogar perdido, el paisaje y el cuerpo femenino (Campos García 2020). No obstante, el proceso crítico que acontece en las imágenes de Mendieta va más allá de la mera denuncia, desplazándose hacia formulaciones más propositivas, en las que tienen cabida no solo los sujetos-mujer, sino también los sujetos no humanos, los no vivos o los todavía no vivos, todos ellos conectados con una naturaleza herida y saturada de historias. Frente a un ecofeminismo de corte esencialista, dominante durante la década de los setenta, consideramos que su obra se anticipa a nuevas configuraciones en la relación entre lo humano y lo natural, tomando distancia (y, en esta lógica espectral, también aboliendo) con respecto a las dicotomías que articulan el pensamiento occidental.

La voluntad de ensamblaje de lo muerto con lo vivo parece alentar una película como la de la *Silueta del Laberinto*, rodada en el yacimiento arqueológico de Yagul en 1974, un lugar paradigmático para esta extrañeza espectral, por el modo en que en él se revela una «heterogeneidad multitemporal» (Rivera Cusicanqui 2018) desde lo precolombino hasta nuestros días. Situada en los valles centrales de Oaxaca, y construida sobre sedimentos volcánicos, la zona de Yagul es un emplazamiento privilegiado en la arqueología prehispánica, uno de los más importantes vestigios de la civilización zapoteca. La silueta humana en esta película es ya indiscernible, apenas un rastro de sangre sobre el suelo a la entrada del monumento, una abstracción de lo humano frente al resto de huellas y de señales históricas, ecológicas y culturales que coexisten en un espacio tan connotado. La escena se estructura en dos planos de significado, enredados permanentemente. En el plano superior de la imagen, el laberinto se abre como un espacio de indeterminación, una arquitectura tentacular que hace de las ruinas, de los palimpsestos, un lugar ceremonial, un espacio de encuentro en la diferencia. En el plano inferior, la huella humana permanece impasible, casi custodiando el acceso al monumento. No

10. Y, más allá, Mendieta expresa que «mediante mis esculturas *Earth-Body* me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo» (Moure 1996, 54), lo que contribuye a pensar acerca de este fantasmal entrelazamiento de lo natural y lo corporal, un enredo que tiene que ver con el trauma.

11. Ante la dificultad a la hora de traducir la categoría política de lo *brownness*, homóloga a la negritud de Aimé Césaire o Léopold Senghor, quizá sea interesante optar en español por el sentido que conserva *lo mulato*.

12. El poema, de hecho, va introducido por una cita de Pushkin que reza elocuentemente: «My future is in my past».

13. Aquí pensamos, desde luego, en la relación entre la huella y la potencia (Agamben 2007, 460), dado que «La huella, esta escritura *sans présence ni absence, sans histoire, sans cause, sans archie, sans télos* [...] es una potencia que puede y se padece a sí misma».

hay jerarquización entre ambos planos, aunque sí un diálogo posible entre el carácter laberíntico e intrincado de lo humano y los laberintos de la historia, siempre antilínea.<sup>14</sup>

En otra de sus películas, la *Silueta de cohetes*, la luz que proyecta la silueta hace visible el cielo nocturno, antes de la combustión de la pirotecnia. Esta obra parece llamar la atención sobre lo paradójico de esta combustión: las llamas son, al mismo tiempo, causantes de una ingente destrucción medioambiental y generadoras de resplandor y belleza, sobre todo si atendemos al carácter eminentemente festivo de la pirotecnia, o, como subraya Deborah Bird Rose, «la certeza de que en medio de una terrible destrucción, la vida encuentra maneras de florecer, y este fulgor de vida nos incluye» (Rose 2017, 61). La película, de pocos minutos, nos muestra el desgaste de la silueta a causa del fuego, acompañándonos hasta el momento en que la escena nocturna deja de estar iluminada y desaparece toda posibilidad de identificación del paisaje.

En ambos casos, tanto en la nocturnidad celebratoria de la *Silueta de cohetes* como en la intrincada historia multitemporal de la *Silueta del laberinto*, la comunicación fantasmal con el entorno aparece como un gesto liberatorio y erótico, movido por profundos impulsos amorosos, enérgicos, aliados.<sup>15</sup> Las siluetas humanas y las naturales coexisten en la obra de Mendieta a partir de lo que Lemm denomina una «intrínseca creatividad» (2015, 245) o una «captura recíproca», en palabras de Isabelle Stengers, conceptos ambos que hacen frente a las violencias tanatopolíticas del capitalismo, el patriarcado y el colonialismo.

## A modo de conclusión

En el ámbito de la creación artística, la pregunta acerca de cómo vivir en el Antropoceno no puede deslindarse de la pregunta acerca de cómo representarlo. Esta urgencia histórica va más allá de la estética realista y figurativista que con frecuencia atribuimos al arte político y, hasta cierto punto, la impugna. La nueva configuración de espacios y de tiempos que inaugura el Antropoceno, este orden que hemos considerado *espectral* a lo largo del artículo, proyecta sobre las obras la tarea de encontrar nuevos modos de imaginar y de posibilitar futuros alternativos, más sostenibles, deseables y vivibles. Pese a la intensidad de estos debates en el contexto actual de producción, la trayectoria de Ana Mendieta, la triste reaparición fantasmal y traumática de su figura, es reveladora de hasta qué punto estos interrogantes se consolidan ya en la década de los setenta, momento en el que el ecologismo se instituye como un movimiento político articulado.

Lejos de resolverse, estas preguntas se proyectan al futuro de forma casi inevitablemente retórica, a la expectativa de respuestas incesantes,

insatisfactorias e imposibles. Las artes visuales y performativas, en su específica relación con los modos de representación, y en diálogo con las ciencias, proponen formas nuevas de interpelación política, a una cultura humana surgida en suma de la interacción siempre problemática entre humanos y no humanos, entre muertos y vivos, entre los presentes y las múltiples formas de la ausencia. Las siluetas fantasmales de Ana Mendieta proliferan justamente en estos roces, en la indeterminación de su trazado, y aun en la geografía de muerte y extinción de nuestro siglo, se abren a inesperadas constelaciones de vida, de no vida y de después-de-la-vida.

## Marco

Este artículo es resultado de una investigación en curso en el marco del Proyecto I+D+I LETRAL. Políticas de lo común en las literaturas del siglo 21: estéticas disidentes y circulaciones alternativas, financiada por un contrato predoctoral de la Junta de Andalucía.

## Referencias

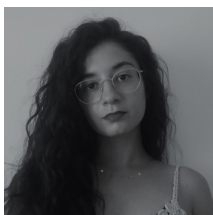
- Baker, Elizabeth Ann. *To be magic: The art of Ana Mendieta through an ecofeminist lens*. Honors Undergraduate Theses, University of Central Florida, 2016.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>
- Barad, Karen. «Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance: Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come». *Derrida Today*, vol. 3, no. 2 (2010): 240-268, 2010. DOI: <https://doi.org/10.3366/drt.2010.0206>
- Barad, Karen. «Mushroom clouds, ecologies of nothingness, and strange topologies of spacetime mattering». En: Anna L. Tsing *et al.* (eds.). *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017.
- Barreras del Río, P. «Ana Mendieta. Sinopsis histórica». En: *Ana Mendieta: A Retrospective* [catálogo de la exposición]. Nueva York, Los Angeles: New Museum of Contemporary Art, Los Angeles Contemporary Exhibition (LACE), 1987.
- Bennett, Jane. *Vibrant matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822391623>
- Bidaseca, Karen. «¿Dónde está Ana Mendieta? Lo bello y lo efímero como estéticas descoloniales». En: Karina Bidaseca (ed.). *Genea-*

14. Sobre sus obras en el yacimiento de Yagul, dirá Mendieta que «la forma en que pensó en eso fue hacer que la naturaleza se apodere de mi cuerpo, de la misma forma en que se ha apoderado de los símbolos de civilizaciones pasadas. Significa que la naturaleza es la cosa más poderosa que existe [...]. La energía es la naturaleza también [...]. Y esta es la cosa más sobrecogedora para mí» (Marter y Mendieta 2013, 228). Subrayamos, a este respecto, especialmente la utilización de los términos *energía* y *sobrecogedora para indagar en la acumulación de temporalidades*.

15. Para profundizar en esta relación de Mendieta con lo erótico, véase: Rodríguez Velázquez, Katsi Yari. «Acercando las rutas del feminismo decolonial». *Poética erótica de la relación: estéticas descoloniales desde el Sur. Arte, memorias y cuerpos*. En: Karina Bidaseca y María Paula Gutierrez Meneses (eds.). Buenos Aires: CLACSO, 2021.

- logías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: IDAES (Libro digital), 2016.
- Bidaseca, Karen. «¿Dónde está Ana Mendieta? Estéticas afro-descoloniales feministas y poéticas eróticas caribeñas y antillanas». *Más Allá Del Decenio De Los Pueblos Afrodescendientes* (2017): 117-136. Buenos Aires y La Habana: CLACSO-CIPS. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv253f4nn.11>
- Bidaseca, Karen. «Territorializar las memorias, abrazar los mundos: Ana Mendieta, arte feminista situado». *Arquivos do CMD*, vol. 8, no. 2 (2019): 46-57. DOI: <https://doi.org/10.26512/cmd.v8i2.31147>
- Bloch, Ernst. *Huellas*. Primera edición 1930. Madrid: Editorial Tecnos, 2005.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza [1]*. Primera edición 1954. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- Campos García, A. *El ecofeminismo en las prácticas artísticas contemporáneas*. Trabajo Final de Grado. Universidad de La Laguna, 2020.
- Del Rio, Petra y John Perrault. *Ana Mendieta: A Retrospective*. Nueva York: Catálogo, 1988.
- Del Valle, Alejandro. «Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos». *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26, no. 1 (2013): 508-523. DOI: [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2014.v26.n1.40564](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n1.40564)
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Primera edición 1961. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1971.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Primera edición 1961. Madrid: Editorial Trotta, 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Primera edición 2004. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Gutiérrez García, Rosa. «Land-Art. Metafísica de la naturaleza». *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, no. 48 (2018): 60-72.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Primera edición 2016. Bilbao: Consonni, 2020.
- Lemm, Vanessa. «Nietzsche y la biopolítica: cuatro lecturas de Nietzsche como pensador biopolítico». *Ideas y valores*, vol. 64, no. 58 (2015): 223-248. DOI: <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v64n158.49433>
- Marter, Joan y Ana Mendieta. *Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation*. En: Ana Mendieta. *Traces* (2013): 228-231. Londres: Hayward Gallery.
- Mendieta, Ana. *Artist's Statement. Exhibition. Ana Mendieta Silueta Series* (1977, diciembre): 5-23. Corroborree: Gallery of New Concepts, University of Iowa. En: Ana Mendieta. *Traces*. [catálogo de la exposición]. Londres: Hayward Gallery, 1977.
- Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela: Ediciones Polígrafa, 1996.
- Muñoz, José Esteban. (2009). *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Edición original 2009. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1080/0740770X.2011.607596>
- Muñoz, José Esteban. «Vitalism's after-burn: The sense of ana Mendieta». *Women and Performance*, vol. 21, no. 2 (2011): 191-198.
- Jones, Amelia. *Body art/performing the subject*. Minesota: University of Minnesota Press, 1998.
- Raquejo, Tonia. *Land Art*. San Sebastián: Editorial Nerea, 1998.
- Reckitt, Helena y Peggy Phelan. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon Press Limited, 2005.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- Rose, Deborah Bird. «Shimmer. When all you love is being trashed». En: Anna L. Tsing *et al.* (eds.). *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minesota: University of Minnesota Press, 2017.
- Wildy, Jade. «The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art». *International Journal of the Arts in Society*, vol. 6, no. 1 (2012): 53-65. DOI: <https://doi.org/10.18848/1833-1866/CGP/v06i01/35978>

## CV

**Rosa Berbel**

Universidad de Granada

rosaberbel@ugr.es

Contratada FPDl en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada, con el proyecto de tesis doctoral *El Eco poema: Relaciones entre Ecología y Poesía Contemporánea en español (1980-2020)*. Graduada en Literaturas Comparadas (2019) y titulada en el máster en Estudios Literarios y Teatrales (2020) y en el máster en Formación del Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria (2021) por la Universidad de Granada, institución en la que contó con una beca de colaboración (2020) en el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura con un proyecto sobre ecoficción y neorruralidad. Sus comunicaciones han sido aceptadas en diversos congresos nacionales e internacionales y ha publicado varios artículos en revistas especializadas. También es secretaria de redacción de la *Revista Letral* (Q1).