



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://rasp.hipatiapress.com>

L'Adveniment del Desordre. El Desmantellament de l'Aliança entre Geometria Minimalista i Patriarcat des de l'Obra de Bourgeois, Hesse i Mendieta

Montserrat Ras¹

1) Universitat de Barcelona, España

Date of publication: June 3th, 2017

Edition period: February 2017- June 2017

To cite this article: Ras, Montserrat. (2017). L'Adveniment del Desordre. El Desmantellament de l'Aliança entre Geometria Minimalista i Patriarcat des de l'Obra de Bourgeois, Hesse i Mendieta. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(2), 203-225. doi: 10.17583/brac.2017.2011

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2011>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

The Advent of the disorder. The Dismantlement of the Alliance between Patriarchy and Minimal Geometry Contained in the Work of Bourgeois, Hesse and Mendieta

Montserrat Ras

Universitat de Barcelona

(Received: 18 March 2016; Accepted: 29 December 2016; Published: 3 June 2017)

Abstract

The contributions that are examined in this article can fit into the critique to philosophical and artistic Modernity of the late 20th century. Bourgeois, Hesse and Mendieta do so from very specific coordinates and a shared goal. These artists show a particular opposition to the modern patriarchal society through the disorder, the infringement and the femininity. The aim of this text is to provide a paradigmatic example of the critique of modernity from these terms, based on a proposal of analysis of their methodologies putting them in relation to several concepts coming from philosophy. The authors who we are going to articulate their work are, among others, Foucault, Cortés, or Derrida, with the notion of deconstruction. This last link is based on the analysis the author proposes in his work *La verdad en pintura*. The advent of the disorder implies a destabilizing of the order imposed.

Keywords: minimalism, body, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Ana Mendieta



L'Adveniment del Desordre. El Desmantellament de l'Aliança entre Geometria Minimalista i Patriarcat des de l'Obra de Louise Bourgeois, Eva Hesse i Ana Mendieta

Montserrat Ras
Universitat de Barcelona

(Recibido: 18 marzo 2016; Aceptado: 29 diciembre 2016; Publicado: 3 junio 2017)

Resumen

Les contribucions que s'examinen en aquest article poden encabir-se en la crítica a la Modernitat filosòfica i artística de finals del segle XX. Bourgeois, Hesse i Mendieta ho fan a partir d'unes coordenades molt determinades i amb un objectiu compartit. Aquestes artistes mostren una particular oposició a la societat moderna i patriarcal mitjançant el desordre, la infracció i la feminitat. L'objectiu d'aquest text és oferir una mostra paradigmàtica de la crítica a la modernitat des d'aquests termes, a partir d'una proposta d'anàlisi de les seves metodologies posant-les en relació amb diversos conceptes de la filosofia. Els autors amb qui articularem la seva obra són entre d'altres: Foucault, Cortés, o Derrida amb la noció de deconstrucció. Aquest darrer vincle parteix de l'anàlisi que el mateix autor proposa a la seva obra *La verdad en pintura*. L'adveniment del desordre que proposen les artistes implica un posicionament desestabilitzador de l'ordre imposat.

Palabras clave: minimalisme, cos, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Ana Mendieta

Louise Bourgeois, Eva Hesse i Ana Mendieta van ser testimonis directes de com alguns dels ideals moderns van arribar a convertir la vida social en una espècie d'aparell constrictor i opressiu. Les seves mostres d'oposició i crítica a la situació viscuda impliquen una dura crítica als axiomes moderns i als principis de la geometria minimalista, els quals perceben com a pura fal·làcia. La seva estratègia és acollir aquests conceptes com a punt de partida per a mostrar la seva obsolescència.

Aquesta selecció d'artistes ens permet visualitzar tres punts de vista diferents que enfoquen la crítica a la modernitat. Louise Bourgeois elabora un atac des de la figura del patriarca, Eva Hesse apunta fonamentalment a la gestió de l'espai minimalista i Ana Mendieta s'oposa a l'exclusió racial i de gènere. Aquestes tres propostes ataquen tres dels principals conceptes legitimats pel sistema modern des de la feminitat i simultàniament configuren tres camins que acaben confluint en un mateix objectiu. Analitzar-les juntes ofereix un petit mapa conceptual dins la línia discursiva de crítiques a la modernitat elaborades des de la feminitat, observant tres dels seus principals punts d'atac.

La metodologia del present text parteix de la identificació dels trets comuns de les artistes pel que fa la seva posició i crítica. Es farà un repàs en ordre cronològic d'aquelles obres de les artistes que han aportat els principals conceptes que ens interessin aquí. Es procedirà a l'anàlisi de les mateixes dins d'aquest discurs, mitjançant la posada en paral·lel de diversos conceptes continguts en aquestes obres i algunes idees provinents de la filosofia. Finalment es podran establir els punts de connexió i les divergències entre les artistes.

Els trets comuns de les autores són els següents: la seva posició política les situa com a exemples de lluita contra un sistema patriarcal i racionalista, fet que ha provocat, en ocasions, que se les hagi vinculat amb diversos moviments feministes dels anys 60. Les tres elaboren el seu treball de forma gairebé coetània i coincideixen amb el pensament francès postmodern, especialment amb M. Foucault, J. Derrida, G. Deleuze i F. Guattari. Les tres observen una aliança entre la modernitat filosòfica i artística, la geometria minimalista, l'ordre panòptic foucaultia, la gestió de l'espai com a eina de poder, la noció de cos com a mitjà de dominació i la noció de cos i feminitat com a ser informe (Bois & Krauss, 2003) o

monstruos (Cortés, 1997). Les tres elaboren les seves respectives crítiques contra l'ordre establert, mostrant en el seu treball nocions com: el desordre, la infracció, les impureses, la diferència i la feminitat. Finalment, també les tres parteixen d'una experiència vital traumàtica provocada per un sistema que les va oprimir d'alguna manera.

L'obra d'aquestes autores presenta una gran càrrega crítica a l'ordre i a la centralitat que les constrenyia i maltractava. La seva forma d'oposició les va portar a generar elements antagònics a un sistema classificador excloent. La fugida des d'aquest centre cap a l'excentricitat troba la seva motivació en les pròpies experiències subjectives i emocionals, les quals havien estat marcades per aquest sistema.

Així doncs de Louise Bourgeois s'observa des d'aquest punt de vista desestabilitzador, la seva noció de dona com a casa o llar familiar dins un sistema patriarcal que la tanca, l'aïlla i la redueix a un mer element reproductor. Bourgeois mostra una revisió dels sentits atorgats a la casa i a la dona a partir del seu rol social, alhora que denuncia la gestió de l'espai familiar com a eina de domini. D'Eva Hesse s'analitza l'ús de la geometria minimalista com a punt de partida del seu treball, la qual desvirtua o distorsiona fent-la conviure amb conceptes vinculats a la subjectivitat i l'atzar, desafiant així un sistema classificatori excloent. La seva noció de geometria lliure ofereix una relectura de la geometria des d'ella mateixa, sense limitar-se a una simple negació. Finalment d'Ana Mendieta veurem la seva oposició a la centralitat social i racial defensant una figura de la dona lliure de la gestió social imposada. Aquesta artista, mitjançant el ritual, proposa un acte d'alliberació i guariment davant l'opressió soferta. Amb les seves particulars experiències des de la infracció i el desordre, amb estratègies diverses, aquestes artistes mostren analogies conceptuals i objectius comuns.

Louise Bourgeois, Femme-Maison: la Casa com a Presó, la Dona com a Diferència, un Desafiament al Sistema Patriarcal i a l'Escultura Minimalista

Louise Bourgeois inicia la seva experiència vital en un context familiar tradicional, del qual va absorbir una idea de la masculinitat i la societat

patriarcal totalment injusta i opressora. L'acció que el seu pare infringia sobre la família va provocar la seva rebel·lió, que ella va vehicular des de l'art.

En primer lloc, en aquest punt assenyalarem els lligams conceptuals entre l'obra de Bourgeois i les idees relatives a la crítica a la modernitat, les quals vertebreren aquest text. Aquestes són: entre la societat patriarcal i la societat panòptica de Foucault; entre la llar familiar i l'espai panòptic en l'àmbit domèstic; entre la figura de la dona i la figura de la diferència, la noció d'informe, la noció de monstre i alhora amb la del reu per Foucault (1976). En segon lloc, analitzarem com l'obra de Bourgeois implica un desafiament categòric a un sistema de coneixement tradicional classificatori, mitjançant la convivència de conceptes contraris. En tercer lloc, veurem de forma més concreta com Bourgeois va contradir els ideals de l'escultura minimalista. En quart lloc, veurem com l'artista elabora una destrucció simbòlica de la figura patriarcal. Finalment, veurem la culminació de la trajectòria conceptual de Bourgeois amb un retorn a la calma, a un ordre sensible, el qual implica una relectura de les formes geomètriques demostrant una deformació dels seus valors tradicionals.

A causa de la seva experiència de joventut l'artista havia percebut la llar familiar de forma paral·lela a la noció de casa i presó tal com són descrites per Foucault. La gestió de l'espai, per Foucault, ofereix una eina eficaç de control i dominació. Mitjançant aquest control i reclusió dels cossos s'accedeix a l'ànima de l'individu, controlant així la seva conducta i pensament. Les característiques de l'espai panòptic reproduïen per Bourgeois les de l'espai familiar a la societat moderna patriarcal, així doncs l'artista hi veu un reflex conceptual directe. Per Bourgeois hi ha un confinament tradicional de les dones a l'àmbit domèstic (Fluxà, 2007, p. 106), es pot dir que per a ella la família va encarnar una espècie d'estructura panòptica dins l'àmbit privat que la va ferir profundament.

En aquesta afirmació apareixen quatre dels conceptes puntals que conformen el context on ens situem, que són: el confinament, entès com aïllament necessari per a la rehabilitació i gestió del cos; la tradició entesa com a sistema patriarcal disciplinari o panòptic; la dona entesa com l'element diferencial o transgressor d'aquest sistema i l'àmbit domèstic entès com a espai de reclusió o casa-presó.

En aquesta llar, segons Bourgeois, habita la dona com a ser degudament tancat i aïllat, qüestió que ens remet metafòricament a la teoria de J. M. Cortés en referir-se a quelcom monstruós i aïllat (Cortés, 1997, p.19). La intenció desestabilitzadora de Bourgeois la porta a mostrar els elements que utilitza de forma que esdevenen inclassificables, la casa apareix com un cau o llodriguera i utilitza l'ambigüitat sexual per establir conflictes categorials moderns. Tot plegat ens fa pensar en la noció d'informe de Yve-Alain Bois. Bourgeois sembla denunciar una imatge estereotipada de la dona feliç, mare i esposa, la identitat de la qual és vinculada exclusivament a la nutrició i reproducció, i que un cop exclosa de tota vida pública deixa de ser perjudici pel bé comú (Mayayo, 2002, p. 12).

Si llegim la figura del monstre dins el context sociològic de Foucault, estariem parlant de la figura del transgressor. A l'obra de Bourgeois la dona sembla ocupar en el sistema un lloc anàleg al lloc que el reu foucaultia ocupa dins el poder punitiu i normalitzador. Per tant, existeix una connexió conceptual, sols que en aquest cas s'hauria de substituir la punició per la coerció, l'aïllament, l'exclusió de la dona de la vida pública i el seu confinament a l'àmbit familiar.

És a dir, ens atrevim a establir uns possibles lligams conceptuals entre, d'una banda, la societat patriarcal i la societat panòptica de Foucault en l'àmbit domèstic i de l'altra, un possible reflex metafòric de la figura de la dona en la figura de la diferència, la noció d'informe com a element qüestionador i alhora amb la del reu per Foucault. A l'anàlisi *Tanto las Celdas como las Arañas son, evocan y problematizan el "hogar"* veiem aquest vincle (Bal, 2007, p. 40). També a *Las Celdas son, o representan, casas en sentido literal [...]* (Villa, 2007, p. 28). En segon lloc, un cop establerts aquests primers vincles conceptuals, analitzarem tot seguit com l'obra de Bourgeois implica també una crítica a un sistema de coneixement racional tradicional, mitjançant els seus elements impurs i inclassificables.

Bourgeois veu també en l'edifici familiar una interessant font d'ambigüitats, la casa és el lloc per excel·lència de la sociabilitat femenina, el punt de partida d'una xarxa del saber de les dones i escenari dels plaers de la maternitat. És un espai matern, càlid, de refugi, escenari dels jocs infantils, prolongació del cos de la mare i alhora també és el Regne del

Pare, reflex de l'autoritarisme, la mentida i escenari del drama. L'edifici de la casa protegeix i empresona, és presó i refugi. Aquesta fèrtil convivència conceptual produeix conflictes entre dos o més categories culturals, que fan de la llar quelcom inclassificable, informe i monstruós (Cortés, 1997, p. 38).

Aquest concepte habita en les obres de Bourgeois, tret que les converteix en elements incòmodes i conceptualment desafiants (Bois & Krauss, 2003, p. 7). Podríem preguntar-nos sense resposta quin dels elements, la dona o la casa, encaixaria millor en aquesta categoria de monstruós, si la dona com a element diferencial o la casa com a element ambivalent.

A finals dels anys 40 Louise Bourgeois elabora una sèrie anomenada *Femme-maison*, que significa exactament 'dones-casa'. Aquesta, juntament amb altres sèries posteriors anomenades *Lairs* (caus) als anys 60 i *Cells* (cel·les) als 90, configuren una part important de la iconografia de l'autora, en què el tema de la casa es mostra com a element primordial.

En els dibuixos de les *Femme-maison*, l'adaptació a què se sotmet el cos que habita l'edifici encarna una espècie de fusió del cos amb l'arquitectura. Aquesta dualitat informe inaugura una sèrie o sistema d'oposicions que vinculen els següents elements contraris: allò inanimat amb allò orgànic, la rigidesa amb la mal·leabilitat, la solidesa amb la fragilitat i la geometria amb la fluïdesa.

Amb aquestes fèrtils associacions insòlites, l'autora genera una espècie de mitologia particular que implicarà una crítica que aquí ens interessa per partida doble: d'una banda, contra tot sistema classificatori racional, destruint tota possibilitat de conservació d'un sistema binari d'oposicions i de l'altra, contra la geometria minimalista en oposició a seva rigidesa.

A *Les lairs* i *L'Eccentric abstraction* de 1966 s'inclina per l'ús dels materials tous. Les característiques presenten caràcter flàccid, tou, líquid, contraposant-se amb la rigidesa de la geometria. El tema que es manté i cobra més importància és la figura de la casa, ara convertida en llodriguera o niu, la qual presenta connotacions oposades segons si són vinculades a la figura de la mare o del pare. Així, els espais es presentaven de forma claustrofòbica o presidiària quan els vincula al pare.

Per contra veia en el niu, com per exemple en l'obra *Fée Counturière* (fada cosidora) de 1963, una associació amb la seva mare treballant al taller

de teixits que tenien a casa. En aquest cas l'espai té unes connotacions d'escalfor i protecció, presenta interiors cavernosos, laberíntics com un ventre matern, que recorden la calidesa de la penombra de l'úter matern. Evocant l'espai primigeni, evocant la vida, la germinació, aquests nius presentaven un aspecte visceral, fins i tot repulsiu.

A mig camí entre diverses categories: l'abstracció, la figuració, l'acolliment o la repulsió, la llar o el niu, el ventre matern humà o l'animal, aquestes obres impures conceptualment informes subverteixen completament tots els paràmetres racionals que es puguin utilitzar des d'una posició homogeneïtzadora que pretengui classificar-les.

Bourgeois va contradir també els valors de l'escultura minimalista. Per tant en tercer lloc, analitzarem més concretament aquesta crítica. Amb aquestes mateixes obres, Bourgeois va participar a l'exposició *Eccentric abstraction*, organitzada per Lucy Lippard al 1966 a la Fischbach Gallery de Nova York, juntament amb altres autors com Eva Hesse o Bruce Naumann entre d'altres. Aquesta mostra va servir per a sacsejar l'imperi de la neutralitat minimalista que va dominar durant la dècada dels 60 (Mayayo, 2002, p. 26). Les oposicions que proposaven enfront l'estètica minimalista eren clares: mentre els uns utilitzaven materials industrials, els altres presentaven materials tous, mal·leables, amb una gran sensació de tactilitat; mentre els minimalistes se cenyien a la regularitat modular, els altres oposaven el caos formal, i davant l'ús de les formes geomètriques simples, aquests artistes defensaven l'ús de formes orgàniques fins i tot amb connotacions eròtiques.

Les referències a la sexualitat que Bourgeois inicia en les seves llodrigueres continuen desenvolupant-se conceptualment a les seves obres de 1967 titulades *Soft Landscapes* (paisatges tous). Aquests paisatges són realitzats amb materials tan tous, flexibles i mal·leables com durs; així, utilitza làtex, cautxú o alabastre. Les seves formes generalment són una espècie de protuberàncies, monticles o erupcions, que ens remetent a allò orgànic i visceral. També utilitza referències a les excrecions humanes com a elements impurs, sinònim de perill i desafiament de l'ordre (Cortés, 1997, pp. 37-38). Aquestes escultures solen recrear un desmembrament, una desintegració que accentua el caràcter irregular, efímer, tou i carnal del cos

humà i les seves funcions vitals, i se situen antagònicament vers l'estabilitat i la permanència de les formes geomètriques minimalistes.

Finalment veurem com l'artista va assolir la destrucció simbòlica de la figura patriarcal, la qual, fruit de la seva experiència infantil, havia esdevingut una de les seves obsessions. A la seva obra *The destruction of the father* (1974) reproduïx una espècie de caverna, un espai còncav claustrofòbic. Al centre s'hi veu una taula de menjador amb un mantell de làtex que reproduïx formes d'ossos i vísceres d'animals. Tot plegat es troba rodejat per totes bandes per una munió de mitges esferes i protuberàncies, que recorden la sèrie de cúmuls (*Cumul*, anys 60) i recuperen les associacions metafòriques al·lusives al cos i a la sexualitat equívoca que Bourgeois ja havia utilitzat anteriorment. Altre cop, l'autora genera un monstre informe, inclassificable i transgressor, tant pels aspectes representatius com procedimentals.

En aquesta obra l'autora elabora un assassinat simbòlic de la figura del pare, el qual implica, amb una voluntat conscientment política o no, la presa d'un posicionament de transgressió dins d'un sistema que havia generat una història de l'art des d'una òptica exclusivament masculina. En un context dominat encara pel formalisme de Greenberg, Bourgeois se situa en una posició en què la diferència sexual es considera un constructe cultural i ho tradueix a la seva obra en la polaritat primitiva pare-mare, la qual ella desdibuixa, fusiona i intercanvia. Amb aquesta distorsió pretén enderrocar una oposició binària categòrica i per extensió el sistema cultural que la legitima.

Sembla que per Bourgeois aquesta obra va funcionar de forma catàrquica, ja que després, un cop assassinat el pare, esdevé la calma. Finalment veiem com retorna l'ordre, però no un ordre simbòlicament impositiu, sinó un ordre tranquil·litzador, on el drama i el parricidi ja han tingut lloc i es dona per culminada la seva necessària rebel·lió. En aquests darrers anys 70, doncs, l'autora retorna a l'ús de les formes geomètriques en obres com *Maisons fragiles*. *Empty Houses* (cases fràgils, cases buides) de 1978 o bé *Partial Recall* (retir parcial) de 1979. Aquestes noves geometries materialitzen la culminació d'un itinerari dut a terme per Bourgeois que es va iniciar de forma tremendament emocional, com a mostra d'indignació i rebuig en contra de l'ordre establert. Així, si l'artista havia vinculat el seu

dolor i la ràbia amb l'agressivitat i la desintegració, ara relaciona el perdó amb la reconstitució.

El món geomètric que expressa Bourgeois en aquest context és un món de seguretat. L'artista exemplifica perfectament el canvi de lectura conceptual esdevingut durant el seu itinerari artístic vers els elements geomètrics, atorgant-los uns valors completament diferents. Els emparenta ara amb la fragilitat, la inestabilitat, la fluïdesa, fins i tot amb la ingravidesa, contraposant-se completament a les nocions habitualment atribuïdes tant a l'espai minimalista com a l'edifici panòptic foucaultà ([Foucault, 1976](#)). El propi títol de les obres *Maisons fragiles. Empty houses* sembla insinuar la pèrdua d'una espècie de perillositat atorgada anteriorment a la figura de la casa. L'artista produeix ara cases fràgils i buides.

En la trajectòria descrita aquí observem com l'evolució cronològica de l'obra de l'artista ha tocat cinc punts essencials que vertebrin aquest text. Aquests són: en primer lloc, la possibilitat d'interpretació d'aquestes obres des de l'òptica foucaultiana i els vincles conceptuals entre la dona, el reu, la noció d'informe, la noció de monstre i la llar com a espai de reclusió gairebé panòptic. En segon lloc, podem dir que aquestes obres, amb els seus conflictes categorials, impliquen un desafiament a l'ordre d'un sistema de classificació racional. En tercer lloc, veiem com contradiu els principis de l'escultura minimalista mitjançant elements que li són contraris. En quart lloc, veiem com simbòlicament destrueix la figura patriarcal de forma gairebé terapèutica. Finalment veiem, amb el retorn de la calma, com elabora una nova relectura de la geometria deformant el seu sentit tradicional ([Bal, 2007, p. 30](#)), atorgant-li valors més humans i sensibles.

Eva Hesse. Geometria com a Punt de Partida

Eva Hesse, com Bourgeois, basa la seva obra en una tensa experiència vital, ja que va néixer a l'Alemanya nazi al si d'una família jueva. Per desgràcia, la seva vida va acabar de forma traumàtica i prematura a causa d'un tumor cerebral. Així com l'anterior artista, Hesse veia en la societat alemanya i la geometria minimalista uns ideals moderns que li resultaven constrictors, opressius i poc respectuosos amb la realitat emocional humana.

A finals de l'any 1965 l'obra d'Eva Hesse va iniciar un tens diàleg amb l'escultura minimalista, especialment amb la desenvolupada per Carl André i Sol Le Witt. Hesse inicia una sèrie de treballs amb què, partint dels límits de la geometria minimalista, se situa en un terreny més proper a l'experiència humana, on la intuïció, el sexe, l'humor i la noció d'absurd en conformen el nucli d'interès.

En aquest apartat observarem l'evolució de les obres de Hesse i es comentaran de forma cronològica aquelles que han aportat els principals punts de crítica que ens interessin aquí, els quals són: en primer lloc, la crítica al minimalisme des de l'excentricitat, utilitzant el que ella anomenava geometria lliure; en segon lloc, el seu joc amb elements contraris integrant l'ordre, el caos i la noció d'absurd; en tercer lloc, l'ús de la mateixa geometria per a generar un conflicte categòric amb un punt de mutació mínima, que la porta a un acte subtil gairebé deconstructiu (Derrida, 1999); en quart lloc el desafiament dels convencionalismes pictòrics moderns vinculant escultura-pintura i definint el pla pictòric com espai paranoide; finalment, l'ús de l'associació cos-màquina per a definir l'objecte artístic com a cos sense òrgans o aparell de mancebo (Deleuze & Guattari, 2004).

Primerament, observem que Hesse estableix un joc entre allò estable i allò inestable, entre l'ordre i el caos, mostrant que la geometria no sempre és generadora d'ordre. En *Accretion* (acreció) de 1968, una sèrie de tubs de fibra conforma una filera que sembla trobar-se al límit de l'equilibri, a punt de caure en qualsevol moment. Mostra una convivència possible entre les característiques d'una forma racionalista, controlada, i la fragilitat, l'atzar i l'aleatorietat. A les estratègies formals del minimalisme, la repetició, el caràcter serial, la geometria i l'ordre, Hesse confronta l'expressió directa del subjecte amb la manipulació compulsiva dels materials o bé recuperant la gestualitat primària i elemental. Amb aquesta alteració de les formes geomètriques, establint com a punt de partida una incoherència com sembla ser la geometria lliure, Hesse sembla un fonament autobiogràfic, una geometria vinculada a la sensibilitat humana. Per aquest motiu inclou materials sintètics que desvirtuen les seves característiques com la fibra de vidre transparent, el làtex, la gasa recautxutada, cordes o

filferros embolicats, que no permeten la regularitat pròpia de la geometria pura.

En segon lloc, un altre recurs utilitzat per Eva Hesse per a vincular la geometria a la subjectivitat és la noció d'absurd. Es pot dir que per l'artista és un principi de transgressió de l'ordre i la tradició des de la pròpia pintura. Hesse va afirmar que l'absurd és una de les coses que la repetició pot produir sense cap problema. Per tant, si el que volia era establir una crítica de tot allò racional i classificador, l'estratègia idònia va ser per l'autora la repetició d'allò absurd, com més absurda és qualsevol cosa, més exageradament absurd és repetir-la (Krauss, 1997, p. 330). Així estableix una convivència possible entre conceptes aparentment contradictoris, la repetició serial, pròpia del minimalisme o la indústria i la noció d'absurd, vinculada per l'autora al seu món emocional. La seva proposta d'infracció parteix del mateix ús dels elements moderns als quals critica i a partir de la seva deformació l'autora els situa en el terreny de la subjectivitat.

En tercer lloc, veiem com d'aquesta manera les formacions de cercles concèntrics disposats regularment amb autèntica cura se situen en l'àmbit d'allò corpori, obsessiu, carnal, i es desvia així la noció geomètrica moderna instaurada en la lògica de l'art conceptual. La dilatació de la noció de geometria que elabora Hesse per a establir la seva crítica ens podria recordar de forma metafòrica l'obra derridiana, pel que fa la seva defensa de la imprecisió i la vaguetat del concepte com a principi metodològic? En l'obra de Hesse implicaria una superació dels límits racionals propis d'un sistema de coneixement tradicional, una evolució en la formació de conceptes, situada en la convivència i la fusió (Derrida, 1997, p. 37).

El que resulta pervers en aquestes obres, més que la deformació de la geometria minimalista en si, és l'acrobàcia estratègica plàstica i conceptual que duu a terme. De forma contrària a l'agressivitat declarada de Louise Bourgeois, les geometries de Hesse estableixen un punt de mutació mínim, una variació dels conceptes que constitueixen la geometria portada al límit de subtilesa, una petita metamorfosi que traïx la percepció primera de l'obra, fent creure a l'espectador que es troba situat en un àmbit quan en realitat es troba als antípodes.

Si l'estratègia directa de Bourgeois és productora de monstres inclassificables, a l'obra de Hesse la pròpia estratègia en si mateixa és

perversa perquè se situa just al llindar entre de dos conceptes antagònics. Estableix un conflicte categòric total i dóna, doncs, com a resultat, una actuació transformadora políticament perillosa.

Com a quart punt, veiem que la deriva adoptada en l'obra de Hesse cap al regne de l'absurd també és una afirmació de la seva negativa a abandonar el territori de la pintura. Seguint aquesta adhesió, Hesse genera un nou suport pictòric de goma i fibra de vidre sobre estopa per la seva obra *Contingent* (1969). Hesse és capaç d'associar els materials propis de l'escultura amb la pintura i amb la problemàtica de les dos dimensions.

L'experiència artística de Hesse queda conservada i expressada en el propi caràcter vertical de la pintura la qual, junt amb la influència d'altres pintors com Jackson Pollock, genera una crítica als preceptes de la pintura des del seu propi àmbit. La crítica de Hesse és la més corrosiva pel fet de soscavar la pintura des del mateix interior del paradigma pictòric per tal també de desviar-ne els fonaments. Quasi de forma derridiana, Hesse no es limita a la simple negació o atac frontal, utilitza el mateix sistema per a demostrar les seves fal·làcies, fugint d'una simple negativitat dialèctica (Derrida, 1999, p. 18).

Junt amb Louise Bourgeois, Hesse va participar també en l'exposició *Eccentric Abstraction* de 1966. Segons Lucy Lippard la seva obra responia a uns paràmetres idonis per a la mateixa i suposava un desafiament directe a l'escultura minimalista. Però l'obra presentada per Hesse guardava també unes altres intencions. L'obra *Metronomic Irregularity* era conformada per una xarxa de cables recoberts de cotó sobre un pla en relleu integrat per tres panells quadrats. Presentava bàsicament una estructura pròpia del terreny pictòric (Krauss, 1997, p. 337). Per aquest motiu, Krauss assenyala la vinculació amb una ruptura conscient dels convencionalismes pictòrics.

En realitat les aportacions de Hesse amb aquesta obra són: l'amorfisme i la deriva de la convenció anomenada pintura al que ella va anomenar espai paranoide, com a mera superfície on es desenvolupen els intents de descodificar el disseny. És a dir, l'estratègia de Hesse considera les lleis pictòriques modernistes però amb la intenció de desvirtuar-les. Tot un atac des del mateix interior del sistema.

En darrer lloc, veiem com Hesse abans de marxar a Nova York a la primavera de 1965, va establir una vinculació entre allò orgànic i allò

metàl·lic, fet que va emparentar la seva obra amb el Grande Verre. Eigher from Decatur de Duchamp. En aquest moment s'observa aquest vincle del cos amb la màquina, que l'autora utilitza de forma inquietant, infractora i perversa.

A partir d'aquí Hesse defineix les seves obres com aparell de mancebo (Deleuze & Guattari, 2004), noció que implica la concepció de l'obra en una espècie de lògica de flux de material, tal com descriu l'autora. Posteriorment, Hesse abandonarà la menció mecànica i passarà a entendre l'obra com una pura producció del desig, un pur acoblament dels aparells de mancebo com a procés.

Krauss, anomena aquestes obres cos sense òrgans, fent una menció de Deleuze i Guattari (Deleuze & Guattari, 2004). Amb aquesta menció Krauss s'adona de la perfecta correspondència entre la noció d'aparell de mancebo que encunyen els dos autors i l'obra d'Eva Hesse, tant pel seu funcionament i correspondència metafòrica com per les al·lusions a una espècie d'autoerotisme esquizoide i a un ordre fanàtic (Krauss, 1997, pp. 334-335). Com veiem a la descripció dels mateixos autors “El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible.” (Deleuze & Guattari, 1973, p. 17), aquesta concepció de l'obra l'aproxima a la noció d'informe i demostra altre cop el caràcter excèntric i desestabilitzador de la crítica de Hesse, que d'altra banda, sembla denotar la fragilitat del seu propi equilibri emocional.

Sembla que l'acció de Hesse és substituir el pla pictòric convencional modernista per aquest cos sense òrgans (Krauss, 1997, p. 338) redefinint el pla com a cos no creat, és a dir, un espai d'acció on les màquines-procés de Hesse actuen generant productes-motlle, en un procés cíclic de fluctuació i generació constant de material. Així, tornem a veure com les obres de Hesse uneixen l'absurditat i la repetició, en una espècie d'aberració que vincula cos i màquina de forma absolutament torbadora.

Veiem la crítica corrosiva de Hesse es va desenvolupant pels diversos punts descrits que vertebraven aquest text i que són: l'atac al minimalisme, la fusió d'elements contraris, l'ús de la noció d'absurd, l'ús del conflicte categòric, la seva mínima mutació de conceptes, la fusió entre escultura i pintura com a crítica a la modernitat, el vincle entre cos-màquina i finalment, el vincle entre allò orgànic i allò industrial.

Per tant, en aquest punt podem establir diversos paral·lelismes entre Bourgeois i Hesse. Les dues elaboren una crítica al minimalisme utilitzant la mateixa geometria com a punt de partida, deformant els seus preceptes formals i conceptuals des d'un posicionament excèntric. Ambdues utilitzen el conflicte categòric de forma transgressora fusionant elements contraris. Les dues utilitzen la menció d'allò orgànic de forma pertorbadora i entenen el cos com a terreny minat de conflictes. El tret que potser les diferencia és que Hesse elabora una crítica més subtil i soterrada, en canvi Bourgeois mostra una agressivitat manifesta i destructiva. On sí acaben confluint les dues és en una relectura final de la noció de geometria, emparentant-la amb nocions properes a la sensibilitat, gairebé de forma terapèutica i guaridora. Aquests trets en comú ens ajuden a elaborar el mapa conceptual dibuixat per la trajectòria de crítiques a la modernitat des del cos i la feminitat. Com a darrer punt inclourem l'autora Ana Mendieta, amb la qual acabarem de mostrar els trets cabdals que conformen aquest mapa.

Ana Mendieta. L'Alteritat i la Denúncia de les Jerarquies

Finalment la tercera autora citada, Ana Mendieta, de forma paral·lela a les anteriors, inicia la seva crítica partint d'una experiència vital complexa, en el seu cas marcada pel rebuig a l'alteritat per motius de raça i gènere, que la va portar a perdre la vida de forma també prematura i traumàtica.

Mendieta estableix la seva crítica partint de diverses nocions fonamentals. Seguidament assenyalarem quines són les principals i que ens interessin aquí: en primer lloc, la crítica al minimalisme utilitzant els elements que li són contraris de forma anàloga a Bourgeois i Hesse; en segon lloc, l'atenció a l'excentricitat racial, interpretada des de l'òptica foucaultiana, on els grups culturals exclosos per raons de raça i gènere ocuparien el lloc del transgressor, el reu, o monstre informe en un sistema tradicional; en tercer lloc, la noció del cos com a element transgressor i l'ús de les impureses i contaminacions corporals com a elements de perill; en quart lloc, la reunió amb la natura com a ritual de reconstitució i finalment, l'ús d'elements simbòlics i esotèrics propis de les cultures marginals.

La crítica d'aquesta autora s'oposa als paràmetres moderns sobre el que es considera art. Trenca la condició d'objecte de l'art portant al límit les seves convencions, reflexiona respecte la formalització de l'objecte presentat

i cerca la fusió i contaminació lingüística. Aquests objectius suposen un atac directe a un sistema classificador, als ideals de la modernitat.

En primer lloc, Mendieta elabora la seva crítica a partir de la desestabilització de l'ordre social imposat i el minimalisme mitjançant l'al·lusió a elements que li són contraris. Així, si en Bourgeois hem vist obres properes al caos i en Hesse un ús desvirtuat de la geometria, en Mendieta veurem l'atenció a la condició excèntrica allunyada d'una noció tradicional de bon ciutadà adaptat a la norma i gestionat per un sistema de poder que exclou la diferència així com tot allò que resulti un desafiament vers la ideologia oficial.

En segon lloc, amb Mendieta podem també elaborar una interpretació a partir de Foucault, els valors que ella proposa poden esdevenir monstres desafiadors de l'ordre. Com la mateixa artista diu: *There is a Devil inside of me* [hi ha un diable dins meu] (Mendieta, 1997, p. 198); ella mateixa sembla identificar-se amb l'expressió, amb una posició radicalment opositora d'aquest ordre social. Des de l'òptica foucaultiana les cultures minoritàries semblen materialitzar la figura del transgressor, que en aquest cas també hauria de ser aïllat i reclòs per a no suposar un perill per a l'ordre. De fet, ella identifica el paper de la dona víctima en els pobladors originals d'Amèrica i el Carib que van ser exterminats pels colonitzadors (Hess, 2002, p. 347). En aquest sentit, l'opressió viscuda per l'autora seria anàloga a aquesta teoria i ella sembla sentir-se com l'element transgressor o políticament incorrecte. La discriminació que pateix l'artista és doble, política i sexual, i coincideixen ambdues en un mateix sistema social dominant.

La crítica de Mendieta, doncs, conté un fort rerefons polític i social. Ella denuncia l'existència d'una cultura falsa que hem definit anteriorment aquí com a societat disciplinària o panòptica, fent al·lusió a les teories de Foucault i que és generada per la classe dominant. Mendieta denuncia l'efecte paralitzant del desenvolupament social de l'home, que el situa en una posició similar a la d'un reu o peó productor, manipulant la seva subjectivitat per tal que s'identifiqui a si mateix amb els interessos del sistema capitalista productor i industrial (Mendieta, 1997, p. 167-168).

De forma paral·lela a les observacions de Jameson, (Jameson, 1999) ella veu en el territori un objecte de lluita i també veu la necessitat de redescobrir els propis orígens culturals i territorials per a l'alliberació humana.

Mendieta denuncia la falsedat de la missió civilitzadora de les classes dominants, que exercint formes inhumanes de racisme i d'altres discriminacions socials ha desnaturalitzat i violat la tradició cultural i artística de les cultures minoritàries (Mendieta, 1997, p. 175). L'autora sembla definir amb aquestes descripcions un món certament foucaultà.

En tercer lloc, Mendieta veu el cos femení com a terreny de lluita, ple de conflictes. L'artista contraposa el seu propi cos com a diferència, com a estratègia per a destruir l'ordre. Per aquest motiu, la seva forma d'interpretar el cos és anàloga a com ho fan Bourgeois i Hesse, implica una amenaça contra l'ordre.

La seva estratègia desestabilitzadora es fonamenta en l'ús del cos com a material i escenari artístic. El cos de l'home és políticament neutre, el cos de la dona, en canvi, és socialment sexuat, és ple de prejudicis atàvics que el vinculen a la contaminació i a la transmissió de vida, és un subjecte alterador, gairebé un element monstruós que ha de ser controlat.

D'altra banda, la representació del cos femení dins l'art oficial ha estat sempre metàfora del valor i sentit de l'art, ha estat simbòlica d'una transformació de la matèria base natural en les formes elevades de la cultura i l'esperit. El nu femení tradicional és un mode de contenció de la feminitat i la sexualitat femenina. El cos és l'obsessió principal de Mendieta, conscient de la feixuga càrrega de sentit que li és atorgada per la societat, intenta mostrar en les seves accions un cos femení autònom, lliure de rols socials, desterrant el desig masculí i la seva condició de víctima (Kuspit, 1997, p. 35). Mendieta defensa una figura del cos femení lliure de la gestió que pateix. El cos com a element contenidor de l'ànima, és modificat pel sistema amb una intenció de submissió convenient de l'individu. (Foucault, 1976, p. 30).

Mendieta denuncia concretament aquesta noció de constricció dels cossos a la seva obra *Glass on Body* (vidre sobre cos) de 1972, on ella sembla exprimir el seu cos, la seva carn, contra un vidre dur i intransigent que és metafòric d'un sistema ideològic responsable de les tecnologies de domini corporal.

Segons l'artista, com per Bourgeois, socialment el cos femení transgredeix les categoritzacions cartesianes, les quals són fusionades pel conflicte interior-exterior corporal. La idea de la desintegració del cos la

trobem expressada en les excrecions, contaminacions perilloses, amenaçadores i la mateixa idea de maternitat com a fet tremendament visceral i també l'absència de fal·lus. Tot plegat fa del cos femení un terreny minat de conflictes, sempre inadequat, problemàtic i transgressor.

Mendieta, utilitzant de forma visceral i emotiva el seu propi cos com a catalitzador per a trencar les jerarquies de la cultura racionalista, esquinça i exterioritza els seus òrgans, fragmenta la seva corporeïtat, fusiona nocions com la vida i la mort al·ludint constantment a les nocions de contaminació, impuresa i perversitat. Amb les seves obres manté doncs, un constant conflicte categorial que impedeix cap definició exacta, tret que situaria també les seves obres en l'àmbit d'allò informe i monstruós.

Així, l'autora defensa tot allò que aquest sistema situa en els marges, la diferència, un dels pilars del seu treball. La proposta de Mendieta implica una actitud tremendament vitalista, amb una concepció integradora de totes les coses, allunyada de l'ordenació i classificació artificial científica pròpia d'un pensament racionalista i excoent. Això la porta a explorar la naturalesa, a concebre el cos com un element primordial de reunió amb l'univers, com una immersió sanadora que provoca una renovada síntesi espiritual. D'aquesta forma l'autora utilitza el seu vehicle d'existència terrenal, el seu cos, per a reconstituir la seva pròpia subjectivitat. La regressió a la natura mitjançant l'apropament a un pensament primitiu i materialitzat en forma de ritual funciona per Mendieta com una espècie de catalitzador tant emocional com físic i també social, artístic i conceptual. Allunya el seu cos del sistema artificial i humà predissenyat i recupera la connexió amb la natura, restaurant el seu origen cultural (Merz, 2013). Així, amb el seu retorn a l'origen natural destrueix els preceptes clàssics del subjecte modern, anuncia la seva condició constructiva cultural, i assenyala com el cos, amb les seves tensions, deixa entreveure els dispositius de normalització i control que el subjecten. El diàleg que ella proposa amb l'ús del paisatge sembla servir per a reconstruir la pròpia noció d'identitat després del trauma de l'allunyament (Mendieta, 2013), com una reconstitució sensible de la pròpia subjectivitat.

Una altra de les estratègies de Mendieta és portar les representacions del seu cos al límit de la llegibilitat, arribant a una espècie de dissolució del cos. Així, la petjada del cos substitueix el cos, la contingència substitueix la

permanència. La majoria d'obres són constituïdes per marques subtils i efímeres en l'espai, mitjançant les quals arriba a la dissolució.

La dissolució vinculada a la mort és per Mendieta, a més d'una expressió de la vulnerabilitat del cos, una ocasió de resurrecció que exemplifica amb la reunió amb la naturalesa (Kuspit, 1997, p. 39). Aquesta doble vinculació desafia els preceptes socials atribuïts tradicionalment a la mort, i per extensió al sistema social on això s'emmarca. Alhora suposa una via de guariment o d'antídot a l'intent de gestió que el sistema fa sobre l'individu, en tant que la noció de mort crea un interstici tant físic com emocional.

La seva sèrie *Siluetas* (1973-1980) presenta indicis d'una presència culminada, establint una narrativa de pèrdua, en constatació de la provisionalitat i distància entre el cos i la representació, cosa que implica de nou un allunyament dels cànons idealistes.

Hem vist de forma manifesta en diverses propostes artístiques expressions de la violència i el dolor. Això ha estat evident per exemple en l'obra de Bourgeois, on l'erotisme i la violència esdevenen inseparables (Villa, 2007, p. 81). Els cossos maltractats que apareixen sovint en les propostes artístiques femenines dels anys 70 (com Cindy Sherman, per exemple) sostenen una lectura vinculada a la putrefacció que va lligada a la noció de no permanència efímera i de lllindar. Aquests cossos semblen amenaçadors dins un sistema homogeneïtzador per la seva negació d'estats fronterers i categòrics. Contra tot desig possible de permanència, el cos transgressor sembla presentar-se com a fluid, desintegrable i impossible de ser identificat. També la sang és un element privilegiat no sols com a mostra metonímica del cos sinó també del maltractament físic. Mendieta desenvolupa així aquesta violència simbòlica present en la mirada masculina situada en aquest context restrictiu i opressor.

Un dels punts més importants també en l'obra de Mendieta és la construcció gestionada del gènere, entenent el cos com a producte de les tecnologies de gènere. Les nocions de gènere o sexe són fabricades per tal de garantir l'estabilitat social, sembla ser que el cos hauria de ser ensinistrat i normalitzat (Cortés, 1997, p. 19) o bé gestionat i geometritzat (Foucault, 1976, p. 32).

El que veiem en la denúncia de Mendieta és una reafirmació de la idea que els dispositius de normalització social vénen a ser una espècie de tutors

remodeladors ortopèdics amb una funció social disciplinària (Foucault, 1976).

El cos resultant seria un individu adequat per a la vida social, disciplinat com diria Foucault, amb una unitat i coherència falsa, predissenyada, amb un cos conformat per les ideologies i els processos de producció industrials que són controlats sota interessos d'una societat capitalista.

En darrer lloc, l'origen de la seva simbologia prové d'elements propis de cultures marginals, que subratllen així la seva excentricitat. Uneix a l'acció del seu cos la cultura nascuda a la terra utilitzant els típics símbols esotèrics de les religions sincretistes i els rituals primitius als quals ella se sent profundament vinculada: *It is this sense of magic, knowledge, and power, found in primitive art, that influences my personal attitude to art-making* [És aquest sentit de màgia, coneixement i poder, que es troba en l'art primitiu, el que influeix en la meua actitud personal per la creació artística]. (Gambari, 2013). Concretament Mendieta va acollir les formes de fe vinculades a diverses fonts, el catolicisme colonial procedent d'Espanya, les pràctiques religioses afrocubanes i les dels treballs espirituals indígenes del Carib (Heartney, 2004, p. 139). D'aquesta forma l'autora s'enfronta també a un sistema de pensament occidental construït, tornant a cultures primitives i a unes fonts de coneixement basades en l'experiència subjectiva, la intuïció, l'emoció i la màgia.

Mendieta, a més dels trets del sistema occidental patriarcal a què ens referim constantment, posa en qüestió també aquells mecanismes que són instal·lats còmodament en aquest sistema i que atorguen legitimació artística a determinades propostes. Mendieta qüestiona aquests mecanismes assenyalant l'absència de representació d'artistes femenines com a símptoma de la instauració d'un sistema de valors fomentat en la figura masculina, i per tant enormement polititzada. La seva proposta implica una deformació crítica de l'objecte tradicionalment entès com a artístic.

L'artista mostra diversos punts en comú amb les altres dues autores: la crítica al minimalisme, la vinculació de la societat patriarcal i el panòptic foucaultian, la percepció del cos com a diferència, l'ús de les impureses i excrecions, el conflicte categorial constant i el vincle amb la noció d'informe i monstrosos. Per tot plegat, es pot establir una aliança entre aquestes tres

artistes, a partir de les quals és possible elaborar un mapa conceptual de la línia discursiva de crítiques a la modernitat des del cos i la diferència.

Conclusions

Amb aquestes tres artistes és possible establir un exemple paradigmàtic dins la trajectòria de crítiques als valors patriarcals moderns i al minimalisme. Les tres mostren diversos trets en comú que les situen en un estat de forta vinculació biogràfica, conceptual i artística.

En primer lloc, les tres viuen en el mateix moment i coincideixen amb el pensament francès postmodern, especialment amb Foucault, Derrida, Deleuze i Guattari, que critica el poder i també se les ha relacionat amb els moviments feministes dels anys 60.

En segon lloc, comparteixen la seva situació personal com a dones que d'alguna forma han estat emocionalment malmeses pel sistema i vehiculen la seva rebel·lió a través de l'art.

En tercer lloc, les tres observen una aliança entre la modernitat filosòfica i artística, la geometria minimalista, el sistema patriarcal i una societat disciplinària, a la qual responen des de el desordre i la infracció.

En quart lloc, l'obra de les tres es pot interpretar des de l'òptica foucaultiana pel que fa el poder disciplinari ordenador i corrector.

En cinquè lloc, les tres veuen en el cos un objecte de tecnologia política de dominació, un terreny de lluita que s'ha de reconquerir. Utilitzen el cos, allò orgànic, les impureses i les contaminacions de forma transgressora, aproximant-se a les nocions de informe (Bois & Krauss, 2003) o monstre (Cortés, 1997).

En darrer lloc, les seves obres neguen l'existència de veritat en el coneixement tradicional o en l'art (Derrida, 2001) i presenten desafiaments categorials criticant el sistema classificatori occidental, qüestió que aquí s'ha proposat interpretar metafòricament de forma anàloga a un acte de deconstrucció (Derrida, 1999).

Veiem com a través de l'anàlisi d'aquests tres exemples artístics, podem visualitzar un mapa global de la línia discursiva de crítica a la Modernitat filosòfica i artística de finals del segle XX elaborada des de la feminitat.

Aquests tres exemples mostren els punts més importants que representen aquesta línia, tant de forma conceptual com formal.

Finalment cal dir que aquestes tres autores, amb la seva particular lluita i rebel·lió, ens aporten reflexions que afecten a un col·lectiu social en la seva totalitat. En realitat denuncien una gestió generalitzada dins un sistema opressor i ens aporten eines i nous patrons de convivència que ens poden facilitar la restitució de la pròpia subjectivitat, del propi món emocional i de les mateixes relacions humanes.

Referències

- Bal, M. (2007). Antropomorfosis: caminos que se bifurcan y cristales en la filosofía de la temporalidad de Louise Bourgeois. A: VV.AA. *Louise Bourgeois. La sage femme* (p.20-41). Murcia: Espacio EAV.
- Bois, Y.A.; Krauss, R. (2003). *L'informe*. Milano: Bruno Mondadori.
- Cortés, J.M.G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2004.). *El antiedipo*. Barcelona. Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta.
- Derrida, J. (1999). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires. Paidós.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI.
- Fluxà, M. (2007). La colección La sage femme. A: VV.AA. *Louise Bourgeois. La sage femme* (pp.106-110). Murcia: Espacio EAV.
- Gambari, O. (2013). She got Love, Lei ha avuto amore, Lei ha amore. A: VV.AA. *Ana Mendieta. She Got Love* (p.22). Torino: Skira.
- Heartney, E. (2004). Rediscovering Ana Mendieta. *Art in America*, 139, pp.139-143.
- Hess, B. (2002). Nueva vida después de la muerte. A: VV.AA. *Mujeres artistas. De los siglos XX y XI* (pp.342-347). Madrid: Taschen.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

- Kuspit, D. (1997). Ana Mendieta. Autonomous body. A: VV.AA. *Ana Mendieta* (p.35-82). Barcelona: Fundació Tàpies.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Nerea (Arte Hoy 15).
- Mendieta, A. (1997). Personal writings. A: VV.AA. *Ana Mendieta* (pp.167-222). Barcelona: Fundació Tàpies.
- Mendieta, R. (2013). En el tronco de un árbol vive Ana. A: VV.AA. *Ana Mendieta. She Got Love* (pp. 58-67).Torino: Skira.
- Merz, B. (2013). Why Ana Mendieta? A: VV.AA. *Ana Mendieta. She Got Love* (p.14). Torino: Skira.
- Villa, R. de la. (2007). Louise Bourgeois: el símbolo es un arma de doble filo. A: VV.AA. *Louise Bourgeois. La sage femme* (pp.74-81). Murcia: Espacio EAV.

Dra. Montserrat Ras: Professora de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Contact Address: Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.
Carrer Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona.

E-mail address: montserrattras@ub.edu