

ALVORECER

CIDAD
NUEVENS

ARTE E CORPO AFETIVO: um breve olhar para os caminhos de Ana Mendieta

Victória Barreto Oliveira¹
Priscila Miraz Grecco²

RESUMO

Este artigo trata de uma abordagem realizada a partir de uma pesquisa de Iniciação Científica. Tal pesquisa buscou investigar o corpo afetivo – que pode ser entendido como o corpo subjetivo e seus inerentes processos de construção e transformação – partindo da trajetória da artista cubano-estadunidense Ana Mendieta (1948-1985), inserida dentro de um contexto de virada do circuito da arte que ocorreu entre os anos de 1960 e 1980. Foi nesse período – com seu clima político em efervescência – que passaram a ser questionados e repensados os modos de produzir, circular e consumir arte, seus agentes, discursos e espaços, bem como, dentre outras questões pertinentes às mobilizações da época, os limites entre público e privado. Assim, para desenvolvimento do trabalho realizou-se uma revisão bibliográfica e a leitura de algumas obras da artista a fim de conduzir a discussão a respeito de sua trajetória de vida, de criação artística e dos aspectos subjetivos mobilizados em seu trabalho.

Palavras-chave: Ana Mendieta, arte contemporânea, corpo, subjetividade, fronteira.

ARTE Y CUERPO AFECTIVO: una breve mirada a los caminos de Ana Mendieta

RESUMEN

Este artículo aborda un abordaje realizado a partir de la investigación de Iniciación Científica. Esta investigación buscó indagar en el cuerpo afectivo – que puede entenderse como el cuerpo subjetivo y sus inherentes procesos de construcción y transformación – a partir de la trayectoria de la artista cubanoamericana Ana Mendieta (1948-1985), inserta en un contexto de giro el circuito del arte que se dio entre los años 1960 y 1980. Fue durante este período – con su clima político en efervescencia – que las formas de producir, circular y consumir arte, sus agentes, discursos y espacios comenzaron a ser cuestionados y repensados, así como, entre otras cuestiones pertinentes a las movilizaciones de la época, los límites entre lo público y lo privado. Así, para desarrollar el trabajo se realizó una revisión bibliográfica y lectura de algunas de las obras de la artista con el fin de realizar una discusión sobre su trayectoria de vida, creación artística y los aspectos subjetivos movilizados en su obra.

Palabras clave: Ana Mendieta, arte contemporáneo, cuerpo, subjetividad, frontera.

¹ Bacharela e licencianda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

² Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, no Centro de Artes, Humanidades e Letras - CAHL.

ARTE E CORPO AFETIVO: um breve olhar para os caminhos de Ana Mendieta

INTRODUÇÃO

O questionamento às formas tradicionais de criação e consumo da arte – dentro do cânone ocidental – já vinha sendo colocado em foco desde o início do século XX com as vanguardas modernistas – como o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo e o dadaísmo – e a abordagem do inconsciente, do aleatório, do movimento, da ação e do *ready made*. Mas foi após meados do referido século que o processo de desconstrução a respeito do *status* do artista, do objeto artístico e do cubo branco teve como catalisador a relação entre subjetividade e coletividade.

Tomados pela efervescência política global – sobretudo nos EUA, com movimentos como a luta pelos direitos civis e a segunda onda feminista –, os anos 1960 e 1970 foram palco de transformações que influíram diretamente no mundo da arte ocidental. A cisão convencionalizada entre público e privado, sagrado e profano, homem e natureza, vida e arte teve sua sutura arrematada por uma geração de artistas que buscavam questionar, desconstruir e abrir outros caminhos possíveis dentro do circuito oficial da época e da própria prática artística enquanto plataforma discursiva.

Seu meio reflete uma era de intensa experimentação artística em que artistas, inflamados com o envolvimento econômico de instituições artísticas na Guerra do Vietnã, desconfiados da mercantilização da arte ou irritados com o racismo, sexismo e elitismo das exposições em galerias e museus, testou uma variedade de maneiras de democratizar e disseminar a experiência da arte (BLOCKER, 1999, p. 5)³.

Nesse movimento, encontrava-se a artista cubana Ana Mendieta. Nascida em 1948, em Havana, e exilada nos Estados Unidos da América ainda criança – acompanhada apenas da sua irmã, não muito mais velha –, experienciou desde cedo o choque cultural da desterritorialização. Assim, a artista produziu trabalhos, principalmente em performance e instalação, tendo o deslocamento como pano de fundo. Inicialmente, sua abordagem tinha foco no corpo, nos limites da identidade e da feminilidade e na violência de gênero em geral; posteriormente, esse deslocamento foi encontrando passagem ao trabalhar na relação entre o corpo e a natureza por meio do ritualístico, a noção de complementariedade entre vida e morte, bem como de identidade e território.

Nesse sentido, quando executou as inscrições da série *Siluetas* – concebidas por Mendieta como trabalhos *earth-body* – passou a incorporar em seus trabalhos elementos orgânicos como penas, flores, sangue, pedras, assim como a própria terra, a água e o fogo, desenvolvendo uma relação outra – em contramão à tendência objetificadora da *Land Art* – não meramente suporte e matéria-prima mas, sim, como uma fusão com seu fluxo vital e reconexão com uma ancestralidade da qual fora alienada com o exílio forçado.

Através das minhas esculturas de terra/corpo me faço uma com a terra. Eu me torno uma extensão da natureza e a natureza se torna uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de afirmar meus laços com a terra é na verdade uma reativação de crenças primordiais (MENDIETA, 1981 apud DEL RIO; PERREAULT, 1987, p. 17)⁴.

³ Todas as traduções são de responsabilidade da autora e, a fim de conferência, o texto original será colocado em nota de rodapé, sempre que for o caso. Its medium reflects an era of intense artistic experimentation in which artists, inflamed over the economic involvement of art institutions in the Vietnam War, distrustful of the commodification of art, or angered by the racism, sexism, and elitism of gallery and museum exhibitions, tested a variety of ways to democratize and disseminate the art experience.

⁴ 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

A abordagem focada no universo do particular e do íntimo própria da arte do corpo e do efêmero que eclodiu nesse período, foi fundamental para a discussão do impacto que questões da esfera pública têm nos corpos, no pensamento e, conseqüentemente, nos processos de subjetivação, aqui entendidos como territórios de disputa. Para Ana Mendieta “a dimensão subjetiva do seu trabalho está indissociavelmente ligada a uma ideia de natureza, história e diferença cultural” (FABA-ZULETA, 2020, p. 138-139)⁵. A máxima de que o pessoal é político se explicita quando se compreende que marcadores sociais – tais como gênero, raça, classe e etnia para mencionar alguns – estão imbricados às oportunidades do sujeito de ser e estar no mundo.

Partindo disso, o presente artigo introduz alguns aspectos da trajetória da artista cubana Ana Mendieta bem como ramificações exploradas por seus trabalhos, por meio de revisão bibliográfica e análise de imagens. Essa breve contextualização foi acompanhada pela leitura de algumas de suas obras performáticas emblemáticas de sua trajetória, possibilitando traçar um diálogo entre seus conceitos, operações e o recorte aqui abordado a fim de compreender a relação entre a arte e o pessoal como via de subjetivação e, portanto, prolífica em possibilidades outras de movimento e existência.

ANA MENDIETA – TRAJETOS E DESVIOS

Em 1961, a cubana Ana Mendieta chegava aos Estados Unidos da América exilada com sua irmã mais velha Raquel: seus pais – católicos – as enviaram ao país norte-americano por meio da sorrateira Operação *Pedro Pan*⁶, após Fidel Castro assumir o governo de Cuba. As irmãs Mendieta foram enviadas para um acampamento para crianças e adolescentes cubanas refugiadas até serem levadas para a cidade de Dubuque, Iowa, e instaladas em uma instituição para órfãos, onde sofreram discriminação e eram vistas como delinquentes, como relata Raquel no documentário *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (1987)⁷. Nele, a irmã também comenta que “quando Ana ingressou no ensino médio, sua experiência de deslocamento e de percepção da diferença enquanto mulher latina tomou novas proporções” (OLIVEIRA, 2022, p. 667) ao ter de lidar com um ambiente hostil de racismo e misoginia por parte dos colegas.

Já em 1966, Ana Mendieta reencontra a família quando a mãe e o irmão vão para os EUA. Seu pai permanecera em Cuba até 1979, visto que esteve preso durante 18 anos devido à sua participação na Invasão da Baía dos Porcos em 1961. É importante ressaltar o engajamento político da família da artista: seu pai Ignacio Alberto Mendieta de Lizáur, sobrinho do ex-presidente interino Carlos Mendieta (1934), era advogado no Departamento do Estado em Cuba, lutou contra o presidente ditador Fulgêncio Batista antes da Revolução e se demitiu quando Fidel se declarou socialista; sua mãe Raquel Oti Mendieta, por sua vez, era química e pesquisadora; sua *abuela*, filha do general mambí⁸ Carlos María de Rojas, lhe contava as

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.

5 La dimensión subjetiva de su trabajo está inextricablemente ligada a una idea de la naturaleza, la historia y la diferencia cultural

6 “uma operação contrarrevolucionária orquestrada pelo governo norte-americano e a Igreja Católica [...] foi executada com a propagação de rumores a respeito do novo regime com o intento de alimentar o descontentamento com a Revolução Cubana, além de estimular a emigração da ilha, chegando a exilar cerca de 14.000 crianças e adolescentes” (OLIVEIRA, 2022, p. 666-667).

7 O documentário póstumo *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* de 1987 – dirigido e produzido por Nereida Garcia Ferraz, Kate Horsfield e Branda Miller – traz uma extensa arqueologia da vida e obra da artista, focando principalmente na produção das *Siluetas* (1973 - 1980), contendo depoimentos de familiares, amigos, professores, artistas e entrevistas com a própria Mendieta, e com isso uma intrínseca contextualização política de Cuba e da relação entre o país e os EUA, sendo premiado em 1988 como *Best Video Documentary* no *National Latino Film and Video Festival*.

8 Mambí foi a designação dada ao exército que lutou na Guerra da Independência contra as forças espanholas.

histórias de Cuba e da Guerra da Independência desde que ela era pequena, a politizando e alimentando – como a própria Mendieta afirmou em uma entrevista presente no documentário citado – um sentimento de pertencimento com sua terra natal (FERRAZ; HORSFIELD; MILLER, 1987). Tal engajamento foi, também, uma forte influência da sua terra natal, que a acompanhou durante a vida, repercutindo em sua postura como artista e em seus trabalhos como um todo.

“Em 1967, Ana se transferiu [do, até então, *Briar Cliff College*] para a Universidade de Iowa para estudar arte das culturas primitivas e indígenas” (SILVA, 2018, p. 20). Posteriormente ingressou nos estudos em pintura (1969-1972) e entre 1972 e 1977 se desenvolveu artisticamente no campo da intermídia, onde vislumbrou meios mais prolíficos para a elaboração do seu trabalho. Durante sua passagem pelo Programa em Intermídia⁹ teve contato com uma geração de artistas que traçavam percursos semelhantes a esse outro *modus operandi* da arte como, por exemplo, Hans Haacke, Carolee Schneemann e Vito Acconci¹⁰.

Mendieta foi impactada diretamente pela arte de seu tempo, na medida em que a estética do final da década de 1960 e início dos anos 1970 pode ser definida por ausência – a ausência do objeto matérico, a ausência de mercadoria, a ausência do privilégio autoral, a ausência de permanência e a ausência de celebridade, uma crítica direta ao modernismo (SILVA, 2018, p. 52).

Seguindo nesse movimento, a artista se apropriou do seu corpo como suporte de criação, de discurso, de ação, passível num movimento duplo de questionar e ser questionado. Para além de uma tradição artística onde o belo é designado pela ótica ocidental, Ana Mendieta explorou o jogo de perspectivas, o senso de grotesco e o que *a priori* é rejeitado ou tomado como exótico pelas lentes oficiais.

No Programa ela passou por processos experimentais na escultura, instalação, performance, bem como no vídeo e na fotografia¹¹, meios esses os quais incorporou de maneira peculiar na execução de suas obras efêmeras – tais como *Rape Scene* (1973), *People Looking at Blood, Moffitt Building* (1973), *Death of a Chicken* (1972) e, sobretudo, as inscrições da série *Siluetas* (1973-1980) realizadas na natureza – constituindo “parte substancial na lapidação conceitual e operacional [...] e no atravessamento que as imagens produzidas teriam no espectador” (FABA-ZULETA, 2020 apud OLIVEIRA, 2022, p. 671).

No ensaio *Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess*¹², Raquel Mendieta Harrington¹³ (1988) discorre brevemente sobre a trajetória da artista. Ela destaca como Mendieta se encontrou nessas linguagens que lhe permitiam um contato direto entre a obra e o entorno, sobretudo no que diz respeito a arte performática, pela qual identificou formas mais potentes, do que os meios bidimensionais e estáticos lhe permitiam, de comunicar os atravessamentos do seu corpo, como a própria Mendieta apontou: “Minhas pinturas não eram reais o suficiente para o que eu queria que as imagens transmitissem, e por real eu quero dizer que eu queria que minhas imagens tivessem poder, que fossem mágicas” (MARTER e MENDIETA apud SILVA, 2018, p. 24).

⁹ O programa foi co-fundado e orientado pelo artista alemão Hans Breder. Faba-Zuleta (2020) e Oliveira (2022) apontam que a Intermídia se trata de um conceito – criado pelo artista britânico Dick Higgins – em que as técnicas, linguagens e conceitos se dão numa relação de liminaridade. Desse modo, o foco se encontra muito mais no processo do trabalho artístico do que em seu possível produto final.

¹⁰ Esses artistas tinham em pauta o questionamento e o enfretamento dos paradigmas tradicionais do fazer artístico, como a institucionalização da arte, a conservação das formas modernistas e a perpetuação de uma hegemonia machista, racista e elitista do circuito da arte. Esse período despontou num pós-modernismo que propunha uma democratização com a liberação o objeto de arte e a diluição da autoridade do artista (BLOCKER, 1999).

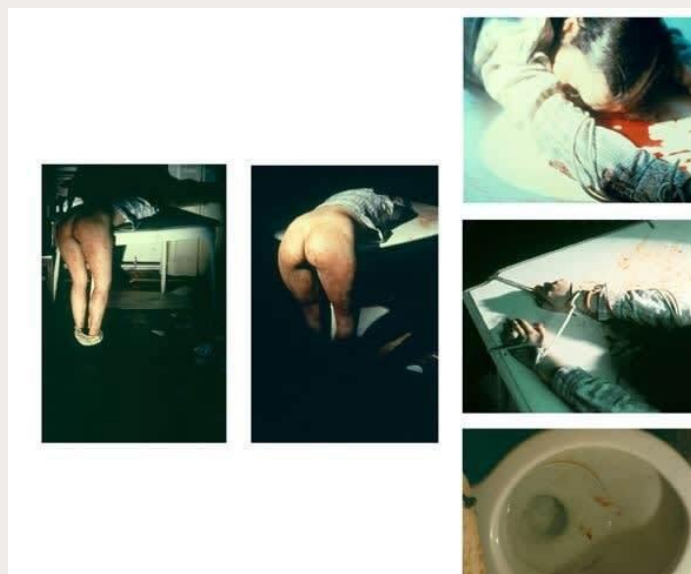
¹¹ “a acessibilização da câmera permitiu a introdução da fotografia e do filme na produção criativa de modo mais informal e experimental, conduzindo ao esgarçamento das possibilidades dessas ferramentas na composição de obras” (OLIVEIRA, 2022, p. 651).

¹² Publicado pela revista *Review: Literature and Arts of the Americas*, fundada em 1968, que promove revisão crítica e reflexão a partir dos trabalhos de artes e produção escrita da América Latina, Caribe e Canadá e que envolvem questões culturais, econômicas e políticas.

¹³ Artista visual, irmã e administradora do patrimônio de Ana Mendieta.

Harrington (1998) conta sobre a iniciativa da irmã de criar uma série de performances – *Rape/Murder Series* – em reação ao caso de violência sexual e feminicídio que aconteceu no campus da Universidade, bem como à violência contra as mulheres em geral. Para ela, essas manifestações artísticas também simbolizavam uma forma de superar seu medo de ser, igualmente, uma vítima de morte violenta. No mês seguinte ao crime, em *Rape Scene* (1973) [img. 01] a artista reconstituiu a cena de estupro em seu apartamento possibilitando que a ação fosse testemunhada por colegas convidados – que de nada sabiam até chegarem ao local – e fotografada. Ana se colocou na cena conforme o crime fora noticiado pela imprensa local: debruçada e nua da cintura para baixo, com sangue espalhado pelo seu corpo e pelo entorno, com objetos domésticos quebrados ao chão. A performance durou aproximadamente uma hora enquanto seus colegas testemunhavam em choque, como relatou posteriormente a própria Mendieta (MANCHESTER, 2009).

Imagem 01 Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973



Fonte: Cristin Tierney Gallery, 2014 ¹⁴.

Outra produção que envolveu a questão do feminicídio e o estímulo do público foi *People Looking at Blood, Moffitt Building*, quando ela dispôs sangue e vísceras em frente a porta do prédio onde morava, em *Iowa City*, e se escondeu nas proximidades em companhia e auxílio da sua irmã para registrar – em vídeo e fotografia – o encontro dos transeuntes com a cena. O artigo *Bodily Rites: The films of Ana Mendieta* (2015) destrincha a obra-acontecimento relatando como a indiferença daqueles que ali transitavam era inquietante, como se não soubessem como reagir ou o que pensar diante do que poderia vir a ser os resquícios de uma brutalidade, acompanhada da ausência da vítima.

Em vez de fazer um espetáculo do corpo abjeto, o filme apresenta a imagem residual da violência como uma ocasião para observar as testemunhas – um experimento psicológico devastador em sua simplicidade e distância objetiva. Em *Moffitt Building Piece*, Mendieta não se detém na violência da luta coletiva – embora a Revolução Cubana tenha desempenhado um papel determinante na sua própria história e chegada a Iowa – mas nos tipos de violência que permanecem ocultos nos espaços da vida cotidiana [...] O fracasso dos transeuntes é o nosso fracasso comunitário em reconhecer e enfrentar o sofrimento daqueles que se tornaram invisíveis por sua diferença (OSTERWEIL, 2015, s/p)¹⁵.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.cristintierney.com/exhibitions/47/works/artworks-2295-ana-mendieta-untitled-rape-scene-1973-estate-print-2001/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

¹⁵ Instead of making a spectacle of the abject body, the film presents the afterimage of violence as an occasion for observing the witnesses — a psychological experiment devastating in its simplicity and objective remove. In *Moffitt Building Piece*, Mendieta does not dwell on the violence of collective struggle – although the Cuban Revolution played a determining role in her own history and arrival in Iowa – but on the kinds of violence that remain occluded in the spaces of everyday life [...] The failure of the passersby is our communal failure to acknowledge and address the suffering of those made invisible by their difference.

A respeito da utilização do sangue, pode-se constatar em seus trabalhos uma relação peculiar que vai se transformando ao longo do tempo: “inicialmente se faz carregado de um sentido ocidentalizado diretamente ligado à violência. Posteriormente, o sangue se torna elemento de vida e poder, conotação herdada das práticas e rituais da Santería” (OLIVEIRA, 2022, p. 669)¹⁶.

Essa transição da operacionalidade em seus trabalhos pode ser notada já em 1972 em *Death of a Chicken* [img. 02], ação ritualística filmada em Super 8 na qual a artista segura uma galinha recém-decapitada em frente ao seu corpo nu enquanto o animal se debate até que sua vida se esvaia completamente. Sobre esse trabalho, a pesquisadora Isabela Tozini Silva destaca a simbologia do ato pelo qual, assim como nas práticas da Santería, há uma troca de energia vital entre a artista e o animal sacrificado: “A performance também é um ritual, onde ocorre uma troca de poder, a galinha perde sua força conforme o sangue escoar pelo seu pescoço, enquanto Mendieta a domina, recebendo o axé do animal” (SILVA, 2018, p. 36).

Imagem 02 Ana Mendieta, *Death of a Chicken*, 1972



Fonte: Arthur, 2021¹⁷.

Essa incorporação do ritualístico na ativação dos seus trabalhos teve continuidade na série *Siluetas* (1973-1980), a qual conta com cerca de 200 silhuetas inscritas em locais tais como sítios arqueológicos, margens de rio, riachos, praias, dentre outras paisagens remotas (SILVA, 2018). Não por acaso, a execução dos trabalhos corpo-terra enquanto obras-rituais possibilitou – apesar do seu caráter efêmero e talvez por esse mesmo motivo – que elas não ficassem limitadas à lógica de finitude da obra de arte tradicional, evocando uma relação de ciclicidade – ao invés de uma linearidade estéril – na qual estão em jogo vida e morte, movimento e temporalidade. Desse modo, é possível relacionar esse movimento característico do seu trabalho com a condição de entre-ser, que é própria de uma subjetividade passível de transformar-se, assim como a efemeridade é condição intrínseca à natureza e seus processos.

¹⁶ Também conhecida como *Regla de Ocha*, a Santería é uma religião sincrética entre as religiões iorubanas e o catolicismo, praticada em Cuba.

¹⁷ Disponível em: <https://arthur.io/art/ana-mendieta/untitled-4>. Acesso em: 27 de setembro de 2022.

RITUAIS E SILHUETAS – CONSTRUINDO PASSAGENS

El arte le cambió la vida y le permitió momentos de equilibrio, suspendida entre el dolor del exilio y la trascendencia del ritual.

John Perreault, 1987

As narrativas da Santería¹⁸, assim como os “estudos em antropologia e arqueologia com enfoque nas culturas pré-colombianas e [nas culturas] antigas da Europa que cultivavam uma relação mais íntima e conectada com a terra” (FABA-ZULETA, 2020 apud OLIVEIRA, 2022, p. 657) e as excursões ao México¹⁹, refletiram diretamente na postura que Ana Mendieta passou a ter ao trabalhar com a natureza.

Foi ainda na minha infância, em Cuba, que comecei a ficar fascinada pela arte e culturas primitivas. Parece que estas culturas são dotadas de um conhecimento interior que dá realidade às imagens que criaram. É esta sensação de magia, conhecimento e poder, encontrada na arte primitiva, que influenciou a minha atitude pessoal em relação à criação de arte. Nos últimos cinco anos, tenho trabalhado na natureza, explorando a relação entre mim, a terra e a arte. Utilizando o meu corpo como referência na criação das obras, sou capaz de me transcender numa submersão voluntária e numa identificação total com a natureza. Através da minha arte, quero exprimir o imediatismo da vida e a eternidade da natureza (MENDIETA, 1977 apud SILVA, 2018, p. 29)²⁰.

Por sua vez, os elementos orgânicos – como penas, fogo, flores, água, terra, galhos, pigmentos e pedras – que passaram a compor suas ações performáticas desempenhavam simbolicamente um papel importante na ativação das obras da artista evocando a noção de conexão com o universo – na qual as fronteiras entre vida humana e não-humana são borradas –, bem como a relação vida-morte-vida. Desse modo, na série *Siluetas*, a terra é colocada numa perspectiva enquanto elemento divino para o qual se entrega em reverência e pertencimento. Ao realizar as obras-rituais em diferentes paisagens das mais diversas e isoladas, Mendieta opera processos de ressignificação da própria existência em um jogo de presenças e ausências envolvendo fatores como território, fronteira, ancestralidade, subjetividade e transitoriedade.

18 A artista relata sobre como os contos e rituais da Santería – religião de matriz-africana que, assim como o catolicismo, é uma das mais predominantes de Cuba – fizeram parte da sua infância por meio de narrativas transmitidas pelos afro-cubanos que trabalhavam na casa de seus pais. Por meio dessas narrativas, desde cedo, Mendieta cultivou uma relação de vínculo e sacralidade com a terra e a natureza como um todo. Essa influência se torna ainda mais distinta quando se evoca o que a pensadora Leda Martins desenvolve a respeito da cosmovisão africana de ancestralidade, apontando que “A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir” (MARTINS, 2002, p. 84).

19 Cf. FABA-ZULETA, 2020, p. 146-147 e SILVA, 2018, p. 22.

20 It is perhaps during my childhood in Cuba that I first became fascinated by primitive art and cultures. It seems as if these cultures are provided with an inner knowledge which gives reality to the images they have created. It is this sense of magic, knowledge and power, found in primitive art, that has influenced my personal attitude toward art-making. For the past five years I have been working out in nature, exploring the relationship between myself, the earth, and art. Using my body as a reference in the creation of the works, I am able to transcend myself in a voluntary submersion and a total identification with nature. Through my art, I want to express the immediacy of life and the eternity of nature. The viewers of my work may or may not have had the same experiences as myself. But perhaps my images can lead the audience to speculation based on their own experience or what they might feel that I have experienced. Their minds can then be triggered so that images I present retain some of the quality of the actual experience.

Imagem 03 Ana Mendieta, *Imagem de Yagul*, 1973.Fonte: Arthur, [s.d.] ²¹

Sua primeira e paradigmática silhueta, *Imagem de Yagul* (1973) [img. 03], foi realizada em uma das muitas viagens que fez ao longo da década de 1970 ao México, num sítio arqueológico zapoteca próximo a Oaxaca. Foi lá, já em 1971, durante sua primeira excursão, que sentiu a possibilidade de se reconectar com sua herança cultural e trabalhar a partir disso. Como a artista declarou, foi um momento chave em sua trajetória: “Aquele verão teve um grande impacto no meu trabalho, pois eu redescobri minha herança e cultura espanhola, além de estabelecer um tremendo vínculo entre mim e as culturas pré-colombianas” (SILVA, 2018 apud OLIVEIRA, 2022, p. 654).

Pensando nesse sentido, em que o contato com o passado traz uma noção de complementariedade e reconexão com suas raízes, Martins (2002) fala de uma filosofia da ancestralidade na qual o tempo não é cronológico nem linear, mas sim, espiralar no qual presente, passado e futuro se comunicam e influem entre si. “Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (MARTINS, 2002, p. 85).

Essa perspectiva se faz fundamental quando se pensa em pertencimento e desterritorialização. O exílio se configura como um não-lugar – “Eu estou entre duas culturas - você entende?” (WILSON, 1980 apud SILVA, 2018, p. 18) – no qual Ana Mendieta inscreve as silhuetas partindo de pontos de intersecção pelos quais se estabelece uma comunicação entre-tempos e entre-territórios: forma-se um elo entre sua cultura materna e sua existência deslocada em uma cultura estranha. Ao executar as performances nesses espaços do “entre”, ela opera sobre a própria realidade se reapropriando do que lhe fora roubado, colocando em jogo seu corpo e sua subjetividade. “Ela usa, em outras palavras, a performatividade do exílio para questionar os limites e fixidez de identidades” (BLOCKER, 1999 apud SILVA, 2018, p. 18)²².

Pensando nisso, seus trabalhos performáticos, em especial os *earth-body*, podem ser compreendidos em uma posição de interstício, na fronteira entre concepções e existências pré-moldadas:

21 Disponível em: <https://arthur.io/img/art/jpg/000017344bbf8cbbe/ana-mendieta/silueta-series/large/ana-mendieta--silueta-series.webp>. Acesso em: 19 de jun. de 2021

22 She uses, in other words, exile performatively to question the limits and fixity of identity.

A fonte central do poder da arte de Ana Mendieta está na sua ocupação dos entre espaços. Seu trabalho, sua biografia, sua posição política, sua visão de mundo foram definidas pela maneira como ela se esforçou para “explorar espaços novos”. Categorias como feminismo, *body art* e *land art* simplesmente não se aplicavam a seu trabalho, porque ela tinha esculpido seu próprio espaço criativo - o ‘*Betwixt Between*’ (SILVA, 2018 apud OLIVEIRA, 2022, p. 656).

No que tange diretamente à dimensão subjetiva, cada obra-ritual constituía uma experiência dotada de agência²³ que, potencialmente, conduziria a uma transformação na realidade dos envolvidos direta ou indiretamente. Ana Mendieta reiterava esse aspecto transformador da arte ao destacar sua relevância para o desenvolvimento intelectual e moral do homem (FABA-ZULETA, 2020). Nesse caso, as silhuetas extrapolam também os limites do aqui agora quando, para além da experiência vivida pela artista ao realizar as obras-rituais, se materializam em imagens meticulosamente registradas em fotografias e vídeos, afetando não só Mendieta como também outros possíveis circunstantes.

Os espectadores do meu trabalho podem ou não ter tido as mesmas experiências que eu. Mas talvez as minhas imagens possam levar o público a especular com base na sua própria experiência ou no que possam sentir que eu experimentei. As suas mentes podem então ser ativadas de modo que as imagens que apresento mantenham um tanto da qualidade da experiência real (MENDIETA, 1977 apud SILVA, 2018, p. 29)²⁴.

Aprofundando um pouco mais na potencialidade de agência da experiência e das próprias imagens, a pesquisadora Paulina Faba-Zuleta aponta que:

[...] o material visual evidencia uma certa vida autônoma, que é possível verificar graças à forma específica como as imagens nos são apresentadas (performance, fotografia e filme). Nesse sentido, as imagens da série não podem ser colocadas antes ou depois da realidade, pois funcionam para constituir a própria realidade [...]. Embora as silhuetas pareçam apontar para o que não está mais lá, elas se colocam ao mesmo tempo como um tipo de ato que dura, tendo potencial para influenciar o presente do observador (FABA-ZULETA, 2020, p. 140)²⁵.

Sobre esse ato que dura, a autora cita o historiador da arte Horst Bredekamp (2015) para denominar “atos de imagem” essa perspectiva que apresenta as silhuetas como “processos e ações” – de caráter inacabado, em aberto e, portanto, potencialmente múltiplo – e não como meras “representações” – estáveis, fixas e imutáveis. Assim, esses processos e ações dão abertura às possibilidades de subversão de formas pré-estabelecidas e de mobilização de forças subjetivadoras, propiciando um terreno fértil à criação de outras relações de mundo possíveis.

23 Conceito desenvolvido pelo antropólogo Alfred Gell que, a grosso modo, diz respeito à não passividade entre objetos artístico, artista e espectador, sendo estes intrinsecamente influenciados pela cultura na qual se inserem. Segundo Spíndola (2020, p. 541) aponta “em uma cadeia de agências verificadas por Gell, é que todas as obras podem ser ativas e pacientes não passivas, dados os elementos ou sujeitos sociais e culturais que rodeiam a obra. Por esta perspectiva, tanto o índice [objeto artístico] quanto o artista e o próprio receptor, público, podem ser agentes”.

24 The viewers of my work may or may not have had the same experiences as myself. But perhaps my images can lead the audience to speculation based on their own experience or what they might feel that I have experienced. Their minds can then be triggered so that images I present retain some of the quality of the actual experience.

25 [...] esto implica que el material visual evidencia una cierta vida autónoma, la cual es posible de constatar gracias a la forma específica en que las imágenes se presentan ante nosotros (performance, fotografía y film). En este sentido, las imágenes de la serie no pueden colocarse ni antes ni detrás de la realidad, porque funcionan para constituir la realidad misma [...] Si bien las siluetas parecen señalar aquello que ya no está, se erigen al mismo tiempo en un tipo de acto que perdura, teniendo el potencial de incidir en el presente del observador.

Imagem 04 Ana Mendieta, *Corazón de roca con sangre*, 1975.

Fonte: Buffalo AKG Art Museum, 2014²⁶

Desse modo, entendendo a arte como meio de operação sobre a realidade do sujeito é possível trazer à luz conceitos como técnicas de si e heterotopia – desenvolvidos pelo filósofo Michel Foucault – que dialogam diretamente com a condição existencial do trabalho de Mendieta. Sobre o primeiro conceito, o pensador aponta que, sendo parte de um grupo de técnicas que permitem à humanidade compreender a si, então:

as técnicas de si [...] permitem aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser; de transformarem-se a fim de atender um certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade (FOUCAULT, s/d, p. 2).

As heterotopias, por sua vez, podem ser concebidas como esses “espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos” (FOUCAULT, 2013a, p. 116) que “são desenhados na própria instituição da sociedade [...] espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013a, p. 115-116). Para o filósofo, as heterotopias são esses espaços aos quais se vai não por querer, mas por necessidade, obrigação ou tradição; são esses lugares aos quais se é condicionado por algum desvio existencial e/ou social (FOUCAULT, 2013b). A partir desse não-lugar entre o lá e o cá condicionado pelo exílio vivenciado pela artista, a prática artística – agora focada na experimentação, no processo de criação e nos atravessamentos gerados pela relação público x privado – se configura como instrumento de questionamento de fronteiras identitárias rígidas e fechadas e de subversão da produção de subjetividade à cooptação pela lógica imperialista de controle de corpos – políticos – localizados à margem dos padrões hegemônicos de existência.

Desse modo, “a prática artística representou para Mendieta uma forma experimental de desenvolvimento da sua subjetividade, ancorada na construção de diversas corporeidades, temporalidades, materialidades e espacialidades” (FABA-ZULETA, 2020, p. 138)²⁷, possibilitando traçar rotas de passagem aos afetos que lhe deram forma e movimento.

²⁶ Disponível em: <https://buffaloakg.org/artworks/201451-coraz%C3%B3n-de-roca-con-sangre-heart-rock-blood>. Acesso em: 06 de abril de 2022.

²⁷ [...] la practica artística para Mendieta representó una forma experimental de desarrollo de su subjetividad, anclada en la construcción de corporalidades, temporalidades, materialidades y espacialidades diversas.

CONCLUSÃO

O presente artigo buscou apresentar brevemente a trajetória da artista cubano-estadunidense Ana Mendieta (1948-1985) a fim de se fazer compreender sua produção artística dentro de um contexto de virada do *modus operandis* do mundo da arte, pelo qual entravam em pauta: a democratização da arte; a dissolução do objeto artístico estático e vendável; do status do artista e sua aura de intocável; o transbordamento de dicotomias entre indivíduo e coletividade, público e privado, corpo e espírito, humano e natureza, razão e emoção; bem como, um repensar e recriar das técnicas e linguagens disponíveis. Os limites foram borrados, as caixinhas se tornaram obsoletas e a arte precisou expandir para acolher os novos modos de operar do corpo, do pensamento e do ser.

Pensando nisso, a presente investigação conduziu para que se pudesse entender de que forma o corpo afetivo de Mendieta – isto é, seus processos de subjetivação – se entrelaça com seus processos de criação artística, processos esses indissociáveis quando se pensa em arte contemporânea. Assim, fica aqui demonstrado que as fronteiras entre arte e vida se borram no momento em que a arte passa a ser instrumento de compreensão, pelo sujeito, de sua identidade, de sua cultura, de sua ancestralidade, do lugar que ocupa social e geopoliticamente, bem como de operação sobre o que foi, o que é e o que poderá vir a ser de sua própria realidade.

A consciência que a cubana desenvolve ao longo da vida e insere em sua postura enquanto artista diz muito a respeito de uma reapropriação de processos que não competem ao outro comunicar, mas sim a ela que ocupa e vivencia determinados lugares, condições e experiências. A artista traz essa perspectiva ao longo de todo o seu trabalho, como quando ela explora questões de gênero e identidade em *Facial Hair Transplants* (1972), *Glass on Body Imprints* (1972), *Sweating Blood* (1973) e, nos anteriormente abordados, *People Looking at Blood*, *Moffitt Building* (1973) e *Rape Scene* (1973) – mas, sobretudo, em *Siluetas* (1973-1980), trabalho considerado mais significativo em sua trajetória.

Essa série pode ser compreendida como uma espécie de amálgama do que Ana Mendieta buscou conhecer da sua história, da sua etnia, da sua condição fronteiriça, assim como de tudo que ela buscou movimentar a partir do que ela acreditava e do que ela experienciava em seu corpo como, por exemplo, sua relação com a terra e a natureza como um todo. Nesse caso, é possível verificar que, por meio da construção e ativação das silhuetas, a artista pôde mobilizar passado, presente e futuros em potencial, dissociando a própria existência de categorias projetadas para encaixotar e imobilizar corpos e subjetividades, e projetando-a em rotas, espaços e lógicas outras, subversivas, férteis, múltiplas, que viabilizam a manutenção da vida em sua condição de sacralidade, de transitoriedade e, portanto, de eterno devir.

REFERÊNCIAS

BLOCKER, J. **Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile**. Durham: Duke University Press, 1999.

DEL RIO, P. B.; PERREAULT, J. **Ana Mendieta: a retrospective**. 1 ed. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.

FABA-ZULETA, P. El cuerpo como acontecimiento: Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. **Arte, Individuo y Sociedad**, v. 32, n. 1, p. 133-154, 14 ene. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5209/aris.62796>. Acesso em: 23 fev. 2022.

FERRAZ, N. G.; HORSFIELD, K.; MILLER, B. ANA Mendieta: Fuego de Tierra, 1987. **YouTube**: The Met, 2021. 1 vídeo (49 min. 04 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=py4Zzdc3AzA>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FOUCAULT, M. As técnicas de si. Tradução: Karla Neves, Wanderson Flor do Nascimento. **Espaço Michel Foucault – UnB, online**, [s.d.]. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/tecnicas.pdf>. Acesso em: 11 mai. 2024.

_____. De espaços outros. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 113–122, 2013a. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/#>. Acesso em: 11 mai. 2024.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

HARRINGTON, R. M. Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess. **Review: Literature and Arts of the Americas**, Estados Unidos, vol. 22, nº 39, p. 38-39, jan/1988. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08905768808594262>. Acesso em: 30 jun. 2021.

MANCHESTER, E. Untitled (Rape Scene) [summary]. **Tate**, [s.l.] 15 out. 2009. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>. Acesso em: 14 ago. 2021.

MARTINS, L. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. (orgs.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Poslit/UFMG, 2002. P. 69-91.

OLIVEIRA, V. B. **Caminhos de Ana Mendieta**. In: **ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, XV, 2022**, Foz do Iguaçu. Anais [...]. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas - ANPHLAC, 2022. P. 649-660. Disponível em: <https://www.anphlac.org/arquivo/>