

PUBLICADO
ORIGINALMENTE
EM *MENDIETA*,
EARTH BODY:
SCULPTURE AND
PERFORMANCE,
1972-1985.
WASHINGTON:
HIRSHHORN
MUSEUM, 2004.

GUY BRETT

ÚNI CA ENER GIA

1 Mendieta, Ana.
Apud Wilson, Judith.
Ana Mendieta
Plants Her Garden.
The Village Voice.
13-19 de agosto de
1980, p. 71.

2 Mendieta, Ana.
Apud Barreras del Rio,
Petra. Ana Mendieta,
An Historical Overview.
In: *Ana Mendieta*
Retrospective. Nova
Iorque: New Museum,
1987, p. 31.

3 Mendieta, Ana.
Apud Wilson. Op. cit..

4 Mendieta, Ana.
Trecho de nota não
publicada, sem data.
Apud Merewether,
Charles. From Inscription
to Dissolution: An
Essay on Expenditure
in the Work of Ana
Mendieta. In: *Ana*
Mendieta. Barcelona:
Fundació Antoni Tàpies,
1996, p. 101.

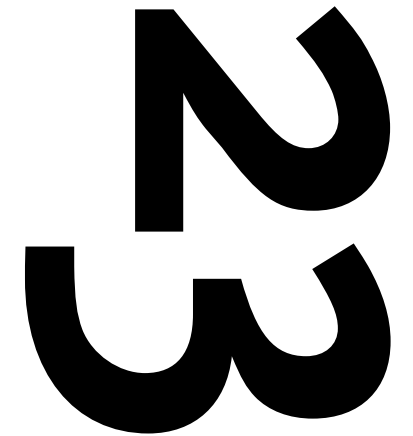
5 Mendieta, Ana.
Leitura com *slides* na
Universidade de Alfred.
Nova Iorque, 1983.

Foi a própria Ana Mendieta que usou a frase “Estou entre duas culturas”¹. A declaração surgiu em uma entrevista concedida durante sua segunda visita a Cuba, quando pensava em retornar ao país natal para realizar trabalhos como artista. Proferidas por Mendieta, estas palavras adquirem uma ressonância particular, em razão do que sabemos de sua breve existência. As circunstâncias de sua transferência de Cuba para os Estados Unidos aos 12 anos, junto com a irmã mais velha, Raquelín, sem saber falar inglês, crescendo em uma série de instituições, lares adotivos e internatos, em uma região longínqua conhecida pelos invernos rigorosos, levaram-na a experimentar um profundo deslocamento. “Sintome tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal”².

A metáfora da perda se refere, aqui, a Cuba, mas Mendieta acreditava em uma noção mais geral de “América Latina”. Considerava que, apesar das disparidades, havia semelhanças entre as diversas culturas latino-americanas, a ponto de diferirem,

como um todo, da cultura norte-americana. Este sentimento se confirmou na primeira vez em que saiu dos Estados Unidos desde que havia chegado de Cuba: quando visitou o México, em 1971, em uma viagem de estudos arqueológicos financiada pela Universidade de Iowa (“mergulhar no México foi como voltar às origens, como conseguir um pouco de magia pelo simples fato de estar lá”³). Mesmo na Itália, para onde foi em 1983 com uma bolsa de estudos (o Prix de Rome concedido pela Academia Americana), experimentou a mesma sensação, de ser parte de um todo.

Não há dúvida de que sua identidade latino-americana se expandiu e se tornou evidente diante dos costumes do meio-oeste americano, em um processo – a princípio doloroso, mas triunfante posteriormente – de compreensão da própria diferença. Mendieta escreveu que era vista como “um ser erótico (o mito do latino *caliente*), agressivo e de alguma forma ligado à perversão”⁴. “A minha cultura de origem é bastante sensual, direta...”, disse, em resposta a uma pergunta realizada durante palestra na Universidade de Alfred, em 1983⁵. Características



tidas como normais em uma determinada cultura tornam-se estranhas e ameaçadoras em outra.

Ao levantar tais questões, estaríamos à beira de um território “por onde os anjos não passam”⁶, de um território de estereótipos reducionistas? Será que a diferença cultural pode existir tanto como clichê quanto como verdade? Talvez a resposta seja afirmativa, pois as características culturais existem em um jogo de contradições e relativismos. Ao definir as diferenças entre o “caráter” latino-americano e a cultura anglo-saxã, Mendieta citava com frequência o poeta mexicano Octavio Paz em seu famoso livro *O Labirinto da Solidão* (1959). Em um dos capítulos, Paz faz uma comparação reveladora entre as *fiestas* mexicanas (“com cores primárias e violentas, trajes e danças estranhos, fogos de artifício e cerimônias, e uma profusão inesgotável de surpresas”) e as reuniões sociais e as temporadas de férias norte-americanas e européias (“que não possuem nenhum tipo de rito

ou cerimônia e são tão individualistas e estéreis quanto a cultura que as inventou”).

Parece que estamos diante de uma polarização de valores culturais em que os traços de uma cultura não se confundem com os de outra. No entanto, a descrição das *fiestas* de Paz aproxima-se dos escritos do russo Mikhail Bakhtin sobre o carnaval, que é um fenômeno universal, emergindo e desaparecendo em diversos momentos históricos, em diferentes países. Não se trata de uma diferença ontológica, mas de uma diferença histórica, enraizada no tempo e na evolução das formas sociais. Além disso, não há dúvida de que, a cada momento e em cada lugar, há todo um jogo de emoções. Paz compara a breve explosão de festividade com a realidade cotidiana do mexicano, “quieta e sombria” no resto do ano. “Não há nada mais animado do que a *fiesta* mexicana, mas também não há nada mais pesaroso”⁷.

Por esse motivo, a influência norte-americana sobre Mendieta não deve ser vista exclusivamente

em termos de censura ou repressão, mas também como uma libertação. Como se sabe atualmente, foi por intermédio de Hans Breder (um viajante transcultural) e seu curso pioneiro de *intermedia* na Universidade de Iowa, combinando dança, teatro, linguagem escrita e música às artes visuais, que Mendieta entrou em contato com a vanguarda do início dos anos 1970. Havia uma intensa atmosfera de interdisciplinaridade, comum aos momentos particularmente criativos do século xx. Em seu ensaio, Olga Viso conta que as oficinas de Breder também atraíam estudantes dos departamentos de matemática, psicologia, literatura comparada e antropologia. Nessa mesma época, Mendieta trava contato com o movimento feminista, que se alastra pelo mundo da arte por volta de 1970. Nesse ano, o terceiro de seu curso na Universidade de Iowa, a artista também obtém a cidadania norte-americana.

Em Iowa, em um ambiente experimental extremamente estimulante, pode-se identificar, na obra de Mendieta, a influência de uma estética rebaixada. Havia na época uma série de termos correntes para descrever essa tendência: “estruturas primárias”, “arte abc”, “arte minimalista”; uma sensibilidade que se universalizava, passando por todo o espectro artístico do que veio a ser rotulado arte conceitual, *land art*, *body art*, instalação e performance. Podia-se percebê-la no trabalho feito no nível do chão de Carl André, nas lâminas e tubos de chumbo escorados de Richard Serra, nas obras cinéticas de Hans Haacke, envolvendo a transformação de materiais e processos naturais de mudança, nas intervenções na natureza realizadas por artistas como Robert Smithson ou Michael Heizer, nos *happenings* de Allan Kaprow e nos *body works* de Vito Acconci (Haacke e Kaprow haviam comparecido ao curso de Hans Breder como artistas visitantes). É até certo ponto paradoxal que, ao expandir as fronteiras,

o lugar e o conceito de arte, esses experimentos tenham se guiado por princípios tão rigorosos, respeitando a realidade física do espaço presente, do tempo real e do corpo, excluindo a composição, a emoção e o simbolismo. Mas esse paradoxo beneficiou Mendieta. Os títulos rudes, literais e descritivos de seus primeiros trabalhos (*Glass on Body*, *Woman with Feathers*, *Death of a Chicken*, *Rape Scene*) realçam seu vigoroso conteúdo emocional⁸. Um dos elementos mais convincentes de sua série *Siluetas* é a centralidade e a continuidade de sua “estrutura primária”, o contorno de seu corpo, que destaca a fluidez e a sutileza da intervenção do meio natural. Esse corpo-signo sempre retorna para ser, de novo, consumido, derretido, levado pela água, desfeito pelos elementos de seu entorno. As *Siluetas* são “uma longa série que nunca vai terminar”, disse a artista⁹. Resta uma pergunta: será que, se não tivesse sido exposta à estética minimalista, teria ela conseguido um efeito tão marcante em termos de simplicidade e serialidade?

Nesse mesmo período, Mendieta conhece o que era, então, o movimento de arte feminista mais poderoso do mundo. Ao passo que “na sociedade européia culta, autodenominar-se feminista significaria ser ridicularizada e ignorada”, nas palavras de Lucy Lippard em um de seus primeiros e importantes artigos sobre a *body art* feminina, nos Estados Unidos já havia uma “base ampla de apoio e uma competência interpretativa provenientes do movimento das mulheres”. Nesse artigo, Lippard compara de forma pontual a *body art* produzida pelas mulheres e pelos homens. “Há exceções de ambos os lados”, afirma Lippard, “mas, se o desconforto feminino é tratado de forma positiva, com suavidade, em atos de auto-exploração, autocrítica e transformação, a ansiedade acerca da função masculina tende a tomar uma forma violenta, até mesmo



ANA MENDIETA. UNTITLED (SILUETA SERIES, IOWA), 1977 – ©THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

6 N.E.: *Where Angels Fears to Tread* é o título de uma novela do escritor inglês E. M. Foster.

7 Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. Trad. Lysander Kemp. Nova Iorque: Grove Press, 1961, p. 47-64.

8 Na verdade, não se tem certeza se havia realmente a intenção de intitular os trabalhos, pois os títulos parecem indicar uma relutância em dar nomes, contendo ou criando distância da experiência bruta.

De qualquer forma, a literalidade permanece, o que está em consonância com o espírito do minimalismo.

9 Mendieta, Ana. Apud Perrin, Marlene J. Ana Mendieta works with nature to produce her art. *Iowa City Press-Citizen*. 2 de dezembro de 1977.

autodestrutiva”. Em contraste com toda a história da representação do corpo feminino pelos homens, “no momento em que as mulheres usam o seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio *ser*, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito”¹⁰.

Lucy Lippard conheceu Ana Mendieta na Universidade de Iowa, no início dos anos 1970. “Na época, e desde então, impressionou-me a sua intensidade”, diz Lippard¹¹. A recente redescoberta e reavaliação das primeiras performances e *body works* de Mendieta – no momento de sua passagem por Iowa e da explosão do movimento da arte feminista nos Estados Unidos – tornaram as palavras de Lippard particularmente reveladoras. Comparados à aura de “magia” (Mendieta empregava esta palavra com frequência) e à sugestão de metáfora características da longa série de *Siluetas*, os primeiros trabalhos de Mendieta apresentam uma natureza direta, confrontadora, audaz e às vezes até brutal. Depois de ler sobre o estupro e assassinato de uma colega da universidade, Mendieta apresentou duas *Rape Scenes* utilizando seu próprio corpo, uma em ambiente externo e outra em ambiente interno. O ambiente interno era seu próprio apartamento, mal-iluminado, onde, sem ser avisados, professores e estudantes encontravam seu corpo nu, amarrado e ensanguentado, dobrado sobre uma mesa. Pode-se avaliar o efeito da *Rape Scene*, como trabalho de uma mulher e de uma artista, a partir das próprias palavras de Mendieta: “Eu realmente ia conseguir, pois estava trabalhando com sangue e com o meu próprio corpo. Os homens preferiam a arte conceitual e os seus trabalhos eram todos austeros”¹².

A consciência dessa capacidade de Mendieta de apresentar os fatos com tanta ousadia torna ainda mais evidente o tipo singular de intensidade presen-

te nas *Siluetas*. É como se, nos primeiros trabalhos, enfrentasse a discriminação, a violência, o ódio, o sofrimento, o sentimento de cisão, enquanto, nos trabalhos posteriores, buscasse a harmonia e a regeneração. Os primeiros projetam-se despojadamente no aqui-e-agora; os últimos, em um enorme espaço de tempo que funde toda uma perspectiva da história humana aos ciclos recorrentes da natureza. No entanto, a intensidade de ambos decorre de sua presença física e de seu processo de transformação material. “O seu trabalho ganha em qualidade quando o seu processo de trabalho se torna mais físico”, lembra o artista porto-riquenho Juan Sanchez, seu amigo¹³.

Um dos aspectos mais impressionantes das *Siluetas*, intensificado pelo acréscimo de cada silhueta à série (infinita), é a criação compartilhada. Cada pequeno detalhe de cada *site* e de sua efigie feminina reclinada, seja uma parede de pedra, um barranco, uma vala ou um riacho, um tronco de árvore, uma ladeira de cascalho, a lama da margem de um rio, a areia da praia, os despojos trazidos pelo mar, a terra de um pântano, um juncal, a grama ou a neve, torna-se parte do “fazer”. A artista acrescenta os seus próprios materiais, bastante peculiares, por vezes uma mistura de pólvora (fabricada por ela mesma) e açúcar, à qual atea fogo, criando uma complexa alquimia. Além disso, produção e dissolução estão unidas no mesmo processo; não existe um momento de finalização da obra. A arte de Mendieta alcança tamanho grau de condensação, que todos esses elementos ficam intensamente gravados na mente, seja se presenciarmos o processo *in loco*, assistimos ao filme, observamos uma fotografia ou, ainda, se vemos uma simples reprodução em um catálogo de arte (cada meio pode ser mais ou menos adequado, mas todos são formas de testemunho).

Em certo sentido, seu fazer constitui um outro aspecto de sua posição intermediária. A artista dá



ANA MENDIETA. UNTITLED (RAPE SCENE), 1973 – © THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

10 Lippard, Lucy. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. *Art in America*. Maio de 1976, p. 75-79.

11 Lippard, Lucy. Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America*. Novembro de 1985, p. 190.

12 Mendieta, Ana. Apud Wilson. Op. cit..

13 Sanchez, Juan. Depoimento ao filme *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*. Direção de Nereyda Garcia-Ferraz e Kate Horsfield, produção de Kate Horsfield. 50 mins. 1987.

14 Lippard, Lucy. Artigo sem título. In: Eshleman, Clayton e Eshleman, Caryl (ed.). A Tribute to Ana Mendieta. *Sulfur* (Eastern Michigan University). vol. 22. Primavera de 1988, p. 77.

Tenho consciência de que, por trás da expressão aparentemente equilibrada de Lippard, existem contradições poderosas. Ana Mendieta foi marginalizada pelo mundo artístico durante anos, não apenas como

mulher (era conhecida como a esposa de Carl André), mas também como latino-americana. Quando viva, a maioria das exposições de que participou foi de arte feminina ou latino-americana. Sua irmã Raquelín, que herdou

seu espólio, decidiu não permitir que o trabalho de Ana figurasse em exposições de arte latino-americana até que fosse reconhecida pelas suas próprias qualidades como artista e não pelo fato de ser mulher ou latino-americana.

15 Perreault, John. Earth and Fire: Mendieta’s Body of Work. In: *Ana Mendieta Retrospective*. Op. cit..

16 Bachelard, Gaston. *The Flame of a Candle*. Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988, p. 2.

17 Maler, Leopoldo. Carta ao autor (23 de julho de 2000). A exposição de Maler, “Mortal Issues: A Sanctuary with Flames and Figures”, foi realizada na Galeria Whitechapel, em Londres, em 1976.

início a um processo, mas não controla o seu desfecho. Ela permite a ação da natureza sobre sua obra, ao mesmo tempo em que age sobre a natureza. Sendo assim, só faz aumentar a complexidade das influências recíprocas sobre sua prática artística, o que Lucy Lippard prefere denominar, ao se referir especificamente a Ana Mendieta, “integração cultural”, em lugar de alienação¹⁴. À primeira vista, as palavras de Lippard parecem descrever uma situação excessivamente harmoniosa, incongruente com a vida da artista, claramente marcada pelo conflito. Contudo, é possível que Lippard esteja se referindo a uma conseqüência mais ampla, de longo prazo, da arte de Mendieta: a dissolução das fronteiras. Com o mesmo espírito, uma vez que pouco se explorou esse aspecto da sua obra, a proposta deste ensaio é estabelecer algumas conexões (jogos de semelhanças e diferenças) entre a práxis artística e a posição de Mendieta e as de outros artistas latino-americanos que atuaram mais ou menos na mesma época, independentemente de terem se conhecido. Não se trata de traçar influências, e sim afinidades, paralelos, simultaneidades, ressonâncias, idéias que estão no ar em determinados momentos, cujos significados creio não terem sido devidamente explorados. O foco será a série *Siluetas*, possivelmente a sua maior contribuição para a arte. Algumas dessas conexões podem ser exploradas por meio de dois elementos que formam o título de um artigo de John Perreault sobre a obra de Mendieta: fogo e terra¹⁵.

CHAMA NUA

“O fogo sempre foi um elemento mágico para mim... a fusão... a transformação dos materiais”, comentou Ana Mendieta, de improviso, durante uma palestra com exibição de *slides* de seu trabalho na Univer-

sidade de Alfred, em 1983. O fogo (pólvora em ignição) foi utilizado na série *Siluetas*, em Iowa, em *Burial of Nãñigo* (velas negras) na Galeria Greene Street, em Nova Iorque, em 1976, e em *Ánima* (fogos de artifício), no mesmo ano. O fogo impressiona especialmente nos filmes de seus trabalhos, pois é energia fugaz, de existência breve, ao contrário das mudanças da terra, muito mais lentas. Por outro lado, se utilizarmos um outro parâmetro, a contemplação do fogo abre uma escala temporal bem mais extensa. Nas palavras de Gaston Bachelard, em *The Flame of a Candle*, verdadeira meditação em formato de livro, “obedecendo a uma das leis mais consistentes do devaneio que se desenrola diante de uma chama, o sujeito que divaga passa a habitar um passado que não é mais exclusivamente seu, o passado das primeiras fogueiras do mundo”¹⁶.

Impressiona que os artistas latino-americanos tenham partido de categorias primordiais como a terra ou o fogo, elaborando a sua natureza cósmica e transformando-as em metáforas da luta social contemporânea. Estas categorias não são, é claro, exclusivas da América Latina, mas parece que nessa parte do mundo retiveram uma carga emocional e simbólica, uma capacidade de se referir àquilo que “é realmente importante”. Essas categorias se entrelaçaram, não raro de forma indissociável, às metáforas da realidade cultural do artista, em nível popular e/ou nativo, que alimentam, em larga escala, o seu trabalho e imaginação. Em certo sentido, esse processo nada mais é do que uma versão particular de uma característica geral da arte do século xx, qual seja, a forma paradoxal pela qual o experimentalismo de vanguarda recorre ao passado mais distante, a extraordinária conexão entre o que há de mais moderno e de mais antigo. Estabeleceu-se uma ligação íntima entre a fascinação com o primordial e a radicalização

da linguagem artística. Mas a versão latino-americana desse fenômeno é pouco conhecida. Costuma-se falar muito mais das ligações entre a obra dos artistas latino-americanos e os movimentos artísticos dos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos do que dos elementos que os primeiros têm em comum. Conhecer a fundo um ambiente artístico significa valorizar as suas dimensões mais profundas, desvendar os diálogos conscientes e inconscientes, e as rivalidades criativas que se desenrolam entre os seus protagonistas. Ao explorarmos um único elemento, como o fogo, ou a terra, percebemos que as reciprocidades e ressonâncias não são apenas de grande amplitude; elas se estendem muito além do literal, em sutilezas metafóricas e conceituais.

O tema do fogo emerge em meados dos anos 1960, nos *Bólides* do artista brasileiro Hélio Oiticica, com todo esse grau de sofisticação. Uma coincidência feliz para a elaboração deste ensaio é o fato de que vi os *Bólides* de Oiticica pela primeira vez na Bienal de São Paulo de 1965, ocasião em que também vi pela primeira vez a escultura minimalista americana (trabalhos de Judd, André etc.). As diferenças chamavam a atenção sob diversos pontos de vista: material, escala, estrutura formal. Os *Bólides* de Oiticica – recipientes de vidro ou caixas de madeira compartimentadas e manipuláveis, contendo líquido, pigmento ou terra, e gaze impregnada de tinta – inserem-se no modelo nuclear (*Bólide* significa bola de fogo ou meteoro). Uma certa quantidade de material é separada do todo do planeta, é concentrada no espaço, torna-se uma massa incandescente de substância e cor que atrai o observador (“como o fogo”, nas palavras do artista). Por vezes, um pedaço de gaze lembra uma chama, mas, de modo geral, o *Bólide* é um conceito de forma enquanto “centro de energia”. Esse formato nuclear pode ser encontrado em

uma série de trabalhos de diversos artistas inseridos em diferentes contextos e sensibilidades. O fogo, em particular, tornou-se uma metáfora poderosa na época das ditaduras que assolaram vários países latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970. Um exemplo foi o evento pacífico de Victor Grippo, *Construcción de un Horno Popular para Hacer Pan* (1972), parte de uma exposição coletiva em uma praça pública no centro de Buenos Aires, onde o artista produziu e distribuiu pães aos transeuntes. Para Grippo, o evento era, em parte, uma forma de chamar atenção à polarização entre a cidade e o campo na Argentina, mas a polícia considerou-lhe subversivo, a ponto de suspendê-lo e destruir os objetos, bem como a obras dos outros artistas. Dois anos depois, Leopoldo Maler realizou um trabalho que se tornou um ícone da época, *Homenagem* (1974), no qual chammas saltam do carro de uma máquina de escrever (as chammas saíam de um jato de gás escondido). Maler homenageava seu tio, um jornalista liberal bastante conhecido, que foi seqüestrado e assassinado pela polícia durante as ondas de violência que levaram General Videla ao poder na Argentina. Decorrência de um fato pessoal, individual, *Homenagem* tornou-se uma metáfora universal tanto da violência do Estado quanto da resistência democrática (é interessante notar que Leopoldo Maler conheceu Ana Mendieta na Universidade de Iowa, nos anos 1970, e que ficaram extasiados ao descobrir que ambos vinham utilizando fogo nos seus trabalhos: “ficamos os dois enormemente surpresos pela coincidência de nossos trabalhos, especialmente porque não os conhecíamos anteriormente”. *Ánima*, de Mendieta, encontra paralelo nas figuras de ferro de Maler, que emitem ou contêm halos de chammas provenientes de jatos de gás, exibidas em Londres em meados da década de 70)¹⁷.

Uma outra artista portenha, Marta Minujin, importante entre os pioneiros internacionais dos *happenings* (colaborou com Jean-Jacques Lebel, Allan Kaprow e Wolf Vostell nos anos 1960), construiu em 1981 uma imagem do cantor de tango Carlos Gardel, da altura de cinco andares, e nela ateou fogo, criando um paralelo picante à *Ánima* de Mendieta. Subjacente a ambas, uma referência sutil à tradição das festas populares, povoadas de gigantes carnavalescos e figuras animadas. Gardel morreria em um incêndio (“ele foi tão efêmero, tão controlado pela emoção”, nas palavras de Minujin¹⁸), mas além dessas referências específicas, este trabalho fez parte de uma série de esculturas-evento gigantescas que a artista produziu para satirizar o culto patriarcal aos monumentos. Um de seus alvos preferidos era o *Obelisco* de Buenos Aires (o equivalente argentino ao Monumento de Washington): em 1977 construiu uma réplica de madeira, em tamanho natural, que ela expôs na posição horizontal, deitada de um dos lados (“as coisas são tão retas e rígidas e perpendiculares, que quis que tudo ficasse deitado”¹⁹).

Chamas de verdade ou metáforas de fogo aparecem em pelo menos quatro outros trabalhos do brasileiro Cildo Meireles. Um deles, que utiliza de forma brilhante elementos do minimalismo e do conceitualismo, ao mesmo tempo em que os faz apontar para outra direção, é *Cruzeiro do Sul* (1969-70). Este trabalho consiste de um cubo minúsculo feito de partes de carvalho e de pinho (madeiras sagradas para os índios tupi brasileiros, devido à sua capacidade de gerar fogo quando friccionadas). O pequeno cubo deve ser exibido em uma área de 200 metros quadrados! O objeto e seu entorno são inseparáveis (novamente a analogia com o núcleo do átomo e o espaço dos elétrons e suas órbitas). Essa enorme disparidade de escala pode ser interpretada pelo menos de duas formas, ou em duas direções: enquanto metáfora da

redução catastrófica das populações indígenas brasileiras desde a chegada dos portugueses e/ou como metáfora de potencialidades, pois o minúsculo cubo pode dar início a um incêndio de proporções devastadoras, ou a um processo de renovação.

A fusão entre o primevo e o moderno foi demonstrada com lucidez por Lygia Pape no seu *Livro da Criação* (1958), uma das jóias do movimento neoconcreto brasileiro. Cada página é uma construção geométrico-abstrata que condensa um episódio da pré-história. Com humor e sagacidade, Pape fez com que as páginas de seu livro fossem levadas para diversos locais e esquinas do Rio de Janeiro e, em seguida, fotografadas. A página da “descoberta do fogo” foi colocada sobre a mesa de um bar de beira de estrada, ao lado de algumas garrafas da aguardente Fogo Paulista²⁰.

Havia entre os *Bólides* de Oiticica objetos recolhidos do ambiente cotidiano e depois designados ‘bólides’. O artista chamou-os de Apropriações. Entre eles havia uma espécie de lampião de lata improvisado, com pavio de trapo, que os habitantes do Rio de Janeiro da época utilizavam para iluminar as ruas à noite. Oiticica escreveu:

“Eu os escolhi pelas suas origens anônimas – são uma espécie de objeto comunitário. Nada é mais comovente do que essas latas solitárias acesas à noite (o fogo nunca se apaga) – são uma ilustração da vida, o fogo dura até o dia em que, repentinamente, se apaga, mas enquanto dura é eterno.”²¹

O mesmo sentimento do efêmero e do eterno permeia a *Ánima* de Mendieta. Ela encomendou a estrutura a um *cohetero* (um fabricante de fogos de artifício) de Oaxaca, no México, seguindo os contornos de seu próprio corpo. Certo dia, ao anoitecer, ateou fogo à peça junto com Hans Breder. Após 30 segundos, a peça havia sido consumida.

A DISPUTA PELA TERRA

No trabalho de Oiticica há uma troca material intensa entre o fogo e a terra. A “bola de fogo” não raro é feita de terra, e alguns dos *Bólides* convidam o espectador a realizar um ritual de enterro. O mesmo ocorre com Mendieta: acendem-se fogueiras dentro de montes ou “recipientes” de terra (por vezes no formato de vulcão, outras vezes no formato do corpo humano), e suas *Siluetas* apresentam fortes conotações de enterro. Nesse sentido, sua posição de “intermediária entre culturas” reveste-se de contradições intensas. Diversos autores compararam a postura de Mendieta perante a terra à dos artistas norte-americanos e europeus comumente associados à *earth art* e *land art*. O crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, em um ensaio sobre as *Esculturas Rupestres* (1981) de Mendieta, descreve de forma extremamente sensível, tanto do ponto de vista geográfico quanto cultural, a região cubana das Escaleras de Jaruco, local onde foram escavadas essas esculturas. Mosquera retrata com afeição o relacionamento psicológico de Mendieta com o belo local, refúgio dos rebeldes à época da guerra da independência de Cuba. Mendieta seria a “última refugiada”, de acordo com Mosquera. Citando a própria Mendieta, o crítico qualifica o trabalho de Jaruco como “um ato íntimo de comunhão com a terra... uma solução imaginária, via arte, para o drama vivido por uma garota sensível que é forçada a abandonar seu país, sua família, seus costumes, seus amigos...”. Mosquera sugere, em seguida, que “a própria estrutura da obra de Mendieta” a distingue das outras formas de *earth art*:

“Normalmente [na *earth art*] a matéria é reivindicada pelo próprio ato do deslocamento de seu contexto original, para em seguida se inserir em uma hierarquia diferente... algo que quase sempre é realizado em escala monumental. Coloca-se a terra a serviço e

em função do desejo do homem. Já em Ana encontramos uma atitude mais modesta: nela, o ser humano se abre em direção à terra, integra-se a esse meio natural... A abordagem de Ana não objetiva a violentar nem estuprar; ao contrário, trata-se da busca de uma fusão íntima.”²²

A artista Nancy Spero utilizou palavras similares. “Ana não agredia a terra para controlá-la, dominá-la ou para criar monumentos grandiosos de autoridade ou poder. Ela buscava espaços íntimos, recessos, *habitats* de proteção, que anunciassem pausas para conforto e meditação”²³. Uma série de historiadoras da arte feministas associou os “gestos de controle e dominação” à *earth art* produzida por artistas do sexo masculino²⁴.

No entanto, além dessa diferença entre as posturas masculina e feminina, o trabalho de Mendieta talvez apresente uma percepção da terra decorrente das diferenças históricas entre a América do Norte e a América Latina. Embora haja o risco de lidarmos com questões complexas de forma esquemática, pode-se associar a história dos Estados Unidos à exploração em larga escala da terra e dos recursos naturais do subsolo. Uma vez esauridos esses recursos, as pessoas, ou melhor, as gigantescas corporações, saem em busca de novos locais, deixando cenas de depredação e devastação na sua passagem. O trabalho dos artistas da *land art* das décadas de 1960 e 1970 é, em certo sentido, um reflexo dessa atividade (em “escala monumental”, palavras de Mosquera), ao mesmo tempo em que, em alguns casos, opõe-se a ela. Assim, Robert Smithson, pouco antes de sua morte prematura, propunha a empresas de mineração norte-americanas programas de recuperação das terras degradadas. Para Smithson, esses programas também trariam uma nova função social para a arte:

18 Minujin, Marta. In: Squires, Richard e Minujin, Marta. Eat Me, Read Me, Burn Me: The Ephemeral Art of Marta Minujin (entrevista). *Performance*. nº 64. Verão de 1991, p. 24.

19 Idem.

20 Seria muito desarrastado querer associar as metáforas de fogo da arte latino-americana com as memórias das emoções originárias das “primeiras fogueiras do mundo”? Na sociedade asteca, cada ciclo de 52 anos era marcado por uma

Nova Cerimônia do Fogo, um momento bastante angustiante, no qual se apagavam todos os fogos, que eram substituídos por um novo fogo produzido de forma cerimonial, pelo atrito de um utensílio girado contra uma prancha de madeira.

21 Oiticica, Hélio. Apud *Hélio Oiticica* (catálogo de exposição). Londres: Galeria Whitechapel, 1969.

22 Mosquera, Gerardo. Introdução. In: *Rupestrian Sculptures/Esculturas Rupestres* (catálogo de exposição). Nova Iorque: A.I.R. Gallery, 1981.

23 Spero, Nancy. Tracing Ana Mendieta. *Artforum*. vol. 30, nº8. Abril de 1992, p. 77.

24 Ver Kwon, Miwon. Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta. In: *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996, p. 171, nota 13.

“Deve-se criar uma dialética entre a mineração e a recuperação das terras. Locais devastados como as minas a céu aberto poderiam ser reciclados via *earth art*. O artista e o minerador devem tomar consciência de seu papel de agentes naturais. Quando, pela mediação da tecnologia, o minerador perde a consciência daquilo que faz, torna-se incapaz de lidar com a natureza, interna ou externa. A arte pode se tornar um meio físico, um intermediário entre o ecologista e o industrial. Empresas como Peabody Coal, Atlantic Richfield, Garland Coal and Mining, Pacific Power, Light e Consolidated Coal devem se conscientizar da existência da arte e da natureza; caso contrário, deixarão um rastro de poluição e ruína.”²⁵

Nesse mesmo espírito, insere-se o trabalho extraordinário de arte pública de Agnes Denes, *Wheatfield: a Confrontation* (1982), no qual a artista planta e colhe trigo em uma área de dois acres de um terreno baldio localizado no distrito financeiro de Manhattan, a um quarteirão de Wall Street e com

vista para a Estátua da Liberdade. Essa ação, por sua vez, antecipa os movimentos populares de recuperação de terras abandonadas, em cidades desprivilegiadas como Detroit, por meio do plantio de hortaliças e frutas²⁶.

Na América Latina, o desgaste da terra deu-se de forma bastante diversa. O padrão clássico caracteriza-se pela sobrevivência de condições praticamente feudais, com grandes extensões de terra que permanecem nas mãos de um reduzido número de proprietários rurais, e uma massa de camponeses sem terra que é forçada a migrar para as cidades em busca de trabalho. Um dos movimentos políticos populares de maior força no Brasil atualmente é o Movimento dos Sem-Terra²⁷, fenômeno impen-sável nos Estados Unidos, exceto, talvez, no contexto específico de luta pela terra dos índios americanos²⁸. Diante da terra abundante, mas inacessível, do interior, resta ao retirante a opção de invadir terrenos abandonados na cidade, os quais é forçado a dividir com outros *squatters*²⁹, em condições de extrema insegurança.

Creio que, no trabalho de Oiticica, a percepção da terra deriva dessa situação. Certa vez, o artista fez uma distinção entre o seu trabalho e a *earth* ou *land art* dos norte-americanos, que para ele parecia uma expressão contemporânea do *ethos* da paisagem, como o agrimensur imparcial que vistoria a terra – para este, algo neutro e disponível. Tenho a impressão de que, para Oiticica, a terra estava associada a dois aspectos, o de elemento da energia vital (calor, cor, umidade), e o de algo escasso e precioso, pelo qual vale a pena lutar, e daí a defesa apaixonada das favelas do Rio: “Eu amo cada centímetro do morro da Mangueira com a mesma intensidade que dedico ao meu trabalho criativo”, disse uma vez.

Para Oiticica, *emigré* dos bairros burgueses do Rio, a favela da Mangueira representava perigo, mas também cultura e afetividade. Muitos de seus *Bólides* e das capas denominadas *Parangolés* (obras de arte para vestir) foram feitos em homenagem a dançarinos, artistas e marginais da Mangueira. Em um *Bólido* dedicado a um bandido morto pela polícia [o Cara de Cavalo], o observador deve levantar uma caixa pesada de terra, que revela uma foto de jornal com o corpo do jovem marginal, deitado sobre a água, em uma posição misteriosamente semelhante às *Siluetas* de Mendieta. Fica clara a analogia com o enterro. A dialética do enterro/renascimento foi também, para Oiticica, um veículo de questionamento do processo de redução da intuição do artista a objetos inertes e produtos de luxo. Dois anos antes de morrer, Oiticica realizou o que chamou de *Contra-Bólido: Devolver a Terra à Terra* (1978). Juntamente com alguns amigos, o artista tomou uma forma de madeira retangular, encheu-a da terra preta e fértil que trouxera consigo e levantou a forma, deixando um quadrado dessa terra sobre a terra do local. A intenção era realizar o enterro do *Bólido* enquanto objeto e a sua ressurreição

enquanto “ato de vida”. O local escolhido para a cerimônia foi a região do Caju, um terreno baldio e depósito de lixo perto do porto do Rio.

Encontramos, nisso tudo, a escala humana, a relação íntima da terra com o corpo, a ética, uma ênfase na valorização e não na dominação, o que, neste sentido, é bastante afim à arte de Ana Mendieta. Em algumas das manifestações da *earth art* latino-americana, mesmo nos casos em que a escala ultrapassa a dimensão humana, mantém-se a relação terra/corpo, como no exemplo da obra *Sutura*, realizada em uma praia em Mar del Plata, na Argentina, pelo grupo Escombros, em 1989. Ao lado dessa ação, símbolo da cura de feridas e separações, havia a seguinte afirmação:

“Dar um novo alento aos deprimidos, unir o que está separado, eliminar todas as fronteiras; substituir o ‘eu’ pelo ‘nós’, recuperar aquilo que está perdido, reviver os mortos, tornar real o abstrato, tornar lógico o irracional, liberar os conquistados, tornar possível o impossível. É esse o papel do artista.”³⁰

A metáfora da ferida e da sutura poderia nos levar, em um circuito rizômico, a outros percursos da arte latino-americana: a escultura da artista colombiana Doris Salcedo, ou a obra gráfica com o tema das suturas que a chilena Catalina Parra realizou durante a ditadura de Pinochet. Mas isso nos distanciaria de Ana Mendieta.

EU, EUS

Em uma entrevista realizada em 1984, a artista Linda Montano perguntou a Ana Mendieta se usava as imagens de morte/enterro de forma consciente. Mendieta respondeu imediatamente: “Não acho que possamos separar a morte e a vida. O meu tra-



ANA MENDIETA. *ON GIVING LIFE*, 1975 – © THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

25 Smithson, Robert. Untitled, 1972. In: Holt, Nancy (ed.). *The Writings of Robert Smithson*. Nova Iorque: New York University Press, 1979, p. 220.

26 Informações sobre tais programas podem ser encontradas em www.boggscenter.org.

27 O nome completo do movimento é Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). www.mst.org.br.

28 Obviamente no Brasil também existe a exploração em larga escala, sem respeito à ecologia e mesmo associada à corrupção, realizada por grandes empresas.

29 N. do T.: Termo que designa invasores de áreas ou construções desocupadas.

30 Citado no folheto do evento, que ocorreu em 9 de dezembro de 1989, em Mar del Plata, Argentina, com a participação de 500 artistas.

balho gira em torno de duas coisas... é sobre Eros e sobre morte/vida”³¹. As imagens fotográficas geradas pela série *Siluetas* são profundamente ambivalentes (ou sensíveis ao contexto das publicações). Não é difícil imaginar que, desprovida de qualquer informação suplementar e publicada em um jornal em vez de um livro de arte, uma dessas fotografias poderia ser facilmente confundida com uma cena de violência. A “deusa” assemelha-se bastante a um cadáver. Contudo, com o conhecimento que possuímos, passamos a interpretar uma imagem que registraria uma cena de abandono total, a obliteração da identidade de um indivíduo e de seu lugar no tecido social (ainda preservados em diversos rituais de enterro), como uma afirmação do amor e do sentimento de pertencer a uma humanidade unida em seu longo percurso histórico, e como identificação com a mãe natureza. Os sinais da decomposição do corpo, sua reabsorção pela terra, através da materialidade que retrata a fusão da imagem do corpo com a terra, com a lama, com a água etc., tão importante para Mendieta, transmutam-se em celebração.

Mendieta gostava de trabalhar sozinha, conforme testemunho de seus amigos. “Sozinha com seu equipamento e seus acessórios especiais, caminhava até o local escolhido, deitava-se e delineava o seu corpo no chão, abria valas na terra, enchia-as de pólvora e ateava-lhes fogo para queimarem furiosamente” (Nancy Spero)³². Gerardo Mosquera analisa esse ritual solitário. “Para Ana, a arte era um ritual que objetivava compensar a sua cisão pessoal, uma solução imaginária para a busca impossível por aceitação mediante o simbolismo do retorno, em termos simultaneamente culturais, psicológicos e sociais... A maior parte do seu trabalho consiste em um único ato de fusão com a natureza”³³. No entanto, o que Mosquera denomina “cisão pessoal” não é apenas uma projeção da neurose individual da artista na

sua obra. Lucy Lippard chamou a figura da *Siluetas* de “uma mulher comum”³⁴. A própria Mendieta queixou-se das interpretações que associavam essa figura à imagem da “Deusa”. Com o passar do tempo, a artista retirou mãos e braços de sua efígie. Dizia querer que seu trabalho fosse “aberto”³⁵.

É bastante revelador que Lygia Clark, no mesmo ano das *Siluetas*, trabalhando em Paris e no Rio de Janeiro, muito provavelmente sem conhecer o trabalho de Mendieta, tenha também declarado desejar que seu trabalho fosse “aberto”. Em lugar de projetar a personalidade do artista e seus “problemas subjetivos”, em lugar de transformar suas afirmações em “biópsias de si mesmo”, que levam a um fechamento, o trabalho deve “deixar uma abertura” para aqueles que o observarem ou vivenciarem³⁶. Da mesma maneira, Lygia Clark imaginava ou pretendia criar uma forma de fusão com a natureza. As palavras de Mendieta,

“A minha arte fundamenta-se na crença em uma energia universal que perpassa todos os elementos, do inseto ao homem, do homem ao espectro, de espectro às plantas, das plantas à galáxia”³⁷,

encontram paralelos em muitos dos escritos de Lygia Clark. Clark falou da experiência de viver “a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende da música de Mozart aos gestos dos jogadores do futebol de praia”³⁸; “o homem contemporâneo... aprende a flutuar na realidade cósmica, assim como na sua própria realidade interior”³⁹. Também podemos acrescentar frases de Hélio Oiticica, surpreendentemente semelhantes, sobre como buscava, no seu trabalho: “a plena incorporação daquilo que foi considerado anteriormente como ambiental”; “uma comunhão corpo-ambiente total”⁴⁰. Mas a forma de conduzir essa busca, por

parte tanto de Lygia Clark quanto de Oiticica, era bastante diferente da de Mendieta.

As diferenças entre esses artistas e Mendieta tornam-se ainda mais impressionantes em razão das semelhanças surpreendentes entre as fotografias das *Siluetas* de Mendieta e de dois trabalhos fundamentais de Lygia Clark, *Canibalismo* e *Baba Antropofágica*, ambos de 1973. O primeiro ponto de comparação é a figura reclinada. Em seguida, o fato de haver interferência na sua solidez, na sua superfície. No caso de Mendieta, são os processos materiais da natureza que interferem; no de Clark, são as ações de outras pessoas, mediadas pelos *Objetos Relacionais*, esculturas manipuláveis que a artista desenvolveu durante mais de 20 anos como analogias das vivências sensoriais do corpo. Em ambos os casos, ocorre um processo de dissolução, mas de naturezas diferentes. Em Mendieta, o contexto é essencialmente o do ser individual em fusão com a natureza. No caso de Lygia Clark, trata-se de um contexto social, um ritual participativo que envolve a interação de diversos seres individuais.

Estes dois trabalhos de Lygia Clark surgiram como uma espécie de ponto intermediário na evolução de uma estrutura que caminha para a participação, processo que singulariza a sua obra como um todo. Na fase anterior, ela havia proposto a manipulação de objetos pelo “espectador”, quem quer que se interessasse em fazê-lo. *Canibalismo* e *Baba Antropofágica* foram desenvolvidos com um grupo de estudantes com o qual ela trabalhava regularmente quando lecionou na Sorbonne, em Paris, nos anos 1970. De volta ao Brasil, iniciou sua forma singular de prática “terapêutica”, trabalhando individualmente com pessoas, utilizando seus *Objetos Relacionais*. Clark passou a ver o seu trabalho cada vez mais dentro de um contexto “terapêutico”, idéia



que também atraía Mendieta. O trabalho artístico talvez fosse, para Ana Mendieta, o meio de cura de uma “cisão pessoal”, mas o seu público sem dúvida vê a sua arte dentro do contexto cósmico em que foi formulada, e alimenta-se dessa visão. A dissolução da imagem do corpo nas *Siluetas*, como um abrir-se ou entregar-se às forças da natureza, traz uma carga terapêutica poderosa. O externo flui para o interior, e o interno flui para o exterior. Esse processo também está presente no trabalho de Lygia Clark, embora o sentido seja diferente.

ANA MENDIETA. UNTITLED (*SILUETA SERIES*), 1977 – ©THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

31 Mendieta, Ana. Entrevista a Linda Montana. In: Eshleman, Clayton e Eshleman, Caryl (ed.). Op. cit., p. 67.

32 Spero, Nancy. Op. cit., p. 77.

33 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta: Art, Religion and Cultural Difference. *Artlies*. Trad. Alessandro Angelini. Houston, Texas, outono de 2000, p. 22-25.

34 Lippard, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Pre-History*. Nova Iorque: Pantheon, 1983, p. 45-51.

35 Mendieta, Ana. Palestra com slides na Universidade de Alfred, 1983.

36 Clark, Lygia. Carta a Hélio Oiticica (31 de março de 1971). In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 276-277.

37 Mendieta, Ana. In: *Ana Mendieta*. Op. cit., p. 216.

38 Clark, Lygia. Do Ato (1965). In: *Lygia Clark*. Op. cit., p. 164.

39 Clark, Lygia. A Morte do Plano (1960). Idem, p. 117.

40 Oiticica, Hélio. Cadernos de Nova Iorque. (mimeo). Apud Brett, Guy. The Experimental Exercise of Liberty. In: *Hélio Oiticica*. Roterdã: Witte de With/Paris: Jeu de Paume, 1992, p. 237.

Canibalismo e *Baba Antropofágica* exemplificam a noção de *Corpo Coletivo* de Clark. Em alguns casos, explorou-se essa noção com corpos e membros ligados por uma estrutura de faixas elásticas, de modo que o movimento de um participante afetasse todos os outros. *Canibalismo* e *Baba Antropofágica* aprofundaram ainda mais a questão. Clark descreveu a experiência como “o intercâmbio da psicologia íntima das pessoas”⁴¹. Em *Canibalismo*, as pessoas, com os olhos vendados, retiram e comem frutas que descobrem ao abrir a “barriga” do participante deitado (na realidade, a barriga é um bolso enorme em uma roupa especialmente elaborada para a ocasião). Em *Baba Antropofágica*, o grupo puxa continuamente fios a partir de carretéis de cores diferentes que são colocados dentro de cada boca, depositando os fios suavemente sobre o indivíduo reclinado, cobrindo-o de uma massa de fios e saliva: “Eles percebem que estão arrancando as próprias entranhas”, afirmou Clark⁴². A artista ainda descreveu a experiência como “entrar no corpo do outro”⁴³. Daí a metáfora do canibalismo.

A psicanalista e autora brasileira Suely Rolnik, após participar de uma performance da *Baba*, executada em São Paulo em 1994, no papel do indivíduo reclinado, descreveu a experiência como a dissolução da imagem de seu próprio corpo e da sua noção de eu. No começo, sentiu-se apavorada, mas foi perdendo o medo, pois começou a “ser esse emaranhado-baba”. Sua vivência, segundo ela mesma, deu-se “num plano totalmente distinto daquele onde se delinea minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva... No fluxo do emaranhado-baba, plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu... Vislumbro então que o corpo sem órgãos dos fluxos/baba é um fora de mim, mas que curiosamente me habita, e ainda por cima me faz diferir de mim mesma”⁴⁴. Como diz Lygia, “o dentro é o fora...”. A partir do “fora”

produz-se um novo “dentro”. Rolnik afirma que, com a intervenção de outros seres/corpos, o eu individual torna-se um eu múltiplo.

A experiência descrita por Suely Rolnik pouco tem a ver com os registros fotográficos ou o filme sobre *Baba*. Trata-se de uma experiência que não pode ser fotografada. Não há platéia para *Baba*; ou você participa ou você não está “lá”. A experiência não faz parte da “cultura visual”, mas as fotografias o fazem, inevitavelmente. Tornam-se informação, como em qualquer evento do qual não se participa fisicamente. No caso de Ana Mendieta, geralmente não havia mais ninguém durante a ação. Os registros em foto e em filme, portanto, aumentam o aspecto mágico da ação da artista. A distância espaço-temporal cria o que Gerardo Mosquera denomina a noção do “desejo impossível” gerado pelo trabalho de Mendieta. De fato, Mosquera especulou sobre o absurdo de se “restaurar” as *Esculturas Rupestres* de Ana Mendieta nas cavernas de Jaruca, em Cuba: “criar um ‘Jardim de Ana Mendieta’ para os turistas, cobrar a entrada em dólar e vender *souvenirs*”, comenta ironicamente. Isto seria totalmente contrário ao espírito dos seus trabalhos, os quais, uma vez criados, devem “unir-se aos processos ambientais do local”⁴⁵.

A “participação” e a “reportagem fotográfica” são gêneros modernos importantes e característicos que surgiram a partir das questões sobre a relação entre a arte e o público. Podem, sem dúvida, ser associados a dois aspectos entre os quais oscila a experiência do cidadão comum atualmente: o real e o midiático. O primeiro corresponde ao desejo ou ao mergulho inevitável na experiência vivida. O segundo corresponde às formas de observação, de testemunho, com vários graus de distanciamento. A prática de um artista pressupõe o estudo profundo dessa oscilação.

Sei que os artistas que comparei a Ana Mendieta são brasileiros e argentinos, e não cubanos. Isto pode ser explicado pelo desejo de traçar determinadas afinidades e diferenças a partir de uma profusão potencial. É claro que há ligações culturais íntimas entre o Brasil e Cuba, por exemplo os sistemas de crenças e valores paralelos da Santarí afro-cubana e do Candomblé afro-brasileiro. Já se especulou bastante a respeito do interesse de Mendieta pela Santarí, mas trata-se apenas de uma entre um complexo de influências, da mesma forma que o Brasil africano e indígena teve sua importância para Clark e Oiticica. O desejo comum por uma “fusão com o Universo” (e, no caso específico das afinidades entre Mendieta e Clark, o interesse pela cura) pode ser associado a esses sistemas de crença, embora esse desejo possa ser igualmente encontrado em outras tradições, entre as quais a indiana e a chinesa. (Por exemplo: “É primordialmente o nosso corpo ou, mais exatamente, a imagem do nosso corpo que nos impede de embarcar nos percursos místicos da

não-dualidade, da não-separação, e da dissolução da identidade individual em uma identidade maior, cósmica”⁴⁶). A busca espiritual a que se faz referência nessas tradições é um dilema eterno, uma vez que lida com a atração e a repulsão dos opostos, uma dinâmica com a qual todos temos que conviver. Essa busca tende a funcionar na direção contrária do exclusivismo e do monopólio cultural, mais um aspecto daquilo que Lucy Lippard denominou a “integração cultural” de Ana Mendieta.

GUY BRETT VIVE E TRABALHA EM LONDRES. REALIZOU A CURADORIA DAS EXPOSIÇÕES “FORCE FIELDS: PHASES OF THE KINETIC” (2000), “LI YUAN-CHIA” (2001) E “BORIS GERRETS” (2002), ENTRE OUTRAS. É AUTOR DOS LIVROS *THROUGH OUR OWN EYES: POPULAR ART AND MODERN HISTORY* (NEW SOCIETY, 1986), *TRANSCONTINENTAL: NINE LATIN AMERICAN ARTISTS* (VERSO, 1990), *EXPLODING GALAXIES: THE ART OF DAVID MEDALLA* (KALA PRESS, 1995), *MONA HATOUM* (PHAIDON, 1997) E *CARNIVAL OF PERCEPTION* (INIVA, 2004). SUA COMPILAÇÃO DE ENSAIOS *BRASIL EXPERIMENTAL: ARTE/VIDA – PROPOSIÇÕES E PARADOXOS* (CONTRACAPA, 2005) ESTÁ NO PRELO.

ANA MENDIETA. *GUAGANCEX (ESCULTURAS RUPESTRES)*, 1981 – © THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

41 Clark, Lygia. Apud Brett, Guy. Lygia Clark: the Borderline between Art and Life. *Third Text*. no 1. Outono de 1987, p.87.

42 Clark, Lygia. Carta a Hélio Oiticica (6 de julho de 1974). In: *Lygia Clark*. Op. cit., p. 288.

43 Clark, Lygia. Apud Brett. Op. cit., 1987, p. 87.

44 Rolnik, Suely. Um Singular Estado de Arte. *Folha de São Paulo*. 4 de dezembro de 1994, p. 16. (Caderno 6).

45 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta y el Arte de las Islas. (mimeo).

46 Kakar, Sudhir. *Shamans, Mystics and Doctor: a Psychological Enquire into India and its Healing Traditions*. Delhi: Oxford University Press, 1990, p.233.



Ana Mendieta herself used the phrase “I am between two cultures, you know?”¹. It was said in an interview at the time of her second visit to Cuba, when she was hesitating over whether to return there and create works as an artist. Uttered by her, the words have a particular resonance because of all we know about her brief life. The circumstances of her removal from Cuba to the United States at the age of 12, with her elder sister Raquelín, knowing no English, growing up in a succession of institutions, foster homes and boarding schools in a remote part of the US known for its harsh winters, she experienced as a profound dislocation. “I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source”².

Her metaphor of loss here refers to Cuba but Mendieta did subscribe to the more general notion of “Latin America”. She considered that, despite great disparities between the individual countries, there were similarities between Latin American cultures which were collectively different to US culture. The feeling was confirmed on her first journey outside the US since her arrival from Cuba, to Mexico – on an archaeological field study trip sponsored by the University of Iowa – in 1971 (“plugging into Mexico was like going back to the source, being able to get some magic just by being there.”)³. Even Italy, where she went in 1983 on a Prix de Rome scholarship awarded by the American Academy, elicited the same sense of belonging.

No doubt her sense of Latin identity was amplified and clarified for her by contrast with the mores of midwest

America, the process, at first painful and then triumphant, of understanding one’s difference. Mendieta wrote of being seen as “an erotic being (myth of the hot Latin), aggressive, and sort of evil”⁴. “It’s a very sensual, immediate kind of culture that I come from...”, she said in answer to a question during her lecture at Alfred University in 1983⁵. Characteristics which would be lived as the norm in one milieu, come to seem alien and threatening in another.

Are we, even by raising such questions, on the edge of an area “where angels fear to tread”, an area littered with reductive stereotypes? Can a cultural difference exist both as a cliché and a truth? The answer is, perhaps: as readily as cultural characteristics themselves exist in a play of contradictions and relativities. In defining differences between Latin American “character” and Anglo-Saxon culture, Mendieta herself often borrowed from the formulations of the Mexican poet Octavio Paz, in his famous book *The Labyrinth of Solitude* (1959). In one of his chapters Paz tellingly contrasts Mexican fiestas (“with their violent primary colours, their bizarre costumes and dances, their fireworks and ceremonies, and their inexhaustible welter of surprises”) with North American/European social gatherings and vacations (“which do not entail any rites or ceremonies whatever and are as individualistic and sterile as the world that invented them”).

We seem to arrive at a statement of polarised cultural values, an either/or. However, Paz’s description of fiesta is close to the Russian Mikhail Bakhtin’s writings on carnival, and carnival, after all, is a universal phenomenon which has lived and died at different moments in different coun-

tries. Difference is not essential but rooted in time, history and the evolution of social forms. Doubtless, too, at each moment, and in each place, contradictory emotions are in play. Paz contrasts the brief explosion of festivity with the “silent and sombre” Mexican of the rest of the year. “There is nothing so joyous as the Mexican fiesta, but there is also nothing more sorrowful”⁶.

Just for this reason the US influence on Mendieta should not be seen only in censorious or repressive terms. It was also a liberation. As is now well known, through the agency of Hans Breder (himself a cross-cultural traveller) and his pioneering intermedia course at the University of Iowa, which combined dance, theatre, writing and music with visual art, Mendieta came in contact with the avant-garde of the early 1970s. As so often at particularly creative moments in the 20th-century, there was an intense inter-disciplinarity. Olga Viso tells us in her essay that Breder’s Workshops also attracted participants from the mathematics, psychology, comparative literature and anthropology departments. At the same time Mendieta was exposed to the upsurge of the women’s movement, which swept into the art world around 1970, her third year at Iowa University and the year in which she took up US citizenship.

In Iowa, in the midst of the exciting experimentation, one can identify the influence on her of an extremely pared-down aesthetic. There were a number of names going around to describe this tendency: “primary structures”, “ABC art”, “minimal art”, and the sensibility was pervasive, crossing the spectrum of what came to be labelled conceptual, land, body, installation and performance

art. It can be traced through the ground-hugging work of Carl André, the propped lead slabs and tubes of Richard Serra, the kinetics of Hans Haacke, involving the transformation of materials and natural processes of change, interventions in the outdoors by artists such as Robert Smithson or Michael Heizer, the happenings of Allan Kaprow and the body works of Vito Acconci (Haacke and Kaprow had been visiting artists on Hans Breder’s course). It is somewhat paradoxical that, in expanding the boundaries, sites and concept of art, these experiments did so within such severe restrictions: adherence to the physical actuality of present space, real time and the body, to the exclusion of composition, emotion and symbolism. But Mendieta profited from this paradox. In her early works her stark, literal, descriptive titles (*Glass on Body*, *Woman with Feathers*, *Death of a Chicken*, *Rape Scene*) act like a foil to the powerful emotional content⁷. One of the most compelling elements of her *Siluetas* series is the centrality and continuity of the “primary structure” of her body outline against which to measure the extraordinary fluidity and nuance of nature’s intervention. This body-cipher was always returning, to be washed away again, consumed, melted, crumbled into its surroundings. The *Siluetas* are “a long series that will never end”, the artist said⁸. It is tempting to wonder if she would ever have arrived at such a telling effect of simplicity and seriality if she had not been exposed to the minimalist aesthetic.

At about the same moment, Mendieta came in contact with what was then the most powerful women’s art movement in the world. At a time when “one does not call oneself a feminist in polite society in Europe unless one wants to be ridiculed or ignored”, Lucy Lippard wrote in an early and important article on women’s body art, the US already had “a broad-based support and interpre-

tative faculty provided by the women’s movement.” In her wide-ranging article, Lippard pointedly compared body art by women and men. “There are exceptions on both sides”, she wrote, “but, whereas female unease is dealt with hopefully, in terms of gentle self-exploration, self-criticism and transformation, anxiety about the masculine role tends to take a violent, even self-destructive form”. By contrast with the whole history of men’s representation of women’s bodies, “when women use their bodies in their art work, they are using their selves: a significant psychological factor converts their bodies or faces from object to subject”⁹.

Lucy Lippard first met Ana Mendieta at the University of Iowa in the early 1970s. “I was struck then as ever since, by her intensity”, Lippard relates¹⁰. The relatively recent re-discovery and re-evaluation of Mendieta’s early performances and body works – coinciding with her time at Iowa and the explosion of the women’s art movement in the US – cast Lippard’s words in a revealing light. Compared with the “magical” (Mendieta’s own often used word) aura and metaphorical suggestiveness of the long *Siluetas* series, the early works have a confrontational, fearless and sometimes brutal directness. After reading of the rape and murder of a fellow-student at the university, Mendieta staged two *Rape Scenes* with her own body, one outdoors and the other indoors. Indoors she used her own darkened apartment, and the invited faculty and students arrived unwarned to find her naked body, bound and bloody, bent over a table. As the work of a woman and an artist, we can gauge the effect of *Rape Scene* from Mendieta’s own words: “I really would get it, because I was working with blood and my body. The men were into conceptual art and doing things that were very clean”¹¹.

Knowing that Mendieta was capable of such fearless factuality makes

us only more keenly aware of the different kind of intensity present in the *Siluetas*. It is as if in the early works she confronts discrimination, violence, rage, suffering, division; and in the later she seeks harmony, regeneration. The first is cast uncompromisingly in the here-and-now, the second in a huge sweep of time which conflates a very long perspective on human history with the recurring cycles of nature. Yet in both, their intensity is very much wrapped up in their physicality and their processes of material transformation. “She was at her best when the working process became most physical”, her friend the Puerto Rican artist Juan Sanchez remembered¹².

One of the most moving aspects of the *Siluetas* – an aspect amplified by each new one added to the (endless) series – is that creation is shared. Every tiny detail of every site and its recumbent female effigy, whether it be a rock face, an earthen bank, gully or creek, a tree-trunk, scree slope, river mudbank, beach-sand, flotsam and jetsam, bogland, reed-bed, grass or snow, becomes part of a process of “making”. The artist adds to it her own idiosyncratic materials, sometimes a mixture of gunpowder (made by herself) and sugar which she sets alight to create a complex alchemy. At the same time there is no separation between production and dissolution, no finality. Such is Mendieta’s artistic concentration that all this registers intensely on the psyche, whether we were there in person, or we see a film, or a photograph, even a small reproduction in a catalogue (each may be inadequate in some way but all are forms of witnessing).

In a sense her process of making is another aspect of her “between” position. The artist sets in motion a process but does not control its outcome. She allows nature to take its course. She is acted on as much as she acts. If this is so, it would only extend the complexity of reciprocal

influences upon her evolving practice as an artist, which Lucy Lippard, referring specifically to Ana Mendieta, prefers to call “a cultural integration”, rather than an estrangement¹³. At first sight Lippard’s words may sound too harmonious for what was plainly, in life terms, an experience of conflict for the artist. But perhaps Lippard refers to the fuller or longer-term effects of Mendieta’s art, its dissolution of boundaries. In the same spirit, and since it is an aspect of her art that has rarely been explored, this essay proposes to make some links (plays of similarity and difference) between Mendieta’s and other art practices and positions of Latin American artists, more or less concurrent with hers, whether or not she and these practitioners were aware of one another. Mine is not an attempt to trace influences, but rather affinities, parallels, simultaneities, resonances, ideas “in the air” at given moments, whose significance, I believe, has not been sufficiently appreciated. I will concentrate on her *Siluetas* series, which I think is her great contribution to art. Some of these links may be pursued through two themes which form the title of an early article on Mendieta’s work, by John Perreault: fire and earth¹⁴.

NAKED FLAME

“Fire has always been a magical thing for me... fusion... its transformation of materials”, commented Ana Mendieta off-the-cuff during her lecture to slides of her work at Alfred University in 1983. Fire (flaring gunpowder) is used in the *Siluetas* series in Iowa, and in the *Burial of Nāñigo* (black candles) at the Greene Street Gallery in New York in 1976, and in *Ánima* (fireworks) in the same year. Fire is particularly impressive in the film records of her work because it is the fast energy which lives and dies rapidly, contrasting with much slower changes in the earth itself. But, working on another register, the contemplation of fire opens up a very long

timescale. As Gaston Bachelard has written in his book-length meditation, called *The Flame of a Candle*: “Obeying one of the most consistent laws of this reverie that happens before a flame, the dreamer dwells in a past which is no longer his alone, the past of the world’s first fires”¹⁵.

It is very striking the way in which artists of Latin America have taken primordial categories, such as earth or fire, and worked their cosmic nature into metaphors of contemporary social struggle. It is not of course that these categories are peculiar to Latin America, but they seem to have retained there an emotional and symbolic charge, a capacity of referring to “what really matters”. Often inseparably too, these categories have been woven in with metaphors of the culture in which the artist is embedded, culture at a popular and/or indigenous level, which the artist knows nourishes their own work, their imagination, to a great degree. In one sense this process has been a particular version of a characteristic of 20th-century art in general, the paradoxical way in which avant-garde experiment has drawn on the most distant past: the remarkable link-up between the most modern and the most ancient. A close connection was made between the lure of the primordial and the radicalisation of artistic language. But the Latin American version has remained only patchily known. It has been more common to speak of what links the work of Latin Americans with movements centered in European and North American metropolises than of what they have in common with one another. An artistic scene needs to be known well, to be valued in depth, to see the conscious and unconscious dialogues, creative rivalry, which goes on among the protagonists. If we take an element like fire, or earth, we find that these reciprocities and resonances are not only extensive, but go far beyond the literal into metaphorical and conceptual subtleties.

The theme of fire is announced in the mid-sixties, with just such a degree of sophistication, by the Brazilian Hélio Oiticica’s *Bolides*. By a coincidence rather appropriate to this essay, I first saw Oiticica’s *Bolides* at exactly the same moment that I first saw American Minimal sculpture (works by Judd, André, etc): at the São Paulo Biennale in 1965. The contrast was striking in many ways, in material, in scale, and also in formal structure. Oiticica’s *Bolides* – glass containers or compartmented and manipulable wood boxes containing liquid, or pigment, or earth, and paint-impregnated gauze – are on the model of the nucleus (*Bolide* means fireball or meteor in Portuguese). A quantity of material is separated from the planetary whole, concentrated in space, becoming a glowing mass of substance and colour to which the viewer is attracted (“like a fire”, as the artist once said). Occasionally a piece of gauze resembles a flame, but more generally the *Bolide* is a concept of form as an “energy centre”. This sort of nucleic form can then be traced through a whole variety of works by different artists emerging from different contexts and sensibilities. In particular, fire became a powerful metaphor during the military dictatorships that brutalised several Latin American countries during the 1960s and 70s.

For example there was Victor Grippo’s gentle event *Construction of a Traditional Rural Oven for Making Bread* (1972), a contribution to a group show in a public square in the centre of Buenos Aires, with bread baked and handed out to passers-by. The artist saw it partly as a way of drawing attention to the polarisation of city and countryside in Argentina, but the police thought it subversive enough to break up the exhibition and to smash it and other art works. Two years later Leopoldo Maler produced a work which became iconic in the climate of the times, his *Homage*

(1974), a typewriter with flames leaping from its carriage (the flames came from a hidden gas jet). It was a homage by Maler to his uncle, a well-known liberal journalist, who was abducted and later murdered during the political violence leading up to the seizure of power by the dictator General Videla. From its personal origins, *Homage* became a universal metaphor both for state terror and for the resistance of democratic individuals (it is interesting that Leopoldo Maler met Ana Mendieta in Iowa University in the 1970s, and they were delighted to find that they were both using fire in their work: “we were both greatly surprised by the coincidence of our works, not having before heard of each other’s pieces”. Mendieta’s *Ánima* parallels Maler’s iron figures emitting or haloed by flames from gas-jets, exhibited in London in the mid-1970s)¹⁶.

Another Buenos Aires artist, Martha Minujin, one of the international pioneers of happenings (she collaborated with Jean-Jacques Lebel, Allan Kaprow and Wolf Vostell in the 1960s) in 1981 created a five-story high blazing figure of the Tango singer Carlos Gardel, a piquant parallel to Mendieta’s *Ánima*. One could say that a subtle reference to the popular fiesta tradition of carnival giants and animated figures lies behind both. Gardel had died in a fire accident (“he was so ephemeral, so controlled by emotion”, Minujin has said)¹⁷ but beyond this specific reference Minujin’s work was one of a series of towering event-sculptures she produced which satirised the patriarchal cult of monuments. One of her favourite targets was the Buenos Aires *Obelisco* (Argentina’s equivalent of the Washington Monument): in 1977 she made a full-size replica out of wood which she exhibited lying on its side (“everything is so straight and rigid and perpendicular that I want to make it all lie down”)¹⁸.

Actual flames or fire metaphors are present in at least four of the

Brazilian Cildo Meireles’ works. One, which masterfully uses the conceits of minimalism and conceptualism, while pointing them in another direction, is *Southern Cross* (1969-70). This work consists of a tiny cube made of segments of oak and pine (woods sacred to the indigenous Tupi of Brazil because of their capacity to produce fire when rubbed together). The little cube is to be exhibited alone in a space 200 metres square! The object and its surrounding space are inseparable (again like the nucleus of an atom in relation to the space of its orbiting electrons). The huge disparity in scale can be read in at least two ways, or two directions: as a metaphor of the catastrophic reduction of the indigenous populations of Brazil since the Portuguese conquest, or/and as a metaphor of potential, since the tiny cube can be the beginning of a vast conflagration, or renewal.

The primordial/modern fusion is lucidly demonstrated by Lygia Pape’s *Book of Creation* (1958), one of the jewels of the Neo-Concrete movement in Brazil. Each page is a geometric-abstract construction condensing an episode of pre-history. With playful wit Pape arranged for the pages of her book to be taken out and photographed in various sites and corners around Rio de Janeiro. The “discovery of fire” page was placed on the little table of a road-side drink-seller next to some bottles of a popular strong drink known as Paulista Fire¹⁹.

Among Oiticica’s *Bolides* were objects found by him in the everyday environment and then designated “*Bolides*”. He called them Appropriations. Among them were the fire-tins, cans with a burning rag used by people in Rio de Janeiro in those days as a light for night-time roads. He wrote: “I singled it out for the anonymity of its origin – it exists around as a sort of communal property. Nothing could be more moving than these lonely tins lit up at night (the fire in

it never goes out) – they are an illustration of life, the fire lasts and suddenly one day it goes out, but while it lasts it is eternal”²⁰.

Surely it is the same feeling of the ephemeral and the eternal that permeates Mendieta’s *Ánima*. She had it made to the outline of her own body by a *cohetero* (a maker of fireworks for fiestas) in Oaxaca, Mexico. With Hans Breder she ignited it one evening at dusk and after 30 seconds her form had been consumed by fire.

CONTESTED EARTH

In Oiticica’s work there is close material interchange between fire and earth. The “fireball” often consists of earth, and some of the *Bolides* invite the spectator to enact a ritual of burial. It is the same with Mendieta: fires are set within mounds or “containers” of earth (sometimes volcano-shaped as well as body-shaped), and her *Siluetas* have strong overtones of burial. Here her position “between cultures” takes on some powerful contradictions. Several writers have specifically contrasted Mendieta’s attitude to the earth with that of other artists, North American and European, who came to be labelled “earth” or “land” artists. The Cuban critic Gerardo Mosquera, in the course of an essay on Mendieta’s *Rupestrian Sculptures* (1981), gives a geographically and culturally sensitive description of the site in Cuba, the caves of the Stairs of Jaruco, where they were carved. He depicts with great empathy Mendieta’s psychological relationship with this wild, beautiful spot which was often used as a refuge by rebels in the Cuban wars of independence. Mendieta was its “last refuge”, Mosquera proposes. Citing Mendieta, Mosquera describes her work at Jaruco as “an intimate act of communion with the earth... an imaginary solution, through art, for the drama of the sensitive girl forced to abandon her country, her family, her customs, her friends...” Mosquera then suggests

“the very structure of her art” distinguishes it from other earth art: “Usually [in earth art] matter is claimed by the act of displacing it from an original context in order to place it in a different hierarchy... something almost always done on a grand scale. It is earth placed at the service and desire of man. In Ana one finds a more modest attitude: here the human being opens towards the earth, integrates itself to the natural medium... Ana’s approach is not to ravish or rape, but rather to search for an intimate fusion”²¹.

The artist Nancy Spero has written in similar terms. “Ana did not rampage the earth to control or dominate or to create grandiose monuments of power or authority. She sought intimate, recessed spaces, protective habitats signalling a temporary respite of comfort and meditation”²². A number of feminist art historians have identified “gestures of control and domination” specifically with male earth artists²³.

But as well as the male-female divide, Mendieta’s work may also embody a perception of the land that derives from differences between North American and Latin American history. At the risk of dealing schematically with complex issues, one can associate US history with massive exploitation of the land and the natural resources below the surface. As the land is exhausted people, or the giant corporations, move on to fresh sites, leaving scenes of devastation and wastage. The work of the land artists of the 1960s and 70s in one sense reflects this activity (on the “grand scale” Mosquera mentioned), but at the same time, in certain cases, contests it. Thus Robert Smithson, shortly before his premature death, was making proposals to US mining corporations for schemes of land reclamation. For Smithson, these would also represent a new possibility for the social functioning of art: “A dialectic between mining and land reclamation must be developed. Such

devastated places as strip mines could be re-cycled in terms of earth art. The artist and the miner must become conscious of themselves as natural agents. When the miner loses consciousness of what he is doing through the abstractions of technology he cannot cope with his own inherent nature or external nature. Art can become a physical resource that mediates between the ecologist and the industrialist. The Peabody Coal, Atlantic Richfield, Garland Coal and Mining, Pacific Power and Light and Consolidated Coal companies must become aware of art and nature, or else they will leave pollution and ruin in their wake”²⁴.

Following in the same spirit was Agnes Denes’ extraordinary public art work of 1982, *Wheatfield: a Confrontation*, where she planted and harvested a two-acre wheat field on a landfill in Manhattan’s financial district, a block from Wall Street and facing the Statue of Liberty across the Hudson. In turn, her action pre-figures the recent citizens’ movements to reclaim derelict land in deprived cities like Detroit and plant gardens to grow food²⁵.

In Latin America land wastage has been of a different kind. The classic pattern has been the survival of a quasi-feudalism, with vast tracts of land in the hands of a few landowners and a mass of landless peasants forced to flee to the cities in search of work. One of the most powerful grass-roots political movements in Brazil in recent years has been that of the landless, *Sem-Terra*²⁶, a phenomenon unimaginable in the US, outside the specific land struggles of Native Americans²⁷. Set against the abundant but unobtainable land in the interior is the tiny patch the squatter manages to seize in the city and live upon in conditions of great insecurity.

The perception of earth in Oiticica’s work was strongly influenced by these conditions, I believe. He once distinguished his work from that of North American earth or land

artists, which he seemed to see as a latter-day expression of the landscape ethos, with its implication of the detached surveyor’s eye that rendered the land neutral and available. Two of the strongest connotations of earth for Oiticica were, I think, as something close to all vital energies (heat, colour, humidity), and as something scarce and precious, to be struggled for, as in his passionate defence of the Rio *favelas* (squatter settlements): “I love every centimeter of Mangueira Hill with the same intensity I give to my creative work”, he once said.

The *favela* of Mangueira for Oiticica (as an emigré from the bourgeois parts of Rio) was dangerous, but also a place of culture and human affectivity. He made many *Bóldes* and *Parangolés* (wearable art works) in homage to Mangueira dancers, artists and rebels. In one *Bólide*, dedicated to an outlaw killed by police, the viewer lifts out a heavy box of earth to reveal a newspaper photograph of the body of the young man lying in water in an attitude uncannily similar to Mendieta’s *Siluetas*. The analogy with burial is clear. The dialectic burial/rebirth also became for Oiticica a vehicle for challenging the reduction of artistic insights to inert objects and expensive commodities. Two years before his death he enacted what he called the *Counter Bólide: to Return Earth to Earth* (1978). Along with some friends, he took a small rectangular frame of wood, filled it with rich black earth which he had brought with him, and lifted it off, leaving the square of earth resting on the earth. It was intended to be the burial of the *Bólide* as an object and its resurrection as a “life-act”. The place he chose for this little ceremony was Caju, a forlorn piece of wasteland and rubbish dump near the port of Rio de Janeiro.

In all this we find a human scale, a close correlation of land and body, a set of values, an emphasis on treas-

uring rather than dominating, which in this respect has strong affinities with Ana Mendieta’s art. And in some Latin American earth art we find, even when the scale expands beyond human dimensions, that the earth/body link is maintained, as for example in the work *Sutura* (Suture), carried out on a beach at La Plata, Argentina, by the group Escombros, in 1989. Accompanying this action, emblematic of healing wounds and divisions, was a statement which ran as follows:

“Put new heart into the depressed; unite the divided; eliminate all frontiers; replace the ‘I’ with the ‘we’; retrieve the lost; revive the dead; make the abstract real; turn the irrational logical; liberate the conquered; make the impossible possible. This is the artist’s role”²⁸.

The metaphor of the wound and suture could take us away, in a rhysonic manner, into other pathways of Latin American art: to the sculpture of the Colombian Doris Salcedo, or the stitched graphic works made by the Chilean Catalina Parra during the Pinochet dictatorship. But this would lead us some distance from Ana Mendieta.

SELF, SELVES

In an interview conducted in 1984, the artist Linda Montano asked Ana Mendieta if she was using death/burial images consciously. Mendieta immediately replied: “I don’t think you can separate death and life. All of my work is about 2 things... it’s about Eros and life/death”²⁹. The photographic images yielded by the *Siluetas* series are deeply ambivalent (or sensitive to the context of publication). It is not difficult to imagine that one of these photographs, if there was no other information about it and it was printed in a newspaper rather than an art book, could be mistaken for the scene of an atrocity. The “goddess” looks very like a corpse. But, knowing what we do, an image that would register as

a scene of absolute abandonment, the callous obliteration of an individual’s identity and place in the social fold (still preserved in most customs of burial) is here read as a statement of love and of belonging to a humanity united in its long history and identification with mother earth. The signs of the body’s decomposition, re-absorption with the land, through the intermingling materiality of the body image with earth, mud, water, etc., which was so important to Mendieta, is transmuted as celebration.

Mendieta liked to work alone, it is attested by her friends. “Alone with her special tools and gear, she would hike to a chosen site, lie down and mark her body on the ground, dig trenches, filling them with gunpowder and setting them alight to blaze madly” (Nancy Spero)³⁰. Gerardo Mosquera has elaborated on her solitary ritual. “Art for Ana was a compensatory rite of her personal schism, an imaginary solution for her impossible longing for affirmation through the symbolisation of returning, simultaneously in cultural, psychological, and social terms... Most of her work consists in a single act: to fuse with nature”³¹. However, what Mosquera describes as “a personal schism” is not projected as a merely individual neurosis by the works. Lucy Lippard called the *Siluetas* figure “an everywoman”.³² Mendieta herself complained about interpretations of this figure as “The Goddess”. As it evolved she removed hands and arms. She said she wanted her work to be “open”³³.

Revealingly enough, Lygia Clark, working in Paris and Rio de Janeiro in the same years as the *Siluetas*, but probably without knowledge of Mendieta, also declared that she wished her work to be “open”. Rather than projecting the personality of the artist and her “problems of a subjective type”, rather than turn her statement into a “biopsy of herself”, which leads to closure, the work should “leave an opening” for the people

who see or experience it³⁴. Likewise, Lygia Clark imagined or aimed for a form of fusion with nature. Mendieta’s statement, “My art is grounded in the belief of one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy”³⁵, is paralleled by many of Lygia Clark’s. Clark wrote of experiencing “the totality of the world as a unique, global rhythm, which extends from Mozart to the gestures of football players on the beach”³⁶; “contemporary man... learns to float in the cosmic reality as in his own inner reality”³⁷. One could also add phrases of Hélio Oiticica which are remarkably similar, about how he aimed in his work for: “a total embodiment of that which was previously seen as environmental; “a total body-ambience communion”³⁸. But Lygia Clark’s (and Oiticica’s) way of conducting this quest was very different to Mendieta’s.

The differences between them are made all the more striking by the remarkable resemblances between Mendieta’s *Siluetas* photographs and photographs of two key works of Lygia Clark, *Cannibalism* and *Baba Antropofágica* (“Cannibalistic Drool”), both 1973. It is first of all the prone figure which begins to generate comparisons, and then the interference in its solidity, its surface. In Mendieta’s case it is material processes of nature which interfere; in Clark’s, the actions of other people. These are mediated by Lygia Clark’s *Relational Objects*, manipulable sculptures which she evolved over more than 20 years as analogies of the sensuous experiences of the body. In both, a process of dissolution takes place, but of different kinds. Essentially with Mendieta the scenario is of one individual self fused with nature, and with Lygia Clark it is a social scenario, a participatory ritual of the interaction of individual selves with one another.

Lygia Clark’s two works came at a kind of mid-point in the evolution

of the participatory structure that distinguishes her entire oeuvre. In her earlier period, she had proposed the manipulation of objects to the “spectator”, to anyone interested. *Cannibalism* and *Baba Antropofágica* were developed with a group of students which she worked with regularly while teaching at the Sorbonne in Paris in the 1970s. Later she returned to Brazil and initiated her unique form of “therapeutic” practice, working, via the *Relational Objects*, with individuals, one to one. Clark came to see her work more and more in a context of “healing”: an idea that appealed strongly to Mendieta too. Art work may have been for Ana Mendieta the means of healing a “personal schism”, but her audiences surely see it in the cosmic terms in which it was formulated, and take a corresponding sustenance from that. The dissolution of the body image in the *Siluetas*, as an opening or abandonment to natural forces, carries a powerful therapeutic charge. The outside flows into the inside, and the inside flows out. This process is present in Lygia Clark’s work too, but again in a different sense.

Cannibalism and *Baba Antropofágica* exemplify Clark’s notion of the *Collective Body*. In some cases this was explored by means of linking bodies, limbs, together in a structure of elastic bands (one person’s movements affect all the other’s). In *Cannibalism* and *Baba Antropofágica* it went much deeper, Clark describing it as “the exchange between people of their intimate psychology”³⁹. In *Cannibalism*, people, blind-folded, take out and eat fruit which they have discovered by opening the “stomach” of the prone participant (actually a large pocket in a specially-made suit). In *Baba Antropofágica* the group continuously pull thread of different colours from cotton reels inside their mouths, letting it fall lightly to cover the one lying down, in a mass of spittle-covered thread: “They realise they are pulling out

their very insides”, Clark wrote⁴⁰. She further described the experience as “like getting inside each other’s bodies”⁴¹. Hence the cannibalism metaphor.

The Brazilian psychoanalyst and writer Suely Rolnik, after taking part in *Baba* in São Paulo in 1994, as the person lying on the floor, was able to vividly describe the experience as a dissolution of her own body-image and sense of self. At first it was frightening, but she gradually lost her fear as she began “to be that slobber tangle”. She had experience of it, she wrote, “on a totally different plane to that on which my form is usually figured, whether subjectively or objectively ... I began to see that the body without organs of the flux-dribble is a sort of reservoir of worlds – of modes of existence, bodies, me’s .. It is an ‘outside of me’ which, strangely, inhabits me and at the same time distinguishes me from myself”⁴². As Lygia says, “the inside is the outside...”. From the “outside” is produced a new “inside”. Rolnik suggests that, through the ministrations of other selves/bodies, the individual self becomes a multiple self.

The experience Suely Rolnik describes has little to do with the photographic or filmic records of *Baba*. It is an experience which cannot be photographed. Essentially there is no audience for *Baba*; you are either a participant or you are not really “there”. The experience is not part of “visual culture”, but the photographs inevitably are. They become a form of information, as for any event one was not physically present at. In Ana Mendieta’s case there was often no one else present at the action. The photographic and filmic records therefore in some ways increase the action’s magic, the spatio-temporal distance which creates what Gerardo Mosquera calls the sense of “impossible longing” generated by Mendieta’s work. Indeed Mosquera has speculated on the absurdity of “restoring” Ana

Mendieta’s *Rupestrian Sculptures* in the remote Jaruca caves of Cuba: “creating an ‘Ana Mendieta Garden’ for tourists, charging dollars for entry and selling souvenirs”, he remarks derisively. This would be directly contrary to the spirit of her work which once created is intended “to follow the ecological processes of its site”⁴³.

“Participation” and “the photographic report” are characteristic and important modern genres which have emerged out of questions about the relation between art and its public. They surely reflect the two types of experience that the ordinary citizen today is constantly oscillating between: the real and the mediated. The first corresponds to the willing or inescapable immersion in lived experience. The second to the forms of observing or witnessing, of varying degrees of detachment. An artist’s practice involves studying this oscillation deeply.

I realise that the artists whose work I have compared with Ana Mendieta’s have been from Brazil and Argentina, rather than Cuba. I can only explain this as the desire to pursue certain affinities and differences, among a potential multitude. Of course, close cultural connections between Brazil and Cuba can be pointed to: the parallels between the Afro-Cuban Santaría and the Afro-Brazilian Candomblé belief and value systems, for example. Much has been made of Mendieta’s interest in Santaría, but it is surely one among a complex web of influences, as Afro-Brazil and Ameridian-Brazil was for Clark and Oiticica. The shared desire for “fusion with the Universe” (and in the case of the Mendieta/ Clark affinities, the interest in healing), might be connected with those belief-systems, but equally it can be found in many other traditions too, among them the Indian and the Chinese. (For example: “It is pre-eminently our body, or more precisely our body image, that holds us back from the mystical goals of non-duality, non-

separation, and the dissolution of individual identity in a larger, cosmic identity”)⁴⁴. The spiritual quest referred to in these traditions is surely a perennial dilemma, since it deals with the attraction and repulsion of opposites, a dynamic in which we all have to live. All this would tend to work in a direction against cultural exclusivity and monopoly, a further aspect of what Lucy Lippard called Ana Mendieta’s “cultural integration”.

1 Mendieta, Ana. Apud Wilson, Judith. Ana Mendieta Plants Her Garden. *The Village Voice*. August 13-19, 1980, p.71.
2 Mendieta, Ana. Apud Barreras, Petra. Ana Mendieta, An Historical Overview. In: *Ana Mendieta Retrospective*. New York: New Museum, 1987, p.31.
3 Mendieta, Ana. Apud Wilson. Op. cit..
4 Mendieta, Ana. Excerpt from an unpublished note, undated. Apud Merewether, Charles. From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta. In: *Ana Mendieta*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1996, p.101.
5 Mendieta, Ana. Lecture with slides at Alfred University. Alfred, New York,1983.
6 Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. Trans. Lysander Kemp. New York: Grove Press, 1961, p 47-64.
7 In fact it is uncertain whether these were ever intended as titles. They may indicate a reluctance to name, and therefore to contain or distance, such a raw experience. Whatever the case, their starkness remains and they chime with the ethos of minimalism.
8 Mendieta, Ana. Apud Perrin, Marlene J. Ana Mendieta works with nature to produce her art. *Iowa City Press-Citizen*. 2 December 1977.
9 Lippard, Lucy. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art. *Art in America*. May 1976, p. 75-79.
10 Lippard, Lucy. Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America*. November 1985, p.190.
11 Mendieta, Ana. Apud Wilson. Op. cit..
12 Sanchez, Juan. Speaking in the film *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*, directed by Nereyda García-Ferraz and Kate Horsfield, Produced by Kate Horsfield, 50 mins,1987.
13 Lippard, Lucy. Untitled article. In: Eshleman, Clayton & Eshleman, Caryl (ed.). A Tribute to Ana Mendieta. *Sulfur* (Eastern Michigan University). Vol. 22. Spring 1988, p.77. I am aware that behind Lippard’s reasonable phrase lie powerful contradictions.

Ana Mendieta was marginalised in the art world for years, not only as a woman (known as Carl André’s wife), but also as a Latin American. During her lifetime most of the exhibitions in which she was included were women’s, or Latin American, exhibitions. Her sister Raquelín, who inherited her estate, consciously decided to deny Ana’s work to Latin American exhibitions until such time as Ana was recognised as an artist first, not by her gender or where she came from.
14 Perreault, John. Earth and Fire: Mendieta’s Body of Work. In: *Ana Mendieta Retrospective*. Op. cit..
15 Bachelard, Gaston. *The Flame of a Candle*. Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988, p.2.
16 Maler, Leopoldo. Letter to the author (23 July 2000). Maler’s exhibition “Mortal Issues: A Sanctuary with Flames and Figures” was held at the Whitechapel Gallery, London, in 1976.
17 Minujin, Marta. In: Squires, Richard & Minujin, Marta. Eat Me, Read Me, Burn Me: The Ephemeral Art of Marta Minujin (interview). *Performance*. nº 64. Summer 1991, p.24.
18 Ibid.
19 Is it too fanciful to connect the fire-metaphors in Latin American art with memories of the emotions surrounding “the world’s first fires”? In Aztec society, every cycle of 52 years was marked by the New Fire Ceremony, a time of great anxiety in which all fires were extinguished and replaced with a new fire ceremonially kindled using a fire-drill and board.
20 Oiticica, Hélio. Apud *Hélio Oiticica* (exhibition catalogue). London: Whitechapel Gallery, 1969.
21 Mosquera, Gerardo. Introduction. In: *Rupestrian Sculptures/Esculturas Rupestres* (exhibition catalogue). New York: A.I.R Gallery, 1981.
22 Spero, Nancy. Tracing Ana Mendieta. *Artforum*. Vol. 30, nº 8. April 1992, p.77.
23 See Kwon, Miwon. Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta. In: *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1996, p. 171, note 13.
24 Smithson, Robert. Untitled, 1972. In: Holt, Nancy (ed.). *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979, p.220.
25 Information about one such scheme can be found at www.boggscscenter.org.
26 The movement’s full name is Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). www.mst.org.br.
27 Of course, large-scale, un-ecological and corrupt corporate exploitation also exists in Brazil.

28 Quoted from the flyer for the event which took place on the 9 December 1989 in La Plata, Argentina, involving some 500 artists.
29 Mendieta, Ana. Interviewed by Linda Montana. In: Eshleman, Clayton & Eshleman, Caryl (ed.). Op. cit., p. 67.
30 Spero, Nancy. Op. cit., p.77.
31 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta: Art, Religion and Cultural Difference. *Artlines*. Trans. Alessandro Angelini. Houston, Texas, Fall 2000, p. 22-25.
32 Lippard, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Pre-History*. New York: Pantheon, 1983, p. 45-51.
33 Mendieta, Ana. Lecture with slides at Alfred University, 1983.
34 Clark, Lygia. Letter to Hélio Oiticica (31 March 1971). In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p.276-277.
35 Mendieta, Ana. In: *Ana Mendieta*. Op. cit., p.216.
36 Clark, Lygia. On the Act (1965). In: *Lygia Clark*. Op. cit., p.164.
37 Clark, Lygia. The Death of the Plane (1960). Idem, p. 117.
38 Oiticica, Hélio. New York notebooks (unpublished). Apud Brett, Guy. The Experimental Exercise of Liberty. In: *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With/Paris: Jeu de Paume, 1992, p.237.
39 Clark, Lygia. Apud Brett, Guy. Lygia Clark: the Borderline between Art and Life. *Third Text*. nº1. Autumn 1987, p.87.
40 Clark, Lygia. Letter to Hélio Oiticica (6 July 1974). In: *Lygia Clark*. Op. cit., p. 288.
41 Clark, Lygia. Apud Brett. Op. cit., 1987, p. 87.
42 Rolnik, Suely. Um Singular Estado de Arte. *Folha de São Paulo*. 4 December 1994, p.16 (caderno 6).
43 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta y el Arte de las Islas (unpublished).
44 Kakar, Sudhir. *Shamans, Mystics and Doctors: A Psychological Enquiry into India and its Healing Traditions*. Delhi: Oxford University Press, 1990, p. 233.

GUY BRETT LIVES AND WORKS IN LONDON. HIS MOST RECENT EXHIBITIONS, FOR WHICH HE ALSO WROTE CATALOGUE ESSAYS, HAVE BEEN “FORCE FIELDS: PHASES OF THE KINETIC” (2000), “LI YUAN-CHIA” (2001) AND “BORIS GERRETS” (2002). HIS BOOKS INCLUDE *THROUGH OUR OWN EYES: POPULAR ART AND MODERN HISTORY* (NEW SOCIETY, 1986), *TRANSCONTINENTAL: NINE LATIN AMERICAN ARTISTS* (VERSO, 1990), *EXPLODING GALAXIES: THE ART OF DAVID MEDALLA* (KALA PRESS, 1995), *MONA HATOUM* (PHAIDON, 1997), AND *CARNIVAL OF PERCEPTION* (INIVA, 2004). A COLLECTION OF ESSAYS, *BRASIL EXPERIMENTAL: ARTE/VIDA PROPOSIÇÕES E PARADOXOS*, WILL BE PUBLISHED BY CONTRACAPA, IN 2005.