

# ¿QUIÉN PUEDE BORRAR LAS HUELLAS? La intervención del espacio público por artistas latinoamericanas

*Who can erase the traces?  
The intervention of public space by Latin American artists*

Yadira de Armas Rodríguez / yadiradearmas@correo.ugr.es  
Universidad de Granada y comisaria independiente

Recibido: 7.12.2022 / Aceptado: 20.02.2023

## RESUMEN

Desde diversas y particulares operatorias las artistas latinoamericanas han edificado un corpus creativo donde su propio cuerpo se ha convertido en eje de indagación y (re)descubrimiento de nuevas cuestiones y lenguajes, tomando el espacio público como escenario de sus acciones. Poner y exponer el cuerpo, valerse de nuevas estrategias para discursar en torno a problemáticas de su contexto y su género, desde el simbolismo de elementos naturales como el agua, la sangre y la tierra, se ha convertido en el sustento artístico y teórico de importantes creadoras. Una aproximación hacia los significados, la connotación y la trascendencia que ha tenido la acción de mujeres creadoras en el espacio público, desde su emplazamiento directo a partir del cuerpo como nota distintiva del arte latinoamericano de las últimas décadas, constituye la línea de enfoque del presente ensayo.

**PALABRAS CLAVE:** performance, espacio público, arte latinoamericano, intervenciones artísticas, mujeres artistas

## ABSTRACT

From various and particular operations, Latin American artists have built a creative corpus where their own body has become the axis of inquiry and (re)discovery of new questions and languages, taking the public space as the stage for their actions. Placing and exposing the body, making use of new strategies to discuss issues of its context and its genre, from the symbolism of natural elements such as water, blood and earth, has become the artistic and theoretical support of important creators. An approximation towards the meanings, the connotation and the transcendence that the action of creative women has had in the public space, from its direct location from the body as a distinctive note of Latin American art in recent decades, constitutes the line of focus of the present trial.

**KEYWORDS:** performance, public space, Latin American art, artistic interventions, women artists

Poner y exponer el cuerpo, valerse de nuevas estrategias para discursar en torno a problemáticas de su contexto y su género, se ha convertido en el sustento artístico y teórico de importantes creadoras del ámbito internacional, e igualmente dentro del escenario latinoamericano. Desde diversas y particulares operatorios las artistas han edificado un corpus creativo donde su propio cuerpo se ha convertido en eje de indagación y (re)descubrimiento de nuevas cuestiones y lenguajes, tomando lo público como escenario de sus acciones. Si bien es cierto que con la eclosión del movimiento feminista en la década del sesenta en el mundo occidental, otras posturas emergieron en el contexto artístico y social, y las mujeres artistas comenzaron a dismantlar las estructuras desde las cuales se hablaba de ellas en tercera persona, la falta de sincronía de Latinoamérica —y de manera particular el caso de Cuba— con estos movimientos internacionales, provocaron un retraso en la llegada de tales preocupaciones en el plano artístico.

La principal motivación para llevar a cabo una investigación en esta línea parte precisamente, de la necesidad por expandir los conocimientos sobre el arte performativo latinoamericano, con un foco en la isla de Cuba, que con respecto a Latinoamérica ha tenido una presencia muy puntual en las narrativas sobre el tema. Si bien nombres de artistas puntuales son paradigmas dentro de los estudios que refieren una historiografía más reciente de la temática es cierto que hay un acercamiento escaso al mismo. No hay una intención de generalizar en este estudio porque en esas posturas se suele establecer espacios de exclusiones y encasillamientos, sino que la intención es plantear un recorrido crítico y observacional sobre el performance producido y detectar esos puntos de conexión o diferencia entre propuestas de artistas que emplean recursos similares, pero, a la vez, ver cómo difiere de otros contextos muchas veces concebidas como el canon artístico.

La connotación y la trascendencia que ha tenido la acción de mujeres creadoras en el espacio público, desde su emplazamiento directo a partir del cuerpo, ha sido una nota distintiva del arte latinoamericano de las últimas décadas. Desde el simbolismo de elementos naturales como el agua, la sangre y la tierra, y como un vuelco a los orígenes, un grupo significativo de artistas se ha apropiado del espacio público para desacralizarlo, violentarlo y subvertirlo poniendo sobre el escenario un conjunto de problemáticas casi obligadas a permanecer en el ámbito doméstico. Temas como la desigualdad económica y social, los procesos políticos, la migración, la relación socio-ambiental de la mujer con su entorno, el desplazamiento de las féminas en el espacio público así como problemáticas de raza, género e identidad son analizadas de manera transversal en la producción artística de un grupo de creadoras como Ana Mendieta (Cuba,1948-1985), Regina José Galindo (México,1974), Teresa Margolles (México,1963), María Evelia Marmolejo (México,1959) y Elizabet Cerviño (Cuba,1986), por solo citar algunas.

Como bien plantea Vito Acconci: «el espacio se convierte en una oportunidad para un debate que puede derivar en una discusión, que puede derivar en una revolución»<sup>1</sup>. Esto lo han tenido claro las mujeres artistas quienes encontraron en el espacio público ese escenario de confrontación directa con el público y su contexto donde exponer aquellas problemáticas que les interesaba e interesa abordar en sus obras.

«Servirse de estrategias corporales para proponer nuevas imágenes, nuevas presencias, nuevas re-presentaciones. Estrategias que hacen posible fundar nuevos lugares desde los que se pueda proponer lo impensable en otros. Estrategias de construcción del cuerpo y de la subjetividad en espacios marcados por la censura y la obligatoriedad del silencio.» (Garbayo, 2016, p. 23)

Partiendo de estos presupuestos, en este texto abordaremos la producción de un grupo de creadoras que han planteado la (re)construcción de un lenguaje e instaurado códigos desde la propia acción del cuerpo, redefiniendo los significados de lo público y lo privado, transgrediendo su brecha en una lucha por visibilizar sus derechos y por empoderar su discurso. No solo a nivel temático y formal podemos unificar sus obras sino también a partir de la utilización de determinados códigos devenidos simbólicos como la sangre, el agua y la tierra. ¿Pero por qué estos elementos han adquirido tal protagonismo e hilvanan los discursos visuales y performativos de las artistas? ¿Por qué la recurrencia? ¿Cómo construye cada una de ellas un discurso tan elocuente y diferente desde similares recursos visuales, estéticos y conceptuales? Pues, precisamente, porque a través de ellos pueden hablar de las problemáticas de los cuerpos, de las mujeres, de la violencia, de su propio contexto, de la tierra, la naturaleza, la purificación, la esencia de la vida. Elementos abordados desde una postura y significados universal, y con un simbolismo que permite analizar diversos asuntos desde la presencia y la enunciación de cada uno de ellos.

Uno de esos principales elementos es precisamente la sangre. Su empleo en el arte ha tenido tantas interpretaciones como modos de operar, esencialmente en el espacio público. La capacidad semántica del mismo ha llevado a las artistas a valerse de él como un elemento metafórico a través del cual abordar de manera interseccional un grupo de asuntos y temáticas que van desde lo más íntimo, personal e introspectivo hasta cuestiones políticas, sociales y escenarios de violencia y desigualdad. Hagamos entonces un recorrido por algunas de las piezas que nos devolverán algunas claves en este sentido.

Quizás algunas de las obras más paradigmáticas en este sentido sean las de la artista Ana Mendieta (1948-1985), no solo por el discurso visual tan contundente que fue capaz que crear en sus piezas, sino también por la influencia que ha supuesto para muchas de las artistas que abordamos en el presente texto.

«Empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso que es algo con gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa. Yo lo iba a conseguir realmente porque estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas que eran muy limpias.» (Wilson, 1980, p. 71)

---

<sup>1</sup> ACCONCI, Vito. «Espacio público en un tiempo privado», conferencia presentada durante el seminario PUENTE...de pasaje, Bilbao, 27-28 de octubre de 1995.

La sangre será uno de esos elementos recurrentes en la producción de la artista. A través de ella, Mendieta narra una serie de sucesos, experiencias, sensaciones, problemáticas con un lenguaje enigmático. *Sin título [Señal de sangre n.º 2/Huellas del cuerpo]*, una pieza del año 1994, documenta una acción de la artista donde con las manos cubiertas de sangre se lanza sobre la pared dejando el rastro de la sangre, en un gesto de liberación, de éxtasis físico, de trance emocional donde su cuerpo toma el protagonismo y la acción la desgarrar como si estuviese en medio de un sacrificio. *Sweating Blood* (1973) es otra de las piezas que discursa en tal sentido es, donde ella se nos muestra en un primer plano con la cara ensangrentada, tal y como si su cuerpo hubiese sido violentado. Resulta una pieza inquietante en tanto apela -desde una aparente quietud del cuerpo que transpira la sangre, inmóvil- a la violencia ejercida sobre el cuerpo de una mujer personificado en el suyo propio. Muchas de las acciones que realizara Ana Mendieta a inicios de los años setenta estarían enlazadas y codificadas por el empleo de la sangre como recurso y sustento en acciones que reflexionan en torno a la violencia desde la intimidad del propio hogar. En el caso de esta creadora «el uso de la sangre también tiene que ver con su interés por los rituales, por las culturas tribales y sus formas de espiritualidad.» (La Panera, 2018)

Dentro del escenario latinoamericano, el empleo de la sangre como catalizador de diversas acciones en el ámbito público podemos detectarlo en la producción de la artista guatemalteca Regina José Galindo (1974). Si realizamos un recorrido por la prolífica obra de dicha creadora podemos evidenciar cómo ha articulado un grupo de performances donde este componente adquiere un protagonismo muy marcado, en tanto se ha convertido en un medio a través del cual exponer una serie de problemáticas para hablar del individuo en diversas circunstancias de su realidad. Sus obras poseen un fuerte cuestionamiento a su propio contexto, pero que podríamos también extender y universalizar a otros espacios, sobre todo teniendo en cuenta el fuerte componente crítico que poseen sus piezas. Temas como la violencia, la muerte, el desgarramiento social son evocados constantemente con un discurso visual directo donde Galindo quiebra lo público, parte de la acción de violentar el espacio para reescribir la historia colectiva invisibilizada. Una crítica directa hacia los sistemas políticos, a los estados. Su cuerpo es el principal medio a través del cual exponerlo; ha volcado sobre él toda la potencialidad discursiva, emplazando de manera directa al público en cada uno de sus performances. Despojada de todo, su cuerpo habla de la vulnerabilidad, desnuda sin nada más que su propia piel como testigo.

En la obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) confronta de manera directa el poder político en Guatemala. Portando en sus manos un balde lleno de sangre, se desplaza a modo de recorrido desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala. Durante el trayecto va mojando sus pies en la propia sangre, dejando en su peregrinación las huellas de sus pies sobre el asfalto, realizadas con la propia sangre humana que carga en sus manos. La acción tuvo un claro matiz de protesta, fue realizada por Galindo en rechazo a la candidatura presidencial del ex-

militar, golpista y genocida Efraín Ríos Montt. A la vez, con ella visibilizaba la impunidad de los crímenes del gobierno y las muertes por el conflicto armado en Guatemala. «Su cuerpo desnudo se vuelve una superficie de proyección política que estimula el abordaje de acontecimientos concretos, pero también de situaciones existenciales legibles y universales marcadas por la injusticia y la opresión.» (Waldmann, 2018)

En silencio la artista va trazando una huella social y carga sobre su cuerpo el peso de la historia, de todas las personas silenciadas, masacradas, desaparecidas. Con esta performance expuso en el espacio público, en auténtica confrontación contra el estado, una problemática latente dentro del contexto guatemalteco. Su cuerpo no solo encarnaba otros cuerpos, encarnaba en sí misma a la nación, al país, a esa sangre que, de manera “silenciosa”, iba y va colmando las calles de su tierra, pero también de otras. Esta pieza le hizo merecedora a Galindo en el año 2005 del León de Oro en la Bienal de Venecia como Mejor Artista Joven. La trascendencia de la obra marcó un antes y un después, así como configuró una línea conceptual dentro del trabajo de la artista donde arte, cuerpo y performance estarían unificados para siempre.

Cuerpo y sangre, sangre que deviene del cuerpo, sangre que cubre el cuerpo, que lo resignifica. *El peso de la sangre* (2004) que Galindo pone ante nuestra mirada desde la inquietud y la crudeza de las imágenes, de sus acciones. La performance que nombra de tal modo, nos muestra una artista en el centro de la Plaza Central de la Ciudad de Guatemala, en medio de un espacio político, sola y sentada, mientras gota a gota de un litro de sangre humana cae sobre su cuerpo, en su rostro, su pelo. La imagen que produce es violenta, es la evocación de un ser violentado, oprimido, mientras encara al espectador que permanece inerte, no hace nada ante esa realidad que ella a través de la pieza cuestiona.

Hay una manera de increpar e implicar de manera directa al espectador en el accionar de Galindo, así como en la utilización de determinados elementos que buscan, precisamente, generar incertidumbre en quien la observa. El espectador, en ocasiones sin ser consciente, forma parte de la obra, ya que ella siempre intenta descolocar, incluso desde la acción directa como sucede en *La sangre del cerdo* (2017). En ella, la autora permanece de pie en una pequeña sala donde cuelga sobre ella un balde con sangre de cerdo. La acción se completa cuando alguien decide tirar de la cuerda para manchar el cuerpo desnudo de la artista. Al tirar del cubo no solo queda teñido el cuerpo de Galindo sino también el de cada una de las personas que tiran de él, así como de los presentes en la acción, ya que la habitación termina siendo tan pequeña que todos terminan sin escapatoria en ella. Ya lo sentenciaba Galindo «cuando quieren quitarse la sangre de las manos, no tienen más remedio que tomar una postura activa». (Ibid.)

El empleo de la sangre dentro de la práctica de las artistas referenciadas va a tener diferentes connotaciones, desde una referencia directa al cuerpo femenino, pero igualmente al dolor, a la violencia, la muerte, el crimen o, por otro lado, discursar en torno al origen de la vida, tomando la sangre como punto de partida. Tal es el caso de

María Evelia Marmolejo (1958) quien con su performance *11 de marzo—ritual a la menstruación* (1981) realizado en la Galería San Diego en Bogotá, planteó un espacio de liberación femenina, de purificación y reivindicación de la mujer desde la sangre, como ese fluido natural que brota del ser. Una especie de ritual donde celebraba la menstruación como parte de un proceso natural, y en el cual subyacía la idea de liberación y aceptación del cuerpo.

En la Bienal de Venecia del año 2009, la artista mexicana Teresa Margolles (1963) realizó la obra *Limpieza*, a partir de la cual intervenía uno de los edificios históricos de la ciudad, en una acción que proponía visibilizar la violencia latente en México, resultado del narcotráfico y la tragedia social que ello genera. La performance consistía en que la artista limpiaba el suelo de la sala de exhibición con una mezcla de sangre de personas que habían sido asesinadas en suelo mexicano y agua. Una vez al día realizaba la limpieza cubriendo el suelo con ese líquido en el cual se unificaban ambos componentes, por un lado, la sangre que corre por las calles y los sitios de México y por otra con el agua con que se blanquea y encubre tales hechos. Desacralizar un espacio como la Bienal de Venecia, exponer una problemática dentro de un enclave ciertamente elitista y pulcro, violentar las miradas ante un hecho que pasaba desapercibido, ya que al secar el suelo desaparecía todo rastro de la acción, fueron algunas de las premisas planteadas por la autora en una postura de rebeldía y exposición de una problemática de la cual es consciente el mundo; una condena a la actitud contemplativa, y a esa limpieza del gobierno mexicano hacia el mundo. Queda el rastro, la huella, esa acción que sugiere más de lo que muestra.

Y en esa apelación a lo natural, vamos a detectar que tanto como la sangre, el agua asimismo ha delineado un tipo de piezas que discursan sobre la pureza, la conexión de las artistas con la naturaleza, con el entorno. Una mirada que no escapa tampoco a la idea de ritualidad que hay detrás de este elemento y a su valor simbólico, aunque también se planteen nuevas relecturas con respecto a este. Podríamos ejemplificar el caso de Regina José Galindo que concibe algunas de sus piezas desde la utilización del agua, en su caso, conectado con el discurso crítico y político que plantea al contexto y a su país natal. Así lo asume en piezas como *Limpieza Social* (2006), *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999), *Isla 2006* y *Confesión* (ambas de 2006). En cada una de ellas vuelve a exponer su cuerpo como ese hilo conductor que las aúna, un cuerpo que es violentado, agredido, llevado al límite, tal y como sucede en *Limpieza social*. Mientras Galindo permanece inmóvil su cuerpo es “limpiado” con una manguera de agua a presión por un hombre que la empuña como un arma, un artefacto muy similar al que se utiliza para disolver las manifestaciones, empleada durante la dictadura. La violencia que genera de manera visual la obra, es tan directa como el propio dolor que se inflige sobre sí misma la artista, cuyo cuerpo desnudo queda a merced de quien la agrede, de quien siente la autoridad de depurar su cuerpo cual bautismo quizás. Reproduciendo esta forma de tortura, encarna esos cuerpos violentados, dolientes que sufrieron de esas mismas formas de autoritarismo y que ella escenifica ante el público para exponer

una problemática que nos implica a todos. Es un vuelco a la historia, a la memoria colectiva, a un pasado doloroso cuyo cuestionamiento no debe desaparecer, de ahí que la artista vuelva sobre él.

Esta perspectiva del cuerpo violentado, donde la artista coarta su propia libertad se evidencia en *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999) donde se sumerge en una tina de agua conteniendo la respiración hasta que le es imposible seguir dentro, y una vez recuperado el aliento, vuelve a retomar la misma acción; o en *Confesión* (2006) mientras un hombre practica junto a ella la tortura del *waterboarding*, introduciendo su cabeza dentro de un tonel lleno de agua de modo consecutivo dejándola cada vez más débil y sin aliento.

En el caso de Cuba, si hacemos una pesquisa por el panorama artístico podemos detectar la presencia de este recurso en diversas acciones, donde la nomenclatura cuerpo, espacio público y performance están presentes. Con un discurso directo que busca emplazar al espectador desde la confrontación directa, encontramos la obra de una artista cuya obra posee un discurso enfocado hacia la racialidad, la memoria, el arte como espacio de resistencia. Se trata de la cubana Susana Pilar Delahante Matienzo (1984), para quien su cuerpo es el receptor a nivel físico y simbólico del ejercicio forzado de desplazamientos sufrido por las personas racializadas trasplantadas de África y Asia hacia Cuba. Sus obras fundamentalmente performativas están dotadas de un carácter de resistencia, denuncia y emancipación y responden a la historia del sitio donde se emplaza. Desde una postura descolonizadora y de enfrentamiento directo hacia el patriarcado ha dado vida a un cúmulo de obras donde su cuerpo es el eje desde el cual producir acciones de reivindicación. Así sucede en su obra *El Tanque* (2015-2016), una performance donde la artista se somete a un alisado de cabello para conseguir el canon de belleza establecido socialmente y luego del estado de sufrimiento que le produce realizarse ese tratamiento estético decide meter la cabeza en un tanque de agua para borrar esa huella y devolver a su pelo el estado natural y original. Hay un proceso de destrucción de ese canon en el momento en que la artista se somete a la limpieza, en el momento en el que el agua le devuelve su esencia, pero hay también una crítica al racismo que se experimenta en el contexto cubano. La pieza es una denuncia a los códigos culturales, y estéticos que muestran un racismo palpable desde los modos en los que nos exigen mostrarnos socialmente, específicamente en un contexto como el suyo propio que la artista no teme en denunciar.

En el caso de Cuba habría que acotar que no será hasta finales de los años ochenta, principio de los noventa cuando se comienzan a detectar en la isla, de manera puntual, un grupo de acciones volcadas al ámbito público protagonizadas precisamente por féminas. Sus cuerpos se convirtieron en catalizadores de las problemáticas que les aquejaban y el espacio público derivó en el enclave donde exponerlas. Ese escenario de transformación emergió desde las propias aulas del Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana encabezada por académicos y artistas interesados en generar un movimiento

cambiante no solo dentro de la enseñanza artística, sino también en los cimientos del sistema institucional del arte. «Por primera vez, puede afirmarse, los artistas comenzaron a realizar performances e intervenciones a gran escala en espacios institucionales tanto cerrados como públicos, en calles y plazas, de un modo que no había ocurrido antes en el arte cubano.» (Herrera Ysla, 2016)

No obstante, abordar el espacio público en Cuba y su relación con el arte implica entender las connotaciones políticas y sociales del mismo. Nos enfrentamos a un contexto con particularidades muy específicas dentro de sus propias coordenadas geopolíticas y socioculturales, donde el poder político gestiona los modos en que este es intervenido, utilizado y concebido por los ciudadanos y las ciudadanas. De ahí que «los encuentros y desencuentros de las manifestaciones artísticas que han pretendido tomar al espacio público en Cuba como contenido y continente de sus reflexiones han estado marcados por normativas muy rígidas provenientes de un fuerte control estatal.» (Arce Padrón, 2019)

Elizabet Cerviño (1986) es una creadora cubana que ha convertido su obra en espacio introspectivo a través del cual canaliza muchas de esas experiencias existenciales, físicas y emocionales en su cuerpo como principal sustento. Si realizamos un recorrido por su producción detectamos una alusión bastante marcada hacia un tipo de obra performativa en la cual establece una relación muy particular con la naturaleza y sus componentes. Dentro de ellos el agua, que en su caso está conectado con una línea que nos lleva por la esencia de la vida -las energías- desde un lenguaje *minimal* y la sutileza de las formas. Propone, asimismo, una relectura de los principios filosóficos religiosos de diferentes culturas que aplica a las piezas que refiero a continuación.

*Chubasco* (2006) es una de las primeras piezas donde comienza a experimentar con este recurso desde el lenguaje de la performance. Ubicada en una céntrica avenida toma un balde de agua y lo lanza encima de su cuerpo. La propia artista es quien realiza la acción de empaparse en agua, de limpiarse en medio de la calle, pasando su cuerpo por agua ante la mirada indiscreta de todos. Este interés por establecer una relación directa con el entorno marca una línea de trabajo de esta artista no solo dentro del escenario cubano sino en los diversos contextos en los que ha tenido, igualmente, la posibilidad de trabajar.

La correlación del elemento agua con el mar estará presente en el periplo creativo de Cerviño. Su obra *Mar-tierra* (2014) lo manifiesta de manera muy singular. Emplazada en el Malecón habanero, por periodo de una hora continua, repite la acción de entrar y salir del agua siguiendo las indicaciones de una voz que repite la palabra tierra en español, mientras luego reitera la palabra mar en diferentes idiomas. Vestida de blanco, dejando su cuerpo casi traslúcido a través de las telas que la cubren, se coloca entre la tierra y el mar, entre esa frontera física y psicológica que constituye el malecón. Un sitio cargado de un simbolismo significativo en tanto constituye una frontera física que acentúa la idea de la isla aislada, pero además un punto de partida de la migración cubana, desde donde han partido muchos dejando su vida en el mar en busca de otras tierras. En un

suelo agreste y descalza sobre el arrecife, bautiza su cuerpo en cada entrada al mar, en un ciclo de ida y vuelta, de desprendimiento, paz y dolor, debatiéndose en dos mundos, en dos espacios que la contienen.

Por otro lado, en *Bautizo* (2014) descubrimos el cuerpo del artista cubierto por un manto blanco en el centro de la sala de exhibiciones. Inmóvil y en un auténtico estado introspectivo, sobre ella una fina línea de agua va cayendo como si de un proceso de purificación de su ser se tratara. El agua termina por empapar todo su cuerpo y mostrarlo en toda su plenitud, develando aquello que había quedado oculto bajo la tela. Su silueta permanece al desnudo es una especie de baño espiritual que imbuye a la artista en un estado existencial y que, en cierta medida, nos lleva a esas escenas de matiz religioso, escenas de iniciación de muchas religiones occidentales donde el agua representa esa entrada del cuerpo a otro estadio de la vida desde su limpieza espiritual. No cabe duda de que existe una influencia significativa en estas artistas, propio del paradigma que Ana Mendieta sentó a través de sus producciones en los años setenta. Las búsquedas de dicha creadora planteaban una vuelta a la tierra como vuelco a esas raíces de las cuales había sido despojada, el redescubrirse a través de la naturaleza y cada uno de sus componentes: volver al símbolo, a la metáfora. Ana Mendieta entregó su cuerpo a la naturaleza como una ofrenda, en una voluntad por crear unos lazos intrínsecos desde la reconexión con la misma. *Creek* (1974) evidencia la entrega del cuerpo donde queda tendida en medio del río mientras el agua bautiza, limpia y purifica su cuerpo.

«Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas (...) Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.» (López Cabrales)

Y en ese viaje de retorno físico y espiritual, en la búsqueda continuada del origen, y en la articulación de cuerpo y naturaleza, Ana Mendieta volvió constantemente a la tierra convirtiéndola en uno de los recursos más trascendentales de sus piezas, tanto así como el agua y la sangre. En diversos contextos fundió la silueta de su cuerpo, en intervenciones que se extendieron desde Cuba hasta Norteamérica desde los años 1973 hasta 1981. Mendieta pasó a utilizar la nomenclatura de “cuerpo de tierra” para hacer alusión a esta recurrente práctica artística que fusionaba su cuerpo con la naturaleza. En este sentido, durante varias estancias en Cuba, llevó a cabo una serie de intervenciones documentadas en sitios como Jaruco, Guanabo y Varadero que denominó como *Esculturas rupestres* (1981), inspiradas en la religiosidad de los aborígenes cubanos y dedicadas a diversas deidades femeninas como Itiba Cahubaba (La Vieja Madre Sangre), Atabey (Madre de las Aguas), Guácar (Nuestra Menstruación), I yaré (la Madre), y Guanaroca (La Primera Mujer). En ellas encontró la conexión con lo sagrado, lo femenino, la naturaleza que constituían la esencia de las prácticas mágico-

religiosa de las diosas creadoras de los taínos, una población precolombina exterminada por la colonización de las Américas a partir de 1492.

En su indagación y reafirmación de sus vínculos con la tierra, la artista construye un vocabulario simbólico que transita desde lo físico a lo emocional, pero que parte del reconocimiento del territorio remitiendo a su propia historia de vida, de desarraigo a la vez que se vuelca a los orígenes de su sitio natal, a la cosmovisión de sus antepasados, a lo primitivo. Hay un fuerte componente de análisis de la identidad en su conexión con la tierra de sus antecesores como cura al dolor de la partida. Por ello Ana Mendieta se funde y se convierte

«en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas (...) una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permaneció tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una sensación de sed de ser.” (Ramírez, 2003, pp. 135-136)

Así su cuerpo se fundió con la tierra, con Cuba, en un viaje de vuelta a la raíz de la cual había sido separada. Todas las connotaciones biográficas que contiene su obra hablan de una narrativa que aborda la memoria, la experiencia con el contexto, esa conexión con el *body art* y el *land art* tan marcada en la producción de Mendieta que derivara en lo que concibió como *earth art*.

Como resultado de ello un número significativo de creadoras ha encontrado en la obra de esta artista un punto inspiracional para abordar diversas cuestiones, pero donde el cuerpo adquiere un importante protagonismo. De manera que encontramos producciones como las de Tania Bruguera (1968), artista cubana que desde 1985 hasta 1996 reeditó algunas de las performances más significativas de Ana Mendieta. Su propósito fue reivindicar la obra de la autora como parte del legado cultural de la nación caribeña y arraigar su producción al escenario cubano desde la revalorización y reedición de sus piezas.

Bruguera absorbe el legado de Ana Mendieta y lo vindica en su producción, así como la importancia que cobra el cuerpo como ente político para discursar sobre temas de marcada relevancia en Cuba. Sale al espacio público para romper la brecha existente y dialogar de manera directa con el espectador, más allá de los centros expositivos. Para la artista alterar la cotidianidad y los modos de relación entre obra y espectador se convirtieron en un elemento catalizador de las piezas de esos años, en una de sus líneas conceptuales fundamentales. Quebrantar el control político del espacio público supuso para ella su intervención de un modo directo, desacralizador y confrontativo. Durante de la sexta edición de la Bienal de La Habana, en el año 1997, Tania Bruguera protagonizó una de las acciones más importantes del evento aun cuando no figuraba en él de manera oficial. Desde un espacio alternativo/doméstico, su propia casa y en auténtica expresión de libertad ante el control oficial, realizó una performance donde permanecía en pie delante de una de sus obras: *Estadísticas* (1996-1998), una monumental bandera cubana realizada por ella y tejida con cabellos humanos. Con los pies directo al suelo, vestida de blanco y con un cordero degollado colgando de su

cuerpo, junto a una maceta colmada de tierra y un plato de agua, como si de un ceremonial se tratase, Bruguera entregaba su cuerpo en un acto de sacrificio, mientras comía tierra sin parar alrededor de una hora. A nivel simbólico la pieza conectaba a los espectadores, con el ceremonial afrocubano, con la leyenda indígena que fabulaba el acto de comer tierra como método de suicidio ante los colonizadores, el agua como lágrimas mezcladas en una tierra que terminaba dentro de su cuerpo, la isla fagocitando a sus hijos era la realidad tan dura que se vivía en la Cuba de esas décadas, y que en el argot popular se denominaba como “comer tierra”.

La operatoria de la artista la ha llevado a canalizar en su cuerpo el discurso social como una crítica directa e implacable de la realidad cubana. *Destierro* (1998) constituye otra de esas performances donde enarbola problemáticas del contexto cultural, político y social en Cuba. Tania Bruguera se construye un traje a partir de la utilización de tierra y otros materiales como goma, madera, clavos donde recreaba la imagen del fetiche congolés Nkisi Nkondi, y con el cual se iba desplazando por toda la ciudad. Al utilizar esta imagen dotada de un marcado simbolismo y desde la alusión metafórica, Bruguera nos habla del drama de la migración, del destierro, de la sensación del exilio que vivían quienes dejaban la isla en esas décadas. También la imagen se asociaba con la idea del ritual, a lo ancestral además de al componente racial que subyace en la pieza.

Pero el empleo de estos componentes simbólicos no se limita únicamente a estas artistas, sino que se expanden en otras prácticas y problemáticas que abordan artistas como la anteriormente mencionada Elizabet Cerviño. Dentro de su producción podemos encontrar un grupo de obras donde el empleo de la tierra como recurso conceptual y compositivo adquiere nuevas connotaciones si bien se conectan con la vocación introspectiva que ya veíamos en Ana Mendieta. Así, en *Descanso* (2010), Cerviño se encuentra tendida sobre un sillón completamente desnuda. Sobre ella es vertido un volumen importante de tierra que cubre todo su cuerpo desde la cabeza hasta los pies. La artista queda inmóvil en el sitio, sin moverse, su cuerpo ha sido sepultado y la imagen que es tan enigmática como poética, discursa en torno a sensaciones y experiencias entre la vida y la muerte. El entierro del cuerpo que luego se levanta dejando sobre el espacio la silueta vacía de un ser que ya no está. Lo mismo sucede en *Levantarse o cambiar de postura* (2016) donde permanece de rodillas en el suelo, vestida de blanco y sobre ella son vertidas palas y palas de tierra terminando por sepultarla bajo un montículo de tierra. La desaparición del cuerpo ante la mirada de los espectadores, el entierro no anunciado, pero del cual todos estaban siendo partícipes. Transcurre un tiempo prolongado hasta que ella se levanta dejando una estela de tierra a su paso y el montículo vacío. La idea de la descomposición del cuerpo, de la fragilidad, del cuerpo que se deshace la plantea igualmente en una obra como *Fango* (2012) una instalación de personajes en terracota que permanecen bajo una lluvia constante de agua que termina por deshacerlos y convertirlos en barro.

Dentro de esta lectura corporal a través de artistas latinoamericanas es interesante detectar el empleo de mecanismos, recursos y perspectivas que terminan por

establecer conexiones interesantes, e incluso nos permiten releer las piezas desde otras visiones. Por ejemplo, casi de manera simultánea la artista guatemalteca Regina José Galindo, plantea un grupo de piezas que visual y matéricamente se conectan con las de la cubana Elizabet Cerviño. La idea del entierro, de sepultar el cuerpo, va a estar presente, casi simulando los mismos mecanismos, aunque el discurso y la lectura que plantean ambas creadoras van por caminos en cierto sentido distantes, aun cuando podamos encontrar determinados puntos en común. Sobre todo, el fuerte componente crítico, político y contextual que posee la obra de Galindo dista de las connotaciones de las piezas de la artista cubana. El discurso de la guatemalteca -tal como hemos evidenciado hasta este momento- posee un marcado cuestionamiento a los escenarios de poder y terror que son vivenciados en su país natal. La muerte, la violencia, la indolencia, el atropello, la corrupción, el abuso de poder son algunos de los temas que va hilvanando en las piezas donde el elemento unificador es, precisamente la tierra de manera reiterativa: en *Alud* (2011) su cuerpo yace tendido en la galería cubierto de tierra mojada donde la intención es ser limpiada luego con agua; en *Paisaje* (2012) es enterrada viva por un hombre mientras ella está cavando su propia tumba, o en *Caminos* (2013) donde permanece en medio de un bosque desnuda enterrada de pie en un montículo de tierra.

Sin duda, *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse* (2015) es una de las obras más trascendentes de Regina José Galindo en esta línea estética y conceptual. Para la pieza, transforma el espacio galerístico en un pantano lleno de lodo en el cual termina enterrada y los espectadores ven únicamente su cabeza saliendo de un espacio tan inquietante como violento. El acto de increpar va más allá para así indagar en cuestiones como el drama de la muerte, la migración, los cuerpos que van quedando en el camino de las memorias sepultadas. Galindo expone la realidad cruenta que se vive en Latinoamérica, con contexto político complejo, y en el cual quedan expuestos cada uno de los seres que la habitan. Vuelve a ser su cuerpo el que contiene el drama, el dolor, y desde el cual enarbola un discurso de crítica frontal al entramado socio político que está todo el tiempo en el punto de mira.

Cierto es que la producción artística de las creadoras latinoamericanas que se abordan en este recorrido -que pone el foco en una selección de piezas- evidencia esas líneas discursivas, las problemáticas y cuestiones propias de un contexto y realidad que si bien se conectan con algunas prácticas internacionales, ahondan en una realidad diferente. Desde el simbolismo de recursos como lo son la sangre, el agua y la tierra enarbolan propuestas que, por un lado, se encaminan hacia nociones más introspectivas, de indagación en el ser, en la condición humana, femenina. No deja de estar presente esa indagación en los orígenes, a lo cultural, que como bien plantea la crítica de arte Coco Fusco es un elemento común del arte latinoamericano, el cual:

«ha tendido con más frecuencia a mirar dentro de sus propias culturas o a otras culturas latinas en busca de gestos corporales simbólicos. Pueblan los paisajes culturales con vocabularios corporales derivados de tradiciones precolombinas, coloniales, africanas y católicas. (...) Además, la presencia de tradiciones africanas e indígenas que codifican la historia colectiva

mediante los gestos de procesos de adaptación extraordinariamente ricos de sincretismo afrolatino han facilitado a los artistas latinoamericanos de performance modelos sobre los que basar sus propios intentos de asimilar las formas euroamericanas.» (Fusco, 2004, p. 42)

La reconexión entre el legado indígena y africano, la cosmovisión y las prácticas religiosas arraigadas en la naturaleza y la conexión humana con la misma, ha signado una parte significativa de la construcción artística de algunas de las artistas aquí analizadas. No hay una voluntad por desentenderse de lo contextual, sino por el contrario, se manifiesta una intencionalidad de volcarse al espacio público justamente para reivindicarlo como campo de batalla en una confrontación directa con el estado, lo político, el statu quo. Han reconfigurado la lectura del mismo, así como han modificado el paradigma en los modos de relación con el contexto. Desde propuestas artísticas donde el propio cuerpo deriva en catalizador de las preocupaciones estéticas y conceptuales convierten ese espacio público del que se apoderan, en la dimensión desde la cual exponer y visibilizar las problemáticas de un escenario convulso y cambiante, así como cuestiones intrínsecas de su género. Desde la voluntad simbólica que guardan el agua, la sangre y la tierra dentro de sus intervenciones y la mirada social, de género y cuestionadora que subyace en dichas acciones se desacraliza, violenta y subvierte lo público, generando un campo de reflexión con relación, no solo al contexto latinoamericano sino al escenario y ámbito internacional.

#### BIBLIOGRAFÍA

ACCONCI, V. (1995) «Espacio público en un tiempo privado», conferencia presentada durante el seminario PUENTE...de pasaje, Bilbao, 27-28 de octubre de 1995.

ALBARRÁN, J. (2019) *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ALCÁZAR, J. (2001) «Mujeres y performance: el cuerpo como soporte», ponencia presentada en *Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress*, Washington DC, septiembre.

ALIAGA, J. V. (2006) «La elocuencia política del cuerpo. Bibliografía sobre Performance» *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, 5, págs. 60-75.

BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. (eds.) (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

CAMNITZER, L. (1994) *New art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, 1994.

CORVALÁN, K. (2012) *Artistas latinoamericanas: un recorrido por diálogos conceptuales*. Ediciones Artecubano, Consejo Nacional de Artes Plásticas y Banco del Alba, La Habana.

ESPINOSA DELGADO, M. (2003) «La estética del sacrificio: rituales de sangre desde el arte hasta el asesinato». *Artecubano: revista de artes visuales*, 1, pp. 60-73.

FUSCO, C. (2004) «Pensamientos introductorios sobre el performance latinoamericano y la reconquista del espacio público», en: BARRAGÁN, P.: *No lo llames performance*, Domus Artium, pp. 35-43.

GARBAYO, M. (2016) *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.

GIUNTA, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

HERRERA YSLA, N. (2016) «Acciones, performances y actitudes en el arte contemporáneo cubano», en *Performance, acciones y activismo. Errata no.15 - Revista de Artes Visuales, Colombia*, pp.42-62

LÓPEZ-CABRALES, M. «Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. (Disponible en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>). Fecha de consulta: 30/04/2020.

RAMÍREZ, J. A. (2003) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el Arte Contemporáneo*, Editorial Siruela.

SANTANA, A. (2019) «Un arte público en ciernes. Un diálogo sobre arte e intervenciones públicas en la Cuba contemporánea», en GRENIER, C. y HERNANDEZ, H. E. (eds.) *Pan Fresco. Textos críticos en torno al arte cubano*, Almenara Press, Leiden / Reinbeckhallen Foundation, Berlín, pp.301-339.

WALDMANN, J. (2020) «Charla con Regina José Galindo: “No soy una mujer vulnerable”». (2018) (Disponible en línea: <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/regina-jose-galindo/>) Fecha de consulta: 3/05/2020

WILSON, J. (1980) «Ana Mendieta Plants Her Garden». *The Village Voice* (Nueva York), 13-19 de agosto 1980.

