

Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina

Ana Mendieta: traces of colonialism, performance, and feminisms in Latin America

Luciana da Costa Dias

 0000-0001-5627-5431

Resumo

Profundas mudanças levam a uma revisão da arte no século 20, sobretudo a partir da influência do trabalho seminal das vanguardas e de artistas dos anos 1960 e 1970, que acabariam por conduzir a uma estética que vê a arte como ação, acontecimento e, sobretudo, presença – o paradigma da performatividade. Paralelamente, houve a emergência de estudos que questionam a lógica moderna, ao ver a indissociabilidade do par modernidade/colonialidade, inquietação essa que atinge *também* o fazer artístico e levanta questionamentos sobre a história da arte como narrativa moderna e colonial. Esse aporte servirá de pano de fundo para discussão da obra de Ana Mendieta (1948-1985), *performer* de origem cubana exilada nos EUA. Partindo da metodologia de revisão bibliográfica, este trabalho discute como sua obra é atravessada e profundamente marcada por questões de gênero e questões ligadas aos feminismos e, ao mesmo tempo, também por questões oriundas da colonialidade, que colonizou corpos e fazeres nas Américas. Investiga-se assim como tais questões (de gênero e colonialidade) podem surgir e ser problematizadas na obra de Ana Mendieta, sobretudo em sua *Siluetas Series* (1973-1980).

Palavras-chave

Ana Mendieta. Performance arte. Gênero. Colonialidade. Feminismo.

Abstract

*Profound changes in artmaking led to a review of art in the 20th century, mostly influenced by the seminal work of the avant-gardes and artists of the 1960s and 1970s, which would eventually lead to an aesthetic that sees art as action, event and, above all, as presence – the performativity paradigm. In parallel, there was the emergence of studies questioning modern logic about the inseparability of the modernity/coloniality pair, a concern that affects artistic production as well and raises questions about history of art as a modern and colonial narrative. This contribution will serve as background for the discussion of the work of Ana Mendieta (1948-1985), a Cuban-born performer exiled in the USA. Through literature review, this paper discusses how her work is crossed and deeply marked by gender issues and issues related to feminisms and, at the same time, also by issues arising from coloniality, that colonized bodies and practices in the Americas. It is also investigated how such issues (of gender and coloniality) may arise and be problematized in the work of Ana Mendieta, especially in her *Siluetas Series* (1973-1980).*

Keywords

Ana Mendieta. Performance art. Gender. Coloniality. Feminism.

Performance arte: uma nova estética?

Arte como questão. A questão da arte vem se reconfigurando profundamente – um movimento de autorrevisão que, em certo sentido, começou com o trabalho seminal das vanguardas das primeiras décadas do século 20, continuou no pós-guerra e eclodiu em novas formas de se pensar e fazer a arte nas décadas de 1960 e 1970. Este questionamento – do estatuto da arte como obra e de um cânone artístico que vê a história da arte como história dos estilos artísticos, visão consolidada na modernidade – conduziria a um questionamento ainda mais profundo com relação a univocalidade da história da arte como arte ocidental/europeia e suas profundas hierarquizações. O século 20 será o século do surgimento das contranarrativas, das micro-histórias e das vozes dissidentes, e tal surgimento transformará, necessariamente, também nossas concepções de arte e de história da arte.

A arte como questão, no século 20, acabaria por conduzir (ainda que por um longo caminho) ao paradigma contemporâneo de arte não como obra, objeto estático e acabado aberto à fruição de um sujeito, mas cada vez mais como ação, acontecimento e, sobretudo, presença/presentificação. E para tal, a performance arte, que eclode na segunda metade do século 20, terá papel fundamental – por seu caráter necessariamente híbrido, provocador e não acabado, como veremos agora. Como RoseLee Goldberg (2015) explica, os vanguardistas tais como dadaístas e surrealistas proclamaram a destruição dos museus e a efemeridade da arte, ainda que com intuito de chocar e destruir a arte burguesa. Nos anos 1950, sobretudo a partir do trabalho seminal de John Cage, a ênfase se torna menos negativa e recai em liberar os espectadores, seus sentidos e em criar significados outros e novos. Para Erika Fischer-Lichte (2008), a emergência da performance arte na segunda metade do século 20 será radical: equivale à eclosão de uma nova estética, no sentido de mudar radicalmente nossas concepções e possibilidades de vivenciar arte, para além das concepções modernas. Vejamos isto melhor.

De forma geral, podemos dizer que o século 20 assistiu a profundas mudanças: um século que começa com a euforia pelas novas descobertas tecnológicas, característica *da Belle Époque* e que assiste à eclosão de duas guerras mundiais (fora uma miríade interminável de outros conflitos). O imenso

avanço tecnológico, neste contexto, leva a uma mudança paradigmática de nossa compreensão do que seja arte, como já diagnosticado por Walter Benjamin (1996), de forma seminal, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936. Lá, houve o diagnóstico de que a arte se dissociara de vez da magia e do ritual, perdendo sua “aura”, seu poder de culto sendo substituído pelo poder de exibição. Contudo, quando partimos do princípio de que houve sim, no século 20, uma mudança paradigmática em nossa compreensão de arte – ou o surgimento de uma nova estética – como coloca Fischer-Lichte (2008), é a bem mais do que isso que temos em vista. As discussões sobre a morte da arte, aliás, surgidas na esteira da publicação dos *Cursos de estética* de Hegel (1999), no século 19 e retomadas por Arthur C. Danto e Hans Belting no final do século 20, ainda que com diferenças, poderiam também ser aqui consideradas.¹

Em *The transformative power of performance: a new aesthetic*, Fischer-Lichte (2008) discute a emergência da performance como o surgimento da perspectiva de “arte como acontecimento” (ou “arte como evento”), e ao comparar a concepção tradicional de “arte como obra” a essa nova concepção, ela vê uma mudança paradigmática tendo lugar e anuncia o que considera o nascimento de uma nova estética – de uma nova possibilidade de pensarmos a estética e de construirmos

¹ Sem nos aprofundar em nenhum desses autores, temos que para Danto (2006), uma nova relação entre a arte e o mundo teria se instaurado no século 20, e o fim da arte não significa seu término, mas antes uma mudança radical: o fim da ideia, característica sobretudo da modernidade, de que o belo seria a finalidade ou fundamento da obra de arte, assim como o fim das grandes narrativas e também o fim de restrições históricas e canônicas à produção artística. A mimesis, ou o paradigma representacional, perde assim sua centralidade. Hans Belting (2006), por sua vez, guardadas as devidas diferenças, argumenta que a história da arte (uma história universalizante da arte, surgida na modernidade) não seria mais do que um “equivoco ocidental”, e o que termina é, precisamente, uma determinada forma de narrativa sobre a arte. A arte é, então uma questão que precisa, na contemporaneidade, necessariamente, ser reconfigurada para além de ideias modernas como “universal”, “estilo”, “obra” e “progresso”. Nós vamos um pouco mais longe ainda na discussão por pensar a crise da arte como crise da modernidade, ou crise do paradigma metafísico da arte (Dias, 2020). E se a superação da relação entre a arte e a metafísica é possível, ou melhor, se um paradigma não metafísico para arte é possível, cabe investigação – uma investigação que certamente, apontará para a necessidade de uma nova estética, ou uma nova forma de conceber a arte. E, de fato, podemos observar no século 20 uma mudança radical no modo como se faz e se vivencia arte, que aqui iremos discutir nos termos de Erika Fischer-Lichte (2008): como o surgimento de uma nova estética. Gerd Bornheim (1998) em seu lapidar ensaio sobre a assim chamada “morte da arte” na modernidade, já afirmara “A arte morreu, via a Arte!”.

nossa relação com a “arte”. Para a autora, o tipo particular de experiência que a performance provoca – borrando a distinção entre artistas e audiência, entre corpo e mente, ente arte e vida – permitiria uma nova forma de se conceber a arte, e a partir daí, até os processos culturais e sociais poderiam ser impactados pela emergência do que outros autores irão denominar paradigma da performatividade.

Revisitando o nascimento da performance arte, embora suas raízes estejam nas vanguardas, seria somente a partir de 1968 que, sendo as galerias atacadas como instituições puramente comerciais, novas formas de comunicar ideias ao público seriam buscadas pelos artistas, que passaram também a investigar seus próprios processos artísticos. E com isso

formulou-se a ideia de ‘arte conceitual’, uma ‘arte que tem nos conceitos seu material’. [...] Nos dois últimos anos da década de 1960 e nos primórdios dos anos 1970, a performance refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel ou cinzel, os *performers* se voltaram para seus próprios corpos como material artístico, exatamente como Klein e Manzoni haviam feito poucos anos antes. Porque a arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão (Goldberg, 2015, p.142).

Temos assim que a emergência de uma performatividade se dá, justamente, a partir do surgimento (no século 20) da performance arte, na qual o corpo do *performer* e a imediatez da arte como obra abrem uma possibilidade diferente de relação com o mundo. É essa *possibilidade imediata de presentificação*, que perverte as discussões habituais de arte – calcadas na separação sujeito objeto e no modelo representacional –, que temos em vista aqui. Autoras como Josette Feral (2015) e Erika Fischer-Lichte (2008) pensam a emergência da performance arte não apenas como uma nova forma de fazer arte, mas como um modo totalmente diverso do ser humano estar no mundo e se relacionar com as coisas.

As práticas da performance e sobretudo da arte corporal dos anos 1970 modificariam radicalmente os processos de produção e recepção da arte. Como argumenta Bernstein (2001, p. 382) ao discutir o trabalho de Abramovic no período,

As relações entre artista, obra de arte e público se transformaram de forma radical quando o corpo do artista se tornou não apenas o meio para o trabalho como também o próprio objeto artístico, e a ênfase do trabalho passou a ser centrada antes no processo do que no produto. O modo de recepção se complicou portanto com as transformações da observação de uma obra de arte fechada em si mesmo para uma relação intersubjetiva com o sujeito encarnado do artista no processo de produção do trabalho.

Poderíamos ainda dizer que essa discussão se põe no cerne do embate entre formas de se fazer a historiografia da arte não mais calcada na ilusão de uma história universal e se modificando em função de um novo campo epistemológico que vem se abrindo – um campo que não se propõe universal, muito pelo contrário. Se a arte é calcada no corpo, e se este será sempre histórica e culturalmente situado, como a fenomenologia já apontara, o mesmo pode ser dito da arte. Se há uma disputa em andamento no campo das historiografias da arte, ela repousa em profundas mudanças epistemológicas e paradigmáticas que permitem a narrativas outras que não o cânone dominante ocidental ganhar força e voz. E a centralidade do corpo que se presentifica é central para fugirmos a toda história única, apagadora de diferenças. Mas para ver esses corpos em suas multiplicidades, precisamos descolonizar nossos sentidos e nossas histórias. Precisamos descolonizar nossos corpos. Precisamos de um giro descolonial na estética, como veremos a seguir.

Giro descolonial e giro performativo: paralelos em direção ao feminismo

Alguns autores seminais do pensamento descolonial, como Walter Dignolo (2010), Walter Dignolo e Rolando Vazquez (2013), Zulma Palermo (2010) e Adolfo Achinte (2010), têm proposto a revisão da estética tradicional por meio do conceito de uma *aisthesis* descolonial, conceito esse que tenta pensar a arte para além de suas concepções modernas universalizantes e – uma vez que, para eles, pensar em concepções modernas é pensar necessariamente em concepções coloniais – também para além de suas concepções coloniais. Essa afirmação ganha sentido quando pensamos que a definição de história da arte como uma narrativa única acerca do que é ou não arte se construiu de forma dependente (ou derivada) da ideia de uma história universal, que sempre subalternizou e/ou excluiu outras histórias, outros povos e culturas, assim como

outros fazeres artísticos (inclusive através da separação entre arte e artesanato, sendo a maioria dos produtos das culturas subalternas considerada produtos “menores” ou produtos “populares”, quando não mero artesanato).

Ecoando alguns pensadores e pensadoras descoloniais, poderíamos dizer que a teoria da arte e a estética precisam, urgentemente, de seu próprio giro descolonial² e que sua tentativa de realização, felizmente, já está em andamento.³ Não podemos esquecer que a visão de mundo moderna é também a visão de mundo colonial. Como Mignolo (2017, p. 2) afirma de forma precursora, “a colonialidade [...] é constitutiva da modernidade: não há modernidade sem colonialidade”. E, sendo assim, a estética moderna também será profundamente marcada pela visão de mundo colonial, uma vez que as tensões e contradições inerentes ao projeto moderno/colonial, que demarcou tudo que fosse externo a uma historiografia eurocêntrica como “o outro”, ou o “exótico”, ou o “inferior”, também marcou nossas concepções de arte. Afinal,

A possibilidade de se conceber uma arte latino-americana foi sempre mediada pela narrativa da universalidade, deixando-se de fora as especificidades dos contextos locais em uma espécie de universalização necessária de uma arte deslocalizada e transferida de seu próprio universo de criação e produção. Quiçá por essas razões, as ações e os produtos criados por povos com histórias e trajetórias diferentes, mas que sofreram a ação da inferiorização e desqualificação, como os indígenas e os afrodescendentes, seguiram silenciados e relegados, considerados artesanato ou produtos para consumo de turistas carentes de exotismo para reafirmar sua própria centralidade⁴ (Achinte, 2010, p. 88).

² “Giro decolonial é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (Ballestrin, 2013, p. 105).

³ Poderíamos dizer que, para a teoria da arte, tal movimento de resistência à lógica da modernidade, implica dois pontos centrais, a saber, primeiro, escapar das categorias modernas (por exemplo, da ideia de uma subjetividade criadora/fruidora, dotada de uma forma específica de sensibilidade universal, e da ideia de obra como objeto, já mencionada); e em segundo lugar, implica ir além da hierarquização dos saberes e das práticas tal como instituída desde o pensamento moderno. Discutimos melhor esse ponto em outro artigo, ainda no prelo.

⁴ No original: *La posibilidad de concebir un arte latinoamericano estuvo siempre mediada por la narrativa de la universalidad dejando fuera las especificidades de los contextos locales en una suerte de necesaria universalización de un arte deslocalizado y ubicado en la esfera de su propio universo de creación y producción. Quizá por estas razones las acciones y productos creadores de pueblos con historias y trayectorias diferentes que sufrieran la acción de la interiorización y descalificación como los indígenas y los afrodescendientes quedaron silenciadas y relegadas, considerándolas como artesanías o productos para el consumo de los turistas necesitados de exotismo para reafirmar su centralidad.*

A modernidade⁵ nos colonizou a todos: não só nossos corpos, mas também nossas criações e formas de fazer arte. Esse debate vem ganhando espaço crescente na contemporaneidade, com o questionamento crescente do modelo hegemônico de produção dos saberes construídos pela modernidade, que tenta se abrir para outras configurações epistêmicas e outras tradições. Muitas vezes têm surgido questionando modelos hegemônicos de se fazer e pensar a arte, questionando a ideia de um cânone universal e de uma teoria estética neutra. Por exemplo, Ana Mendieta, cujos trabalhos performativos iremos discutir em parte neste artigo, questiona em sua obra simultaneamente o lugar da América Latina na arte e seu lugar enquanto mulher.

Esse é, aliás, um ponto importante e que ainda não mencionamos aqui. Não apenas a história da arte, mas a categoria gênero pode ser revisitada e reconstruída à luz da crise da modernidade e do projeto colonial. Gênero é também um mecanismo fundamental pelo qual o capitalismo colonial global tem estruturado as assimetrias de poder na modernidade e no mundo contemporâneo. O controle dos corpos instituído na modernidade, essencial para o capitalismo emergente – que converteu todos os corpos em força de trabalho – depende também não só da classificação racial como de uma divisão binária dos sexos. Heteronormatividade, capitalismo e a classificação racial se relacionam necessariamente (Costa, 2012).

Em *Heterosexualism and the colonial/modern gender system*, texto seminal de Maria Lugones (2007), é discutida a indissociabilidade de categorias como raça, gênero e classe, que não podem ser vistas em separado, não só sob o risco de se invisibilizar aqueles que são dominados e categorizados em mais de uma categoria, como as mulheres negras, indígenas e latinas, como vai mais longe nessa questão: a própria colonialidade do poder⁶ (expressão cunhada por

⁵ Entendemos modernidade aqui em sentido amplo, tal como proposto por Gumbrecht em seu livro *Modernização dos sentidos* (1998): haveria cascatas – ou ondas – de modernização desde o final da Idade Média. Dessas, destacamos o período colonial ou o “longo século 17” (expressão cunhada pelo historiador francês Fernand Braudel (1987), em referência aos 200 anos de 1450 a 1650) como fundamental para a criação do sistema patriarcal/colonial/capitalista ainda vigente e marca do mundo moderno, mesmo hoje, no ápice de sua crise.

⁶ Cabe observar que colonialidade e colonialismo, ainda que inter-relacionados, não são sinônimos. Colonialismo é um fenômeno histórico do século 16 e representa a dominação político-econômica de alguns povos sobre outros. Colonialidade se refere à permanência das mesmas estruturas e hierarquias que justificaram a dominação, mesmo em um mundo em que não existiriam mais colônias. Na colonialidade do poder, temos a articulação da ideia de raça como o elemento *sine qua non* do colonialismo e de suas manifestações neocoloniais. A dominação do gênero se insere nesse quadro também, ainda que Aníbal Quijano e Maria Lugones discordem sobre como exatamente a interseccionalidade de ambas as categorias se dão.

Anibal Quijano) se apoia na noção biológica (e binária) de sexo e na concepção heterossexual/patriarcal do poder para explicar a forma pela qual o gênero figura nas disputas de poder para controle não só da sexualidade, mas também da reprodução introduzindo a classificação social básica e universal da população do planeta, num reducionismo pseudobiologizante que tenta naturalizar e hierarquizar os sujeitos (e seus corpos). Lugones argumenta que o gênero como categoria de dominação é em si também uma forma de colonização, uma introdução violenta consistente e contemporaneamente usada para destruir povos, cosmologias e comunidades como o terreno de construção do Ocidente “civilizado”. A escravidão dos povos colonizados tem no estupro sistemático das mulheres racializadas estratégia de dominação e hibridização forçada – estratégia que nos países da América Latina teve papel fundamental e fundacional.

Feitas essas considerações, temos assim (recapitulando) que a segunda metade do século 20 assistiu a duas importantes mudanças paradigmáticas na história da arte, a primeira em direção à performance como uma nova estética, abordada na primeira parte deste artigo, e a segunda em direção à própria concepção de história da arte que, constituída na modernidade, é eivada das categorizações oriundas da colonialidade do poder com relação às criações não ocidentais e às artistas mulheres. Racismo e sexismo, assim considerados, são heranças diretas do colonialismo: embora os museus estejam cheios de nus femininos, com o corpo feminino sendo constantemente objeto para a criação artística, mulheres artistas raramente têm lugar. E mulheres não brancas têm menos lugar ainda.

Se pretendemos pensar uma nova estética, temos também que repensar a história da arte: suas categorias precisam ser revisadas à luz de uma crítica pós-colonial que coloque o corpo e suas múltiplas possibilidades – e por extensão de sentido, também o corpo feminino em suas multiplicidades – no centro: não mais, entretanto, como objeto sexualizado, mas como matriz poética de significados e de criatividade, que tentam escapar à colonialidade de gênero. Esforço considerável nesse sentido foi feito por Peg Brand (2007), no capítulo intitulado *Feminism and aesthetics*, publicado em um guia para uma filosofia feminista. Lá ela nos diz que mulheres artistas conseguiram, nos anos 1970, modificar a trajetória da performance arte, até então escrita por homens, em direção a seus próprios corpos femininos para explorar questões inúmeras até então deixadas

à margem da história da arte, como a sexualidade e a espiritualidade femininas, papéis de gênero e de raça e até a discussão de um padrão de beleza para o corpo feminino – esse também, na maioria das vezes, definido por homens. Para isso cita o trabalho de artistas mulheres pioneiras como Carolee Schneeman, Ana Mendieta e Orlan, por exemplo. E acrescenta que,

embora não estivessem diretamente engajadas em um diálogo com filósofos, essas artistas estavam repetidamente desafiando tradições profundamente arraigadas dos conceitos de “arte” e “experiência estética” como haviam sido definidos por brancos, europeus ou americanos, de classe média a alta, autoproclamados homens de gosto; homens que consideravam o papel próprio da mulher restrito a aparecer na arte, jamais na criação de arte⁷ (Brand, 2007, p. 255).

Cabe também mencionar o texto *Women’s performance art: feminism and postmodernism*, de Jeanie Forte (1988), que discute a arte performativa feita por mulheres à luz da teoria feminista e de uma crítica pós-moderna. Para a autora,

A teoria feminista, tendo descoberto na teoria pós-moderna um terreno fértil para estratégias críticas e ideológicas, também descobre uma voz viva e ativa na arte performática feminina. Ao desconstruir o sistema de representação, essa prática performática é paradigmática enquanto estratégia poderosa de intervenção na cultura dominante. Eminentemente política, independente da intenção, a atividade busca uma conscientização sobre o falocentrismo de nossos sistemas de significado e instiga a demolição de identidades sexuadas. Não apenas um reflexo da teoria feminista, a arte performática feminina fornece uma base visível para a construção de um quadro de referência feminista, articulando alternativas de poder e resistência⁸ (Forte, 1988, p. 234-235).

⁷ No original: *Although not directly engaged in a dialogue with philosophers, these artists were repeatedly challenging deeply held traditions of the concepts of “art” and “aesthetic experience” as they had been defined by white, European or American, middle- to upper- class, self- proclaimed men of taste; men who considered women’s proper role to be restricted to appearing in art, not to be creators of art.*

⁸ No original: *Feminist theory, having discovered in postmodern theory fertile ground both for critical and ideological strategies, thus also discovers a vivid and active voice in woman’s performance art. In deconstructing the system of representation, this performance practice is paradigmatic as a powerful strategy of intervention into dominant culture. Eminently political regardless of intent, the activity pursues an awareness of the phallogentrism of our signifying systems, and instigates the demolition of gendered identities. Not merely a reflection of feminist theory, women’s performance art provides a visible basis for the construction of a feminist frame of reference, articulating alternatives for power and resistance.*

Cabe observar que as décadas de 1960 e 1970 são o momento da segunda onda feminista,⁹ influenciada pelo livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, lançado em 1949. Nessa onda a grande discussão foi acerca da natureza feminina, historicamente subjugada e em torno do direito ao corpo e ao prazer. Em outras palavras, temos assim que, nas décadas de 1960 e 1970, questões de gênero e raça emergem com força no mundo, ainda que não necessariamente associadas, mas em múltiplos atravessamentos capazes de questionar a narrativa dominante. Particularmente, a arte feita por mulheres, tendo o corpo feminino no centro, se põe como uma prática de liberdade conquistada em paralelo e pelo movimento feminista,¹⁰ e que se retroalimentam.

Para Laura Meyer (2006), nos anos 1970 artistas mulheres reexaminariam, junto com a teoria feminista, os estereótipos femininos na arte, ao mesmo tempo questionando a representação do corpo feminino como ideal de beleza ou de inspiração, um percurso necessário para reconquistar a “dignidade” do corpo e sexualidades femininas para além de sua objetificação habitual na arte. E, de acordo com Jane Blocker (1999) em seu livro *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity, and exile*, a experimentação, a consciência feminista e a discussão acerca da identidade feminina e de raça são pontos centrais da obra de Ana Mendieta no período – como veremos a seguir. Escolhemos a obra de Mendieta por seu caráter paradigmático: como mulher e latino-americana a fazer arte no período.

Ser mulher e o exílio em Ana Mendieta

Ana Mendieta se insere na corrente, dentro da performance arte, que foi chamada de body art, ou arte corporal que, como Roselee Goldberg (2015, p.142-143) coloca “enquanto alguns artistas corporais usavam sua própria pessoa com material artístico, outros se colocaram contra parede, em cantos ou em campo aberto, criando formas escultóricas humanas no espaço”. Ana Mendieta exploraria os limites do seu corpo até seu desaparecimento, como veremos. Ana Mendieta fará de seu corpo o objeto primário de seu trabalho ou, em outras palavras: “por repetidamente tornar seu próprio corpo um objeto artístico, Mendieta fez

⁹ A primeira onda é marcada pelo movimento das sufragistas, no final do século 19.

¹⁰ O movimento negro, que não será aqui discutido, também estava ganhando força.

parte da tendência dos anos 1970 na qual seu próprio físico tornou-se imagem e meio”¹¹ (Blocker, 1999, p. 10).

Desde sua primeira performance, ainda como estudante na Universidade de Iowa, Ana Mendieta usa seu corpo como instrumento e material de trabalho para questionar (a violência de) gênero e o que é ser mulher. A performance intitulada *Cena de Estupro (Rape scene, 1973)* traz a reconstrução da cena de um estupro que ocorrera de forma extremamente violenta no *campus* da universidade três anos antes, tal como sensacionalisticamente narrada pela imprensa. Essa performance, na qual ela ficou uma hora nua, amarrada e completamente imóvel, resultou numa série de três fotografias, hoje no acervo da Tate Gallery.

Seu corpo foi sujeito e objeto do trabalho. Ela o usou para enfatizar as condições sociais pelas quais o corpo feminino é colonizado como objeto de desejo masculino e devastado pela agressão masculina. A presença corporal de Mendieta demandou o reconhecimento de um sujeito feminino. A vítima de estupro, anteriormente invisível e sem nome, ganhou uma identidade. O público foi forçado a refletir sobre sua responsabilidade; sua empatia foi suscitada e traduzida para o espaço de conscientização em que a violência sexual poderia ser abordada¹² (Cabañas, 1999, p. 12).

A arte feminista dos anos 1970 quer recuperar para as mulheres a posse de seus próprios corpos, como já apontado por Peg Brand (2008), mesmo que para isso tenham que problematizar a violência historicamente sofrida por mulheres, como Mendieta o fez em *Cena de estupro*. Cabe enfatizar que pode ser considerado transgressor, por si só, o fato de uma mulher usar seu corpo como meio, pois isso implica a recusa autônoma de ser apenas usada como modelo por artistas homens. Afinal, a erotização e a objetificação do corpo feminino, seja na história da arte ou na mídia sensacionalista, desveste o corpo da mulher de sua própria história e subjetividade – que artistas mulheres dos anos 1970, como Mendieta, lutavam para recuperar.

¹¹ No original: *by repeatedly turning her own body into an art object, Mendieta took part in the 1970s trend in which the artist's physical self-became both image and medium.*

¹² No original: *Her body was the subject and object of the work. She used it to emphasize the societal conditions by which the female body is colonized as the object of male desire and ravaged under masculine aggression. Mendieta's corporeal presence demanded the recognition of a female subject. The previously invisible, unnamed victim of rape gained an identity. The audience was forced to reflect on its responsibility; its empathy was elicited and translated to the space of awareness in which sexual violence could be addressed.*

Como Gorjon, Galindo e Milioli (2018, p. 66) observam

a arte feminista de Mendieta é caracterizada por um forte tensionamento das colonialidades de gênero que atravessaram a vida desta artista cubana residente nos Estados Unidos cujo trabalho convoca a confrontar a violência experimentada por mulheres migrantes que vivem em solo norte-americano.

Nascida em Havana em 1948, foi enviada aos 12 anos de idade para os EUA, quando da revolução cubana – exilada pela própria família, que temia por sua segurança e pela segurança de sua irmã no regime de Castro, quando seu pai foi preso. Assim, perde contato com suas raízes cubanas, embora nunca se torne, de fato, norte-americana. Acabaria sendo criada em orfanatos e lares temporários em Iowa, e teria o que podemos considerar uma juventude racializada, uma vez que era de origem latina, identidade reputada subalterna nos EUA dos anos 1960, palco de intensas lutas do movimento negro por igualdade e direitos civis.

Apesar de sua pele ‘branca’, Ana e Raquel tornaram-se alvo de racismo. Durante o ensino médio, no final dos anos 1960, seus colegas chamavam Ana de ‘preta’ e diziam: ‘Volte para Cuba, sua puta’. Essas experiências exacerbaram seus sentimentos de alienação e deslocamento e, conseqüentemente, ambas passaram a se autoidentificar como ‘não brancas’¹³ (Cabañas, 1999, p. 12).

Ana Mendieta se graduaria em artes pela Universidade do Iowa em 1972. Para Jane Blocker (1999), a questão do exílio e da apatridade atravessa toda a obra de Mendieta, seja como saudade de casa/raízes perdidas, mas sobretudo como um sentimento de estrangeiridade e não pertencimento, que nunca a abandonou vida afora. A colonialidade marcou fortemente seu corpo de mulher e de mulher latina nos EUA: marcou como um corpo subalterno e não pertencente – um corpo dissidente. Ela precisou cruzar a fronteira em direção ao México, onde a série de silhuetas foi concebida e onde, em suas palavras “as pessoas tinham

¹³ No original: *Although their skin was “white”, Ana and Raquel became targets of racism. During high school in the late 1960s, their classmates called Ana “nigger” and told her, ‘Go back to Cuba, you whore’. These experiences exacerbated their feelings of alienation and displacement, and, accordingly, both women later began identifying themselves as ‘non-white’.*

minha altura e minha cor”¹⁴ (p. 103), para começar a localizar seu corpo em um senso de pertencimento. Voltaria ao México várias vezes, entre 1973 e 1977, inscrevendo no solo mexicano inúmeras de suas silhuetas.

Sua série de silhuetas, iniciada em 1973, acompanhará boa parte de sua trajetória artística. A *Siluetas Series* (1973-1980), como será conhecida, trará inúmeras imagens de seu corpo inscritas na paisagem – o corpo como *médium* para se fazer arte, em diálogo com a paisagem: sua silhueta corporal é inscrita (com tinta, sangue, fogo e outros elementos naturais) em vários materiais e terrenos, e registrada por fotografia e filme, de modo a tentar retratar experiências culturais de Cuba e das Américas (como é o caso da *Vênus negra*, que veremos adiante).

O trauma do exílio é visível em sua arte: como uma busca por sentimentos intensos, por pertencimento e por um novo vínculo físico com a terra. Como Gorjon, Galindo e Milioli (2018, p. 69) observam

A mulher cubana subalternizada no solo americano fere este mesmo solo e nele escava silhuetas que confrontam os lugares que lhes são designados. Quando Mendieta cria com seu corpo na relação com distintos solos nos quais traça as silhuetas, cria condições para reflexões sobre a sua condição de exclusão e de exílio na sociedade norte-americana; mulheres em processos de exílio, migração, asilo.

Mulheres sem raízes, mas que buscam o solo ao qual pertencem: o corpo de Ana Mendieta, em sua busca de conexão com a terra, é o centro de sua pesquisa artística, ao mesmo tempo símbolo de identidade e ferramenta de denúncia. Um corpo feminino imerso na natureza: e assim a artista pareceu se deslocar da *body art* em direção à *land art*, alguns diriam, uma vez que ela busca criar um elo entre o corpo humano e a natureza primordial. Como em um ritual mágico, seu corpo de mulher – bem como suas imagens – objetivava criar uma conexão entre a artista e a terra, e ela se definiria como uma *earth-body artist*. Suas esculturas reproduzem seu corpo com materiais naturais e efêmeros, sempre traçando os contornos de uma figura feminina genérica, arquetípica.

¹⁴ No original: *where everybody was my height and had dark skin*.

De volta a Silueta Series, de Mendieta, é notável como o formato de seu corpo remete a símbolos arquetípicos de deusas femininas; isso derivou de um interesse distinto em espiritualidade ancestral, que porém convergiu com teorias feministas da época que encorajavam uma redescoberta do ‘arquetipo da deusa’ e da ‘mulher universal’ como forma de empoderar as mulheres e combater sua exclusão dos cânones históricos¹⁵ (Sieglar, 2018, p. 6).

Para Heartney (2004), a obra de Mendieta é também eivada por uma “espiritualidade mista”, legado do catolicismo espanhol-colonial, das práticas religiosas afro-cubanas como *santería* e do culto à “natureza indígena do Caribe”, ativando um potente diálogo entre diferentes idiomas artísticos dentro de um profundo senso de respeito pelo continente americano e sua diversidade. Podemos ainda ressaltar que as referências ao matriarcado e à ancestralidade de culturas hoje consideradas subalternas marcou não apenas a obra de Mendieta, mas também a de várias mulheres que faziam arte no período.

Muitas das obras de Mendieta abordam sua conexão com a terra, refletindo sobre pertencimento, mesclando elementos e costumes culturais vivenciados por ela em Cuba, no México ou nos EUA. Seus trabalhos podem ser considerados extremamente provocativos e põem em perspectivas inúmeras questões vinculadas à representação do corpo feminino, nos permitindo abordar temas como colonialismo, exílio e feminismo.

Silueta Series apresenta um gesto forte, conectando seu próprio corpo feminino ao corpo ferido da América Latina – incorporando nossos traumas e temas, como violência, deslocamento e identidade cultural, espiritual, racial e de gênero. Eduardo Galeano (2000, 2015) autor do famoso *As veias abertas da América Latina*, tem um livro de contos intitulado *Mulheres* (1997), que traz à discussão o silenciamento e a violência sofrida pelas mulheres na América Latina. Do mesmo modo, há em toda a série de silhuetas um questionamento radical ao “discurso colonialista do homem-ocidental-europeu-branco-heterossexual como matriz a partir da qual podem ser lidas as experiências das mulheres” (Gorjon, Galindo, Milioli, 2018, p. 68-69).

¹⁵ No original: *Returning to Mendieta's Siluetas series, it is notable that the shape of her body references archetypal symbols of female goddesses; this derived from a separate interest in ancient spirituality, but converged with feminist theories at the time that encouraged a rediscovery of the 'goddess archetype' and the 'universal female' as a way to empower women and counter their exclusion from historical canons.*

A também *performer* e amiga de Mendieta Carolee Schneemann (apud Siegler, 2018) diria, anos depois, sobre a primeira performance de Mendieta, *Cena de Estupro* (1973), que ambas compartilhavam a opinião de que “a violência contra a mulher está relacionada ao senso patriarcal de violência contra o mundo natural como um todo”¹⁶ (p. 6). O interessante dessa fala é que coloca sua primeira performance no mesmo escopo interpretativo que sua obra posterior, a *Siluetas Series* (1973-1980), calcada na conexão entre o corpo feminino e a natureza. O solo invadido das Américas, dividido à força em colônias e Estados-nações é uma apropriação violenta, o estupro da terra. A crítica de Mendieta ao patriarcado é ampla. E usar seu próprio corpo como meio, nessa época, foi sim um ato de transgressão.



Figura 1

Ana Mendieta. *Imagen de Yagul*, 1973, fotografia, impressão cromogênica, 50,8cm × 33,97cm
Ana Mendieta Collection, Galerie Lelong & Co, New York
Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/93.220>
Acesso em 20 jul. 2022

¹⁶ No original: *the violence against women relates to the whole patriarchal sense of violence against the natural world.*

Sua primeira performance da Silueta Series, intitulada *Imagen de Yagul*,¹⁷ foi realizada durante sua visita ao México, em 1973. Nela vemos Mendieta deitada sobre uma tumba, nas ruínas arqueológicas zapotecas, com ramos de flores brancas por todo o corpo, como se ele florescesse em contato com o solo lar de um dos povos originários das Américas. Ao contrário da maioria de suas silhuetas, vemos aí seu próprio corpo e não seus rastros ou contornos, que marcariam o esvanecimento de seu corpo ao longo da série. Nessa, ao contrário, Mendieta dá reconhecimento a seu corpo lá situado, ainda que ele já comece a desaparecer sob as flores enquanto parece se fundir com a terra.

Particularmente em *Imagen de Yagul*, o tempo parece uma forma de permeabilidade corporal. A terra foi uma tela para Mendieta fazer uma incisão de reconhecimento – ou falta social dele – como um desaparecimento que parece ser a única relacionalidade intersubjetiva¹⁸ (Nestor, 2021, s/p).

Em sua análise da Silueta Series, Blocker (1999) considera que Mendieta usa seu trabalho como meio de estabelecer um ‘senso de ser’, de curar a ‘ferida’ da separação, pois, uma vez que se sentia exilada, usou sua arte para se curar e, talvez, poder curar os outros. Essa interpretação será retomada por Hatty Nestor (2021), que acentua o caráter transitório das obras como proposital. A incisão do corpo na paisagem é passageira, apesar do registro em vídeo e fotos. A própria materialidade da terra e suas transformações temporais desfazem tais incisões. A terra, ancestral, atemporal, cura tudo.

Vemos assim que a desmaterialização da obra de arte, aqui já abordada, no caso de Ana Mendieta de fato significou colocar o próprio corpo no processo de mediação e criação artística, desestabilizando as categorias normativas da história da arte como estratégia. Seu corpo, atravessado por colonialismos os mais diversos, pode, ainda assim, retornar à terra e a retomar.

¹⁷ Yagul é um sítio arqueológico pré-colombiano situado a 36km de Oaxaca, no México. Existem vestígios de ocupação humana da área desde pelo menos 3.000 a.C. A cultura zapoteca foi parte importante da história da Mesoamérica antes da chegada dos europeus.

¹⁸ No original: *Particularly in Imagen de Yagul, time feels like a form of corporal-permeability. The earth was a canvas for Mendieta to make an incision of recognition – or societal lack of it – as a disappearance that seems to be the only intersubjective.*

Assim sendo, ao longo da *Série Silueta*, o corte do corpo na terra gera um marcar que é desfeito pela materialidade da terra e pelas transformações temporais. Quando *As Siluetas* aparecem na praia, seu rastro é removido pelo oceano; quando as esculturas do corpo são incendiadas, elas se transformam em cinzas, simbolizando a cremação e as cinzas. Quando uma figura é feita de gelo, ela se dissipa lentamente e se absolve através de seu apagamento temporal¹⁹ (Nestor, 2021, s/p).

Na peça chamada *Alma, Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)*, de 1975, um filme de três minutos, mudo e em cores, gravado em super-8, vemos a figura sujeita à própria dissolução pelo fogo, ao mesmo tempo que temos lampejos de sua forma. Há aí um elemento simbólico do fogo, tal como fortemente usado na *santería*, sempre com queima de velas à profusão para os mortos: o fogo como elemento de comunicação e volatilização entre os mundos. O fogo transforma a figura em cinzas, cinzas que retornam à terra e com esta se confundem.

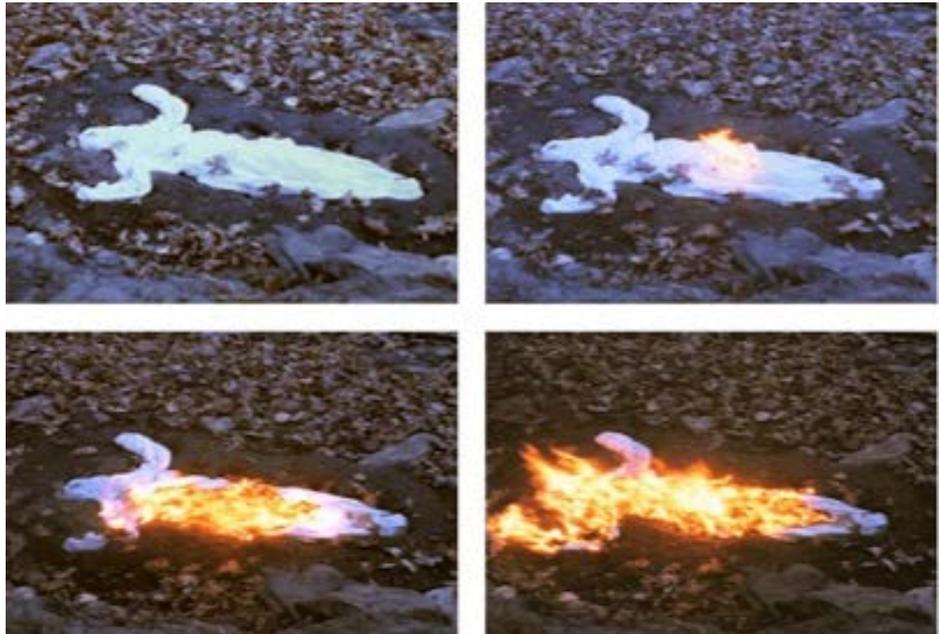


Figura 2
Ana Mendieta, *Alma, Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)*, 1975, captura de tela, filme mudo, gravado em super-8, 3min
Disponível em: <https://maifeminism.com/tracing-mendieta-mendietas-trace-the-silueta-series/> Acesso em 20 jul. 2022

¹⁹ No original: *Therefore, throughout the Silueta Series, the incision of the body into the land generates a mark-making that is undone by the earth's materiality and temporal transformations. When The Siluetas appear on the beach, their trace is removed by the ocean; when sculptures of the body are set on fire, they turn to ash, symbolising cremation and cinders. When a figure is made of ice, it slowly dissipates and absolves through its temporal erasure.*

De acordo com Jane Blocker (1999, p. 79), a terra para Mendieta se torna a dissolução de todas as fronteiras – ela que não podia voltar para casa, para a Cuba de sua infância, devido a uma conjuntura geopolítica extrema, veria na terra desse planeta imenso e em sua força ancestral e mítica como mãe de todos a “futilidade de todas as fronteiras”. A autora nos lembra que a terra pode ser interpretada como a antítese da nação, um domínio livre de suas políticas e ideologias, anterior ao patriarcado e que já existiria mesmo antes da chegada dos colonizadores. A pesquisadora liga o trabalho de Mendieta à resistência colonial, pois, em sua opinião,

Mendieta invoca a terra justamente por sua relação antitética com a nação, precisamente como instrumento de combate às suas ideologias. [...] Uma vez que terra e nação formam um binário, cada uma está no topo de uma longa lista de conceitos relacionados. A terra é pré-histórica, feminina, primitiva, do corpo; a nação é histórica, masculina, colonial, da mente. Ou seja, a nação é a entidade que (embora às vezes invisível) dá sentido e urgência aos componentes que formam a concepção de terra de Mendieta. Terra e nação também representam duas filosofias opostas de identidade: a terra é essencial, unificada e natural; a nação é construída, multifacetada e artificial. Ao invocar a terra, o essencial, o feminino, o primitivo e o colonizado, Mendieta parece exibir, extrair poder e depois repudiar as ideias às quais essas noções se opõem. Mas acredito que ela fez mais do que simplesmente validar a categoria terra (e todas as noções que se alinham perfeitamente por trás dela) e invalidar a categoria nação. Em vez disso, ao trabalhar com as convenções do binário para representar a identidade, porém sendo incapaz ela mesma de se adequar a suas práticas regulatórias, seu trabalho expõe sua insustentabilidade²⁰ (Blocker, 1999, p. 48).

²⁰ No original: *Mendieta invokes the earth precisely because of its antithetical relation with the nation, precisely as a tool to combat its ideologies. [...] To the extent that earth and nation form a binary, each stands at the top of a lengthy list of related concepts. The earth is prehistorical, female, primitive, of the body; the nation is historical, male, colonial, of the mind. That is, the nation is the entity that (although at times invisible) gives meaning and urgency to those components forming Mendieta's conception of earth. Earth and nation also stand for two opposing philosophies of identity: the earth is essential, unified, and natural; the nation is constructed, multifarious, and artificial. By invoking the earth, the essential, the female, the primitive, and the colonized, Mendieta appears to display, draw power from, and then disavow the ideas to which these notions are opposed. But I believe that she did more than simply validate the category earth (and all the notions that line up neatly behind it) and invalidate nation. Rather, by working with the conventions of the binary to represent identity but being unable herself to fit their regulatory practices, her work exposes their untenability.*

E Siegler (2018, p. 4) complementa:

Ao reconhecer as obras do corpo-terra de Mendieta como canais de resistência, o meio da terra assume significado enquanto poder que resiste e sobrevive para além da discriminação cultural baseada em construções de identidade e diferença, particularmente no que diz respeito a gênero, raça e etnia. Além disso, ao vincular questões de gênero às de raça e etnia, Mendieta inseriu sua própria agenda no movimento feminista dominado por brancas.²¹

Já há, por outro lado, na obra de Mendieta, traços do que depois seria considerado feminismo interseccional, pois, como mulher racializada, ela não poderia se contentar com a primeira ou a segunda leva do feminismo norte-americano, burguês e branco. Cabe, aliás, observar que ela organizou, em 1980, a mostra *The Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, e

nessa mostra ela criticou o feminismo estadunidense, que considerou ‘basicamente um movimento branco de classe média’, provando sua crescente desilusão com as agendas feministas, apesar do progresso que havia iniciado²² (Siegler, 2018, p. 8).

Críticas e ações como essas seriam fundamentais para que o feminismo rediscutisse suas próprias bases e se tornasse mais abrangente, incorporando também a interseccionalidade de temas como raça e gênero (Hollanda, 2020). Uma pena que Ana Mendieta não viveu o suficiente para ver o crescimento dos feminismos (no plural) e como hoje ele se constrói em perspectiva pós-colonial e interseccional. A interseccionalidade parte, necessariamente, do princípio que não existe uma “mulher universal”, mas antes diferentes grupos de mulheres,

²¹ No original: *By acknowledging Mendieta's earth-body works as channels of resistance, the medium of the earth takes on significance as a power that endures and outlasts cultural discrimination based on constructs of identity and difference, particularly in regard to gender, race, and ethnicity. Additionally, by tying issues of gender to those of race and ethnicity, Mendieta included her own agenda into the white dominated feminist movement.*

²² No original: *In this exhibition she critiqued American feminism, which she viewed as 'basically a white middle class movement,' proving her growing disillusionment with feminist agendas, despite the progress she had initiated.*

com vivências, experiências e questões diferentes, ainda que afetadas por diferentes opressões e em diferentes graus, para além do gênero. Esse olhar precisa levar em consideração raça, classe social, origem, orientação sexual, identidade e expressão de gênero, entre outros fatores, por exemplo. O feminismo hoje está aberto, assim, a uma pluralidade de vozes. E Mendieta foi uma dessas vozes pioneiras a questionarem o próprio feminismo.

Uma de suas silhuetas, de 1980 e executada em Iowa, traçou o rastro do seu corpo com pólvora e depois o incendiou – cabe observar que na *santería*, o uso de pólvora com finalidades ritualísticas é bem comum. Essa silhueta, também chamada de *Vênus negra*, seria publicada por Ana Mendieta juntamente com um texto em que ela descreve a lenda cubana de uma linda jovem que resistiu aos colonizadores. Para Mendieta, ela seria um símbolo da resistência à escravidão em Cuba e também uma metáfora contemporânea para a opressão continuada das mulheres e dos considerados “eticamente Outros” (Cabañas, 1999, p. 14).²³



Figura 3
Ana Mendieta, *Earth and Gunpower*, 1980, fotografia,
100,5 x 135,5cm
Centro Andaluz de Arte
Contemporâneo, Sevilla
Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358840>
Acesso em 20 jul. 2022

²³ No original: *ethnic Others*.

Finalizando, podemos dizer que a arte de Ana Mendieta está profundamente relacionada a sua própria vida, que em certo sentido é um microcosmo de toda a experiência de alteridade de uma mulher latino-americana no século 20, seu corpo outro daquele idealizado nos museus e na história da arte, sua história pessoal apagada e assassinada, posta às margens de toda a história “universal” e “oficial”. É possível ver, para além do sentimento de exílio e da violência de gênero que permeou sua vida – e sua morte²⁴ –, a forte ligação de seu corpo com a natureza e um espiritualismo pré-cristão e voltado para a terra, que é o que permanece. O corpo feminino – seu corpo de mulher latino-americana, inscrito de várias formas na paisagem – foi o *médium* pelo qual se (re)estabeleceu a conexão corpo-terra. E, para ela, conectar o corpo à terra é reconstruir sua própria identidade

Assim, por meio de diferentes manifestações e suportes, Ana Mendieta é capaz de criar um intenso, profundo e, inesperadamente coerente, diálogo entre os elementos que compõem sua identidade, suas experiências adquiridas em contato com diferentes culturas, o corpo como instrumento de ligação à terra e a própria terra como elemento divino. As obras da artista podem ser enxergadas como um perfeito exemplo do poder exercido pela identidade sobre a arte que é produzida, especialmente no que se refere à arte latino-americana, marcada profundamente por influências pós-colonização (Silva, Bonilha, 2018, p. 18).

Não deixa de ser irônico – e ao mesmo tempo extremamente dolorido – ver como postumamente sua obra será apropriada, em um primeiro momento, não como forma de celebrar a integridade e sacralidade do corpo feminino, mas como símbolo da violência masculina, do patriarcado e do sexismo no mundo da arte e em nossa cultura como um todo: no extremamente controverso julgamento de seu marido, suas obras foram usadas contra ela como forma de culpabilizar por sua morte, considerando-a alguém suicida e com fixação na morte.

²⁴ Ana Mendieta se casou com o escultor minimalista Carl Andre, 13 anos mais velho que ela, em 1985, e morreu, de forma trágica e suspeita no mesmo ano, poucos meses depois.

Em 1985, Mendieta caiu tragicamente do 34º andar do apartamento que dividia com o escultor minimalista Carl Andre. Apesar das evidências que apontavam para a culpa de Andre (como um vizinho ouvindo Mendieta gritar “Não, não, não, não”), ele foi absolvido da acusação de assassinato em 1988. A defesa de Andre citou a arte de Mendieta como evidência de sua fixação [as ideias de] morte, argumentando que Mendieta cometera suicídio. Esse litígio foi uma das primeiras de muitas interpretações de seu trabalho que o viram injustamente à luz de sua morte, como um prenúncio de seu destino final. Essa perspectiva parece reivindicar Mendieta como clarividente, que é uma interpretação paternalista e exotizante que projeta sua infeliz morte sobre os temas realmente presentes em sua obra, como espiritualidade, poder e ciclos de vida²⁵ (Siegler, 2018, p. 8-9).

Feministas e artistas mulheres a elegeram como símbolo da misoginia na arte. Ainda hoje, contudo, há quem questione se sua morte não foi fetichizada pelo mundo da arte de modo que às vezes aparece antes mesmo de sua obra. Reconhecemos aqui que sua morte não deva ser o ponto de partida necessário para explorações de seu trabalho, e sim seu trabalho em si mesmo. Nos recusamos a vê-la apenas como vítima, ainda que isso não signifique deixar de lado o modo como sua morte mobilizou e ainda mobiliza o exame crucial da persistência da violência do colonialismo (e de suas instâncias que se interseccionam: sexismo, patriarcado, racismo, misoginia etc.) na arte.

Unindo vida e obra em sua trajetória, Mendieta se arriscou, experimentou com a performance e outros meios não convencionais em um tempo em que o mercado de arte neles ainda não tinha interesse. Sua obra – marginal, efêmera e parcialmente desconhecida – permanece um enigma e uma luz para mulheres

²⁵ No original: *In 1985 Mendieta tragically fell to her death from the 34th floor of the apartment she shared with minimalist sculptor Carl Andre. Despite evidence that pointed to the culpability of Andre (such as a neighbor hearing Mendieta shout “No, no, no, no,”), he was acquitted in the 1988 trial for her murder. Andre’s defense cited Mendieta’s art as evidence of her fixation with death, arguing Mendieta committed suicide. This litigation was among the first of many interpretations of her work that unjustly viewed it in light of her death, as a harbinger of her ultimate fate. This perspective seems to claim Mendieta as a clairvoyant, which is a patronizing and exoticizing interpretation that projects her unfortunate death onto the themes actually present in her work, such as spirituality, power, and cycles of life.*

artistas nos dias de hoje, bem como um sopro de ar puro dentro de uma história da arte que, se, ao contrário, ainda for vista como universalizante, pode ser sim sufocante para artistas mulheres que nela parecem não encontrar lugar. Como pretendemos discutir no início deste texto, porém, está em processo de revisão em direção a possibilidades outras de escritas e vozes. E, se isso é hoje possível, é graças ao trabalho precursor de tantas artistas pioneiras – como Ana Mendieta.

Luciana da Costa Dias é doutora em Filosofia pela Uerj. Pós-doutorado no Centre for Performance Philosophy, da University of Surrey, UK. Professora associada 2 do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Referências

- ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Zulma (org). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade Técnica. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity, and exile*. London: Duke University Press, 1999.
- BORNHEIM, Gerd A. Uma temática hegeliana: a morte da arte. *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- BRAND, Peg. Feminism and aesthetics. In: ALCOFF, Linda Martín; KITTAY, Eva Feder (orgs.). *The blackwell guide to feminist philosophy*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2007, p. 254-265.
- BRAUDEL, Fernand. *A dinâmica do capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

CABAÑAS, Kaira M. Ana Mendieta: pain of Cuba, body I am. *Woman's Art Journal*, v. 20, n. 1, p.12-17, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358840>. Acesso em 26 jul. 2022.

COSTA, Cláudia. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. *Portuguese Cultural Studies*, v. 4, n. 1, p. 41-65, 2012.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da representação, virada performativa e presença: possibilidades rumo a uma filosofia-performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, n. 1, p. 1-20, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92575>. Acesso em 26 jul. 2022.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge, 2008.

FORTE, Jeanie. Women's performance art: feminism and postmodernism. *Theatre Journal*, v. 40, n. 2, May 1988.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

GALEANO, Eduardo. *Mulheres*. São Paulo: L&PM Editores, 1997.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GORJON, Melina; GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle. Trânsitos entre psicologia e a arte de Ana Mendieta: violência de gênero e devires outros. *Quaderns de psicologia*, v. 20, n. 1, p. 65-73, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HEARTNEY, Eleanor. Rediscovering Ana Mendieta. *Art in America*, New York, v. 92, p.139-194, November, 2004.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, María. Heterosexualism and the colonial/modern gender system. *Hypatia*, v. 22, n. 1, p. 186-209, 2007.

MEYER, Laura. Power and pleasure: feminist art practice and theory in the United States and Britain. In: JONES, Amelia (org.). *A companion to contemporary art since 1945*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2006, p. 317-342.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 94, n. 32, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Acesso em 3 jun. 2022.

MIGNOLO, Walter D. Aesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v. 4, n. 4, p.10-25, 2010.

MIGNOLO, Walter D.; VAZQUEZ, Rolando. Decolonial aesthesis: colonial wounds/decolonial healings. *Social Text Periscope* [Web Publication], 2013. Disponível em: http://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aesthesis/. Acesso em 11 jun. 2022.

NESTOR, Hatty. Tracing Mendieta, Mendieta's trace: The Silueta Series (1973-1980). *MAI: Feminism & Visual Culture*, 2021. Disponível em: <https://maifeminism.com/tracing-mendieta-mendietas-trace-the-silueta-series/>. Acesso em 20 jul. 2022.

PALERMO, Zulma. (org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

SIEGLER, Samantha. Tracing feminism's effects on Ana Mendieta, and Ana Mendieta's effects on Feminism. *Bowdoin Journal of Art*, Apr. 2018.

SILVA, Isabella Rechechan; BONILHA, Caroline Leal. Provocações de Ana Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte. *Revista Seminário de História da Arte*, v. 1, n. 7, 2018.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

DIAS, Luciana da Costa. Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 112-136, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>