

Pensamiento estético en torno a la obra de Ana Mendieta

Francisco Martínez Granados. Universidad Miguel Hernández (UMH, España)
Recibido 27/06/2024

Resumen

Se discuten los modos de relación entre obra artística, experiencia estética y cultura, para adquirir una comprensión de la relación entre los repertorios del desnudo y la cultura heterosexual. Se ensaya un pensamiento estético y político a partir de algunas obras de Ana Mendieta. En una primera parte, se piensa la relación entre la representación de la mujer, la experiencia erótica compartida y la violencia heterosexual. A continuación, se hace un recorrido por la historia del arte para caracterizar la estética del Gran Repertorio del Desnudo vigente durante 2500 años (invariable hasta el mayo del 68) y que sufre una profunda transformación evidente en obras como *Glass on body imprints* y en *Facial cosmetic variations* (1972), momento en que hay un cambio estético modal desde lo repertorial-necesario hacia lo disposicional-posible con respecto al cuerpo mujer. En una segunda parte se ensayará un pensamiento estético categorial a partir de la serie *Siluetas* (1973-1980) donde se pensarán cuestiones políticamente relevantes como la adscripción del cuerpo de la mujer a la naturaleza, el intento de recuperar el *aura* de la voracidad del capitalismo o el intento de un retorno poético al origen como ensayo artístico para la orientación ética de la humanidad.

Palabras clave: Ana Mendieta, estética modal, arte contemporáneo, feminismo.

Abstract

Aesthetic thinking around the work of Ana Mendieta

The modes of relationship between artistic work, aesthetic experience and culture are discussed, to acquire an understanding of the relationship between the repertoires of the nude and heterosexual culture. An aesthetic and political thought is tested based on some works by Ana Mendieta. The relationship between the representation of women, the shared erotic experience and heterosexual violence is considered. Next, a journey through the history of art is made to characterize the aesthetics of the Great Repertoire of the Nude in force for 2,500 years (invariable until May 68) and which undergoes a profound transformation evident in works such as *Glass on body imprints* and *Facial cosmetic variations* (1972), a moment in which there is a modal aesthetic change from the repertorial-necessary to the dispositional-possible with respect to the female body. A categorial aesthetic thought will be tested based on the *Siluetas* Series (1973-1980) where politically relevant issues will be thought about such as the ascription of the woman's body to nature, the attempt to recover the *aura* of the voracity of capitalism, or the attempt at a poetic return to the origin as an artistic essay for the ethical orientation of humanity.

Key words: Ana Mendieta, Modal Aesthetic, Contemporary Art, Feminism.

Pensamiento estético en torno a la obra de Ana Mendieta

Francisco Martínez Granados. Universidad Miguel Hernández (UMH, España)
Recibido 27/06/2024

Primera parte: *Rape Scene*, 1973; *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972) y *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972)

§ 1. Relación entre obra artística, experiencia estética y cultura

Antes de entrar a pensar específicamente la obra de Ana Mendieta, se va a describir la relación entre producción artística, experiencia estética y cultura, tomando como analogía la teoría electromagnética de Maxwell. Tal y como explica Jordi Claramonte en el primer libro de su *Estética modal* (2016), antes de Maxwell (siglo XIX), los fenómenos de la electricidad, el magnetismo y la luz eran entendidos como fenómenos separados, sin relación entre ellos. Conforme se progresaba en la experimentación de estos fenómenos, se puso de manifiesto que estaban, de hecho, relacionados y que se afectaban entre sí. Maxwell fue el físico que logró unificar estos tres fenómenos en una única teoría a la que denominó la *teoría electromagnética de la luz*.

Pero ¿qué tiene esto que ver con el arte? Según Claramonte, la teoría del arte estaba igualmente dividida entre los teóricos de la producción artística que se fijaban en las obras de arte, aquellos otros que ponían el acento en la experiencia estética inducida y, por último, aquellos que ponían el énfasis en su dimensión sociocultural. Hasta que Lukács en su *Estética*, unificó estos tres fenómenos en una única teoría que establecía sus modos de relación (Claramonte, 2016: 127).

Claramonte establece entonces una analogía entre los siguientes fenómenos:

- magnetismo = producción artística
- electricidad = experiencia estética
- luz = cultura (forma histórico-social decantada)

Veamos entonces los modos de relación que Maxwell estableció para la electricidad, el magnetismo y la luz como modelo heurístico que podremos aplicar a la comprensión de los modos de relación entre la obra artística, la sensibilidad estética y la cultura.

Maxwell, en su trabajo *On physical lines of forces* (1861-1862) ideó, en primer lugar, un modelo en el que integraba la electricidad y el magnetismo en un único fenómeno físico: el electromagnetismo. Este modelo estaba basado en vórtices moleculares y partículas eléctricas. Los vórtices moleculares se representan como una turbulencia de fuerzas magnéticas que giran sobre sí mismas. Mientras, las partículas eléctricas quedan representadas por unas bolas situadas entre los espacios que conectan a los remolinos, los cuales, al desplazarse, generarían la corriente eléctrica. De esta manera se explica que *un campo magnético variable crease una corriente eléctrica; y, a la inversa, que una corriente eléctrica crease un campo magnético* (Solís y Sellés, 2005: 820).

Algo de esto debió intuir Marx (coetáneo de Maxwell) que ocurría en el arte:

El objeto artístico, y del mismo modo, cualquier otro producto, crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción produce, por ello, no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. [Marx cit. en Claramonte, 2016: 124]¹

130

Es decir, que una *obra artística concreta* produce una *sensibilidad específica* que producirá a su vez más obras artísticas concretas que, a su vez, refuercen la misma sensibilidad estética, en un bucle que se retroalimenta y perpetúa en el tiempo. Es lo que muestra Marx cuando dice que la producción artística, no solo produce objetos (obras de arte), sino también sujetos (sensibilidades específicas a aquellas obras).

Pero faltaba la luz; ¿cuál sería el modo de relación entre la luz y el electromagnetismo? ¿o serían cosas separadas? Fue Maxwell, de nuevo, quien, unos años más tarde, logró sumar la luz al fenómeno electromagnético, quedando definitivamente integrados todos estos elementos (magnetismo, electricidad, luz) en una única *teoría electromagnética de la luz*.

Siguiendo con esta analogía, Claramonte ilustra cómo la cultura (la luz) surge al poner en tensión la obra de arte (magnetismo) con la experiencia estética (electricidad):

¹ Las cursivas son nuestras.

Al igual que las obras de arte producen y alimentan una sensibilidad, las sensibilidades estéticas, también a su vez, propician la aparición de obras que sean susceptibles de dar cuenta de esa sensibilidad y la espoleen llevándola más allá, haciéndola capaz de afinarse y de seguir explorándose. [Claramonte, *ibidem*: 133]

La experiencia estética sería así como una corriente eléctrica que, cuando tiene suficiente intensidad, recorre todas las facultades humanas, desde la sensibilidad hasta el intelecto, desde el cuerpo hasta la visión (*εἶδος*). Es lo que Schelling quiso resaltar al decir que la obra artística afecta al «ser completo», a «la raíz de toda su existencia» (2005: 616). Las obras artísticas serían, de esta manera, dispositivos magnéticos concretos que inducirían corrientes eléctricas específicas (experiencias estéticas) capaces de traspasar y recorrer al ser humano en toda su potencia, llegando a propagar un rayo de luz, un vector, es decir, *un sentido* a las acciones colectivas.

Este símil de la experiencia estética como electricidad le sirve a Lukács para conectar con la dimensión política del arte. Y para ello alude al primer principio de la termodinámica: la energía ni se crea, ni se destruye; se transforma. Este principio de conservación de la energía pone de manifiesto que las fuerzas físicas están interconectadas «del mismo modo que la química mostraba la indestructibilidad e interconvertibilidad de la materia» (Solís y Sellés, 2005: 853). Así, la electricidad inducida por la obra artística —*energía estética*— se transfigura, se conduce o se transfiere a *energía ética* o a *energía política*. En resumen, la experiencia estética no es una energía que se la pueda quedar uno para dentro, o que se pueda perder o disipar, *sino que es una energía que crea campos de acción*. De nuevo, Lukács toma la analogía de la electricidad para hablar del *arte para lo político* como *resistencia eléctrica*.

[...] el arte puede tener efectos políticos, puede ser políticamente relevante *sólo en la medida en que funciona como una resistencia* y es por ello capaz de transformar una cantidad dada de energía estética en otro tipo de energía: política o ética, por ejemplo. [G. Lukács, cit. Claramonte, 2021: 46]

El *rayo de luz* de Maxwell se correspondería con lo que se va *decantando* en el acoplamiento entre magnetismo (obra concreta) y electricidad (subjetividad específica). Y lo que se va decantando es un paisaje. Hay que imaginar cómo esta onda electromagnética compuesta de obra concreta y subjetividad específica es capaz de

incidir sobre la superficie de la tierra, y producir *paisaje*. Es decir, cómo una práctica artística puede hacerse efectiva y erosionar la realidad.

El *paisaje* es algo que porta varios significados. Por un lado, es un territorio que nos viene dado, algo que *ya estaba ahí*, y que, por tanto, sólo podemos padecer o contemplar con mayor o menor goce estético. El paisaje es así la *tierra que heredamos* resultado de una lucha de fuerzas naturales sobre la que no hemos participado porque hemos nacido ya en ella. El paisaje nos viene dado como producto histórico:

Toda estructura geográfica local y las formas resultantes que son el esqueleto del paisaje, representarán el residuo, la huella cristalizada de un conflicto de fuerzas naturales; una montaña recordará un violento espasmo físico que levantó la corteza terrestre y que, en vez de quedar olvidada como una ola del océano, deja un efecto que, mucho después de la desaparición de la fuerza misma evoca su intensidad y fija su recuerdo. [Matila Ghyka, cit. en Claramonte, 2016: 100]

En el bosque fósil de Pisuerga (Palencia) se encuentra una pared rocosa donde ha quedado impresa la destrucción de un bosque por una inundación marina acontecida hace trescientos millones de años. Los troncos de los árboles y las hojas y ramas quedaron fosilizados y fueron puestos al descubierto por una explotación minera en el siglo XX. La catástrofe queda impresa en el *paisaje* a modo de *trauma o herida*: el paisaje es memoria.

Pero habría otra acepción de la palabra *paisaje*. Como nos muestra Claramonte, paisaje es, a la vez, 'matriz': «revela los frentes por los que puede producirse una quiebra, un cambio caótico, esto es, especifica las derivas del modo de lo posible» (Claramonte, *ib.*: 101). Es decir, cuando la luz (práctica artística concreta-experiencia estética específica) incide sobre el paisaje, este *puede ser transformado*.

En algunas de las obras que vamos a comentar de Ana Mendieta mostraremos precisamente cómo la artista parte de un *paisaje herido, que deviene matriz*.

§ 2. *Rape Scene*, 1973

Se ha mostrado cómo la obra artística concreta produce (y, al mismo tiempo, es producida por) una subjetividad específica y, hemos visto cómo esta onda

electromagnética incide a modo de luz en el paisaje, erosionándolo, configurándolo, decantándose en cultura.

Entremos en detalle: ¿cuál es, entonces, el modo de relación, entre la obra artística del desnudo femenino (campo magnético) y la mirada masculina heterosexual (campo eléctrico)?; ¿qué cultura alumbra? Y, ¿cómo es el paisaje decantado?

Patricia Mayayo, en el capítulo en el que aborda el poder de la mirada (2003: 184), empieza haciendo referencia a una fotografía de Robert Doisneau, *Une regard oblique* (1948) en la que, mientras una mujer comenta algo a su marido acerca de un cuadro que tienen delante (pero que el espectador de la fotografía no puede ver), el marido mira con lascivia otro cuadro donde una mujer se apoya desnuda sobre una mesa mostrando dorso, nalgas y culo (y que el espectador de la fotografía sí puede ver). El cuadro que la mujer mira y comenta está oculto al espectador. El cuadro que el marido contempla y goza se muestra al espectador. El resultado, tanto del cruce de miradas, como de lo que se oculta y se muestra al espectador, es el establecimiento de una *complicidad*. Un guiño entre el marido de la fotografía, el cuadro del desnudo que se muestra, y el espectador. Por tanto, el espectador tendrá que ser, para que la onda electromagnética sea efectiva, otro marido, otro hombre. Y lo que palpita al fondo de este juego de miradas es un *deseo erótico compartido* en torno al cuerpo desnudo de la mujer. La fotografía actúa, por tanto, como un juego de espejos dispuestos de tal modo que la onda electromagnética aumente, a partir de un desnudo (minúsculo, en segundo plano y sobreexpuesto) su intensidad luminosa, para propagar y multiplicar la sensibilidad erótica masculina, que es la que sale disparada, reforzada y cómplice de la obra artística.

Pero ¿hacia dónde se propaga este rayo de luz? Ya hemos visto que toda onda electromagnética acoplada apunta a hacerse efectiva en un paisaje. Y, ¿cómo es ese paisaje?, ¿es un paisaje que cuida la vida o es un paisaje traumatizado como el del bosque fósil de Pisuerga?

Quizás habría que decir que en el paisaje vemos de todo. Vemos, efectivamente, que tienen lugar encuentros sexuales consentidos, placenteros y muy satisfactorios, que son la puerta de entrada a relaciones afectivas que enraízan, cuidan y sostienen. Encuentros que otorgan profundos sentidos de vida, lenguajes comunes, mitos compartidos e inefables fuera de dicha relación; vínculos que son promesas de

amistad; amores profundos que empezaron siendo deseo y erotismo. Se pueden vislumbrar, efectivamente, bosques de laurisilva en el paisaje.

Sin embargo, es notorio que, con demasiada frecuencia, acontece una violencia sexual y relacional que siega vidas, que las trauma y las pone en serio riesgo vital. Según un análisis de los datos sobre la prevalencia de violencia sexual en 161 países y zonas entre 2000 y 2018, realizado en 2018 por la OMS, en todo el mundo, casi una de cada tres mujeres (un 30%) ha sufrido violencia física y/o sexual por su pareja o violencia sexual por alguien que no era su pareja o ambas². Con respecto al abuso sexual en la infancia, una revisión epidemiológica muestra que la tasa de prevalencia en mujeres es el doble que en los hombres, lo cual se relaciona con mayor prevalencia de trastorno mental grave en la edad adulta (Mas Hesse, 1993: 235).

¿Cuál es, entonces, el modo de relación entre este paisaje de violencias, traumas y trastornos, con la onda electromagnética productora de cultura heterosexual? Se puede intuir que hay algo en ese acoplamiento entre representación artística del cuerpo de la mujer y experiencia estética heterosexual que irrumpe en el paisaje y lo hiere de catástrofe.

Mendieta realizó varias acciones en torno al tema de la violación sexual a partir de un incidente que ocurrió en el campus universitario donde estudiaba, donde violaron y asesinaron a una estudiante de su curso. En *Rape Scene* invitó a chicos a que la visitaran a su estancia. Al llegar, encontraron la puerta entreabierta, y entraron en una habitación que estaba a oscuras y en la que una luz tenue iluminaba el cuerpo de la artista, desnuda de cintura para abajo, manchada de sangre y echada sobre la mesa. La postura que Ana Mendieta adquiere en esta acción artística es prácticamente idéntica al desnudo que aparece en la fotografía anterior de Robert Doisneau. El repertorio es el mismo, solo que ahora está manchado de sangre.

La experiencia estética (energía eléctrica estética) encuentra entonces una *resistencia* y no logra expandirse en goce erótico. En lugar del repertorio del desnudo, Mendieta desliza la exhibición de su cuerpo hacia *la exhibición del paisaje herido*, poniendo de manifiesto que aquella onda electromagnética erosiona el paisaje del cuerpo de la mujer y lo llena de catástrofe. La artista sustituye así lo modal repertorial, por lo modal efectivo y, muestra con ello, el *modo de relación decantado* entre aquel repertorio concreto

² V. *Violence against women Prevalence Estimates*, 2018 (2021).

del desnudo, la subjetividad heterosexual específica, y la efectividad del paisaje: la cultura heterosexual. El cuerpo de la artista deviene la representación del paisaje traumatizado por la catástrofe de la violencia sexual. Con ello, introduce una *resistencia* en la propagación de la onda repertorial que bloquea la experiencia erótica y la sustituye por su *τελος*: la potencia heterosexual *es* un acto violento. La luz reflexiona y es devuelta al espectador (el mismo espectador de la obra de Doisneau) quien está obstruido en su goce, pero a quien se le abren las venas del pensamiento.

§ 3. *Glass on body imprints* y *Facial cosmetic variations*, 1972

3. 1. *El Gran Repertorio del Desnudo en el arte occidental*

Claramonte define el modo estético de lo necesario como «lo repertorialmente potente, es decir, aquello que obtiene potencia de su relación con un conjunto ordenado, coherente y relativamente estable de elementos» (2016: 37). Un repertorio es, por tanto, algo consistente, sólido, con alto grado de coherencia interna y que ejerce una «función gravitacional», una fuerza que da cohesión a la obra artística. Se trata de una necesidad estrictamente estética. Según Hartmann, esta necesidad interna «no hace referencia a ninguna tarea ética, a ningún deber, ni a una exigencia de tipo práctico, sino *a una necesidad auténticamente estética* que atraviesa como una ley la obra del artista y la enlaza en unidad» (cit. en Claramonte, *ib.*: 42)³. Es algo, por tanto, que otorga efectividad a la producción artística y que, por su fuerza gravitatoria, tiende a decantarse en el paisaje. Es efectiva en cuanto que induce un campo de acción práctica, otorgando sentido a la acción humana, pero como Hartmann indica, ese sentido está desgajado de lo ético (aunque en ocasiones pueda coincidir con él). Los repertorios son decantaciones que con su fuerza centrípeta van conformando el paisaje con lentitud geodésica.

Patricia Mayayo indica que, desde el Renacimiento, el cuerpo desnudo de la mujer ha sido uno de los repertorios privilegiados en el arte occidental hasta el punto de que rastrear la historia del desnudo como género equivale a rastrear la historia del desnudo femenino.

³ Las cursivas son nuestras.

Es en el proceso de abandonar el adjetivo que marca el género —el momento en el que el desnudo femenino se convierte simplemente en el «desnudo»— cuando se instala plenamente la identidad masculina del artista y *connaisseur*, creador y consumidor del cuerpo femenino. [Kenneth Clark, cit. en Mayayo, 2003: 93]

El desnudo constituye un repertorio en el arte occidental que tiene, por tanto, la coherencia interna, la consistencia y la fuerza gravitacional propia del modo estético de lo necesario. Estudiemos, a continuación, algunos detalles de dicho repertorio que, por su longevidad y supervivencia a lo largo de la historia del arte occidental, denominaré, siguiendo a Tatarkiewicz el «Gran Repertorio del Desnudo».

Durante el siglo XV hay una preponderancia del retrato de perfil de mujeres con respecto al de varones. En los estamentos más privilegiados de la sociedad florentina, la apariencia de la mujer funcionaba como *signo de riqueza y prestigio social del esposo*. Así, el retrato de perfil se convierte un signo ornamental que manifiesta dicho prestigio (Mayayo, 2003: 146), como muestra el *Retrato de Giovanna Tornabouni* (1488) de Domenico Ghirlandaio.

En el siglo XVI tiene lugar el comienzo de lo que será todo un género pictórico en la tradición occidental hasta el siglo XX y que refleja, según John Berger, la conversión de la mujer en espectáculo: el desnudo femenino. El patrón lo marcará la famosa *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano: el cuerpo de la mujer postrado en decúbito supino, ofreciendo su mirada al espectador y mostrándose dispuesta para servir al goce estético heterosexual (de un varón que, por lo general era además el propietario del cuadro) (Berger, 2024: 56).

Como señalan Parker y Pollock en su libro *Old Mistresses*, la tradición del desnudo mantendrá una coherencia interna a lo largo de la historia del arte occidental; un repertorio que, en esencia, se conserva cohesionado a través de las épocas, las escuelas o los estilos artísticos (en la *Bacante recostada* de Félix Trutat encontramos trazas del mismo Gran Repertorio del Desnudo en el pleno siglo XIX):

Las protagonistas aparecen con frecuencia dormidas, inconscientes o ajenas a las cosas mortales, lo que permite el disfrute *voyeurístico* de la forma femenina sin ningún tipo de obstáculo. A pesar de las variaciones existentes en cuanto a estilo, el escenario o la escuela pictórica, las similitudes entre estos cuadros son más llamativas que sus diferencias. Todos presentan a la mujer como objeto

destinado a la mirada de un espectador/propietario de sexo masculino que se encuentra fuera del cuadro. [Parker y Pollock, cit. en Mayayo, 2003: 149]

La imagen de la mujer como objeto de intercambio entre varones es otro de los componentes de este Gran Repertorio del Desnudo que vuelve a aparecer en la iconografía barroca. En *El rapto de las hijas de Leucipo* (1615-1618) de Rubens se narra la historia de Hilaria y Febe, hijas del rey Leucipo, que son raptadas por los hermanos Cástor y Pólux. Los raptos acabarán por casarse con ellas. Según Margaret Carroll, en este cuadro de Rubens las mujeres aparecen en una actitud ambigua que oscila entre la sensualidad y la violencia, lo que obedece, según su criterio, a una «exaltación de los placeres de la violencia sexual». Esta cultura de la violencia sexual ya podía encontrarse en Ovidio quien, en su *Arte de amar* escribe: «Febe fue violada, su hermana sufrió violación; los dos raptos fueron amados por las raptadas» (cit. en Mayayo, *idem*).

En el siglo XIX, el movimiento sufragista también despierta una reacción en la representación de la iconografía femenina según documenta ampliamente Patricia Mayayo. Durante la Revolución francesa, algunos pensadores como Rousseau manifestaron la idea de que la mujer estaba invariablemente unida y fusionada con la naturaleza, lo que ha sido interpretado por autoras como Celia Amorós (2000: 163-194) como una reacción al intento de las mujeres de participar activamente del movimiento político del nuevo régimen. En la dicotomía Naturaleza-Cultura o Naturaleza-Política, las mujeres están del lado de la Naturaleza y los hombres de la participación política, pública y cultural.

Es la misma interpretación que hace Tamar Garb (cit. en Mayayo, 2003: 161) sobre la proliferación de desnudos femeninos en la obra de Renoir a partir de 1880. Renoir producirá desnudos de mujeres en entornos naturales, paradisíacos y con tintes primitivistas, sentadas plácidamente en un árbol, bañándose en un río y con el rostro ajeno a cualquier conflicto político o social, como en un estado de inocencia original. Da la impresión de que el cuerpo desnudo femenino se funde con la vegetación que lo rodea, disolviéndose en la naturaleza, como en la *Bañista sentada* de Renoir quien manifestó: «No me veo a mí mismo metiéndome en la cama con una abogada. Me gustan más las mujeres que no saben leer y que se quedan a atender a sus hijos».

John Berger señala que socialmente está prescrito que una mujer deba contemplarse continuamente: ella «casi siempre va acompañada de la imagen que tiene de sí misma». Así, mientras los hombres *actúan*, las mujeres *aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas». Las mujeres tendrían interiorizada la mirada que los hombres tienen hacia ellas y, por esta interiorización de la heterosexualidad masculina, sabrían cómo mostrarse para el goce estético del erotismo masculino. De esta manera «se convierte a sí misma en un objeto, en particular, en un objeto visual, en una *visión*» (Berger, 2024: 47).

Berger distingue, a continuación, entre «desnudez» y «desnudo». Mientras la primera consistiría en una desnudez natural, distraída, no cosificada y sin coacción de la mirada heterosexual, el desnudo estaría orientado al placer visual masculino. Así, mientras la desnudez *se revela a sí misma*, el desnudo *se exhibe*. Bajo este prisma, Berger reinterpreta el elemento del espejo en cuadros como *Vanidad* de Hans Memling (1435-1494). Si la tradicional exégesis de esta obra dice que el espejo simboliza la vanidad de la mujer, Berger muestra su verdadera función: *que la mujer acceda a convertirse a sí misma en una visión*.

Berger defiende que la pintura al óleo del desnudo europeo es un Gran Repertorio cohesionado que está enteramente dirigido hacia el goce estético del varón. Y para mostrarlo, hace otra reinterpretación, esta vez del *Venus, Cupido, el tiempo y el amor* de Bronzino (1503-1572), que el gran duque de Francia envió al rey de Francia como regalo. La postura del cuerpo de la mujer, según Berger, está forzada y no tiene que ver con su propio placer sexual, sino que se adopta para exhibir eróticamente su cuerpo de manera que sirva al goce estético de quien acabaría siendo el propietario del cuadro.

El modo estético de lo necesario acaba convirtiéndose, como sostiene Claramonte (2016: 47), en Cultura (con *ce* mayúscula) de un modo rígido y normativo tendiendo a sacralizarse. Cuando esto sucede, se va instalando en el ámbito privado, sea en la academia, en un colegio sacerdotal o en las Cortes.

La onda electromagnética del desnudo artístico acoplado al placer estético de la heterosexualidad se ha proyectado, además, según Berger, al plano del poder político, erosionando el paisaje en otros estratos que sobrepasan el puramente sexual. A lo largo de los siglos XVI y XVII, en las cortes europeas se adopta la costumbre de decorar los

palacios reales con escenas de raptos mitológicos (como el de Rubens). Según Margaret Carroll, es la imagen de la violencia sexual la que empieza a ser empleada como una forma de refuerzo de la autoridad de los reyes absolutistas. El intercambio de princesas entre las distintas casas reales se presenta como una aventura sexual entre varones al tiempo que refuerza simbólicamente el paralelismo entre dominio erótico y autoridad política (Mayayo, 2003: 149).

Lo absurdo de estos halagos masculinos alcanza su apogeo en el arte académico público del siglo XIX. Hombres de Estado y de negocios discutían bajo cuadros como este [*Les oréades* de William Bouguereau (1825-1905)]. Cuando alguno de ellos tenía la sensación de haber sido superado en astucia por otro, miraba hacia arriba en busca de consuelo. Lo que veía le recordaba que era un hombre. [Berger, 2024: 57]

A principios del siglo XX, los nuevos movimientos artísticos revolucionarios (surrealismo, dadaísmo, cubismo, futurismo...) rompen con formas, lenguajes y valores tradicionales, pero curiosamente mantienen intacto el Gran Repertorio del Desnudo que sobrevive a la fuerza centrífuga y disolvente de las vanguardias. Como señala Patricia Mayayo, tanto el expresionismo como el fauvismo (también artistas como Picasso), recogerán elementos de la tradicional iconografía, desplegando de nuevo el Gran Repertorio: o bien la mujer desnuda tumbada ofreciéndose pasivamente a la mirada del espectador, o bien la temática de la mujer fusionada con la Naturaleza.

Indaguemos ahora en otro elemento de este Gran Repertorio. El modo estético de la necesidad se caracteriza por un cierto modo de entender la belleza; modo que permanecerá vigente más de dos mil años dentro de lo que Tatarkiewicz (1986: 161-185) denominó la *Gran Teoría* (pues abarca todo el periodo clásico y medieval). Veamos con algo más de detalle en qué consistía este concepto de belleza:

- La belleza depende de la proporcionalidad, de la armonía de las partes, de la conservación de la medida. En la Grecia clásica, la belleza consistía en *συμμετρία* (simetría) si era visible, y en *ἀρμονία* (armonía) si era audible.
- La belleza tiene consistencia ontológica y reside en la naturaleza, por lo que es objetiva e inmutable. El artista solo puede aspirar a lograr o a malograr su representación mimética, pero la belleza no puede ser inventada; sólo puede, o ser representada, o dejarla aparecer.

- En Roma surge la distinción entre *venustas* (la belleza erótica, visual y exterior) y *dignitas* (belleza interior asociada a la dignidad de quien la tiene). Dejemos que Cicerón nos aclare mejor en qué consiste esta distinción: «Existen dos tipos de belleza; una es la atracción, otra, la dignidad; debemos considerar femenina la atracción y la dignidad, masculina» (cit. en Tatarkiewicz, 1986: 208).

De acuerdo con esta retrospectiva, a partir de Patricia Mayayo y John Berger, se puede comprobar que los desnudos representados en la historia del arte occidental conservan este tipo de belleza propia del modo estético de lo necesario que se acaba de describir. Gracias a la articulación de este modo estético, se logra la instauración y puesta en marcha de un Gran Repertorio coherente, sólido y duradero. La belleza se trata en este Gran Repertorio del Desnudo como si fuera algo prácticamente inmutable, externo al idealismo humano, objetivo y real. No se aprecia así casi variación desde Tiziano hasta Renoir: son mujeres cuya belleza parece hablar de *la* belleza (objetivismo). Una belleza exterior y visual, es decir, la latina *venustas*, y con gran dominio de la métrica en la proporcionalidad y simetría de sus rostros. Es la belleza de la Gran Teoría.

Tatarkiewicz, en su *Historia de seis ideas*, expone cómo este concepto de belleza se agota con la llegada del Romanticismo, es decir, finales del XVIII y principios del XIX. Sin embargo, si seguimos los rastros del Gran Repertorio del Desnudo, es evidente que hubo algo de aquella Gran Teoría que no murió con «la rebelión de las formas de la belleza» propia del Romanticismo, sino que se perpetuó bajo el modo repertorial de la necesidad, hasta bien entrado el siglo XX: el desnudo del cuerpo de la mujer con el que se sigue inscribiendo la concepción clásica de la belleza. El cuerpo de la mujer es por tanto la carne donde se conserva y resiste el concepto clásico de lo bello.

En resumen, se ha mostrado, breve pero suficientemente, que la representación del cuerpo de la mujer en el arte ha constituido un cohesionado repertorio, bajo el modo estético de la necesidad y bajo una concepción de la belleza propia de la Gran Teoría, hasta bien entrado el siglo XX. Ese campo magnético ha inducido y/o se ha acoplado a una experiencia estética singular: una corriente eléctrica que ha atravesado la subjetividad heterosexual en la plenitud del ser (cuerpo, ideas, espíritu) durante dos mil quinientos años. El rayo electromagnético ha sido viable, autónomo y efectivo.

Siguiendo el concepto de *autopoyesis* de Maturana y Valera (1998: 68-74), este repertorio ha sobrevivido a lo largo de la historia del arte porque ha logrado restaurar y restablecer su cohesión interna, a pesar de los intentos erosivos. Esta perseverancia autopoyética ha sido posible por la capacidad del propio repertorio de regenerar sus propios elementos constitutivos y de volver a mantener un orden interno a pesar de las erosiones del tiempo, los movimientos revolucionarios o las vanguardias (que sí han logrado erosionar, sin embargo, otros repertorios). Esta capacidad autopoyética en el interior del Gran Repertorio del Desnudo es la que ha otorgado a la onda electromagnética descrita una viabilidad, potencia e intensidad suficiente para ser luz que ilumina, produce y mantiene viva la llama de la cultura y de la estructura social (lo que se ha venido a llamar el *heteropatriarcado*).

Sin embargo, como Claramonte expone en el libro primero de su *Estética modal*, todo modo de la necesidad entra en un último momento: el momento del exceso, una vez ha alcanzado la plenitud de sus fuerzas. Este momento queda marcado por un *exceso de coherencia* en la que el repertorio queda institucionalizado y con ello, hace un giro modal que va desde el modo estético de la necesidad, al modo de la contingencia que es el modo caracterizado por lo «repertorialmente *impotente*» (2016: 51). El modo de lo contingente es impotente en términos del repertorio, puesto que «ya sólo puede aportarle ruido y sobreespecificación». Si el dinamismo del modo estético de lo necesario iba de un defecto a un exceso, el modo estético de lo contingente se pone en marcha a partir de un exceso en el que se da la aberración (entendida en su acepción patológica: partiendo de un exceso de vitalidad, de un desbordamiento de energía interna, se desencadena la producción de órganos físicos y psíquicos anormalmente desarrollados), saturación y pérdida de cohesión.

Todo es como si el mismo exceso de celo repertorial, el celo por conservar y enriquecer el repertorio llevara primero a su sobreespecificación, a su elefantiasis, y ya luego a una obesidad mórbida de los lenguajes que, como los cuerpos, las ciudades o los imperios, primero van perdiendo potencia, para en seguida constatar cómo van quedando bloqueadas las vías de comunicación, las arterias y los vasos linfáticos que mantenían cohesionado y operativo el corpachón. [*Ib.*: 54]

Es entonces cuando abandonamos el dominio de lo repertorial y las tramas de sentido que lo acompañaban, y nos abrimos al dominio de lo disposicional, y al modo

estético de lo posible: juego y experimentación que actuará con negatividad dialéctica hacia el Gran Repertorio del Desnudo. Es el momento que artistas como Ana Mendieta, toman todo este legado repertorial, y pulsan el botón de la centrifugadora a la máxima velocidad, abriendo disposicionalmente los espíritus y los cuerpos, y girando la rueda dentada del modo de lo necesario, al modo de lo posible.

3. 2. *Dialéctica disposicional*

«Llamo disposicional a la actitud que quiere lo posible» (Miguel Espinosa, cit. en Claramonte, *ib.*: 67). Estábamos en el punto en que un repertorio se ha hecho impotente, y se inicia entonces la centrifugación de sus elementos estéticos. Lo que antes formaba parte de un núcleo cohesionado dando viabilidad a la onda electromagnética, ahora está en desagregación por el espacio y el tiempo, vagando, sin una malla de sentido que los atrape.

Ahora liberados de sus ataduras repertoriales un buen número de objetos y agentes se encontrarán de repente desacoplados y virtualmente listos para cualquier escenario nuevo [...] dichos agentes y objetos pueden verse casi inmediatamente atrapados en las mallas de una nueva repertorialidad que aspire a explicarles qué son y para qué sirven. [Claramonte, *id.*]

Puede pasar entonces que esa basura espacial acabe formando parte de un nuevo repertorio y se retorne al modo estético de lo necesario; de esta forma, aquellos restos volverán a relucir en una onda electromagnética revigorizada, capaz de seguir emitiendo luz por más tiempo en un perfecto acoplamiento entre obra de arte, subjetividad y erótica sexual.

Pero, en este punto particular de transición modal, también puede suceder que esto no ocurra, sino que tenga lugar otro tipo de acontecimiento:

Entonces es cuando nos vamos colocando bajo el modo de lo posible que conllevará, en un primer momento, un abrirse *hacia lo que puede cada cuerpo*, hacia lo que, en cada elemento, ahora desagregado, irradiado y disperso, *puede haber de generativo*. Por eso sostenemos que *lo posible es la potencia disposicional*. [Id.]⁴

⁴ Parte del uso de las cursivas en esta cita no son del autor.

En este tránsito de lo repertorial a lo disposicional, se socava definitivamente el concepto de Belleza propia de la Gran Teoría. Este tránsito, como hemos señalado en el apartado anterior, coincide históricamente con el Romanticismo, tras el fracaso de la Revolución francesa. Es decir, que este movimiento disposicional de *ruptura de las formas en el arte* se inaugura con un *descontento social* donde se entiende que el terror ha campado a sus anchas porque las *formas éticas* que gobernaron la Ilustración son *formas muertas* que, para Schiller (2018: 73-79), hay que *revitalizar desde una experiencia estética* al servicio de un mundo mejor. Por tanto, lo disposicional nace en el Romanticismo de un profundo descontento social y persigue la *rebelión ética del mundo, pero desde una experiencia esencialmente estética*.

Volviendo a la analogía entre receptividad estética y electricidad, el Gran Repertorio del Desnudo parecía no ejercer una gran resistencia eléctrica en el erotismo heterosexual, ni siquiera con la llegada del Romanticismo a finales del XVIII. Se mantuvo como un canal de cobre, conductor de la electricidad erótica sin óbice que lo hiciera explotar, incidiendo la conocida onda electromagnética heterosexual en el mismo paisaje, hasta aquel mayo del 68 del siglo XX. Con respecto al Gran Repertorio del desnudo, este es el momento en que se produce el tránsito modal hacia lo disposicional. Es entonces cuando se empezará a operar sobre el cable de cobre, insertando una creciente *resistencia eléctrica* que va a acabar desacoplando subjetividades y *transformando la energía erótica en energía política*. Es en este punto donde se enmarcan las obras de Ana Mendieta de 1972 *Glass on body imprints* y *Facial cosmetic variations*.

Lo primero que se pasa por la centrifugadora son aquellas formas de la belleza clásica. En primer lugar, la belleza deja de ser objetiva, es decir que deja de ser sustancia ontológica, no es algo que exista y que el/la artista aspire a lograr o malograr en su imitación. A partir de este momento, la belleza deja de ser una esencia inmutable, para ser, como Hegel (2017: 389-400) asentó, la espiritualización del objeto artístico. Es decir que, en este momento histórico, es la corriente eléctrica (sensibilidad inducida por la obra artística) la que induce el campo magnético de la producción artística y no al revés. Ya no se pone el acento en la proporcionalidad o en la simetría, sino en el *sentimiento*, en la intuición, en el «impulso de juego» que diría Schiller (2018: 75). La belleza romántica es «una rebelión contra las formas aceptadas», una transgresión, o

según lo expresara Brzozowski, «la rebelión de la flor contra sus raíces» (cit. en Tatarkiewicz, 1986: 233). No es ya la *συμμετρία* (simetría) o la *ἀρμονία* (armonía) sino el *conflicto* la categoría principal del arte bajo este nuevo signo. La fuente de inspiración ya no es la perfección de la naturaleza, sino «nuestras inadecuaciones y miserias», con el predominio del «*sufrimiento*» (Tatarkiewicz, *id.*).

Celia Amorós explica (citando a Sartre y a Simone de Beauvoir) cómo el Marqués de Sade representa un intento de la aristocracia (que está perdiendo su poder genético con la caída del Antiguo Régimen) de conservar sus privilegios con lo que le queda más a mano: el sometimiento sexual de la mujer en su aposento (Amorós, 2000: 215-225). De esta forma, la Ilustración excluiría a la mujer del contrato social para imponerles un contrato sexual (Pateman, 1995: 214-259) que las ancle al mundo privado donde sus cuerpos queden sexualmente disponibles, según queda regulado con la institucionalización del matrimonio.

De la misma manera, ya se ha mencionado que el Romanticismo, con toda su fuerza disposicional, no logró negativizar la belleza de la Gran Teoría de los cuerpos femeninos representados en el arte. Sólo ahora podemos comprender en toda su amplitud, el *Glass on body imprints* y el *Facial cosmetic variations* de Ana Mendieta.

Estas obras entran en dialéctica con el Gran Repertorio del Desnudo descrito en el apartado anterior. Aquí se muestran rostros y cuerpos deformados, disimétricos, que rompen las reglas de la proporcionalidad y atentan contra la *venustas* romana. Quieren dinamitar la concepción clásica de la belleza viviendo en el rostro y el cuerpo de la mujer (que fueron el reducto heteronómico donde esta belleza fue conservada). En la primera de las series el instrumento que sirve a esta ruptura es un cristal que oprime aquellas formas clásicas. En *Facial cosmetic variations* es la *cosmética* y la *cirugía estética*, lo que irrumpe y deforma. Ambos elementos (cosmética y cristal) hacen referencia a la mirada del espectador que analizábamos a partir de la fotografía de Robert Doisneau. El cristal, la cosmética y la cirugía diseccionan la onda electromagnética heterosexual produciendo una obra artística que queda desacoplada de la tradicional sensibilidad estética, la cual queda chocada, impactada, confrontada con su insatisfacción de goce visual. Al igual que ocurría en *Rape Scene*, la experiencia heterosexual del varón queda golpeada al no encontrar aquel objeto que necesita su conciencia intencional para expandir su corriente estética. En su lugar, encuentra una pieza artística que, por un

lado, impacta en esa conciencia que se queda como extrañada, insatisfecha, angustiada y, por otro lado, confrontada en esa ausencia de acoplamiento, en esa experiencia dis-erótica.

El cristal que emplea Ana Mendieta representa aquella mirada estética, aquella sensibilidad tradicional, aquel trasluz a través del cual el cuerpo de la mujer podía servir a su exhibición sexual. Si el *espejo* era la mirada masculina heterosexual *interiorizada* en la psique de la mujer que sabía entonces exhibir su cuerpo con efectividad erótica⁵, y la *lente* eran las gafas por las que esa misma mirada se asomaba en su voyerismo, el *cristal* que oprime el rostro y el cuerpo de Ana Mendieta hasta deformarlo, son ese mismo espejo, ese mismo escaparate, esa misma lente, esas mismas gafas que, como un *búmeran de vidrio*, vuelven y desacoplan la conciencia intendente de lo erótico-sexual.

Si el espejo, la lente, el escaparate o las gafas eran los ojos del varón (las condiciones de posibilidad para la *visión* en la que la mujer consiste), Mendieta toma ahora la materialidad de aquellos símbolos (cristal) para retornar el desnudo a su desnudez, a un juego dialéctico que, con su fuerza abrasiva de negatividad, dinamita y diluye las formas de la belleza conservadas, por mandato histórico, en su cuerpo. Con ello, rompe la visión en la que consiste y se libera de ella, transformándose en energía política.

Además, en ambas obras, tanto el rostro como el cuerpo de Mendieta dejan de ser solo obras artísticas, para devenir *paisaje*. De esta manera, se transmuta, de nuevo, de modalidad estética; se tensiona un puente desde lo modal posible hacia lo modal efectivo.

En los modos aristotélicos entre potencia y acto, el Gran Repertorio del Desnudo era potencia erótica. Una potencia erótica que se transfiguraba en vínculos satisfactorios, placenteros y que otorgaban sentido y sostenía vidas. Pero ya vimos que también acontecía, en el interior de ese mismo *λόγος σπερματικός*⁶, el trauma, el abuso, la violación. En esta obra de Ana Mendieta, como en *Rape Scene*, asistimos a una inversión. Aquella potencia sexual *deviene violencia en acto*, sufrimiento *en acto*, miseria

⁵ Es decir, que el *espejo* al que alude Berger, es, en realidad, *escaparate*.

⁶ El *logos espermático* de los estoicos era aquel que contenía en sí mismo, las semillas o gérmenes de toda idea ejemplar.

en acto, deviene paisaje que porta (y com-porta) los signos del trauma. Representa la forma final que estaba ya latiendo en la potencia repertorial del desnudo.

Al mismo tiempo, hace explícita la identificación entre cuerpo femenino y experiencia estética y, en este sentido, el cristal que deforma el cuerpo de la artista es un cristal que *curva la onda electromagnética acoplada* y la pliega sobre sí misma, la refleja para que sea *reflexionada*, es decir, para ser pensada. Desacopla la experiencia estética para provocar una experiencia hegeliana donde las formas repertoriales son disueltas con negatividad dialéctica. Y la *experiencia dialéctica* es esencialmente (como indica Byung-Chul Han, 2021: 61), una *experiencia dolorosa*. Dolorosa en su desacoplamiento con el objeto artístico. El dolor es lo que reestablece y resetea el sistema estético simpático y parasimpático, vaciándolo, incomodándolo, angustiándolo, preparándolo para otros repertorios posibles. Lo que Ana Mendieta pone de manifiesto con el cristal-mirada deformando su rostro es que *el rostro femenino es mirada, y no otra cosa*. Que la cara de la mujer en su representación repertorial no haya sido otra cosa que *mirada intencional*, un simple apoyo, un resorte para la conciencia fenomenológica intendente, que está predispuesta al goce visual, a una experiencia erótica y erotizante. Pero para ello, esta conciencia intendente necesita de un *objeto mínimo* sobre el que tenderse y detonar la experiencia estética hacia su electrificación total. Este objeto mínimo (un simple desnudo en un segundo plano desenfocado⁷), es en esta obra de Mendieta, un objeto que ha dejado de ser potencia, para ser *acto en primer plano*, para ser *paisaje*.

En resumen, el cristal, por un lado, rompe y desacopla, angustia y duele y, por otro, evidencia que el cuerpo de la mujer es mirada masculina. El cristal muestra cómo, en su romantización, aquel mirar era un deformar; aquel ver, una espiritualización del *en-sí* (el cuerpo de una mujer), que se lo apropia y se lo hace para-sí (experiencia estética de un varón).

En *Facial cosmetic variations* el elemento deformador es la cosmética y la cirugía estética, es decir, el propio desnudo sometido a la tecnociencia para hacerse más efectivo en su ser modulado para un *para-sí* varón heterosexual. Solo que, en esta obra, esta operación deviene casi caricaturesca, rozando la ironía. Y con ello, vuelve a lanzarnos a una experiencia dialéctico-irónica que, al mismo tiempo, se reflexiona y

⁷ El objeto mínimo que aparece en la fotografía de Doisneau *Un certain regard*.

repliega, desacoplando al espectador que intenta apoyarse en el rostro maquillado para poder darse una carga eléctrica erotizante, pero todo el rato es una corriente frustrada, malograda, que, a lo sumo, provoca una suerte de disuria⁸.

Segunda parte: serie Siluetas (1973-1980)⁹

§ 1. La restauración de la función oracular del arte

Entre 1973 y 1980 Ana Mendieta realizó una serie de acciones en espacios naturales (a las que llamó trabajos de tierra/cuerpo) en los que su cuerpo se diluía en una organicidad, dejando la marca de su silueta. Estas acciones fueron documentadas mediante fotografías o películas, en las que se dejaba un registro (de nuevo, una huella) de su acción, pero no constituyen la obra en sí. A Mendieta no le interesaba la reproducción de su obra, sino la vivencia del acto artístico como congregación y presencia única.

Una de las obras de esta serie es *Alma. Silueta en fuego*. Fue realizada por la artista cuando era estudiante de la Universidad de Iowa, en los años previos a su mudanza a Nueva York, en 1978. El registro de la obra (expuesto en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA) fue filmado con una cámara compacta con la que podían grabarse tres minutos y medio a color, reproducido en bucle en un televisor. Una placa con letras blancas dice: «ANA MENDIETA Alma. Silueta en Fuego. Iowa, november 1975», y marca el inicio. El video muestra una silueta blanca, tendida sobre la tierra, con las manos paralelas a la cabeza y alrededor hay un perímetro de barro, hojas y tierra. El recorte de la imagen no nos permite ver más. No hay horizontes ni derredores, sólo la silueta y el suelo. Del centro corporal de la silueta emerge una pequeña llama que empieza a arder y a crecer, avanzando hacia la cabeza y los pies de la silueta. La llama es movida por el viento y se multiplica, al mismo

⁸ La disuria es un síntoma de retención urinaria en la que no hay un vaciado completo de la vejiga. En ocasiones puede ser un síntoma de una hiperplasia prostática benigna (una próstata que ha crecido mucho por estar largo tiempo estimulada con testosterona).

⁹ Dado que las Siluetas que presenta Ana Mendieta son formas humanas no sexualizadas, en el presente trabajo (a diferencia de en otros) no se va a hacer una lectura de género sobre esta serie de obras, sino una lectura antropológica amplia. Sólo se realizará una interpretación de género de *El árbol de la vida*.

tiempo que el fulgor de la tela deviene humo negro. La silueta arde completamente y se colma de fuego. Una vez la combustión se completa, la silueta es de ceniza. El video termina y vuelve a comenzar.

Con esta acción (congregación única y no reproducible), la artista parece querer recuperar lo que incluso a la reproducción más perfecta le falta: su «aquí y ahora», su «autenticidad». Walter Benjamin (2022: 87) escribió:

Hasta en la reproducción más perfecta falta *algo*: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra [...] el aquí y ahora del original constituye el concepto de autenticidad [...] todo el ámbito de la autenticidad se sustrae de la reproductibilidad técnica [...]. La autenticidad de una cosa es el conjunto de todo lo que desde el origen compete a la transmisibilidad, desde su duración material hasta su condición de testimonio histórico.

A los pocos espectadores a los que se congrega a la acción artística, Mendieta los devuelve a su condición de *testimonios*. De lo que se trata es de recuperar la autenticidad, el «aura» de la obra de arte cuya pérdida, según Benjamin, está ligada a la reproductibilidad técnica del producto artístico en la era capitalista: «lo que decrece en tiempos de la reproductibilidad técnica de la obra de arte es su aura» (*ib.*: 88). Si lo que hizo la reproductibilidad fue sustituir la presencia única por una presencia masiva, lo que Mendieta pretende es invertir esta tendencia.

Esto lo hace dando al acoplamiento magnético-eléctrico un carácter de luz efímera y fugaz. La obra sólo puede ser contemplada cuando tiene lugar, en un espacio-tiempo determinado, con un cuerpo concreto y con una receptividad estética limitada a las personas congregadas a ese acto, que actúan como testimonios del acontecimiento artístico. La acción no puede ser reproducida. Pero queda algo que permite revivirlo estéticamente: la estela de aquella luz fugaz, es decir, el aura de la acción acontecida. Ana Mendieta consigue que podamos acceder a la experiencia del aura en su obra a modo de rastro, de huella, a través del registro de la presencia que hubo: de la silueta de su cuerpo, es decir, de su ausencia, esta sí, sometida a la reproductividad técnica para su documentación; para la constatación de que aquel acto, efectivamente, *tuvo lugar*.

¿Qué es propiamente el aura? Un peculiar entretejido de espacio y tiempo: aparición única de una lejanía por próxima que pueda estar. Seguir, en una tarde de verano, una cadena de montañas

que descansa en el horizonte o una rama que lanza su sombra a quien descansa: eso significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama. [*Ib.*: 90-91]

Efectivamente, el aura sólo puede ser restituida en el seno de un *ritual mágico-religioso*, devolviendo a la obra su *valor de culto* y disminuyendo su *valor expositivo*; por eso Ana Mendieta efectúa una congregación testimonial, una acción fugaz y dota al registro documental de su *Siluetas* de un misterio, de algo que cuya visión se nos priva. Benjamin afirma que, en la época arcaica, la obra de arte era un mero instrumento de magia y que lo importante era que estas obras permanecieran ocultas, no exhibidas, no vistas por nadie; el valor de culto del arte radicaría en que las obras fueran vistas, «como mucho», por «los espíritus» (*ib.*: 94); como las vírgenes que permanecen la mayor parte del año cubiertas en los templos, sin ser vistas.

Las obras de arte más antiguas han surgido, como sabemos, al servicio de un ritual, al principio mágico, después religioso. Ahora bien, es de decisiva importancia que ese modo de existencia aurática de la obra de arte nunca se desprenda por completo de su función ritual. Con otras palabras: el valor singular de la «auténtica» obra de arte tiene siempre su fundamento en el ritual. [2022: 92]

Ana Mendieta ensaya un retorno al origen para devolver el valor de culto a la obra de arte y la condición de testimonios a los congregados. Ocultándonos la visión del acontecimiento (de la acción-obra artística que tuvo lugar), deja flotando en la lejanía el aura de un cuerpo humano: su silueta expuesta a la erosión temprana.

El punto de inflexión se dio en 1972, cuando me di cuenta de que mis pinturas no eran lo suficientemente reales para la imagen que quería transmitir, y me refiero a que quería que mis imágenes tuvieran poder, que fueran mágicas.¹⁰

En este manuscrito la artista dice que sus pinturas «no eran lo suficientemente reales». Sus pinturas sólo podrían exponerse, replicarse masivamente con el poder técnico de la producción mercantil, perdiendo con ello sustancia, valor ontológico, convirtiéndose casi en trabajo abstracto, extinguiendo su valor de culto y, con ello, su «poder mágico». Ana Mendieta era, sin embargo, consciente de que el arte arcaico y

¹⁰ Relato de Ana Mendieta sobre su carrera, documentos inéditos, 1979. *The Estate of Ana Mendieta Collection Archives*, Galerie Lelong, Nueva York, en Boutayeb et al. (2024: 22).

clásico tenían un valor profético, una función oracular capaz de *guiar a la humanidad y orientarla hacia un sentido* que era necesario rehabilitar en un mundo marcado por la desorientación y el nihilismo.

Los griegos ya distinguían entre *μανία* (manía) y *τέχνη* (arte), es decir, entre inspiración y destreza. Una distinción a la que se refirió Platón:

[...] quien sin locura divina llama a las puertas de las Musas, confiando que a través del arte se convertirá en buen poeta, no tiene éxito, y la poesía del hombre sano se desvanece en la nada antes que la del loco inspirado. [Cit. en Tatarkiewicz, 1986: 138]

El carácter maniaco de esta poesía inspirada supone que la artista es un médium entre mundos, y que es la divinidad la que se manifiesta a través del arte hasta impregnar la obra de una palabra profética, es decir, una manifestación tal, que es capaz de guiar a la humanidad y orientarla, indicarle el camino que lleva al sentido. Sólo la *μανία* poseía este carácter, y por eso era algo más elevado que el simple arte (que era entendido como destreza técnica). La verdadera función del arte es su capacidad para invocar una experiencia estética tal, que nos otorgue sentidos, que nos oriente. Pero sólo el éxtasis maniaco podrá abrir las puertas que nos separan de los dioses, y traer su sabiduría a la tierra, será la *aparición* que nos cure de la ceguera.

Esta rehabilitación del arte en su función oracular (aquella magia), consiste entonces en restaurar el *aura* pero, para ello, el acto artístico debe devenir *ritual*; la artista debe devenir *medium*, y la obra, debe ser tal, que permita un *dejar aparecer*. Puede que entonces, la experiencia estética nos salve de la ceguera nihilista, y nos oriente. Sólo el arte (la clásica *μανία*) puede hacerlo. Pero para ello, Ana Mendieta deja de convocarnos en torno al goce estético del museo, para congregarnos como testigos, en torno al ritual performático.

Carla Guardiola se muestra de acuerdo en que el sentido de ofrenda y ritualidad será esencial en el trabajo de Ana Mendieta y señala como muestra de ello la obra *Ñáñigo Burial* en la que la silueta está formada por cuarenta y siete velas negras prendidas, por los que «la artista abre túneles entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, entre lo sobrenatural y lo humano» (Carla Guardiola Bravo en Boutayeb *et al.*, 2024: 17).

§ 2. Los estratos y la hendidura del trasfondo en Siluetas: dejar aparecer lo sublime

Según Claramonte, una obra de arte es, ontológicamente, una realidad lenticular: «una realidad que se construye mediante una *pluralidad inquieta de estratos* que nos exige una constante readaptación de nuestros juicios y nuestras expectativas». Una obra de arte está, por tanto, compuesta de *estratos* o capas que irán mostrando diferentes texturas y sentidos revelando su complejidad y contradicción, tanto en la obra, como en la experiencia estética.

Nicolai Hartmann, en su *Estética*, basándose en la idea de Hegel de que lo bello es «el *aparecer sensible* de la idea», pone de manifiesto que la experiencia estética es una «revelación», una *visión* a partir de una percepción sensible, que rompe los límites de la comprensión. El arte, consiste entonces en un *dejar aparecer* una cierta visión que la percepción cotidiana o la construcción conceptual mantendrían obstruidas, pues tanto una, como la otra, obturan el flujo de lo bello. Cuando esta visión aparece:

Todo un mundo de lo interior se abre iluminado como por un relámpago o envuelto en una oscuridad llena de presentimientos; pero siempre releva algo oculto. La percepción se trasciende a sí misma, se convierte en «reveladora». Y cuando la revelación que hay en ella [...] rompe los límites del comprender y adopta el carácter de «aparición» [...] entonces la sentimos, no como un enriquecimiento de la comprensión, sino como belleza. [Hartmann, 1977: 66]

151

eikasía
N.º 126
Marzo-abril
2025

Así, lo que constituye la esencia de lo bello, no será la aparición de algo grandioso o perfecto, «sino *el hecho de que aparezca*, y que aparezca sensiblemente» (*ib.*: 92). Por ello, una obra de arte será aquella cuyos estratos sean *transparentes*, de manera que *dejen aparecer* estrato a estrato (de uno a otro) aquella visión que rebosa y transgrede la percepción sensible. Así, todos los estratos que constituyen la obra deberán ser tales, que dejen pasar la luz de la visión: «La *transparencia* es sólo una imagen del *dejar aparecer* [...] en el sentido en que puede verse el alma de un hombre a través de los gestos de su rostro» (*ib.*: 118). Hartmann lo reseña una y otra vez a lo largo de su *Estética*: «lo que importa es la *fuerza del dejar aparecer*» (*ib.*: 165). Es así un proceso de «desrealización» visionaria, a partir de lo real sensible. En el artista, «lo primero y decisivo no es la creación, sino la visión» (*ib.*: 177).

La obra de arte, dado que está compuesta de estratos en relación con el aparecer, tiene una escisión que la atraviesa y por la que supura la visión desde los estratos más profundos o internos (lo espiritual irreal), a los más externos (lo sensible real). A esta escisión que hace fluir a la visión entre los diferentes estratos, Hartmann la llama la «hendidura del trasfondo» y de ella dice: «el trasfondo que aparece no es en modo alguno real, sino justo *solamente aparecer*» (ib.: 188). Hartmann señala que es evidente que todo el peso del dejar aparecer cae sobre el primer estrato sensible real.

Claramente hace su aproximación ontológica a lo estético a partir de los estratos de lo *inorgánico*, de lo *orgánico*, de lo *psíquico* y de lo *social-objetivado*. Estos pondrían en juego y flujo la *materia*, con los *sentidos*, con la *memoria* y con la *cultura*. La hendidura del trasfondo de la obra hará que los estratos entren en *cooperación y conflicto*, otorgando, en última instancia, un *carácter enigmático* a la obra artística.

El *carácter enigmático* es quizás lo que mejor describe la sensibilidad que suscita la visión de las *Siluetas* de Ana Mendieta. En parte, esto puede deberse a la restauración del aura, como se ha descrito en el apartado anterior; pero también a lo que aparece desde esa hendidura del trasfondo partir de su primer *estrato inorgánico*. En esta serie de Mendieta hay preponderancia de lo inorgánico con respecto al resto de estratos que permanecen invisibles (aunque no ausentes): barro, hojas, tierra, piedras, ramas, fuego.

Pero los estratos funcionan dejando aparecer algo. ¿Qué es lo que deja aparecer el estrato inorgánico en las *Siluetas*? De entrada, se dirá que una *hendidura muy profunda*, de cuyo trasfondo emerge una *visión mística*.

Es como si en las *Siluetas*, al carecer de estratos intermedios evidentes, es decir, a través de su rotundo estrato inorgánico, se lograra la *transparencia* total de los estratos, permitiendo la aparición de una *visión* que apunta al *origen*, a un «regreso a la fuente».

[...] me sobrecoge el sentimiento de haber sido expulsada del útero (naturaleza). Mi arte es la manera que tengo de *restablecer los vínculos que me unen al universo*. Es un *regreso a la fuente* materna. Estos actos obsesivos de reafirmación de mis lazos con la tierra son realmente una manifestación de la sed que siento por ser.¹¹

¹¹ Declaración manuscrita de Ana Mendieta, sin fecha; The Estate of Ana Mendieta Collection Archives, Galerie Lelong, Nueva York en Boutayeb *et al.* (2024: 21). Las cursivas son nuestras.

Con estas obras, la artista cubanoamericana nos remonta a una especie de ritual experiencial *del origen* que, también, podría ser visto como un punto de llegada. Al reproducir una y otra vez el vídeo de *Alma, Silueta en fuego* en bucle, no sabemos si diacrónicamente nos habla de un retorno al origen, o de un momento apocalíptico, es decir, no sabemos si se trata de una *aparición*, o de una *desaparición*. Es quizás, por ello, que esta obra (luz efímera) no pueda ser leída sino sincrónicamente. En la operación descrita, Mendieta parte de un espacio-tiempo concretos (un lugar, en 1978), pero a través de la recuperación del aura, transfiere la obra a un *origen-retorno fuera del tiempo*.

Con ello, se reactualiza el gesto que esgrimió Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental* de 1800. Por un lado, por el punto de partida político (el fracaso de la Revolución francesa en el filósofo romántico y la era del capitalismo en Mendieta) y su exponerse al signo de la belleza para revitalizar lo político. Por otro lado, el punto de partida antropológico: la escisión, el desgarramiento, la herida infinita que supone la Modernidad, con su *cogito* puesto *en frente* de un mundo convertido en una yuxtaposición de objetos. Por último, en el recurso a un *arte* que apunta al *retorno* hacia una «identidad originaria», como ensayo de la sutura, es decir, al momento anterior al «primer acto de la conciencia» (Martínez Granados, 2024) (como puede ser la imagen de esa silueta ardiendo hasta su extinción). Del ser humano, en la serie *Siluetas*, sólo queda un leve y efímero contorno, sometido a las fuerzas telúricas y a los avatares de la erosión: no quedará nada de la conciencia, ni siquiera su rastro. O, en su diacronía inversa: en el principio, antes del «primer acto de la conciencia» (de la que nacerá la progresión del Espíritu y la cultura), *hen kai pan* ('todo es uno'). De ahí, que mientras la acción humana esté en «infinita progresión» (pues nunca logra salir de la escisión ni, por tanto, del tiempo), la obra artística «se hace presente» (Schelling, 2005). Un manuscrito de Ana Mendieta habla precisamente del *hen kai pan* con el que conecta a través de su arte:

Mi arte se fundamenta en la creencia de que hay una energía universal que lo atraviesa todo: de los insectos a los hombres, de los hombres a los espectros, de los espectros a las plantas, de las plantas a la galaxia. *Mis obras son las venas por las que circula ese fluido universal*. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originarias, las acumulaciones primigenias, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. *No existe un pasado original que debemos redimir: existe el vacío, la*

*orfandad, la tierra sin bautismo del inicio, el tiempo desde el que la tierra nos contempla. Sobre todo, existe la búsqueda del origen.*¹²

En este manuscrito se puede asimismo observar que el origen al que apunta la artista es el origen al que apuntaba Schelling. Según este filósofo del Romanticismo alemán, el «Yo absoluto» es una «identidad originaria», es decir, que el ser no se encuentra aún fragmentado por su biografía, ni hay aún individualidad alguna, ni ha devenido inteligencia, ni conciencia, sino que es anterior a toda manifestación, a todo saber y coincide *plenamente consigo mismo y con el todo*. ¿Se podría experimentar este origen? La respuesta de Schelling (también la de otros filósofos más recientes como Simone Weil, y seguramente la de Ana Mendieta) será que sí, pero que será imposible si se acude al lenguaje o a la inteligencia porque será imposible si el tránsito pasa por una conciencia cosificante. Nada podrá predicarse de este yo absoluto porque está más allá de la esfera del saber. Sólo será posible experimentarlo a partir de una cierta «intuición intelectual» que parte de un movimiento que se retira de lo concreto, para «intuir lo eterno en nosotros» (Martínez Granados, 2024).

Este origen o «regreso a la fuente» en palabras de la propia Ana Mendieta también recuerdan a la «fuente» en la «noche» del poema *Qué bien sé yo la fonte* de san Juan de la Cruz, místico del siglo XVI:

Que bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche.
Aquella eterna fonte está escondida,
que bien sé yo do tiene su manida,
aunque es de noche.
Su origen no lo sé, pues no le tiene,
mas sé que todo origen de ella viene,
aunque es de noche.

Las *Siluetas* de Ana Mendieta se enmarcan, por tanto, (al igual que su obra comentada en la primera parte) dentro del modo de lo disposicional, tomando el

¹² Declaración manuscrita de Ana Mendieta, sin fecha; The Estate of Ana Mendieta Collection Archives, Galerie Lelong, Nueva York en Boutayeb *et al.* (2024: 5). Las cursivas son nuestras.

impulso del romanticismo alemán. Pero habría varias diferencias con respecto a *Glass on body prints* y *Cosmetic variations*:

- 1) Las siluetas, en mi opinión, no apuntan a la cuestión de género. Al menos en estas que estamos comentando no aparecen rasgos sexuales distintivos por lo que no pueden reconocerse con el binomio hombre-mujer. Además, como se ha tratado de argumentar, estas *Siluetas* apuntan a un origen anterior a cualquier atisbo de cultura y apuntan a algo más profundo.
- 2) En *Siluetas* encontramos principalmente el estrato de lo inorgánico y un estrato místico, es decir que tienen una hendidura profunda, mientras que en *Glass on body prints* y *Cosmetic variations* encontramos más estratos intermedios cuyo «tope» por decirlo de alguna forma, puede ser el estrato de lo social-objetivado.
- 3) Hay un viraje hacia lo místico, hacia una *μανία* y su función oracular que pretenden hacer de guía y orientar políticamente lo humano, en el sentido de dotar de sentido la existencia. Esto se consigue a través del estrato de lo inorgánico que hace de hendidura profunda y atraviesa el conjunto de la obra abriendo espacio para una visión mística del origen.

El estrato de lo inorgánico abre la hendidura del trasfondo y colapsa lo bello, porque a lo que apunta, lo que deja aparecer es lo *sublime*. Las *Siluetas* de Ana Mendieta tienen todo el carácter de una aparición; son visiones de lo sublime. Entre los atributos de lo sublime que propone Hartmann, se encuentra: «lo profundo, o que resulte de algún modo abismal»; «lo callado y silencioso lleno de misterio, en la medida en que lo sentimos como superficie de algo oscuro e incommensurable»; «lo superior en fuerza o poder» como «la naturaleza»; «lo sobrecogedor y conmovedor» (Hartmann, 1977: 437-438).

Para Hartmann esta tendencia a experimentar lo sublime es profundamente humana y, en ella, late un «secreto profundo» que es (de nuevo) «fuente de sentido». Acudiríamos a lo sublime para recordar o volver a escuchar el sonido de aquella fuente de la que brota el recuerdo que reorienta y nutre la existencia:

De lo «grande» sale una especie de magia primitiva, un efecto «magnético» que lleva el corazón humano hacia él. También puede expresárselo así: el hombre no deformado tiene la tendencia a reverenciar algo y a vivir con la mirada puesta más allá de sí mismo. Quizá esto esté enraizado en la

tendencia aún más fundamental a dar sentido a la propia vida. Pues todo lo superior otorga sentido por sí mismo: el hombre percibe oscuramente en sí mismo la secreta profundidad y fuente de lo pleno de sentido. [*Ib.*: 439]

Lo sublime es una cierta «grandeza o superioridad» que emerge del trasfondo y pasa a través de la transparencia de los estratos, hasta el primer plano sensible que, en las *Siluetas*, es ese mínimo estrato inorgánico de palos, piedra, barro, agua y hojas secas. Hartmann añade: «Este aparecer resulta aquí especialmente notable, ya que subsiste la gran inconmensurabilidad entre el primer plano y el trasfondo» (*ib.*: 440), es decir, que hay un abismo ontológico entre el estrato más externo, y aquella visión que emerge del trasfondo. Quizás por ello es acertada la elección de Ana Mendieta para invocar lo místico, a partir de lo pre-molecular. Cuando Hartmann se pregunta por los estratos que más convienen a lo sublime, alude a la idea de que éste pertenece «a lo informe, lo que no tiene figura», algo «extraño, muy distante de nosotros» que llena al espectador de «temor sagrado» (*ib.*: 444):

Entre los estratos del objeto artístico son decididamente los más profundos —los estratos internos— los que se presentan como portadores de lo sublime. Su aparición en los estratos externos sensibles sigue siendo parcial: por ello, le está adherido lo «oscuro», la indeterminación, lo enigmático, la profundidad y el abismo sin descubrir. [*Ib.*: 445]

§ 3. Las categorías

3. 1. *Mímesis* en *El árbol de la vida*

En la Grecia arcaica, *μῦθος* era quien era poseído por un espíritu animal, por un dios o por algún otro espectro en los trances inducidos por drogas y *μίμησις* al proceso por el que se daba esta especie de imitación donde el cuerpo adquiría la figura y el espíritu de otro ser, deviniendo alteridad y adquiriendo, con ello, otra forma de conocimiento de la realidad (Claramonte, 2021: 177).

En *El árbol de la vida*, Ana Mendieta muestra su propio cuerpo desnudo, a diferencia de en otras obras de la misma serie *Siluetas*, donde únicamente aparece una figura humana (asexual). La artista se cubre de tierra, lodo y restos vegetales hasta fusionarse y mimetizarse con el tronco de un árbol de grandes dimensiones. Es por

ello por lo que, quizás, en esa obra concreta de la serie *Siluetas*, la artista sí quiera manifestar que la mimesis con la naturaleza acontece a través del cuerpo de la mujer. Con ello, podríamos pensar que Mendieta se posiciona en el viejo debate acerca de la sujeción de la mujer a la naturaleza y en la manida dicotomía Naturaleza (femenino)/Cultura (masculina).

Como veíamos al comentar la obra de Renoir, según algunas autoras feministas, la operación de sujetar a la mujer a la naturaleza tuvo que ver con un movimiento reactivo a la participación de la mujer en la política y la cultura. Con la solicitud explícita de derechos constitucionales y el activismo de las mujeres en la Revolución francesa, los filósofos de la Ilustración encontraron la manera de interrumpir este movimiento, de manera que la mujer quedase sujeta al dominio privado del hogar (Amorós, 2000: 163-194). Y la mejor manera que encontraron fue la de fusionar a la mujer con la naturaleza. El mito, la crianza, los cuidados formarían parte del lote «naturaleza», mientras la política, la cultura, la razón y la ciencia pertenecería al lote del hombre. La división sexual operó con esta dicotomía donde la conceptualización de la naturaleza aludía también a lo primitivo, a lo salvaje, a lo domesticable.

¿Está Ana Mendieta, con esta obra, reforzando o refutando esta sujeción?

Desde Descartes, la Naturaleza forma parte de la *res extensa* y es, por tanto, una yuxtaposición de objetos sobre las que operar, posibilitando su dominación, control y explotación. Al ser *res extensa*, la naturaleza se cosifica. No puede haber una conciencia tras ella. Es tan sólo una extensión, un espacio muerto, que constituirá el proyecto tecnocientífico que empezará a desarrollarse poco después. Los medievales ya habían hecho la distinción entre *natura naturans* y *natura naturata*. La primera era la naturaleza creadora; la segunda, la naturaleza creada. Agente activo *versus* cosa. El Creador frente a su creación.

Ya hemos visto que las *Siluetas* de Ana Mendieta pueden interpretarse como un esfuerzo por efectuar un retorno ritual al origen, a la *génesis*. Con este ejercicio genético nos insertamos ya dentro de la filosofía del otro racionalista: Spinoza. Para él, el concepto es, ante todo, un *concebir*. La determinación, la definición, el concepto no son algo *estático* que pueda por tanto verse estáticamente como una fotografía fija, sino algo que es *concebido* en *movimiento* desde su *origen*:

Para Spinoza, la definición de una figura no consiste en unas características que la distingan estáticamente de toda otra (como: circunferencia, es una línea cuyos puntos están todos a una misma distancia de otro dado), *sino en la construcción —la génesis— de la figura* (la circunferencia se produce por el movimiento de un segmento manteniendo fijo uno de sus extremos). Lo verdadero, para Spinoza, es presente en el entendimiento en el sentido de que es construido —de que se produce— en el entendimiento; no es simplemente «percibido», sino *concebido*. [Martínez Marzoa, 2020: 72]

Hagamos entonces un brevísimo recorrido por el concepto de Naturaleza. Y si el concepto de Descartes que acabamos de ver es una laguna a trescientos metros de altura (en torno al siglo XVII), remontemos como salmones el caudal del río, en dirección al manantial del que brota este concepto.

Plotino escribió en sus *Enéadas*: «Las artes no imitan simplemente las cosas visibles, sino que llegan hasta los principios que constituyen el origen de la naturaleza» (Plotino cit. en Tatarkiewicz, 1986: 336). Cicerón, que «toda la naturaleza es un artista» y Crisipo que «el universo es la mayor obra de arte». Parecen declaraciones de los espectadores tras algunas de estas acciones de Mendieta. Sigamos remontando el río.

La palabra griega φύσις (génesis de «naturaleza») quiere decir brotar, surgir, nacer, salir a la luz; en la filosofía arcaica designaba al ser. Más tarde, Aristóteles distinguió la región del ente en dos clases. Aquellos «τὰ φύσει ὄντα» y aquellos «τὰ τέχνη ὄντα». Los primeros (los entes que son por φύσις) son los seres vivos; son «por φύσις» quiere decir que son ‘por naturaleza’: Naturaleza, es decir, «el ser» del ente, un «salir a la luz desde lo oculto», un «brotar», un «surgir». Quiere decir aquello que posee el «principio de su propio movimiento», es decir, el principio de su «llegar a ser». Todas estas facultades constituyen la esencia de los seres vivos. Quiere decir que un ser vivo lo es, en la medida en que «se arranca», «surge», «se mueve» según su propio principio interno de movimiento, de re-surgimiento, aquello que contiene en sí mismo, su «llegar a ser» en potencia. Al otro lado de la región del ente quedan los «entes que son por τέχνη» (para Aristóteles, «lo producido», lo «trabajado», «un lecho, una copa» (Martínez Marzoa, 2015: 159). La palabra τέχνη se traduce por *ars*, y de ahí, a arte.

El arte se contrapone así a la naturaleza en aquel manantial al que hemos viajado, y ahora podemos ver que se forman dos ríos. Y que Ana Mendieta, en *El árbol de la vida* está situada en su origen, antes de la bifurcación. El cuerpo de la artista está fusionado con la naturaleza, allá en la cima donde nacen los conceptos, antes de la deriva

histórica de ambos términos. La *res cogitans* (la artista) está dentro de la *res extensa* (el árbol). Con ello, logramos concebir la naturaleza como *natura naturans*, y el cuerpo de la mujer como naturaleza, sí, pero como naturaleza prístina, creadora, indómita. Ni la mujer, ni la naturaleza son *res extensa*, no son *natura naturata*, creaciones, heteronomías explotables, dominables, *sino que constituyen la raíz del ser*. Con esta obra, además, Mendieta reformula la concepción clásica de arte, identificándola con la concepción romántica en la que arte es *natura naturans*, a través del genio artístico.

3. 2. Apaté y catarsis en la serie *Siluetas*

Απατη proviene del griego ‘engañar’ y alude a «la capacidad de tender una trampa» basada en la «ilusión». *Ilusión*, a su vez, proviene del latín *iludere* que quiere decir ‘jugar contra algo o contra alguien’. Para Claramonte se trata de un «juego en contra de lo que se nos presenta o se nos quiere imponer como lo real acabado y estabilizado» (2021: 207). Un juego de magia, un truco que, en última instancia es un dispositivo generador de sentido:

Se tratará entonces de ser buenos magos, magos que saben que están haciendo trucos y que, no obstante, se emocionan y creen en su propia magia [...] sin por ello dejar de saber que es precisamente sólo un truco. [*Ib.*: 211]

Una trampa que resulta ser efectiva proporciona corriente eléctrica que nos sensibiliza y re-sensibiliza hasta crear campos de acción práctica que configuren paisajes. Por eso Lukács define la *απατη* como una «fuerza inmanente de orientación». La *απατη* no dependerá de la veracidad, sino de la verosimilitud, de la coherencia interna del relato, de la capacidad que tenga la obra de atrapar y sumergir al espectador o lector en una ilusión a la cual *decida entregarse*. Por eso no puede tratarse de una ilusión cualquiera; tiene que ser una ilusión tal, que dejemos de sentirla como una ilusión. Por tanto, no es lo falso, lo que hace que la *απατη* sea mala, sino que tendremos una *απατη* buena, cuanto mejor nos engañe. Como en el juego del diccionario, donde gana quien inventa una definición más verosímil (la más votada, porque es la que ha engañado a más jugadores), aunque esté más alejada de la verdadera definición.

Una mentira, un truco, una trampa que emociona, que orienta, que da sentido y que nos proporciona una *experiencia de verdad*. A este respecto, Jordi Claramonte trae a colación un poema de Ángel González, para mostrar que «los modos de relación que el poema pone en obra son profundamente reales» (*ib.*: 216):

Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas, y una voz cariñosa le susurró al oído:
Por qué lloras, si todo
en este libro es de mentira?
Y él respondió:
—Lo sé;
pero lo que yo siento es de verdad.

La experiencia estética de la *απατη* es, por tanto, una *experiencia de verdad* ya que despierta el deseo de «encontrar en la apariencia de lo presente la profunda interioridad de lo esencial» (Lukács, cit. en Claramonte, *ib.*: 216). Gadamer se refiere a ello mostrando que la obra de arte induce un «crecimiento del ser»; con ello, quiere decir que la imagen estética no es una mera representación, más o menos falsa o ilusoria de lo real, sino que posee un «ser propio», que «dice del origen más que lo que el propio origen pueda decir de sí mismo» (Gadamer, cit. en Givone, 2009: 160).

La *απατη* además debe mostrar y ocultar, lo cual nos lleva a una receptividad propia de la experiencia estética como juego lenticular, a aquella hendidura del trasfondo que veíamos en apartados anteriores y que exige de una *mirada atenta*. Este tipo de atención específica es, para Simone Weil, el *amor puro* que es precisamente aquel que está iluminado por el resplandor de la *belleza*. Una mirada atenta que nos va llevando poco a poco a la catarsis.

Únicamente la operación sobrenatural de la gracia hace transitar a un alma a través de su propia devastación hasta el lugar donde se recibe el tipo de atención que es la única que permite estar atento a la verdad y a la desdicha. Es una atención intensa, pura, desinteresada, gratuita, generosa. Y esa atención es amor [...] todo cuanto procede del amor puro está iluminado por el resplandor de la belleza. [Weil, 2019: 84-85]

Catarsis, del griego *κάθαρσις*, significa «purificación»; también «regla menstrual» y tuvo entre los griegos un sentido religioso ligado a los misterios de Eleusis y a los

ritos órficos, que buscaban «separar lo más posible el alma del cuerpo» (Ferrater Mora, 2004: 501). Ya que, según ha mostrado Paul Ricoeur, uno de los símbolos más arcaicos del mal es la «mancilla» (la mancha), la purificación catártica tiene además la connotación de la expulsión del mal (Ricoeur, 2011: 167-303).

Las siluetas de Ana Mendieta son como apariciones que emergen de la tierra, del agua, de las algas o del mar; apariciones efímeras que, al mismo tiempo se ocultan y retornan a su fuente natural puestas en juego para recuperar aquello que se había olvidado. Por ejemplo, en una de las *Siluetas*, una figura humana en la arena de la playa es colmada de espuma de mar. Tras esta aparición, la silueta va perdiendo su contorno. El carácter efímero hace que la práctica artística aparezca como *απατη*. Una ilusión donde se puede intuir el cuerpo humano que no se muestra pero que aparece precisamente como tragado ya por el origen, dejando sólo un *alma pura* casi en el umbral con lo Absoluto: una aparición casi espectral.

Esta sensación de aparición, de *preámbulo de un cuerpo*, queda transmitida en la otras obras de la serie *Siluetas* en las que en el juego de aparición-desaparición del cuerpo, queda un rastro rojo (que parece sangre). Da la impresión de que Mendieta quiera invocar, de nuevo, *el aura de lo humano* de una manera sincrónica; ya hable del origen, del destino, o del presente, del humano no hay sino una leve huella de su tránsito. La esencia del humano es esa: una leve, liviana y frágil huella, como un lirio. *Siluetas* puede leerse como un rescatar, del olvido, el ser; es decir, lo que en nuestro ir viviendo se olvida: nuestra condición ontológica. Claramonte realiza una vinculación interesante de *μίμησις* y *ἀληθείη* (verdad). Esta última, se forma con la negación de la raíz *λήθη* (olvido) (Claramonte, 2021: 181), con lo que la *μίμησις* estaría comprometida con la recuperación de aquello que se ha olvidado y que en esta obra por podría ser olvido de nuestra condición trágica esencial.

Precisamente la figura del héroe en la tragedia griega es aquel que reivindica su condición ontológica y la pone por encima de la de los dioses, porque los dioses, a diferencia de los humanos no pueden morir, son eternos y esa es su condena. La condición de inmortalidad de los dioses es una condición inferior a la del héroe que sabe de su condición trágica y que encuentra en ella la mejor de las formas con las que afrontar la vida. Vivir como si no hubiese muerte, es un no llegar nunca a vivir. Vivir

sin sentir la muerte es un adormecimiento en vida, un letargo, un somnífero, es decir, un an-estésico (un vivir no-estético).

Para Felipe Martínez-Marzoa, en el aforismo de Heráclito «muerte es cuanto vemos despiertos; cuanto vemos durmiendo, sueño» (Oñate, 2004: 201), ese «estar despiertos en la muerte» significa un «hacerse cargo». Este hacerse cargo no es otra cosa que la experiencia de la nada; en otras palabras, lo que el despierto percibe ha de ser, en definitiva, abismo, nada. La visión del despierto es hacerse cargo de la muerte. El héroe es el que se hace cargo de ser-humano, esto es: del ser-mortal, de la muerte, del no-ser. Asumir propiamente la muerte, experimentar el no-ser, es la condición de que el ser sea («estar despiertos; en vigilia»). Y este asumir la muerte es lo que propiamente podemos llamar morir. Así, «sólo el héroe propiamente muere mientras que la multitud, simplemente, deja de existir» (Marzoa, 2015: 48). Y como sólo hay ser si hay no-ser, el morir es el único hacerse cargo de la vida. El sentido de la vida oscila en torno a la experiencia de la muerte, del duelo, de la fragilidad.

Así, las *Siluetas* de Ana Mendieta, nos retorna a aquella *mirada atenta* que brota de la contemplación de nuestra condición más esencial, y a partir de ella, nos conduce a una *κάθαρσις* compartida porque consiste en una purificación de la artista y del espectador. Con esta contemplación del origen-destino sincrónico, con la contemplación de aura de lo humano, nos purifica del mal, de la *ὑβρις* (*hybris*) griega. Nos purifica de *ὑβρις* porque nos recuerda nuestra condición frágil, por lo que nos orienta hacia una vida en contacto estrecho con su herida infinita, como también muestra Josep María Esquirol (2021: 13):

Herida infinita es el término que, finalmente, veo más apropiado para expresar la incisión, profundísima en forma de cruz apaisada, que nos llega hasta el centro del alma —o, mejor dicho, que genera nuestra alma—. De tal modo que vivir es, en el mejor de los casos, estar cerca de esta herida y obrar a partir de su vibración.

Bibliografía

Amorós, Celia (2000), *Tiempo de feminismo*. Madrid, Cátedra.
Benjamin, Walter (2022), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Godot.

- Berger, John (2024), *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili [1972].
- Boutayeb, Rahmouna; et al. (2024), *Ana Mendieta: en busca del origen*. León, MUSAC/This Side Up, 2024.
- Claramonte, Jordi (2021), *Estética modal*, libro segundo. Madrid, Tecnos.
- Claramonte, Jordi (2016), *Estética modal*, libro primero. Madrid, Tecnos.
- Esquirol, Josep María (2021), *Humano, más humano: una antropología de la herida infinita*. Barcelona, Acantilado.
- Ferrater Mora, José (2004), *Diccionario de Filosofía, A-D*. Barcelona, Ariel/Círculo de Lectores.
- Givone, Sergio (2009), *Historia de la estética*. Madrid, Tecnos.
- Grupo de Trabajo Interinstitucional de las Naciones Unidas sobre la Estimación y los Datos Resumen de la Violencia contra las mujeres (VAW-IAGED) (2021), *Violence against women Prevalence Estimates for 2018*. Ginebra, OMS
- Han, Byung-Chul (2021), *La sociedad paliativa*. Barcelona, Herder.
- Hartmann, Nicolai (1977), *Estética*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hegel, Georg W. F. (2017), *Fenomenología del Espíritu*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Granados, F. (2024), «La importancia radical de la genialidad artística para el ser humano: (a partir del Schelling de 1800)», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 120, pp. 195-214, <<https://doi.org/10.57027/eikasía.120.848>>, [06/06/2024].
- Martínez Marzoa, Felipe (2020), *Historia de la filosofía II*. Madrid, Istmo.
- Martínez Marzoa, Felipe (2015), *Historia de la filosofía I*. Madrid, Istmo.
- Mass Hesse, Blanca (1993), «Abusos sexuales en la infancia», en Josefina Mass Hesse y Amalia Tesoro Amate, *Mujer y salud mental*. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, pp. 235-288.
- Mas Hesse, Josefina y Tesoro Amate, Amalia (1993), *Mujer y salud mental*. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Maturana R., Humberto y Varela G., Francisco (1998), *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Mayayo, Patricia (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.
- Oñate, Teresa (2004), *El nacimiento de la filosofía en Grecia: viaje al inicio de occidente*. Madrid, Dykinson.
- Pateman, Carol (1995), *El contrato sexual*. México, Anthropos.
- Ricoeur Paul (2011), *Finitud y culpabilidad*. Madrid, Trotta.
- Schelling, Friedrich (2005), *Sistema del idealismo trascendental*. Madrid, Antropos [1800].
- Schiller, Friedrich (2018), *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona, Acantilado.
- Solís, Carlos y Sellés, Manuel (2005), *Historia de la ciencia*. Barcelona, Espasa.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (1986), *Historia de las seis ideas*. Madrid, Tecnos.
- Weil, Simone (2019), *La persona y lo sagrado*. Madrid, Hermida.

