

# Identidad y arte en la diáspora cubana: la estética descolonizante de Coco Fusco y Ana Mendieta

Adriana Martínez Noriega<sup>1</sup>

**Resumen:** La primera sección de este artículo habla de Cuba y su cultura en la diáspora. La segunda ubica estratégicamente a Ana Mendieta y a Coco Fusco en la categoría de Latinas, tanto en términos de sus experiencias como cubanas en Estados Unidos, como en términos de la clasificación de sus obras performáticas en el *mainstream* del arte. De igual manera, se señala cómo ambas, conscientes de las implicaciones de ser constreñidas en categorías fijas, fueron capaces de moverse alrededor de los límites al tiempo de reivindicar sus particularidades individuales a través del arte.

La tercera parte analiza *La Chavela Realty* de Coco Fusco, y apunta a las diferentes estrategias a través de las cuales este performance logra ofrecer un enfoque descolonizador del pasado. Al encarnar a la reina Isabel de España, Fusco reconstruye la historia al cambiar los códigos e introducir diferentes referentes a la escena. Al ser ella misma –una mulata– el personaje central de la acción, Fusco ‘tropicaliza’ deliberadamente el episodio y logra subvertir tanto sus implicaciones coloniales como el racismo y el sexismo inherentes.

Finalmente, la cuarta sección aborda la manera en la que Ana Mendieta se conectara con las tradiciones afrocubanas e indígenas de la isla caribeña. Al centrar el enfoque en *Untitled (Ochún)*, se destaca la incorporación de creencias de Santería como parte de la búsqueda iconográfica por su identidad/hogar. En esta línea, se evidencia cómo el conocimiento de Mendieta sobre prácticas rituales alternativas, desafiaron también las posturas opresivas, aunque a través de estrategias distintas a las desplegadas por Fusco.

**Palabras clave:** Coco Fusco/ Ana Mendieta. Cuba. Diáspora. Performance. Descolonización.

---

<sup>1</sup> Maestra en Women's Studies, San Diego State University (San Diego, CA, EE.UU). Especialista en Política y Gestión Cultural, Universidad Autónoma de México (México, D.F.). Licenciada en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana (México, D.F.). Profesora de Historia del Arte en La Caja Galería (Tijuana, Baja California, México) y curadora invitada en el New Americans Museum (San Diego, CA, EE.UU). Correo electrónico: ama\_noriega@yahoo.com

**Abstract:** The first section of this article explores Cuba and Cuban culture in diaspora. The next section locates Ana Mendieta and Coco Fusco within the Latina category both in terms of their lived experience in the U.S., and in terms of how their work is classified in the mainstream arts world. It also points to the way in which they both, aware of the constraining implications of such categorization, were able to move around the limits and restrictions while reclaiming and asserting their individual particularities through their art. Section three analyzes Coco Fusco's *La Chavela Realty* while pointing to the different strategies through which this performance managed to offer a de colonial approach to the past. Embodying queen Isabel of Spain, Fusco aimed to reenact history by shifting codes and infusing different meanings into the scene. Using herself –a mulatta– as the center piece to this performance, Fusco deliberately ‘tropicalized’ the episode and hence subverted its inherently racist, sexist and colonialist implications.

Finally, the last part explores the way in which Ana Mendieta connected herself to the Afro-Cuban and indigenous Caribbean traditions of the island. Focusing on *Untitled (Ochún)*, the analysis underscores her inclusion of Santería beliefs as part of her iconographic quest for identity/home. In this line, Mendieta's knowledge of alternative ritualistic practices also challenges oppressive stances, although through the use of different strategies than those deployed by Fusco.

**Keywords:** Coco Fusco/ Ana Mendieta. Cuba. Diáspora. Performance art. Decolonization.

Cuba nunca ha sido una entidad fija. Dadas sus particularidades históricas y geográficas, la isla se convirtió en un lugar de convergencias desde épocas ancestrales. Aunque circunscrita por el mar, la nación cubana no se ha visto nunca limitada por él. Muy por el contrario, propelidos por las fuerzas impacibles de ese cuerpo acuático, los cubanos y su cultura se han sumergido en el vaivén del constante fluir de las corrientes, tal como es el caso de Ana Mendieta y Coco Fusco. En este sentido, hablar de Cuba es hablar de una nación en movimiento, es decir, de una nación con un territorio común original que sin embargo existe fuera de sus límites físicos. Como han afirmado autores como Fernando Ortíz y Gustavo Pérez Firmat, la continuidad cultural cubana “siempre ha dependido de un proceso de absorción, traducción, transforma-

ción, y síntesis que ha ocurrido en este contexto de movimiento”.<sup>2</sup>

La diáspora cubana, por tanto, ha de concebirse como una experiencia de lo cubano que sucede fuera de la isla, pero también como un sitio donde la reconfiguración cultural es prácticamente inminente. De aquí que, teniendo en cuenta las vidas de Mendieta y Fusco, es importante resaltar el hecho de que ambas hayan migrado de Cuba a Estados Unidos, es decir, de una nación ‘periférica’ a una nación ‘central’, pues no reconocer las dinámicas de poder implícitas en dicho traslado sería miope. Como afirma Robin Cohen la migración y la creación de diásporas ha provocado que los grupos marginales se inserten

<sup>2</sup> O'REILLY HERRERA, Andrea. *Cuban artists across the Diaspora: setting the tent against the house*. Austin, TX: University of Texas Press, 2011, p. 3, traducción del autor.

de pronto en el centro.<sup>3</sup> Sin embargo, lo hacen no con un estatus de igualdad, sino con un marcado estigma de minoría. En este sentido, aunque uno no suscriba la visión binaria y patriarcal que concibe al mundo en términos de Primer y Tercer mundo, la realidad es que tal distinción político-ideológica que surgiera precisamente cuando Fidel Castro alineara la postura de la isla con la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, fue la que provocara el mayor éxodo cubano en la historia de ese país y, por tanto, enmarca el contexto en cuestión. Sin embargo, las tensiones entre capitalismo y comunismo que surgieran tras aquel periodo histórico conocido como la Guerra Fría y la subsecuente división Primer-Tercer mundos parecen ser aún hoy una tradición muy bien guardada. Prueba de ello son las múltiples estrategias sistémicas empeñadas en suprimir toda posibilidad de desafiar las fijadas, pero no por ello menos absurdas, barreras físicas e ideológicas que sostienen que las formas de ser ciertos países, culturas y personas son las adecuadas, y las de otros no. En este sentido, el imperialismo, nacionalismo, racismo, clasismo y sexismo desplegado por los Estados Unidos son las principales estrategias a través de las cuales este país se esfuerza por mantener el *status quo* tanto al interior como al exterior de sus fronteras. De aquí que la compleja transición de

Cuba a Estados Unidos experimentada por Ana Mendieta y Coco Fusco, y la reconfiguración identitaria derivada de su experiencia en la diáspora hayan sido todo menos fáciles. Sin embargo, ha de destacarse que fue la capacidad de enfrentar dichos obstáculos la que llevara a estas artistas a exponer la injusticia y rigidez del sistema opresor a través de su obra performática. Y es que el performance fue la vía que les permitió a ambas explorar y afirmar el carácter fluido y único de sus identidades al grado de hacer tambalear los cimientos de un orden social basado en la clasificación de categorías identitarias fijas.

Ahora bien, hablando específicamente del plano artístico, sorprende el hecho de que sea relativamente poca la atención que se le ha brindado al arte realizado por cubanos en la diáspora en EE.UU.<sup>4</sup> Sin embargo, una explicación de esto se encuentra en la configuración del *mainstream* anglosajón cuyo poder económico y político determina en buena medida cuál arte merece la pena legítima y cuál no. Y como el *mainstream* del arte y la estructura económica que lo sustenta están prioritariamente controlados por hombres blancos de origen Europeo, el arte que se promueve suele ser aquél producido por sus iguales. La artista, autora y activista Charleen Touchette argumenta que cuando los gestores, curadores y críticos justifican la exclusión del arte de las minorías de la gran escena sob pretexto de estándares ‘universales’ de calidad, lo que realmente subyace es

<sup>3</sup> COHEN, Robin. *Global diasporas: an introduction*. Washington, SE: University of Washington Press, 1997, p. 134.

<sup>4</sup> O'REILLY HERRERA, op. cit., p. 21.

su incapacidad de aceptar un arte que refleja experiencias culturales diferentes y que, por tanto, confronta y cuestiona.<sup>5</sup> Otra posible explicación de esta laguna en torno al arte cubano en EE.UU. tiene que ver con la manera como el mundo anglo clasifica el arte de igual manera que clasifica a las personas. En *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, la crítica y feminista Lucy Lippard advierte que es necesario hacer justicia a la diversidad cultural empezando por reconocer la importancia de las contribuciones que indígenas, africanos, asiáticos y latinos han hecho al mundo del arte (estadounidense).<sup>6</sup> Sin embargo, aunque valioso, este enfoque da lugar a varias preguntas: ¿Hasta qué punto clasificar el arte en función de una raza, etnia o nacionalidad –en lugar de hacerlo según criterios de forma, medios, tema, etc.- no resulta una forma de racismo institucionalizado? ¿No son las categorías que usa Lippard demasiado amplias y uni-dimensionales? ¿Cuál es entonces, desde una perspectiva estadounidense, el lugar del arte cubano diaspórico? ¿Se puede si quiera contemplar la posibilidad de un lugar concreto para él dado que la condición de diaspórico lo coloca de inmediato en coordenadas espaciotemporales indefinidas?

<sup>5</sup> TOUCHETTET, Charlene. Multicultural strategies for aesthetic revolution in the twenty-first century, p. 182-215. In: FRUEH, Joana; LANGER, Cassandra L. and RAVEN, Arlene (ed.). *New feminist criticism: art, identity, action*. New York, NY: Harper Collins Publishers Inc., 1994, p. 185-186.

<sup>6</sup> LIPPARD, Lucy. *Mixed blessings: new art in multicultural America*. New York, NY: Pantheon Books, 1990, p. 5.

### **(Re)presentando latinidad en Estados Unidos: el performance como subversión**

Tanto Latinoamérica, como todo aquello considerado latino, son conceptos geográfica y culturalmente ambiguos. No obstante, ambos suelen utilizarse dentro del mundo del arte para referirse a todas aquellas obras realizadas por artistas de dicho origen o bien, concebidas en dicha región. La lógica de catalogar el arte de tan vasto y diverso territorio en una sola categoría estriba, según varios teóricos, en el reconocimiento de una conciencia histórica. Para el escritor mexicano Carlos Fuentes, por ejemplo, el rol de América Latina consiste en “restaurar una suerte de conciencia trágica... de hacer entender a Estados Unidos que la memoria cuenta –que la historia existe, y que esa historia no se renueva cada veinticuatro horas cuando Don Rather aparece en el televisor”.<sup>7</sup> Siguiendo esta misma línea, Lucy Lippard argumenta que “la fusión de mito, historia, religión, política y cultura popular que impulsa la creación de buena parte del arte latinoamericano, ha sido olvidada en el país del norte donde, después de todo, cuentan con su propia sórdida versión de historia –aunque sea raro verla representada en las artes visuales”.<sup>8</sup> Por su parte, Susana Torruella Leval comenta que los latinoamericanos se

<sup>7</sup> FUENTES, Carlos. *Latin America: at war with the past*. Toronto, Canada: CBC Enterprises, 1985, p. 24, traducción del autor.

<sup>8</sup> LIPPARD. Op. cit., p. 6, traducción del autor.

encuentran a sí mismos al enfrentarse a su pasado histórico, e incluso afirma que al hacer las paces con ese ayer son capaces de explicar su presente y delinear su futuro.<sup>9</sup> De tal suerte que, en esa facultad de ir y venir en el tiempo ha sido una herramienta clave a través de la cual el latinoamericano ha sido capaz de reescribir la historia de su territorio una y mil veces, hasta lograr sanar las atrocidades perpetradas por europeos y anglosajones desde hace varios siglos.<sup>10</sup>

Las obras de Mendieta y Fusco no son la excepción en este sentido ya que exploran y presentan, de distintas maneras, memorias tanto individuales como colectivas. Sin embargo, las memorias, en tanto que puentes entre el pasado y el presente, son utilizadas por ambas de manera creativa. No voltean al pasado con un sentimiento de nostalgia paralizante sino que, por el contrario, revisitan esos acontecimientos y los reinterpretan a través de una lupa feminista y descolonizante. De esta forma, ambas logran reformular una historia desde sus muy particulares puntos de vista —en muchos sentidos desde una latinidad femenina— y como consecuencia de ello, ofrecen una opción de resis-

tencia a la cultura anglo dominante. Sin embargo, merece la pena preguntarse qué tanto efecto tiene esa resistencia si de manera inmediata sus obras son tipificadas por el *mainstream* como arte latino o latinoamericano segregándolas así a una esfera de acción bastante constreñida. Y es que, bajo este lente, su arte no es considerado arte así, sin más, sino que es arte con apellido, arte latino. ¿No es esto un tipo de segregación institucionalizada?

Retomando a otros especialistas en el tema como Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Mari Carmen Ramírez y Nelly Richards, la intelectual venezolana Carmen Hernández habla de la influencia de la esfera hegemónica del arte como una red institucional que actúa como el eje que articula el pensamiento euro-estadounidense y se sostiene a través de una serie de mecanismos académicos, museológicos, editoriales y mercadológicos ubicados en las principales ciudades de Europa y Estados Unidos.<sup>11</sup> De tal suerte que la evaluación de la mayoría de las producciones artísticas tiene lugar en los centros de cultura como París y Nueva York, en donde el canon estético europeo apuntala la idea de un lenguaje artístico ‘universal’.<sup>12</sup> Esta supuesta universalidad, la cual sin duda ha de leerse como intrínsecamente eurocén-

<sup>9</sup> TORRUELLA LEVAL, Susana. Recapturing History: the (un)official story in contemporary Latin American art. P. 69-80. In: *Art Journal*, v. 5, n. 4, Latin American Art, winter, 1992, p. 69.

<sup>10</sup> Esta idea de habitar tres distintas temporalidades al mismo tiempo ha sido ampliamente estudiada en la literatura sobre la diáspora. De hecho, Jano, el dios romano que da nombre al primer mes del calendario gregoriano y que se representa como un hombre de dos cabezas, es considerado el símbolo perfecto para explicar el estado de ánimo en el que viven los sujetos diaspóricos.

<sup>11</sup> HERNÁNDEZ, Carmen. Más allá de la exotización y sociologización del arte latinoamericano. In: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Ed. Daniel Mandato. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2002, p. 168.

<sup>12</sup> Idem., p. 169.

trica, oculta la existencia de formas culturales locales y por ende, alternativas. En este sentido, la representación de lo local y lo personal “puede interpretarse como un signo de resistencia en contra del impulso homogeneizante que insta al artista a usar códigos que no están directamente inscritos en su contexto y que tampoco pertenecen a alguna localidad en particular”.<sup>13</sup>

Ahora bien, todo esto se complejiza cuando se tiene en cuenta que el sitio de Mendieta y Fusco es aquél circunscrito por la diáspora ya que esto hace que sus códigos y referentes son todo menos fijos. De hecho, éstos son tan variados que reflejan la hibridación que les provoca el existir en dos dimensiones cronotópicas a la vez. En palabras de la propia Fusco sus obras, al igual que las de Mendieta, “van y vienen de pasado a presente, de historia a ficción, de arte a ritual, de arte culto a arte popular, de influencias occidentales a influencias no-occidentales”.<sup>14</sup> Por todo esto resulta sumamente interesante identificar la manera en que estas dos artistas subvierten límites políticos, geográficos, ideológicos y culturales tanto en contenido, tal cual se ha dejado ver hasta ahora, como también en forma.

Definir el término performance, que es la forma de expresión predilecta tanto de Mendieta como

de Fusco, es una tarea imposible puesto que la única definición que este género acepta es la de desafiar cualquier definición. Lo que es más, si existen ciertos parámetros, éstos se esgrimen exclusivamente en términos negativos. El performance no es teatro, ni baile, ni poesía, no es música, ni video, ni fotografía, y sin embargo, un performance puede en realidad incluir todas y cada una de estas formas. Incluso, aunque se enmarque en términos de espectáculo o representación, la relación del performance con un público puede o no darse. Así, al escapar toda definición cerrada, la historia del performance elude también una versión definitiva, especialmente en lo que a trazar sus orígenes se refiere. Como comenta Jeanie Forte, la idea de encontrar el principio de este ‘problemático’ género artístico ha sido de especial importancia para los historiadores para quienes existe la creencia de que determinar el dónde y el cuándo surgió puede ayudar a localizar al performance dentro de una tradición específica y asistir al crítico en formular algunas respuestas básicas sobre su existencia.<sup>15</sup>

Según la versión de la historia del arte oficial, el surgimiento del performance data de los años 20 y 30 del siglo pasado y es consecuencia de las acciones Dadá. Este movimiento de

<sup>13</sup> GERA, Judit. The search for identity in the art of Ana Mendieta and Arnaldo Roche-Rabell. s/p. In: <http://americanajournal.hu/vol6noi/gera>, web 8 feb. 2013, traducción del autor.

<sup>14</sup> FUSCO, Coco. *English is broken here: notes on cultural fusion in the Americas*. New York, NY: The New Press, 1995, p. 71, traducción del autor.

<sup>15</sup> FORTE, Jeanie Kay. *Women in performance art: feminism and postmodernism*. Diss. University of Washington, 1986, p. 1.

vanguardia que tuviera como objetivo la liberación de las artes de toda influencia de los tradicionales cánones académicos burgueses, valoró en buena medida la improvisación, la irreverencia, el absurdo, y el sentido democrático de creación en comunidad como los preceptos indispensables para un nuevo arte<sup>16</sup>. Acorde con este linaje histórico, la crítica e historiadora RoseLee Goldberg reconoce en el arte de vanguardia los orígenes del arte performático para luego reconocer las posteriores influencias que el género recibiera de movimientos estadounidenses pues, para ella, el Black Mountain College Group de los 50s y las experimentaciones de Fluxus en los 60s son claves para entender su devenir.<sup>17</sup> Por otro lado, Moira Roth reconoce la influencia de los

movimientos vanguardistas europeos como meros precursores del performance, pero atribuye sus orígenes reales al contexto socio-político-cultural estadounidense de los años 60.<sup>18</sup>

No obstante esto, existen otras versiones que, ofreciendo una visión descolonizante, contradicen radicalmente dicho enfoque. En el ensayo *Performance and the Power of the Popular*<sup>19</sup>, por ejemplo, Coco Fusco apunta cómo la cronología arriba descrita olvida considerar el influjo directo e indirecto que tuvieron prácticas performáticas no occidentales en la conformación de las estéticas de vanguardia.<sup>20</sup> Y es que, pretendiendo escribir una historia alternativa del performance intercultural<sup>21</sup>, Fusco nos transporta a la Europa del siglo XV cuando, tras la conquista de los “nuevos” territorios, la curiosidad etnográfica estaba en pleno apogeo. Así, hace una revisión crítica de la manera en la que los europeos trataban a las personas originarias de África, Asia y América al llevarlas a exhibir al ‘viejo’ continente para entretenimiento de los locales cual si fueran ‘muestras’

<sup>16</sup> El Dadaísmo surgió en Zurich, Suiza, durante la primera Guerra Mundial y abarcó manifestaciones como literatura, artes visuales y diseño gráfico, entre otros. Su principal objetivo fue derrocar cualquier tipo tradicional de arte, y se apoyó en posturas abiertamente antibélicas, antiburguesas y antimodernas.

<sup>17</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Performance: live art 1909 to the present*. New York, NY: Harry N. Abrams, 1979, p. 7. Black Mountain fue una escuela fundada en 1933 en Carolina del Norte en la ciudad del mismo nombre. Fue una iniciativa escolar completamente nueva en Estados Unidos en la cual el estudio del arte se concibió como central. Varios de los alumnos y docentes de la escuela se convirtieron en personajes influyentes en el mundo de las artes y otros sectores. El esfuerzo, aunque significativo, duró solamente veinticuatro años y la escuela cerró de manera definitiva en 1957. Fluxus fue un movimiento comunitario multidisciplinario que tuvo sus principales manifestaciones en Estados Unidos durante la década de 1960. Para los alineados a Fluxus, la mezcla de medios y la presentación de acciones cortas e improvisadas era considerada la forma ideal de acercar el arte a la realidad.

<sup>18</sup> ROTH, Moira (ed.). *Toward a History of California performance: part one*. p. 92-96. *Arts Magazine*, n. 52, Feb. 1978, p. 94.

<sup>19</sup> “El performance y el poder de lo popular”, por su traducción al español.

<sup>20</sup> FUSCO, Coco. *Performance and the power of the popular*, p. 158-175. In: UGWU, Catherine (ed.) *Let's get it on: the politics of black performance*. Seattle, WA: Bay Press, 1995, p. 161.

<sup>21</sup> Como sugiere el título de su ensayo *The other history of intercultural performance* (La otra historia del performance intercultural), publicado en el libro “English is broken here” (Aquí no se habla bien inglés).

dentro de palacios, tavernas, salones, teatros, etc.<sup>22</sup> Pues para esta teórica y artistas estos shows en los que la fascinación occidental por la Otrredad hacía que los blancos objetivaran a todos aquellos “especímenes” no europeos y los obligaran a llevar a cabo bailes, rituales y cantos de sus lugares de origen son precisamente el origen de las prácticas performáticas en occidente.<sup>23</sup> Incluso, continúa Fusco, “la creencia Dadaísta de que la tradición artística occidental podía verse transformada a través de la apropiación de prácticas orales y performativas de los no europeos”, es prueba de cómo este movimiento de vanguardia estuvo en realidad basado en imitaciones que iban desde vestirse y bailar como africanos hasta hacer máscaras y bosquejos considerados ‘primitivos’.<sup>24</sup>

La construcción de la noción de Otrredad como algo esencialmente performativo y, por ende, somatizado resulta de especial interés aquí pues fue justo en dicho momento histórico –la era de las conquistas europeas– cuando las categorías que distinguen lo ‘civilizado’ de lo ‘primitivo’, lo ‘racional’ de lo ‘salvaje’, lo ‘deseable’ de lo ‘abominable’ se establecieron como la lógica detrás de la marcada división entre lo europeo –‘superior- y lo no europeo –‘inferior-. Desde entonces, dicha sistematización del mundo basada en un orden binario ha perpetuado hasta nuestros días la

idea de que la expansión europea fuera algo exclusivamente benéfico para los pueblos colonizados en tanto que éstos se insertaron en el mapa mundial occidental. Sin embargo, el marcado sesgo eurocéntrico de esta visión, poco se ha preocupado por analizar los efectos culturales y sociales que supuso tanto la apropiación como la fetichización estética de la Otrredad no europea.

*Interesante resulta en este sentido el enfoque conciliador que Diana Taylor propone para estudiar el género del performance. En The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*<sup>25</sup> la académica exhorta a que se reconozca el reciclaje permanente de materiales y procesos culturales occidentales y no occidentales que tiene lugar en esta práctica artística.<sup>26</sup> De tal suerte que, con la intención de borrar la postura confrontacional entre tradiciones, enfatiza la relación dialógica entre ambas y ofrece una visión descolonizante. De igual manera, Taylor subraya la importancia del performance como una forma de conocimiento encarnado<sup>27</sup> que desafía la preeminencia del texto como

<sup>25</sup> *El archivo y el repertorio: haciendo memoria cultural en las Américas* por su traducción al español.

<sup>26</sup> TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, p. 10.

<sup>27</sup> El cual Diana Taylor considera parte del repertorio – cúmulo de prácticas, hábitos y costumbres propios de un grupo cultural –, por oposición al conocimiento escrito que, para ella, forma parte del archivo –cúmulo de textos y documentos que reflejan la ideología de un pueblo o cultura–.

<sup>22</sup> FUSCO, Coco. *English is broken here*. Op. cit., p. 41.

<sup>23</sup> Idem., ibidem., p. 44.

<sup>24</sup> Idem., ibidem., p. 45, traducción del autor.

fuerza casi exclusiva del saber dentro de la tradición occidental.

En suma, debido a que el performance es una actuación consciente de cualquier identidad social encarnada que se lleva a cabo en público éste resulta una plataforma extraordinaria para dismantlar prejuicios sexistas, racistas, nacionalistas e imperialistas. De igual modo, el performance en tanto que avenida a través de la cual representar y actualizar tradiciones, rituales, prácticas y creencias de cualquier grupo social (pero en especial de aquéllos minorizados<sup>28</sup>) funciona como una herramienta mnemotécnica ideal a través de la cual dar voz a formas culturales en resistencia, es decir, alternativas. Por todo esto merece la pena analizar a detalle la manera en la que tanto Ana Mendieta como Coco Fusco utilizaron los potenciales de subversión visual y semántica que el performance ofrece.

### **Coco Fusco (re)cuenta la historia: hibridación matérica e inversión de significados**

En 1991 Coco Fusco presentó *La Chavela Realty* (Figura 1), un performance diseñado específicamente para llevarse a cabo en la academia de música

de Brooklyn. En él Fusco personificó a la reina Isabel la Católica de España al momento de regalar los territorios americanos recientemente adquiridos tras la conquista. La reina Isabel y su esposo, el rey Fernando II, son conocidos en los anales de la historia por haber sentado las bases para la unificación del país ibérico, completar la reconquista de España tras expulsar y/o convertir a musulmanes y judíos asentados en dicho territorio, y, de manera especial, por financiar el viaje explorador de Cristóbal Colón a partir del cual se ‘descubriría’<sup>29</sup> América en 1492. Importante en esta última hazaña fue el papel de la reina ya que, según la popular y romantizada leyenda, fue ella quien apoyara la empresa con una importante suma de dinero que consiguiera tras vender parte de sus joyas.<sup>30</sup> Ahora bien, lo importante aquí es destacar

<sup>29</sup> Ha de destacarse que el término descubrir implica un sesgo marcadamente eurocéntrico ya que supone que las tierras conquistadas –y los grupos ahí asentados– carecían de una presencia real y autónoma hasta ese momento histórico. Como si hubiera sido la acción europea la que, al nombrar y colonizar los territorios, los dotara de un lugar en al fin en el planisferio mental (europeo).

<sup>30</sup> La historiografía tradicional apunta que la reina Isabel fue la principal promotora de la empresa colombina. De hecho, fue el mismo Hernando Colón quien, en la biografía sobre su padre titulada *La historia del almirante*, destacó el hecho de que la monarca hubiera ofrecido empeñar sus pertenencias para financiar el viaje del explorador. Esta romántica versión fue después recogida también por Fray Bartolomé de las Casas en su crónica *Historia de las Indias*. Sin embargo, otras versiones capturadas en crónicas italianas y catalanas de la época no mencionan tal hazaña. Ahora bien, como la rivalidad entre Castilla, Catalunya e Italia en ese tiempo era algo franco en aquél momento histórico, la exactitud y precisión de estas fuentes bien puede ponerse en entredicho.

<sup>28</sup> Recorro a este término por hacer especial énfasis en el hecho de que no se trata realmente de minorías –en función numérica–, como se les suele llamar. En este sentido, pretendo establecer que se trata más bien de grupos a los que se suele desprestigiar de todo acceso al poder y en ese sentido, existe una dinámica ideológico-política detrás que trabaja en su constante “minorización”.



Figura 1. *La Chavela Realty*, 1990. In: FUSCO, Coco. *La Chavela Realty*. 1990. Web, mayo 16, 2013.

el hecho de que la monarca -y no su esposo- haya sido el principal agente en apoyar la expedición pues, dejando a un lado las implicaciones colonizantes por un momento, la reina Isabel es ejemplo de un poderoso personaje femenino en la historia.

Para personificar a la monarca española Fusco apareció con un elegante y colorido vestido de tela brillante, y un tocado en forma de caravela diseñados por su amigo y artista, Pepón Osorio. Sin embargo, la importancia de la acción estribó en el hecho de que, sentada detrás de un escritorio, Fusco -en calidad de reina Isabel- firmaba y entregaba papeles como garantía de trozos de tierra en el 'nuevo' mundo a todo aquél que se acercaba a pedirlo. Al representar la que pudo haber sido la escena en la que la

reina ibérica se adjudicaba todos los derechos sobre la tierra recién 'descubierta' mientras que, de manera 'benevolente', hacía entrega de ésta a los 'ilustres' ciudadanos españoles, Fusco nos lleva a un tiempo y espacio otros. Es decir, aunque realizado en Nueva York en los noventa del siglo pasado, este performance nos sitúa en la España de los siglos XV y XVI. Esta ambivalencia y yuxtaposición de coordenadas cronotópicas resulta en suma interesante pues a través de dicha estrategia Fusco se permitió recontextualizar el episodio histórico en cuestión a través de su propio filtro - uno altamente crítico y divertido-.

El nombre del performance en sí, *Chavela Realty*, ya nos da indicios de su intención subversiva. Chavela, en español, es la manera casual y familiar de

referirse a las personas de nombre Isabel. De tal suerte que, al dirigirse a esta figura histórica sin la deferencia tradicionalmente atribuída a todo monarca, Fusco desprovee al personaje de cualquier título nobiliario y, por ende, de su estatus en la cúspide de la jerarquía social. Ahora bien, al ligar intencionalmente el desafiante término Chavela con la palabra *realty*<sup>31</sup> -que en inglés, por juego de sonidos se confunde con *royalty*<sup>32</sup>-, la artista le añadió una capa más de transgresión a la obra. Y es que, al traer la escena a tiempo presente, no se trataba ya de una aristócrata sino de una simple corredora de bienes raíces cuyas transacciones son todo menos fidedignas. En este sentido, Fusco subraya la irreverente lógica que parece legitimar tanto la intervención como el control europeos sobre los territorios americanos. Y, consecuentemente, deja ver cómo las acciones de la monarca española fueron el punto de inflexión a partir del cual América y el Caribe se convirtieron, dentro del imaginario cartográfico europeo, en extensiones de su reino. Sin embargo, este continente que se erigió como símbolo de riqueza y oportunidades, sólo podría ser tal hasta que los pueblos indígenas de esas tierras fueran exterminados o colonizados. Así, *Chavela Realty* plantea las siguientes preguntas: la crítica hecha por Fusco, ¿se refiere exclusivamente al pasado colonial? O bien, al localizarlo en Nueva York, ¿podría ésta también ser leída

como una crítica a las formas actuales de ‘colonización’ político-cultural llevadas a cabo por Estados Unidos?

Al revisitar la historia occidental lo que Fusco logra es poner de manifiesto las ausencias y los estereotipos creando, por tanto, una contrahistoria que revierte las representaciones negativas de ciertos grupos sociales y resalta las historias no contadas. Claro está que Coco Fusco no es Isabel la Católica, ni es reina, ni es española, ni vivió en el siglo XVI, y sin embargo, ella se adjudica el derecho de serlo. La acción de Fusco subvierte entonces no sólo la identidad del personaje sino también a la historia misma. Al aplicar una inversión semántica de los rasgos que hacían de Isabel una mujer poderosa de su tiempo, Fusco, una mulata latinoamericana nacida en Nueva York en el siglo XX, logra infundir significados completamente diferentes a los diversos iconos, objetos y símbolos contenidos en el performance.

El tocado de Fusco, una escultura en sí misma, funciona como cita evidente de las caravelas en las cuales Colón y su séquito viajaron a América. Sin embargo, al desmenuzar su presencia dentro del performance aparecen otros subtextos. Por su color, luminosidad y grandiosidad, la pieza decorativa diseñada por Osorio recuerda también a prácticas caribeñas cargadas de significados paródicos y políticos como el carnaval.<sup>33</sup> Ese espíritu carnavalesco puede llevarnos incluso a encontrar re-

<sup>31</sup> Bienes raíces.

<sup>32</sup> Realeza.

<sup>33</sup> FUSCO, Coco. *English is broken here*. Op. cit., p. 89.



Figura 2. Bailarina del Cabaret Tropicana, Cuba. In: NY Net News. "Tropicana Cabaret: Havana, Cuba". *NY Net News*. Caymana Consulting, 2013. Web, mayo 16, 2013.

ferencias de algo aún más 'profano', es decir, el cabaret. Y es que, la tradición del concepto restaurant/bar/show en el cual mujeres vestidas con atuendos vistosos aparecen bailando para deleite de públicos adultos y prioritariamente masculinos tiene una larga historia dentro del contexto caribeño y, de manera particular, en Cuba. El mundialmente conocido *Tropicana*, localizado en la Habana, se convirtió en el lugar de esparcimiento nocturno favorito entre locales afluentes y extranjeros a principios del siglo XX. Como indica el sitio de internet del propio lugar, el golpe de estado del 10 de marzo de 1952 desencadenaría la apoteosis del juego en Cuba que llegó a ser denominada

por los estadounidenses como "Isla del Juego", y la misma Habana reconocida como "Las Vegas del Caribe".<sup>34</sup> Sin embargo, la razón del éxito del *Tropicana* radica, según su página web, en "el embrujo de la noche cubana, su firmamento estrellado, la tibia luna del trópico, la música caliente y lánguida, esas deslumbrantes mujeres -lo mejor de las mulatas cubanas, así ha sido reconocido- y el exuberante jardín (que) aportaban al visitante la sensación de estar en un mundo irreal de exótico esplendor" (Figura 2).<sup>35</sup> Las implicaciones imperialistas –el concebir a Cuba como un espacio de juego y diversión–

<sup>34</sup> <http://www.cabaret-tropicana.com/historia.php>

<sup>35</sup> Idem.



Figura 3. *El Chandelier*, 1988. In: Osorio, Pepón. *El Chandelier*. 1988. Escultura, técnica mixta. Museo Nacional de Arte, Washington, EE.UU.

y atriarcas –el centrar el espectáculo en la presencia de mujeres ‘exóticas’ y semidesnudas- que se deducen de estas citas son, no obstante, inteligentemente revertidas por Fusco en *Chavela Realty*.

Para dicho performance, Coco Fusco pidió a su colega Pepón Osorio que le diseñara el atuendo que habría de vestir, y al hacer esto, reveló parte de la línea de su acción. Puertorriqueño y de origen racial mixto, Osorio ha consagrado su búsqueda artística a abordar

el tema de la contradicción a través de formas estética y conceptualmente interesantes. Su producción, en la cual suele mezclar elementos de distintas tradiciones, significados y materiales, hace especial énfasis en las consecuencias de la hibridación visual. Ejemplo de esto es la obra *El Chandelier* de 1988, en la cual Osorio combinó un ‘sobrio’ candelabro francés de cristal con coloridas y populares figurillas latinoamericanas hechas de plástico (Figura 3).

Ahora bien, aquello que ha de destacarse aquí es que esta pieza tiene también claras reminiscencias de la estética decorativa carnavalesca/cabarettesca arriba mencionada (Figuras 1 y 2).

El tocado que Osorio diseñó para Fusco hace referencia a un elemento europeo, la caravela, y sin embargo las cualidades matéricas y estéticas de éste lo localizan en el repertorio del imaginario caribeño de tal suerte que el performance resignifica el episodio histórico al 'tropicalizarlo' tanto en forma como en contenido.<sup>36</sup> Ahora bien, al presentar un barco tanto reducido en tamaño como transformado en sustancia, el carácter masivo del vehículo de

conquista se ve minimizado al grado de volverse inocuo. No se trata ya de un caravela sino de un mero artículo decorativo, de un tocado en forma de barco. Sin embargo, en tanto que sombrero, éste resulta exagerado y hasta cierto punto ridículo. Pero es precisamente este sentido de confusión creativa, ése que nos tiene dotando de múltiples lecturas tanto al barco como al sombrero a sabiendas de que, en este caso, se trata de una y la misma cosa, el que resulta descolonizante.

Otro aspecto desafiante de este performance radica en el hecho mismo de que Coco Fusco, una mulata o bien una "latinegra" en términos de Marta I. Cruz-Jansen, personifique a una reina europea. Las latinegras, para esta teórica, son latinas de ascendencia negra evidente, es decir, mujeres cuyas madres ancestrales fueron abducidas de las vastas y ricas tierras africanas en que nacieron para ser vendidas y tratadas como esclavas.<sup>37</sup> Las latinegras, continúa Cruz-Jansen, "representan los espejos que la mayoría de latinos quisieran romper porque reflejan la negritud que el latino no quiere reconocer en sí mismo".<sup>38</sup> Así, debido a que el contexto racial estadounidense gira en torno a la marcada dicotomía entre negro y blanco, los latinos que radican en el país anglosajón suelen expe-

<sup>36</sup> Hago el uso del término tropical consciente de los riesgos a los que apuntan Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman en el libro *Tropicalizations* que ambos coeditaron (Aparicio, Frances R. and Susana Chávez-Silverman (eds.). *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad*. Hanover, NH: University Press of New England, 1997). Muy acorde a la línea que Edward Said trazara en su famoso *On Orientalism*, los autores de este libro abordan la problemática de cómo el imaginario euro-estadounidense ha estereotipado la realidad de todo aquello proveniente de Latinoamérica y/o el Caribe propagando el deseo por el 'exotismo' y la 'exuberancia' de estos territorios y sus mujeres, pero denostando a los hombres. Uno de los ejemplos más claros de esta burda estrategia de control y poder producida por los medios estadounidenses lo encontramos en la figura de Carmen Miranda. De origen portugués, esta mujer que hablaba más de tres idiomas y contaba con una larga carrera de bailarina en Brasil, fue reducida durante los años 40 y 50, a ser la imagen prototípica de la mujer 'tropical'. Es decir, a aparecer siempre sonriente y complaciente, a mostrar sus encantos a través del baile, a portar fastuosos tocados, y a vestir coloridos y reveladores atuendos que, sin duda, se asemejan a los de las mujeres de carnaval o cabaret. Ahora bien, mi intención al referirme a la estrategia de Fusco como una 'tropicalización' de los hechos es vaciar dicha palabra de cargas imperialistas y dotarla de un poder de cambio, de agencia.

<sup>37</sup> CRUZ-JANSEN, Marta I. Latinegras: desired women- undesirable mothers, daughters, sisters, and wives, p. 282-295. In: JIMÉNEZ-ROMÁN, Mirian and FLORES, Juan (eds.). *The afro-latin@ reader: history and culture in the United States*. Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 82.

<sup>38</sup> Idem., p. 82, traducción del autor.

rimentar una necesidad mayor por liberarse de cualquier vestigio africano. Sin embargo, a pesar de que Fusco cuente cómo las monjas del hospital neoyorquino en que nació insistieran en clasificarla como 'blanca' en las actas oficiales con el fin facilitarle el paso por este mundo, en *Chavela Realty* ella se reconoce orgullosa heredera de sus raíces africanas. Desde muy pequeña, esta artista aprendería que era mejor resaltar sus rasgos 'claros' y ocultar una parte importante de sí. No obstante lo anterior, Fusco ha sabido desarrollar una muy clara conciencia identitaria que la ha llevado a exaltar su negritud (o blanquitud, según sea el caso) para confrontar los prejuicios de sus distintos públicos. De hecho, hija de madre cubana y padre italiano, Coco Fusco ha hecho del choque de culturas la matriz de sus investigaciones teórico-estéticas<sup>39</sup>. Una autoproclamada heredera del legado negro de Cuba, Fusco representa a la monarca española y al hacerlo dota su (oscuro) color de piel -con la fuerte carga semántica que tradicionalmente se le confiere- de atributos positivos. Así, al darle visibilidad y el más alto estatus social al cuerpo de mujer negra, *Chavela Realty*

rinde homenaje al gran legado de las mujeres africanas y se conecta también con la diáspora africana. De tal suerte que, situándose más allá de la diáspora cubana, Fusco complica su posición identitaria y se presenta como un ser complejo y en constante búsqueda de sí, como alguien en constante búsqueda de hogar.

El vistoso traje que usó Fusco para este performance es también un elemento híbrido en sí mismo. Adhiriéndose a la estética moderna de cabaret por el brillante colorido de la tela y su combinación con el tocado de caravela, el vestido -en lugar de ser un pequeñísimo traje en dos piezas como sería de esperarse en ese ambiente de espectáculo nocturno- es largo, cerrado y elegante, más a la usanza de aquéllos que usara Isabel la Católica en su tiempo. Esta multiplicidad de referencias de estilos y épocas puede llevarnos al pasado colonial europeo o bien, al presente dentro un cabaret. Sin embargo, dejando de lado la especificidad del contexto, el performance de Fusco parece dirigirnos por todos los medios a repensar la historia de las mujeres negras en tanto que seres (sobre)sexualizados y forzados a entretener (a los hombres, principalmente). En este sentido, merece la pena recordar la vida de Sara Bartman, mujer a quien Fusco reconoce como parte de esa larga línea de seres que, por ser diferentes, fueran esclavizados y utilizados como objetos de muestra en espacios europeos.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Debido a que desafiar la noción de identidades fijas, sobre todo en términos de origen, parece ser un leitmotif en la obra de Fusco, resulta un tanto irónico que exista un gran silencio en torno a sus raíces italianas. Las categorías Cubano-americana, Latina o Negra (mulata) en las cuales normalmente se mueve, ya sea por autoafirmación o porque le son impuestas, oscurecen su herencia paterna al igual que lo estoy haciendo yo al no teorizar al respecto. No obstante, dado que la intención de Fusco está encaminada a desenmascarar las estructuras de poder, elegí honrar dicho silencio para enfocarme en los rasgos que la sitúan del lado del oprimido o subalterno.

<sup>40</sup> Fusco habla de ello en *The other history of intercultural performance*, ensayo incluido en *En-*

Sara Baartman, también conocida como Saartije (pequeña Sara en Holandés), fue una mujer de la tribu de los Khoikhoi del cabo este de Sudáfrica que llegara a Inglaterra como parte de una caravana de tráfico de animales, plantas y personas destinadas a ser exhibidas como ‘rarezas’ de los territorios colonizados. Valorada como un ejemplar único y atractivo por la prominencia de sus glúteos, Baartman fue llevada a la fuerza a Europa por el exportador Alexander Dunlop para ser presentada en distintos lugares del continente.<sup>41</sup> La publicidad en la que se promovía su ‘espectáculo’ hacía clara alusión a las voluptuosas formas físicas de Baartman y a las escasas ropas que hacían parecer que estuviera prácticamente desnuda. Portaba cinturones de cuentas y plumas al rededor de la cintura, accesorios propios de su cultura, y, en ocasiones, tocaría algún pequeño instrumento de cuerda para satisfacer al público. El ‘show’ “se llevaba a cabo en un escenario de unos cuantos metros y en él aparecía Baartman junto con su guardia y promotor que la forzaba a caminar, pararse y sentarse cual si fuera bestia”.<sup>42</sup>

Tras cuatro años de ser exhibida en Londres bajo el título de “Hottentot Venus”, Baartman pasó a manos de un comerciante de animales de París, lugar donde sería exhibida como parte del atractivo de un circo ambulante

entre 1814 y 1815 (Figura 4).<sup>43</sup> Después, tras ser vendida de un coleccionista a otro, Baartman finalmente murió en las calles de la capital francesa por complicaciones derivadas de una enfermedad venérea. Sin embargo, la fascinación por su anatomía continuó después de su muerte ya que George Cuvier, cirujano general de Napoleón, reclamó su cuerpo y, en nombre de la ciencia, estudió y diseccionó a Baartman con el fin de encontrar la explicación de sus formas. Hasta 1976 era posible encontrar en exhibición en el *Musée de l’Homme* en París un molde de yeso hecho a imagen y semejanza de Baartman que contenía sus restos. Y aunque después de ese año fue retirada de las galerías y resguardada en las bodegas de la institución, no fue sino hasta 2002 cuando, tras arduas labores de negociación encabezadas por los entonces presidentes de Sudáfrica y Francia -Nelson Mandela y Jacques Chirac-, se repatriarían y sepultarían de manera digna y solemne los restos de Baartman.<sup>44</sup>

---

*glish is broken here.*

<sup>41</sup> QURESHI, Sadiha. Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’, p. 232-257, in: *Science History Publications*, v. 8, march 2004, p. 235.

<sup>42</sup> Idem., p. 236, traducción del autor.

---

<sup>43</sup> “Hottentot” era el nombre con el que los colonizadores europeos llamaban a los Khoikhoi por imitación de los sonidos de su lengua. El sesgo descuidado de nombrar al Otro sin realmente preocuparse por hacerlo de manera correcta así como las dinámicas de poder implícitas en dicha acción hacen de éste un término marcadamente peyorativo. Ahora bien, al acompañarlo del término “venus”, tras la diosa romana de la belleza, el título bajo el cual se anunciaba a Baartman nos da una idea más completa del grado de explotación al que fue sometida. Expuesta como un espécimen racializado y sexualizado, la trayectoria de esta mujer africana es un ejemplo clave de la deshumanización sufrida por miles de mujeres como ella.

<sup>44</sup> QURESHI, Sadiha. Op. cit., p. 232.



Figura 4. Sara Baartman, cartel promocional que la anuncia como “Hottentot Venus” In: QURESHI, Sadiyah. Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’. *Science History Publications* 8 (2004): 233-257. Impresión.

Sin embargo, en *La Chavela Reality*, Coco Fusco se aleja visual y semánticamente de los performances de Baartman. En lugar de representar a alguien forzada a exhibirse para el placer de otros, Fusco aparece voluntariamente, vestida en todo lujo, sentada al centro de un escritorio elegantemente decorado, y personifican a una mujer en control realizando sus labores públicas. De esta manera, mediante la inversión de significados y la infusión de nuevos referentes y simbolismos icónicos, la pieza de Fusco logra resistir los (negativos) estereotipos normalmente adjudicados

a las mujeres de tez oscura a la vez que invita a la sanación de las heridas históricas mediante la creatividad y la imaginación.

### **Ana Mendieta libera la espiritualidad: recuperación de las tradiciones afro-cubanas**

Puesto de manifiesto quizás de manera más sutil, pero no menos poderosa, las obras de Ana Mendieta demuestran también su preocupación por dar interpretaciones alternativas del racializado cuerpo de la mujer y por expresar las complejidades de su personal sistema de creencias. En este sentido, si bien Coco Fusco ‘tropicalizó’ la conquista de América al personificar a Isabel la Católica y al llenar la escena con significados híbridos, Mendieta adoptó para sí el nombre de ‘Tropic-Ana’ en los últimos años de su vida.<sup>45</sup> Este divertido, ingenioso y autoproclamado alias que Mendieta usaba entre sus amigos más cercanos aparece aquí como un indicio de lo consciente que era la artista del restringido nicho en el que el mundo anglosajón la había encasillado a ella y a su arte.<sup>46</sup> Como señala Lillian Manzor,

<sup>45</sup> MANZOR, Lillian. From minimalism to performative excess: the Two Tropicanas. p. 370-396. In: ARRIZÓN, Alicia and MANZOR, Lillian (ed.). *Latinas on stage: practice and theory*. Berkeley, CA: Third Woman Press, 2000, p. 371.

<sup>46</sup> Es muy significativo el hecho de que Lucy Lippard, quien conociera personalmente a Ana Mendieta y viera su trabajo desarrollarse a través de los años, desde Iowa hasta el período de Nueva York, le dedicara su libro *Mixed blessings* -publicado cinco años después de la muerte de la artista. En una página en blanco, justo antes

“el nombre de Tropicana se liga íntimamente a las representaciones culturales anglosajonas y a las construcciones de la latinidad, especialmente en la cultura popular”.<sup>47</sup> Algunas características de esta construcción, continúa Manzor, son los “ritmos tropicales, la vestimenta exótica, las coloridas locaciones y el exuberante lenguaje corporal”, que encarnados en el cuerpo de mujer “resultaron en la combinación de una sexualidad exagerada, estereotipada y mistificada”.<sup>48</sup> Esta paródica apropiación del término tropical -término que en el imaginario anglo es utilizado para referirse, no sin cierto desdén, a todo aquello proveniente de Latinoamérica y el Caribe- nos habla de Mendieta como un ejemplo seminal de artista en recurrir a tácticas de intervención descolonizantes.<sup>49</sup> Sin embargo, quizá el aspecto más relevante de la palabra ‘Tropic-Ana’ radica en el hecho de estar ligada por un guión.<sup>50</sup> Al subrayar la presencia de una pausa y una división-igual que sucede con el término compuesto cubano-estadounidense-, el concepto evoca un sentido de bilingüismo y biculturalidad que posibilita la existencia de una realidad híbrida como la que viviera Mendieta.. “Mitad en inglés,

---

de los reconocimientos, la crítica puso dos sencillas palabras: “A TropicAna”.

<sup>47</sup> Idem., p. 371, traducción del autor.

<sup>48</sup> Idem., p. 371, traducción del autor.

<sup>49</sup> Es importante resaltar que Ana Mendieta fue una o dos décadas mayor que Coco Fusco y que, por tanto, trabajó a finales de los 70s y los 80s. Así mismo, se debe tener en cuenta que Mendieta es quizá la primer mujer latina en colarse en los anales de la historia del arte contemporáneo.

<sup>50</sup> MANZOR, Lillian. op. cit., p. 372.

mitad en español”, afirma Manzor, “el nombre (Tropic-Ana) captura la naturaleza relacional de la identidad híbrida postcolonial”.<sup>51</sup> Llevando esta idea aún más lejos, el crítico y artista Luis Camnitzer utiliza el concepto de “Spanglish” para definir todo el cuerpo de trabajos de Mendieta. Para el exiliado uruguayo “Spanglish representa la fusión de una memoria que se deteriora con la adquisición de una nueva realidad distanciada por el extranjerismo”.<sup>52</sup> Sin embargo, al argumentar que el arte Spanglish es “una solución individualista e inmediata que permite que se relaje la tensión causada por el choque de dos culturas” Camnitzer descarta la existencia de una acción grupal o comunitaria y por ello, termina despolitizando el corpus de obra de Mendieta.<sup>53</sup> Sin embargo, la habilidad de Mendieta de autonombrarse, al igual que su facultad para tejer y puentear cosas cubanas con los principios feministas son prueba de su capacidad político-creativa para enunciar su propio discurso espiritual/cultural/iconográfico.

Aunque no directamente heredera de las culturas negras, el contacto que Mendieta tuviera con prácticas afrocubanas durante su infancia en la isla resultaron sumamente influyentes. La Santería, también conocida como La Regla de Ochá, es una de las tres ramas principales de las religiones afrocubanas que se practican activamente en

---

<sup>51</sup> Idem., p. 372.

<sup>52</sup> CAMNITZER, Luis. *New art of Cuba*. Austin, TX: University of Texas Press, 1994, p. 91.

<sup>53</sup> Idem., p. 91.

Cuba y a través de la diáspora cubana -Reglas de Congo (Palo Monte) y Abakuá (Ñañiguismo) son los otros dos subgrupos.<sup>54</sup> La Santería, o vía de los santos, es en realidad un sistema religioso sincrético que nace a partir de la incorporación de elementos católicos en el culto de los grupos étnicos del oeste de África. Entre ellos destacan los Yoruba, quienes “han conservado hasta este día, el carácter animista y politeísta de las religiones africanas”.<sup>55</sup> La hermana de Ana Mendieta, Raquelín, recuerda de la siguiente manera cuando de niñas “escuchábamos al personal doméstico hablar acerca de sus prácticas religiosas, acerca de la magia, del sexo, de quién estaba engañando a quién, de quién necesitaba una pócima de amor. Nos fascinaba. A Ana le encantaban estas pláticas prohibidas”.<sup>56</sup> Sus padres, sin embargo, no aprobaban esas prácticas pues pensaban que la Santería era una “supersticiosa desviación del catolicismo”, un híbrido de las clases bajas que no reflejaba la tradición religiosa que conectaba a Mendieta con sus antepasados españoles.<sup>57</sup> Sin embargo, pese a que su abolengo ibérico la distanciaba

de la Santería -en términos de etnicidad y clase-, Mendieta escogió algunos de sus elementos y prácticas para incorporarlos en sus obras una vez en Estados Unidos. Al hacer esto, sus piezas nos transportan al tiempo en el que la matriz de la Santería se desarrollara, es decir, al período colonial en el que la reina Isabel jugara también un importante papel. Y es que, el ‘descubrimiento’ de Cuba coincide con el momento histórico en el que las grandes diferencias culturales dentro del territorio español se vieran allanadas tras la imposición del “catolicismo romano como la religión del Estado, como una ideología que unificaría a la población y consolidaría la dominación política y cultural”.<sup>58</sup> La reina Isabel, encargada de llevar a cabo esta hazaña, emitió dos edictos, uno en 1492 y el otro en 1502, a través de los cuales todos los no católicos en territorios españoles –en especial los moros y los judíos- estarían obligados a convertirse a la nueva religión oficial o bien habrían de exiliarse.<sup>59</sup> Así, la monarca se ganaría el apelativo con el que pasaría a la historia, es decir, el de Isabel ‘la Católica’. Consecuentemente, a partir de ese momento, tanto los esclavos que fueran transportados hacia América y el Caribe, como la gente indígena de los territorios colonizados serían también forzados a aceptar los términos y la imaginería católica. Sin embargo, esta imposición hizo brotar una serie de estrategias de resistencia que permitió

<sup>54</sup> VISO, Olga M. (ed.). *Ana Mendieta, earth body* (exh. cat.). Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution and Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 63.

<sup>55</sup> BRANDON, George. *Santería from Africa to the New World: the dead sell memories*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997, p. 8.

<sup>56</sup> Citada en SCHULTZ, Stacy E. Latina identity: reconciling ritual, culture, and belonging, p. 13-20, In: *Woman's Art Journal*, v. 29, n. 1 (Spring-summer), 2008, p. 13, traducción del autor.

<sup>57</sup> Idem., p. 13.

<sup>58</sup> BRANDON, George. Op. cit., p. 37.

<sup>59</sup> Idem., p. 38.



Figura 5. Sin título (Ochún), 1981. In: VISO, Olga M. (ed.), *Ana Mendieta, earth body* (cat. Exp.). Washington D. C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution y Hatje Cantz Publishers, 2004.

a los grupos oprimidos mantener sus tradiciones al readaptarlas. La gente Yoruba, por ejemplo, logró fusionar “la reverencia católica hacia los santos con sus creencias en múltiples manifestaciones –orishas- de Olodumare o Olofi, el ser supremo” dando así nacimiento a la Santería.<sup>60</sup>

Al ser la Santería un sistema de creencias tan híbrido y rico en referencias, no resulta sorprendente que Mendieta se sintiera atraída por él. En 1981, la artista creó *Sin título (Ochún)* (Figura 5), una pieza con una poesía y sincretismo increíbles en virtud de las muchas capas de significación que contiene. La realizó justamente a orillas de la playa, en Key Biscayne -el punto más alejado al

sur de Miami-, y fue parte de una exposición grupal que se llamó “Latin American Art: A Woman’s View”.<sup>61</sup>

Al amontonar arena con sus manos en forma de ondas, Mendieta creó una silueta hecha a escala de su cuerpo que a su vez funcionaba como canal o conducto para el agua marina. Sin embargo, el parecido de la figura esquemática con un reloj de arena, así como el constante ir y venir de las olas, le dan a la pieza una dimensión de temporalidad. En este sentido, el continuo fluir del mar representa la sensación de existir tirado por dos polos espacio-temporales distintos: la Cuba del ayer, de la memoria y el lugar al que hoy ha de llamársele hogar. Flotando de Cuba a Estados Unidos,

<sup>60</sup> SCHULTZ, Stacy E. Op. cit., p. 14.

<sup>61</sup> El arte latinoamericano: una visión femenina, por su traducción al español.

del Comunismo al Capitalismo, de la isla al continente, del pasado al presente, el agua en esta obra es una invitación a los Cubanos separados por la geografía, la política y las ideologías a mantener los canales de diálogo abiertos. Así, la selección del lugar para la pieza -las costas de Miami, el enclave más importante de la diáspora cubana en EE.UU. y probablemente en el mundo, pero apuntando directamente a la isla- es tan significativo como el hecho de que Mendieta recurra a la representación de sí misma -la abstracción de un cuerpo femenino- como el contenedor a través del cual el agua fluye. Así, al enfatizar la importancia de establecer conexiones a través de las fronteras de tiempo y espacio, y señalar las áreas que pueden mantener unidos a los cubanos a pesar de sus diferencias, Mendieta se volvió un ejemplo clave por sus esfuerzos para restablecer los lazos entre las comunidades a través del arte.<sup>62</sup>

A fines de los 70s y principios de los 80s Cuba era un tema candente entre los liberales estadounidenses dado que la Revolución había restaurado, en la óptica de la izquierda internacional, la posibilidad de una utopía socialista.<sup>63</sup> En esa época, la amistad de Mendieta con los artistas Nancy Spero y Leon Golub, las críticas Lucy Lippard y Ruby Rich, y su relación con el escultor minimalista, Carl André, todos activistas sociopolíticos, contribuyó a que se in-

crementara su conciencia política.<sup>64</sup> Un ejemplo de esto son las palabras que la artista eligiera para la introducción de una exposición que organizara en 1980 y que llamara “Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States”<sup>65</sup>:

Hay un momento en la historia cuando la gente toma conciencia de sí misma y se hace preguntas sobre quiénes son (...), ¿por qué existimos?... Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa adquirir conciencia de nosotros mismos. Ésto, en cambio, se vuelve una búsqueda, un cuestionamiento de quiénes somos y de cómo nos percibimos a nosotros mismos.<sup>66</sup>

Cada vez más involucrada en el aspecto político de su identidad, pero también conciente de los espacios que se abrían para los cubanos exiliados que querían regresar a la isla, en 1980 Mendieta hizo el primero de los 7 viajes que se conoce hizo a la Habana. Ese primer acercamiento a su patria perdida, según Viso, fue estrictamente por razones personales.<sup>67</sup> Tuvo la oportunidad de reconectarse con su familia y visitar las casas de su niñez. Sin embargo, en su segundo viaje, decidió hacer uso de

<sup>62</sup> FUSCO, Coco. *English is broken here*. Op. cit., p. 19.

<sup>63</sup> TORRES, María de los Ángeles. *In the land of mirrors: cuban exile politics in the United States*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1999, p. 16.

<sup>64</sup> VISO, Olga M. (ed.). Op. cit., p. 78.

<sup>65</sup> Dialécticas del aislamiento: una exposición de mujeres artistas del tercer mundo de los Estados Unidos, por su traducción al español.

<sup>66</sup> Ana Mendieta citada en GRIEFEN, Kat. Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977-1982, p. 171-181. In: *Women and performance: a journal of feminist theory*. Routledge, 21:2, 2011, p. 176, traducción del autor.

<sup>67</sup> VISO, Olga M. (ed.). Op. cit., p. 79.

sus credenciales como artista y llevarse con ella a un grupo de artistas y críticos de arte, entre los que se contaban tanto ciudadanos estadounidenses como exiliados cubanos, de tal modo que se pudiera propiciar un diálogo con artistas de la isla. Esta visita, que coincidió con la apertura de “Volumen Uno”, una exposición que presentaba el trabajo de una generación de jóvenes artistas cubanos, más tarde denominado como “la generación de los ochentas”, propició una interesante conversación entre las comunidades artísticas. Aún más interesante para Mendieta fue el hecho de que este contacto con sus pares en la isla “le ofreciera una entrada en la vida cubana contemporánea sin la mediación oficial de los canales gubernamentales”.<sup>68</sup>

Al entrar en contacto con una mayor variedad de cubanos -dentro y fuera de la isla, dentro y fuera de Miami-, así como con las diferentes inclinaciones políticas que cada una de estas comunidades defendían, Mendieta comprendió la compleja gama de vertientes de cubanidad y con esto acrecentó la comprensión sobre su propia existencia bicultural. Así, al incorporar elementos de Santería en su trabajo, Mendieta nos dice mucho sobre su ubicación como un sujeto diaspórico. Como sostiene Jane Blocker, una de las teóricas que más ha estudiado la vida y obra de esta artista, “a pesar de su definitiva herencia blanca europea, como artista en los Estados Unidos, Mendieta no era blanca; estaba

confinada a ese ámbito amorfo de lo no-blanco”.<sup>69</sup> Al tanto de su categorización como no-blanca y habiendo sufrido de primera mano el racismo en su país huésped, la artista también se hizo consciente de la historia de opresión de su patria, y por ello decidió volcarse a una Cuba muy particular, esa de los afro-cubanos y los taínos, habitantes nativos de las Antillas prehispanicas, con el fin de recuperar sus culturas.<sup>70</sup> Al hacer esto, Mendieta no sólo se reafirmaría a sí misma como cubana sino también como un canal de enunciación para las voces de los oprimidos a través de lo que quizás sea su más resguardado bastión de identidad: su sistema de creencias. En tanto que cubana-americana entonces, Mendieta optó por resaltar la herencia de las culturas ancestrales de la isla en que nació, al igual lo haría Coco Fusco un par de décadas después.

<sup>69</sup> BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? identity, performativity and exile*. Durham, NC: Duke University Press, 1999, p. 47.

<sup>70</sup> Es importante hacer mención de que la identificación de Mendieta con el legado de las religiones africanas no es exclusivo. Como Bonnie Clearwater ha indagado, para 1981 Mendieta también trabajaba en una serie de grabados que realizó en las montañas de las Escaleras de Jaruco, cerca de la Habana. Estos grabados, que fueron realizados directamente en suelo cubano, tuvieron como inspiración los mitos taínos y las diosas que había conocido a través de su contacto con el profesor de la Universidad de Yale, José Juan Arrom. De hecho, Mendieta repetidamente citaba el libro de Arrom *Mythology and pre-hispanic arts of the Antilles* (“Mitología y artes prehispanicas de las Antillas”) en algunas notas que tenía planeado utilizar para un proyecto de libro de sus esculturas rupestres de Jaruco (Clearwater 12). Sin embargo, a pesar de que reconozco la amplitud de las referencias culturales de Mendieta, me he enfocado en la Santería con el propósito de analizar *Sin título (Ochún)*, una pieza que claramente emana de la cosmogonía yoruba-católica.

<sup>68</sup> Idem., p. 79.



Figura 6. Incantation to Olokún-Yemayá, 1977. In: JACOB, Mary Jane. *Ana Mendieta: the "Silueta" series, 1973-1980* (cat. Exp.), Galería Lelong, 1991.

*Sin título (Ochún)* (Figura 5) no es la primera pieza en la que Mendieta incorporó referencias de Santería. En 1975, en un riachuelo cercano a la ciudad de Iowa creó *Silueta de Yemayá*. Esta instalación que se registrara en video consistió de una balsa hecha de madera, cubierta con terciopelo rojo oscuro sobre el cual apareció delineado el contorno de la silueta de la artista con flores blancas. Dicha escultura horizontal que después Mendieta pondría a flote sería arrastrada río abajo por las corrientes, moviéndose de arriba abajo, hasta que finalmente desaparecería de la vista de la cámara. *Incantation to Olokún-Yemayá*<sup>71</sup> (1977) (Figura 6), es otra importante pieza de la serie de si-

luetas de Mendieta donde se registra el contorno de un cuerpo femenino excavado en la arena y rodeado de un montón de arena en forma de mano.

La alusión a la Santería en estas tres piezas es evidente en sus títulos yq que se refieren a diferentes orishas o deidades del panteón de esta tradición. Según Brandon, en la Santería cubana, Yemayá es la madre de los santos/orishas, diosa del mar y madre del mundo, y su correspondiente representación católica es la Virgen de Regla.<sup>72</sup> Más aún, Yemayá se invoca usualmente cuando uno quiere un hijo o bien necesita un lugar al cual llamar hogar.<sup>73</sup> Es

<sup>71</sup> Conjuro para Olokún-Yemayá, por su traducción al español.

<sup>72</sup> BRANDON, George. Op. cit., p. 77.

<sup>73</sup> CABAÑAS, Kaira M. Pain of Cuba, body I am, p. 12-17. In: *Woman's Art Journal*, v. 20, n. 1 (Spring - summer, 1999), p. 14.

así que bajo esta óptica ambas obras *Siluetas de Yemayá e Incantation to Olokún-Yemayá* (Figura 6) pueden leerse como el deseo de Mendieta –y el de otros cubanos en la diáspora– de regresar al hogar, de reconectarse con sus orígenes perdidos. Ochún, el orisha al que Mendieta le dedicara su “escultura de tierra y cuerpo”<sup>74</sup> en las costas de Miami, (Figura 5), es, por otro lado, la patrona del amor que rige el sexo y el matrimonio.<sup>75</sup> Ochún es la diosa del río así como la santa patrona de Cuba, y en su iconografía sincrética es la Virgen de la Caridad del Cobre. Más aún, relacionada con los principios del agua y la armonía, “Ochún posee el poder (...) para crear la unidad ahí donde ésta parece no ser posible”.<sup>76</sup>

La acción performática dedicada a Ochún, (Figura 5), que veía hacia Cuba aún cuando se ubicaba en los Estados Unidos, es, en consecuencia, la manera metafórica que Mendieta encontró para representar un rito de reconciliación entre las diferentes y, tal vez opuestas, tradiciones en las que ella vivió. Sin embargo, no fueron sólo los contenidos de la espiritualidad Santera los que Mendieta incorporaría en sus obras, sino también los procedimientos formales de sus prácticas rituales. Apegándose a uno de los preceptos de la práctica ritual Santera en exteriores, la práctica conocida como ir “monte

adentro” –buscar un pedazo de tierra sin cultivar y luego adentrarse en ella–, Mendieta, a lo largo de su carrera artística, buscó tierras en donde realizar sus ceremonias artísticas.<sup>77</sup> En sus propias palabras: “Hay muchos lugares a donde he ido una y otra vez sólo porque me siento conectada a ellos... cuando encuentro un lugar así, tengo que hacer cosas ahí, trabajos rituales”.<sup>78</sup> Al hacer esto, su producción artística es ejemplo de la meditación espiritual más profunda de todas, es decir, aquélla que consisten volver a las raíces, en recrear el momento original donde la creación/el nacimiento tienen lugar.

El arte debió haber empezado como la propia naturaleza, en una relación dialéctica entre los humanos y el mundo natural del que no podemos separarnos. Fue durante mi infancia en Cuba que me quedé por primera vez fascinada con el arte y las culturas primitivas. Pareciera como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interior, una cercanía a los recursos naturales. Y es justo este conocimiento el que le da realidad a las imágenes que crearon. Este sentido de magia, conocimiento y poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal al hacer arte. Los pasados doce años he estado trabajando afuera, en la naturaleza, explorando la relación entre mi propio ser, la tierra y el arte. Me he lanzado hacia los propios elementos que me produjeron, utilizando a la tierra como mi lienzo y a mi alma como mi herramienta.<sup>79</sup>

<sup>74</sup> Mendieta acuñó este término en inglés al denominar varias de sus piezas como “earth-body sculptures”.

<sup>75</sup> BRANDON, George. Op. cit., p. 77.

<sup>76</sup> VISO, Olga. Op. cit., p. 93, traducción del autor.

<sup>77</sup> CABAÑAS, Kaira M. Op. cit., p. 14.

<sup>78</sup> Mendieta citada en Ibid. p. 14, traducción del autor.

<sup>79</sup> Mendieta citada en CLEARWATER, Bonnie

“A través de mis esculturas de tierra y cuerpo”, argumenta Mendieta, “Me vuelvo una misma con la tierra. Este acto obsesivo de reafirmar mis vínculos con la tierra significa realmente la reactivación de creencias originales”.<sup>80</sup> De este modo, la Santería simplemente refuerza de manera formal en Mendieta una idea que ella ya intuía: que “la Tierra es una forma de organismo de la cual uno puede tomar energía y poder, y que la naturaleza, una manifestación de los orishas, sirve como medio o vehículo para conectarse con los orishas y, a través de ellos, con nuestros antepasados”.<sup>81</sup> De esta forma, al crear piezas al unísono con los elementos naturales -tierra, agua, aire y fuego-, Mendieta creía que era capaz de compartir algo de la energía vital y el poder transformador de los orishas -*elashé*.<sup>82</sup> Con la habilidad de conjuntar referencias antiguas y contemporáneas, formas y principios occidentales y no occidentales, en lo que bien puede considerarse como una estrategia de sanación, la obra y la vida de Ana Mendieta alcanzaron una doble conciencia que le permitió existir en ambos lados de estas poderosas líneas de demarcación. Más aún, como plantea Shultz al enfatizar el poder del cruce de caminos como el punto de intersección de dos planos, “Mendieta revela su creencia en el potencial de renovación y trascendencia

a pesar de las circunstancias negativas”.<sup>83</sup>

En una ocasión, al reflexionar sobre su sentimiento de ser diferente cuando era adolescente en los Estados Unidos Mendieta dijo: “Cuando finalmente aprendí el idioma y hablé con otras personas, me di cuenta de que podíamos ver el mismo evento, hablar de él y verlo totalmente diferente”.<sup>84</sup> Bajo esta óptica, su búsqueda tanto por la identidad como por la conexión va en paralelo con su búsqueda de sentido. Un sentido que encontró después de haber sido capaz no sólo de lidiar con su diferencia, sino de aceptarla. En tanto que cubana-americana, su experiencia de exilio se encarnó en un espacio de intermediación. Este espacio de enmedio en el que se encuentra el cuerpo de Mendieta, es un espacio para la renegociación de conceptos, relaciones sociales y la producción de significado. Es un espacio crítico, un espacio de flujo y un espacio múltiple. Es un espacio de posibilidades, un espacio de educación y aprendizaje. “Lo interesante”, comenta Mendieta, “es que la educación consiste realmente en deseducarse a uno mismo”.<sup>85</sup> Así, al criticar el legado histórico y religioso de la ideología patriarcal que controla a las mujeres y a otras etnias con su construcción binaria de la realidad, el arte de Ana Mendieta también le pide al espectador que perciba el mundo de manera diferente.

Para concluir, logrando reunir refe-

---

(ed.). *Ana Mendieta: a book of works*. Miami, FL: Grassfield Press, 1993, p. 41, traducción del autor.

<sup>80</sup> Mendieta citada en MANZOR, Lillian. Op. cit., p. 378, traducción del autor.

<sup>81</sup> MANZOR, Lillian. Op. cit., p. 378, traducción del autor.

<sup>82</sup> SCHULTZ, Stacy E. Op. Cit., p. 14.

<sup>83</sup> Idem., p. 14, traducción del autor.

<sup>84</sup> Mendieta citada en CABAÑAS, Kaira M. Op. cit., p. 16, traducción del autor.

<sup>85</sup> Mendieta citada en Idem., p. 16, traducción del autor.

rencias que parecieran opuestas, y luego resignificándolas y haciéndolas suyas, tanto Coco Fusco -a través de su personalísima revisión histórica- como Ana Mendieta -a través de la liberación y actualización de sistemas de creencia no hegemónicos- ofrecen un ejemplo no sólo de arte descolonizante, sino también de un arte capaz de sanar las heridas producidas por la experiencia de vida en la diáspora.

### Referências bibliográficas

APARICIO, Frances R. and CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. Introduction, p. 1-15. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad*. Hanover, NH: University Press of New England, 1997.

ARROM, José Juan. *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México D.F., MX: Editorial Siglo XXI, 1989.

BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity and exile*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

BRANDON, George. *Santería from Africa to the New World: the dead sell memories*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

CABAÑAS, Kaira M. Pain of Cuba, body I am, p. 12-17. In: *Woman's Art Journal*, v. 20, n. 1 (Spring – summer), 1999.

Cabaret Tropicana. Disponible en:

<http://www.cabaret-tropicana.com/historia.php>.

CAMNITZER, Luis. *New art of Cuba*. Austin, TX: University of Texas Press, 1994.

CLEARWATER, Bonnie (ed.). *Ana Mendieta: a book of works*. Miami, FL: Grassfield Press, 1993.

COHEN, Robin. *Global diasporas: an introduction*. Washington, SE: University of Washington Press, 1997.

CRUZ-JANSEN, Marta I. Latinegras: desired women- undesirable mothers, daughters, sisters, and wives, p. 282-295. In: JIMÉNEZ-ROMÁN, Mirian and FLORES, Juan (ed.). *The afro-latin@ reader: history and culture in the United States*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

FORTE, Jeanie Kay. *Women in performance art: feminism and postmodernism*. Diss. University of Washington, 1986.

FUENTES, Carlos. *Latin America: at war with the past*. Toronto, Canada: CBC Enterprises, 1985.

FUSCO, Coco. *English is broken here: notes on cultural fusion in the Americas*. New York, NY: The New Press, 1995.

\_\_\_\_\_. Performance and the power of the popular, p. 158-175. In: UGWU,

- Catherine (ed.) *Let's get it on: the politics of black performance*. Seattle, WA: Bay Press, 1995.
- GERA, Judit. *The search for identity in the art of Ana Mendieta and Arnaldo Roche-Rabell*. In: <http://americanajournal.hu/vol6no1/gera>, web, 8 february, 2013.
- GOLDBER, RoseLee. *Performance: live art 1909 to the present*. New York, NY: Harry N. Abrams, 1979.
- GRIEFEN, Kat. Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977-1982, p. 171-181. In: *Women and performance: a journal of feminist theory*. Routledge, 21:2, 2011.
- HERNÁNDEZ, Carmen. Más allá de la exotización y sociologización del arte latinoamericano. In: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Ed. Daniel Mandato. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2002, p. 167-176.
- LIPPARD, Lucy. *Mixed blessings: new art in multicultural America*. New York, NY: Pantheon Books, 1990.
- MANZOR, Lillian. From minimalism to performative excess: the two Tropicanas, p. 370-396. In: ARRIZÓN, Alicia and MANZOR, Lillian (ed.). *Latinas on stage: practice and theory*. Berkeley, CA: Third Woman Press, 2000.
- O'REILLY HERRERA, Andrea. *Cuban artists across the diaspora: setting the tent against the house*. Austin, TX: University of Texas Press, 2011.
- QURESHI, Sadiyah. Displaying Sara Baartman, The 'Hottentot Venus', p. 232-257. In: *Science History Publications*, v. 8, 2004.
- ROTH, Moira (ed.). Toward a History of California performance: part one, p. 92-96. In: *Arts Magazine*, n. 52, feb. 1978.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York, NY: Vintage Books, 1979.
- SCHULTZ, Stacy E. Latina identity: reconciling ritual, culture, and belonging, p. 13-20. In: *Woman's Art Journal*, v. 29, n. 1 (Spring-summer), 2008.
- TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- TORRES, María de los Ángeles. *In the land of mirrors: cuban exile politics in the United States*. Ann Harbor, MI: University of Michigan Press, 1999.
- TORRUELLA LEVAL, Susana. Recapturing History: the (un)official story in contemporary latin american art, p. 69-80. In: *Art Journal*, v. 5, n. 4, (winter), 1992.
- TOUCHETTE, Charleen. Multicultural strategies for aesthetic revolution in the twenty-first century, p. 182-215. In:

FRUEH, Joana, LANGER, Cassandra L. and RAVEN, Arlene (ed.). *New feminist criticism: art, identity, action*. New York, NY: Harper Collins Publishers Inc., 1994.

VISO, Olga M. (ed.). *Ana Mendieta, earth body* (exh. cat.). Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution and Hatje Cantz Publishers, 2004.