

COLECCIÓN GRUPOS DE TRABAJO



Serie Género, raza y derechos humanos

AFRODESCENDENCIAS: DEBATES Y DESAFÍOS ANTE NUEVAS REALIDADES

Rosa Campoalegre Septien
[Coord.]

**AFRODESCENDENCIAS
DEBATES Y DESAFÍOS
ANTE NUEVAS REALIDADES**

Afrodescendencias : debates y desafíos ante nuevas realidades / Anny Ocoró Loango ... [et al.]; coordinación general de Rosa Campoalegre Septien; prólogo de Rosa Campoalegre Septien. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.
Libro digital, PDF - (Grupos de trabajo)
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-813-072-9
1. Sociología. I. Ocoró Loango, Anny. II. Campoalegre Septien, Rosa, coord.
CDD 305.896

Otros descriptores asignados por CLACSO:
Afrodescendencia / Género / Feminismo / Raza / Racismo / Discriminación /
Identidades / Epistemologías / Caribe / América Latina

Los trabajos que integran este libro fueron sometidos
a una evaluación por pares.

COLECCIÓN GRUPOS DE TRABAJO

**AFRODESCENDENCIAS
DEBATES Y DESAFÍOS
ANTE NUEVAS REALIDADES**

Rosa Campoalegre Septien
(Coord.)

Grupo de Trabajo Afrodescendencias y propuestas contrahegemónicas





CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

Colección Grupos de Trabajo

Pablo Vommaro - Director de la colección

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Secretaria Ejecutiva

María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

Solange Victory - Gestión Editorial

Nicolás Sticotti - Fondo Editorial

Equipo

Rodolfo Gómez, Giovanni Daza, Teresa Arteaga, Cecilia Gofman, Natalia Gianatelli y Tomás Bontempo



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

Afrodescendencias. Debates y desafíos ante nuevas realidades (Buenos Aires: CLACSO, diciembre de 2021).
ISBN 978-987-813-072-9



CC BY-NC-ND 4.0

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>



Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi. La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

En memoria de Georgina Herrera

ÍNDICE

Prólogo	15
Rosa Campoalegre Septien	

SECCION I. EN CLAVE DE AFROEPISTEMOLOGÍAS

El racismo y la hegemonía del privilegio epistémico	21
Anny Ocoró Loango	

La identidad racial y sus conexiones epistémicas con la raza y el racismo. Propuestas para un debate	39
Yoannia Pulgarón Garzón	

Entre dos herencias. Del pasado esclavizado a la vivencia afrodescendiente	57
Arleison Arcos Rivas	

Las Niñeces de la VoráGINE de Gorée. Las heridas de la pigmentocracia	71
Yeison Arcadio Meneses Copete	

SECCIÓN II. PANDEMIAS RACIALIZADAS Y FEMINIZADAS

- Pandemia racializada. Miradas sobre una cartografía social antirracista** | 89
Rosa Campoalegre Septien
- A experiênciã educacional e laboral de mulheres brasileiras na pandemia de Covid-19, segundo raça/cor** | 107
Jackeline Romio
- La pandemia en África. Lecciones provisionales** | 119
Helena Cosma da Graça Fonseca Veloso
- Reseña: “Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social en América Latina: retos para la inclusión”** | 127
Laís Abramo

SECCIÓN III. MUJERES RACIALIZADAS

- Praxis sociopolítica en la contramano. Notas sobre la escena afrofemenista en Brasil** | 135
Claudia Miranda y Rosa Campoalegre Septien
- “She got Love/Ella consiguió Amor”. Ochún/América/Ana Mendieta** | 151
Karina Bidaseca
- Interseccionalidades no parlamento. A Mandata Quilombo da Deputada Erica Malunguinho** | 163
Maria Clara Araújo dos Passos
- Decenio para los Afrodescendientes. El caso de las mujeres negras del Norte del Cauca - Colombia** | 177
Lenyn Johana Córdoba Palacios

Susana Andrade: ser mujer afro y religiosa en Uruguay Sinay Medouze	189
---	-----

SECCIÓN IV. ETNOEDUCACIÓN

La implementación de la política de cuotas para la inclusión de la población afrodescendiente Carlos Álvarez Nazareno	205
---	-----

La Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Escenarios y actores de una política cultural José Antonio Caicedo Ortiz y Elizabeth Castillo Guzmán	221
--	-----

SECCIÓN V. ACTUALIDADES: DOCUMENTOS QUE CONVOCAN

Eliminación del racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia. Aplicación y seguimiento generales de la Declaración y el Programa de Acción de Durban Asamblea General de las Naciones Unidas	239
--	-----

Declaratoria de Playa Blanca. Primer Encuentro de Mujeres Afrolatinoamericanas-Feminismo Negro. En el marco del Decenio para los afrodescendientes Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora	247
--	-----

De las autoras y autores	253
---------------------------------	-----

“SHE GOT LOVE/ELLA CONSIGUIÓ AMOR” OCHÚN/AMÉFRICA/ANA MENDIETA

Karina Bidaseca

Ana Mendieta (*La Habana, 1948 -Nueva York, 1985*)

In memoriam

INTRODUCCIÓN¹

*Ahora yo creo e el agua, el aire y la tierra. Ellos son todos deidades.
Ellos también hablan. Estoy conectada con el proceso del agua dulce.*

Ana Mendieta, 1981

Rodeada de agua, *Ochún* (1981)² es una escultura de tierra frente a la costa de Key Biscayne, en el extremo sur de la Florida, que emerge como una silueta de arena en un video de ocho minutos y treinta segundos, de la artista cubana Ana Mendieta. Vista desde el cielo, adopta la forma geográfica de la isla mayor de las Antillas del Caribe, Cuba.

Ochún concluye la Serie “Siluetas” –que mostró a la artista en todo su esplendor creativo *specific-site* en Iowa, Oaxaca, Guanabo–, en su regreso a la isla natal en 1981, luego de ser arrancada con apenas doce

1. Este texto es parte del trabajo que se encuentra desarrollado *in extenso* en “Ana Mendieta. Pájaro del océano” (El Mismo Mar, 2021). En 2019 el Fondo Nacional de las Artes me otorgó una Beca Creación Arte & Tecnología para el desarrollo del proyecto “Pájaros del océano. Poéticas del Mar. Una plataforma para descolonizar el arte de Ana Mendieta y las cosmopolíticas”. Dicha plataforma se piensa como un puente, plural, polifónica, nómade, que propone descolonizar el arte y los feminismos creando espacios de arte participativo por medio de la experimentación estética; la investigación descolonial; la imaginación tecnológica; la reflexión/acción geopolítica, en NuSur/Núcleo sur-sur de estudios poscoloniales, performáticos, identidades afrodiaspóricas y feminismos.

2. Para acceder a imágenes e información de la obra en, véase: <https://vistarmagazine.com/the-cleveland-museum-of-art-exhibira-ochunvideo-de-ana-mendieta/>.



Fotograma de Ochún / Foto: Woman Art House.

años de edad por el Operativo Peter Pan, que consistió en “salvar” a los niños del comunismo cuando la Revolución cubana aconteciese. Cuatro años más tarde, encontraría la muerte en la ciudad de Nueva York cuando su cuerpo volátil cayera arrojado al vacío. Órganos estrellados contra el piso. La piel se eriza.

Sus obras impactan por una fugacidad porosa que perfora los muros erigidos entre naturaleza/cultura. Se ubica en esa zona de transmutación entre humano-no-humano y animal, para expresar el fracaso de la modernidad en asegurar nuestra permanencia en la tierra.

Cada imagen es memoria. Cuando observamos el mapa de Cuba, podemos ver la forma del agua. La *Madre de Aguas*, también llamada *Madre de Agua* o *Magüü*, es una mítica criatura, una serpiente guardiana de los ríos, cuya leyenda suele ser escuchada en la isla. Me gusta la idea de vincular la forma vibrante de *Ochún* con Ana Mendieta. La artista es también esa forma vibrante.³

Su cuerpoA-archivA de cinco pies de altura, los cerca de doscientos films entre 1971 y 1981 que documenta su serie *Siluetas*, tomados por su cámara Super 8, y las fotografías que ella misma tomó de sus performances, los rastros y huellas que dejó marcados con sangre en las paredes blancas de los museos y galerías, no pueden ser sustraídos del tiempo. Persisten en el batido de las alas de una mariposa. “Basta con esa Nada” (Didi-Huberman, 2007).

3. Un desarrollo ulterior de estas ideas se encuentra publicada en Bidaseca (2021).



Fotograma de Ochún / Foto: Woman Art House.

Distintos momentos de sus constelaciones chamánicas entre los años 1972 a 1985 nos permiten abrirnos a una *poética erótica de la Relación* (Bidaseca, 2020), que emana de la inspiración del cruce entre la obra del poeta antillano Édouard Glissant y la de la afrofeminista Audre Lorde. Cuando creé el concepto de “poética erótica de la Relación”, lo imaginé como un sueño colectivo y una imaginación pública. Como una costura que pueda cerrar y cicatrizar la herida colonial (Bidaseca, 2020, p. 4).

Su textura se urdió en una trama tejida en una *entre* conversaciones con artistas y curadoras, lectura bibliográfica y documental, trabajo de archivo etnográfico en sucesivos viajes a Cuba. Entre 2017 y 2019, mis viajes a La Habana y al norte de la isla, donde Mendieta dejó sus huellas, son parte de este vuelo poético al que los invito a seguir. Fue en el tercero de esos viajes a la cubanidad que, en el Museo Casa de África, un visitante me dibujó en un trozo de papel que aún conservo, el itinerario hacia Guanabo, donde se encuentran las cuevas talladas en las Escaleras de la Cueva del Águila en el Parque Jaruco.

En un intento por evitar el riesgo de congelar su permanencia, escribir la memoria de les artistas feministas contra el olvido –que constantemente intenta borrar, hacer desaparecer nuestra historia– es el gesto estético-político prominente de esta escritura situada sobre su *site-specific art* en que Améfrica –al decir de Lelia González (1988)– se imprime en la huella de la obra de Ana Mendieta. Revivir el gesto amoroso de abrazarla para continuar la tarea de la descolonización del pensamiento-arte y, hacer del grito “¿Dónde está Ana Mendieta?”, un *ecos-mundo* (Glissant, 1990).

VIAJAR-MUNDOS

Me interesa re-situar la mirada en los intersticios que unen distintos paisajes –Iowa, Oaxaca, La Habana, Nueva York, Roma–, fundiendo los conceptos de *magma; territorios de la memoria; arte feminista situado y performance*, abordado desde el concepto de “viajar-mundos” (“world-travelling”), viajar hacia las otras es viajar hacia sí mismas, abrirse a conocer otros mundos, como menciona María Lugones (1987).

La artista nacida en La Habana en 1944, en una familia acomodada, se crió con las amas negras en el territorio doméstico de la cocina. Entre 1954 a 1961 Ana Mendieta asistió a la escuela Apostolado del Sagrado Corazón de Jesús, Vedado, La Habana, Cuba antes de que sus padres la enviaran a Estados Unidos.

Arrancada a la Revolución Cubana, en 1961 llegó a Dubuque, Iowa, como refugiada. Fue latina en los Estados Unidos. Arribó con trece años de edad junto a su hermana Raquel, por medio del operativo Peter Pan, organizado por la Iglesia Católica para “salvar a los niños del comunismo” –su padre fue preso político del régimen de Fidel Castro–. Su vida es producto de las conflictivas relaciones entre ambos países.

En Iowa, ambas hermanas pasaron las primeras semanas en un campamento de refugiados, donde vivieron en orfanatos, correccionales y transitaron por diferentes casas de adopción. Conocieron el racismo y el sexismo. “Putas. Negras. Volved a Cuba”, les decían. Ana Mendieta se proclamaría a sí misma como una artista de color no blanca.

1965 fue el año de su graduación en Regis High School y se matriculó en Briar Cliff College en Sioux City, Iowa. El 29 de enero de 1966 es el día del esperado reencuentro con su madre y su hermano, quienes lograron salir de Cuba en uno de los “Vuelos de la Libertad” y se establecieron cerca de ambas, en Cedar Rapids, Iowa.

“La tierra habla” (Mendieta y Mosquera, 2019) documenta obras de tierra específicas de sitio desde su exilio a Estados Unidos al regreso

a la Cuba natal, pasando por Oaxaca, expandiendo una propia temporalidad que abraza distintos mundos.

Su videoarte caracterizado por la fugacidad es no-museificable, es inaprehensible, es irreductible a una línea de tiempo lineal. Más próxima a la concepción del animal-humano, a su exploración con la conexión espiritual y erótica con el universo, la temporalidad resiste al tiempo diseccionado.

Si en La Habana vivió su infancia, en Iowa, Estados Unidos, transitó su adolescencia. En 1971 realiza su primera exposición individual en Iowa Memorial Union, University of Iowa. En 1972 se graduó de pintura en la Universidad de Iowa.

Hacia 1974 lleva a cabo *Body tracks*, acciones en la que ella, semidesnuda o vestida, mancha con sangre la pared blanca de la sala, deslizando sus brazos. En otra videoperformance, "Signos de Sangre", colocando su mano en un cubo con sangre, escribió "SHE GOT LOVE/Ella consiguió amor".

Su serie "Siluetas" son imágenes inquietantes para las cuales trazó el contorno de su cuerpo en la tierra y en el fango, en el mar, en los árboles, en las rocas y montañas, utilizando el fuego en obras como *Ánima, Alma soul Nãñigo brutal* (1976); serie "Árbol de la vida" ("Tree of Life Series"); serie "Fetiches".

Oaxaca, México, fue el lugar en que se dedica a investigar sobre la cultura amerindia. Incluyó en esta serie escenas de sacrificios rituales de animales y, asimismo, representaciones de violaciones a mujeres, convocando su adhesión al movimiento feminista de las mujeres de color. Desarrolló sus performances⁴ en torno a la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos colonizados, inspirando la metáfora del cuerpo de la mujer como la primera de las colonias humanas. A través de esas intervenciones, Ana Mendieta iba creando un nuevo género artístico, al que nombró esculturas "earth-body".

En Salina Cruz, realiza siluetas y videos, tales como *Ocean Bird* y *Perro*. En la zona arqueológica de Yagul (Oaxaca, México), la artista realiza su primer trabajo de earth-body: *Burial Pyramid*, donde emerge lentamente debajo de las rocas mientras una cámara filma la breve acción. La artista fija así su interés en establecer conexiones con la cultura taína a través de sus acciones corporales. En 1976 realiza

4. Retomando las ideas de Diana Taylor, la *performance* funciona como un acto vital de transferencia por el cual se comunica un saber social y una memoria compartida, rasgos que la convierten en una práctica casi epistémica en tanto construye una manera de comprender al contexto circundante. También compone un dispositivo corporal que genera conocimiento mediante tácticas de sentido o conductas actuadas, las cuales pueden ser reales o ficticias" (citado por María Elena Lucero, "Crónicas performativas", en *Dossier REF*, 2014).

Ánima, sobre el contorno de su cuerpo hace una silueta a la que le prende fuego.

Nueva York 1976 despliega *Burial of Ñañigo* donde aparece una silueta con los brazos levantados con 47 velas negras. Esta instalación llevada a cabo en la 112 Greene Street, New York, se prolongó durante siete días, mientras en la pared se proyectaba la diapositiva *Silueta con cenizas*, de la serie “Siluetas”.

Hacia 1977 recibe su master en Bellas Artes por la Universidad de Iowa y se muda a Nueva York, donde se vincula con artistas visuales del circuito contra-cultural y con artistas feministas de la talla de Nancy Spero, Mary Beth Edelson y Carolee Schneemann, cofundadoras de la A.I.R. Gallery en Wooster Street. Se trata de la primera galería de arte gestionada por mujeres artistas creada en Estados Unidos en 1972, que ella integrará en 1979.

Regresa a Iowa para desarrollar otra acción que se incluye en la serie “Siluetas”, titulada *Ixel negro*, en la cual su cuerpo es envuelto en terciopelo negro y arena, atado con una cinta violeta, encima un guante blanco traspasado por un puñal. *Conjuro a Olokun y Yeremaya* son otras piezas de ese momento.

Realiza en el parque Old Man’s Creek *The Tree of Life* donde se sitúa desnuda con su cuerpo cubierto de barro, en plena fusión con la piel de un árbol milenario. El 12 de noviembre de 1979 exhibe una exposición individual en la galería A.I.R., con la documentación fotográfica de la serie “Siluetas” que produjo en Iowa, Colorado y Nueva York.

Hacia 1980 viaja a Oaxaca donde realiza siluetas de mujer en piedra caliza en la Montaña San Felipe. Por primera vez desde el exilio, regresa a La Habana en 1980. En el Parque de Escaleras de Jaruco y Guanabo se destacan sus esculturas rupestres que se asemejan a petroglifos que talló en las cuevas.

Mendieta vio las obras como una fusión con el territorio insular y con su ancestralidad indígena taína. Las formas que ella inscribió se refieren a antiguas deidades femeninas y maternas. Son vaginas, son rostros femeninos que deja esas obras en las paredes de La Cueva del Águila, basándose en la técnica que utilizaban los indígenas: *Maroya*, *Guabancex*, *Iraye*, *Guanaroca*, *Alboboa*, *Bacayú Madre Vieja ensangrentada*, *Guacar*. *Nuestra Menstruación*, *Atabey* e *Itiba Cahubaba* son el repertorio de las diez siluetas femeninas, inspiradas en las diosas de la cultura taína. “Por primera vez, incorpora pintura a sus obras. Usó la pintura muy selectivamente, delineando los contornos de una talla o de una formación rocosa.” (Espinosa-García, 2020).

En 1981 realiza “Silueta”, como parte del Proyecto para las Artes, en un cementerio de Georgetown, Washington D.C., y participa en la Cuarta Bienal de Medellín, Colombia. Como artista invitada en

la Alfred State University, Nueva York, realiza figuras al aire libre en una colina cercana. En el otoño, viajó a Miami como invitada de la Frances Wolfson Gallery y la Dade Community College y creó *Ochun* y *Ceiba Fetish* (Espinosa-García, 2020).

Hacia 1982 instala en Canadá una versión similar a la de Cuba y el 8 de abril lleva a cabo la performance *Body Tracks* en la Franklin Furnace de Nueva York. La escuela de arte de Hartford junto con la galería Real Art Ways (R.A.W) le encargan una obra para presentarla junto a la exposición de fotografías de tamaño natural de las "Esculturas rupestres". Así surge *Arbitra*, –en latín significa, "testigo femenina"–, una alusión que conecta la mujer con el árbol.

El 18 de febrero es invitada a una conferencia sobre "Arte y Política" en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Quienes asistieron destacaron el tono de la acusación a la manipulación del arte por parte de la clase dirigente de los Estados Unidos:

[...] una clase reaccionaria que empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos. Los miembros de esta clase banalizan, mezclan, distorsionan y simplifican la vida. [...] El riesgo que corre la cultura real hoy en día es que si las instituciones culturales están gobernadas por gente que forma parte de la clase dirigente, entonces el arte puede volverse invisible porque ellos se negarán a asimilarlo. (Mendieta, 1982, p. 1).

En esta charla, presentó primero su compromiso con el mundo como artista, después explicó el significado de la cultura y concluyó diciendo que las agencias publicitarias son las que hablan en nombre de los Estados Unidos hoy en día. Hizo una llamada a los artistas a no venderse al dinero y a seguir luchando, a conservar su integridad (Mendieta, 1999).

En 1983, en Long Island, Nueva York, instala otra versión de las grandes siluetas de las mujeres. Realiza una exposición personal en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, cuyo catálogo escrito por Alberto Quevedo se encuentra en el Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

En Roma es galardonada con el Premio de Roma de la Academia estadounidense.

Tropic-Ana era la firma íntima de su correspondencia con familiares y amigos. En una de estas misivas, desde Nápoles, escribió: "Querida mamita, nada más unas líneas para darte la buena noticia de que voy a tener una muestra en Roma que inaugura marzo 21 la Galería Primo Piano. En fin, mis labores empiezan a tener fruto" (*Papeles de la artista*, p. 1).

Durante su estancia en la Academia de Roma, comenzó a crear "objetos" de arte, incluyendo dibujos y esculturas. Una serie de esculturas

de bajo relieve hechas de arena y tierra fueron exhibidas en la Galería de Piano de Roma.

Me dieron un hermoso estudio en Roma. Yo nunca tuve un estudio porque no necesité uno. Ahora he estado trabajando en interiores. Siempre tuve problemas con esa idea ya que siento que no puedo imitar a la naturaleza. Una instalación es un arte falso. Así es que me he dado un problema a mí misma... Trabajar adentro. Así que me he dado una manera de hacerlo y en eso estoy envuelta ahora, trabajando con arena, con tierra, mezclándolas con una pega y haciendo esculturas. Estoy muy satisfecha porque consigo el mismo tipo de textura que consigo afuera. Estaba trabajando y trabajando insegura de si había algo ahí, y entonces, un día llegué al estudio y vi que las esculturas tenían una presencia real. Todas tenían una “carga” en ella. (Ana Mendieta y Linda Montano, entrevista sin publicar, citado por Barreras del Río, 1987, p. 50).

Una vez terminada la beca en Roma, alquiló junto a Carl Andre un estudio en terrenos de la Academia y el 17 de enero de 1985 se casaron allí.

Como artista visitante en la Rhode Island School of Design (RISD), Providence, crea *Furrows*, una serie de siluetas sobre césped. Recibe el Premio en Artes visuales, Southeastern Center for Contemporary Art (SECCA), Winston-Salem.

LA JUNGLA

Me sentí muy atraída sobre la búsqueda de este nombre de la obra inconclusa de Ana Mendieta. En 1985 Al Nodal, director del Otis Art Institute de Parsons, de Los Angeles, le encarga a Ana Mendieta la creación de una obra para ser instalada en el área central de Los Angeles como parte del programa de arte público del parque MacArthur.

El proyecto no se realizó, pero la propuesta de Mendieta permanece. Se trata de siete esculturas totémicas tituladas “La Jungla”.

Una obra que consiste en siete troncos de árbol (pinos gigantes de California) variando de 8 a 10 pies de altura, cada tronco de veinticinco a cincuenta pulgadas de diámetro. Los troncos van a ser secados al horno para darles permanencia. Los troncos de árboles se instalarán en un pedazo de hierba rectangular en el Whilshire Boulevard en el Parque MacArthur (frente al Instituto Otis). Se instalarán en relación de unos a otros y cargarán el espacio de tensión. Cada tronco tendrá una imagen tallada/quemada que represente las siete potencias de la vida (que tenían en la jungla). Los troncos se instalarán con una base de cemento (que no será visible) para que la instalación sea estable y segura. (*Papeles de la Artista*).⁵

5. Los papeles de la artista abarcan todo un conjunto de documentos inéditos que integran su archivo personal y que requiere sistematización ulterior.

Me atrae este diálogo entre la artista y “El jardín criollo” de Édouard Glissant (1990). Cito del escritor, los extractos del mismo:

De acuerdo con una interpretación europea, el árbol representa la genealogía.

De hecho, se lo llama el árbol genealógico, ¿no?

Ante todo, el árbol es todas las raíces y el tronco, después de eso vienen las ramas, de generación a generación. Entonces el árbol es lo que excluye todo lo demás.

Yo mismo y algunas otras, pensamos que este punto de vista no es útil para nosotros.

Si me pidiera dibujar un árbol, nunca dibujaré un árbol.

Dibujaré un bosque. Dibujaré una jungla.

Entonces, instintivamente yo rechazo la genealogía.

Porque en el barco negrero perdimos el árbol. Perdimos el árbol africano, el Baobab, el árbol sagrado, bajo el cual los mayores se reunían y hablaban.

En el barco negrero perdimos nuestras lenguas, nuestros dioses, todos los objetos familiares, canciones, todo. Perdimos todo. Todo lo que habían quedado fue rastros.

Por eso creo que nuestra literatura es una literatura de rastros.

Cuando los esclavos llegaron al otro lado del Atlántico, tenían pequeños jardines secretos, que fueron clandestinos. A causa del hecho de que ellos fueron obviamente hambreados, sus amos no los alimentaron suficientemente.

Entonces en la noche, cuando ellos terminaron trabajar, cultivaron lo que se llama el Jardín Criollo.

Fue un lugar conocido solo por ellos para proteger los productos agrícolas de los manos de ladrones.

Una de las características de estos “jardines criollos”, que ellos habían inventados, y nosotros hemos perdido desde hacía tiempo, fue que en un espacio muy estrecho, ellos podrían cultivar miles de diferentes tipos de árboles, olores diferentes. Cocos, ñames, naranjas, pinos, dachines, chout-chines, boniatos, mandioca. Ellos lo hicieron de tal forma que las plantas se protegieron mutuamente.

Fue la esencia del jardín criollo. Este principio del jardín criollo es lo mismo que el principio de rizomas. No es el principio del árbol o el árbol genealógico. Es el principio de distribución. Y desafortunadamente, hemos perdido este principio. Hemos perdido esta ciencia y conocimiento que los esclavos tenían. Fueron estos jardines criollos que les permitieron sobrevivir. (“El Jardín Criollo”, Édouard Glissant).

“La jungla” quedó interrumpida. También, el porqué de ese nombre que la artista eligió para la obra. Me hubiese gustado saber si la activación de esa memoria ancestral fue impulsada por la potencia de las huellas de africanía tal como constato en algunos escritos que encontré entre archivos y catálogos de exposiciones. Conversando en 2014 con Petra Barrera del Río, me relató que, antes de su regreso a Cuba, Mendieta se interesó por las religiosidades de matriz africana e investigó las prácticas artísticas de los pueblos Yorubá. Así, describió una “costumbre africana” que, explicó, “me parece [...] análoga a mi trabajo [...], las mujeres vienen con un saco de tierra de su hogar natal y cada noche comen un poco de ella. La tierra las ayuda a hacer el tránsito entre el lugar de origen y su nueva casa” (citado por Petra Barreras del Río, 1987, p. 47).

Ana Mendieta, “Rastros corporales”



Fuente: <https://theartstack.com/artist/ana-mendieta/body-tracks-rastros-corporales>

“Abracé tradiciones espirituales de los yorubá en África y elementos del catolicismo” (citado por del Río, 1988, p. 43) y las de los indios taínos, escribió la artista, permitiéndonos recuperar la *Améfrica*, esa idea-fuerza que en los años de 1970 acuñara la afrofeminista brasilera Lélia González (1988).

El 8 de septiembre de 1985, se produce su muerte. Este trágico evento le impidió desarrollar el proyecto artístico “La jungla”, encargado para instalar una obra en el parque MacArthur de Los Angeles compuesto por siete esculturas totémicas.

Ana Mendieta, “SHE GOT LOVE/Ella consiguió amor”



Fuente: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39819/1/ana-mendieta-was-the-controversial-artist-who-helped-pioneer-earth-art>

BIBLIOGRAFÍA

- Bidaseca, Karina (2021). *Ana Mendieta. Pájaro del océano*. Buenos Aires: El mismo Mar.
- Bidaseca, Karina (2021b). A G U A ANA/MENDIETA/ Q I X I. Trasposiciones/Transtemporalidades. *Boletín Poética erótica de la relación. Estéticas descoloniales desde el sur. Arte, memorias y cuerpos* (2). Disponible en: <https://www.clacso.org/boletin-2-poetica-erotica-de-la-relacion/>.
- Bidaseca, Karina (2020). *Por una poética erótica de la Relación*. Buenos Aires: El mismo Mar.
- Del Río, Petra Barreras (1987). *Ana Mendieta: A retrospective*. Catálogo. New York.
- Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- González, Lélia (1988). A categoría político cultural da amefricanidade. *Tempo Brasileiro*.
- Huberman Didi, Georges (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudirol & Co.
- Lorde, Audre (1984). Uso de lo erótico: lo erótico como poder. En *Sister Outsider. Essays and Speeches by Audre Lorde*. California: Crossing Press Berkeley.
- Lugones, María (1987). Playfulness, “World”-Travelling, and Loving Perception. *Hypatia*, 2 (2), pp. 3-19. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3810013>.

- Mendieta, Ana (1982). Arte y Política. *Lumière*. Disponible en: <http://elumiere.net/especiales/mendieta/mendietaarteypolitica.php>.
- Mendieta Ana (1999). Escritos personales. En Gloria Moure. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo.
- Mendieta, Ana (2020). *Feathers on a Woman. Silueta Works (1973-1977)*. San Francisco Museum of Modern Art.
- Mendieta, Ana (2020). *Imagen de Yagul. Silueta Works. (1973-1977)*. San Francisco Museum of Modern Art.
- Mendieta, Ana (S/F). *Papeles de la artista. (en prensa)*.
- Perreault, John (1988). Tierra y fuego. La obra de Mendieta. En *Ana Mendieta: A retrospective*. New York: The New Museum of Contemporary Art.