

¿Feminismo o necesidad?

El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta

Gloria Lapeña Gallego *

Feminism or Need?: The Artistic Process in the Work of Eve Hesse and Ana Mendieta

Abstract

This paper reflects on the art as a therapeutic need to mitigate the inevitable wounds of the female artist. She is usually catalogued as “active feminist”, because of the human endeavour to establish taxon in all areas. If you are a creative, committed woman whose work takes place on the second decade of the twentieth century, there is no problem to attach this label. If further along her history there appears a dominant male figure, which is more than likely, our fears are completely mitigated.

All these simplifications do not miss the truth in the strict sense, but are not quite beneficial if w take into account they assume the omission of other equally meaningful and enriching aspects. As examples of multiple and often muted critical analysis, we have chosen Eva Hesse and Ana Mendieta, two artists with a short productive life who knew they could channel their fears through their work, through which they found a way out.

Keywords

Feminism, Art Therapy, Injury, Identity, Absence

Resumen

En el presente artículo se realiza una reflexión sobre el arte como necesidad terapéutica para atenuar las inevitables heridas de la artista, habitualmente encasillada en la categoría de “feminista activa”. De este modo resolvemos, sin temor a equivocarnos, nuestro empeño de establecer taxones en todos los ámbitos. Si se trata de una mujer, creativa, comprometida y cuya obra se sitúa en la segunda década del siglo XX, no existe problema alguno para colgar la etiqueta correspondiente. Si además a lo largo de su historial aparece la figura masculina dominante, lo cual es más que probable, nuestros miedos quedan totalmente mitigados.

Todas estas simplificaciones no faltan a la verdad en el sentido estricto, pero no resultan del todo beneficiosas si tenemos en cuenta que suponen la omisión de otros aspectos igualmente significativos y enriquecedores. Como ejemplos de múltiples y frecuentes análisis críticos realizados con sordina, hemos elegido a Eva Hesse y Ana Mendieta, dos artistas de corta vida productiva que pudieron y supieron canalizar sus miedos a través de su obra, en la que encontraron una vía de escape.

Palabras Clave

Feminismo, arte terapia, herida, identidad, ausencia

Introducción

Cualquier revisión bibliográfica realizada en una base de datos a partir de los keywords *arte contemporáneo* y *feminismo*, expone un listado de publicaciones en las que se hace referencia a artistas como Ana Mendieta, Judy Chicago, Eva Hesse o Louise Bourgeois, por citar algunos ejemplos. Se trata de una primera aproximación que, en ocasiones, encierra la resolución a una problemática aún más profunda, relacionada con la vida de estas mujeres que buscan en el arte la atenuación de sus miedos. En los casos concretos de Eva Hesse (1936-1970) y Ana Mendieta (1948-1985) la abstracción resulta ineludible e irresistible, puesto que no se presta a errar ante lo que se nos muestra como una evidencia: mujeres artistas, víctimas del exilio, una corta existencia complicada y una muerte trágica. Si bien no existe relación alguna entre el trabajo de ambas en cuanto al resultado final, el proceso es muy parecido, desde su génesis o motor, hasta la caducidad de sus obras, cuya vida queda limitada por el tiempo. Este último aspecto puede no ser una casualidad, sino por la capacidad de la mujer para crear vida, aunque de alguna manera la sociedad machista, inconscientemente, ha restado importancia en beneficio de su carácter dominante a lo largo de la historia.

Para el trabajo que pretendemos realizar es imposible separar la vida/obra de las artistas objeto de nuestro estudio, puesto que la producción artística se alimenta de la propia existencia y al mismo tiempo la expresión de la obra adquiere la condición de necesaria y vital. En primer lugar, analizaremos las huellas más importantes de sus respectivas biografías, en un esfuerzo de anamnesis, para poner al descubierto todas aquellas preocupaciones perturbadoras. A continuación, intentaremos redefinir el concepto de feminismo en estos dos casos, más próximos a la búsqueda de una identidad femenina que de una lucha activa para la consecución de unos derechos por razones de género. Finalmente, nos centraremos en subrayar la necesidad de un proceso artístico en la obra de Hesse y Mendieta como vía de liberación de sus miedos y como medida terapéutica inevitable.

Los objetivos de este estudio no van encaminados a refutar las reflexiones hechas sobre estas artistas por críticos experimentados, entre otras razones porque son básicamente las fuentes bibliográficas en las que basaremos lo que constituye la hipótesis de trabajo: *Eva Hesse y Ana Mendieta, dos artistas mujeres que buscan sus raíces, veladas o robadas antes de su nacimiento por una sociedad patriarcal*. Nuestro propósito es el de unificar los dos pilares en los que se ha ubicado la obra de Hesse y Mendieta, *feminismo* y *ausencia*, de tal manera que no se alcen paralelos e independientes, sino como parte de un todo, buscando nexos conducentes hacia una aproximación, una sola pieza que refleje la vinculación de su creación artística con la existencia individual. Una vez realizada esta primera relación pasaremos a analizar el modo de búsqueda de su identidad a través del proceso artístico, que no solamente derivó en una vasta producción, sino que, como queremos demostrar, formó parte de su modo de vida o más concretamente como una obligación.

Las heridas y los miedos

La primera herida que marcó a Eva Hesse se produjo al tener que separarse de su madre durante tres meses. Hesse nació el 11 de enero de 1936 en Hamburgo en el seno de

una familia judía que tuvo que huir de la Alemania nazi. Fue enviada a los Países Bajos, junto con su hermana mayor Helena cuando apenas tenían tres y seis años, y alojadas en una casa católica para niños refugiados. La reunión de toda la familia se produjo en Inglaterra en febrero de 1939 y se trasladaron definitivamente a Estados Unidos en junio de ese mismo año, donde residieron en Washington Heights, un vecindario judeo-alemán en Nueva York. El segundo hecho que siendo niña tuvo que superar fue el suicidio de su madre. Ruth Marcus Hesse padecía trastorno bipolar con fases maniaco-depresivas y su separación matrimonial fue posiblemente el detonante que precipitó a una mente, ya enferma, a quitarse la vida en 1946. A partir de la muerte de su madre y ante la incompreensión de su madrastra, a la que calificaba de *puta*, Hesse anotaba en su diario las pesadillas que tenía en torno a sus miedos de heredar la inestabilidad de su madre¹, de la muerte prematura y sus luchas, no solo en la pintura, sino también como mujer en un ámbito dominado por los hombres, como muestra en una carta del 20 de diciembre de 1958 a la doctora Helene Papanek, su psicóloga desde 1954 hasta su muerte:

¿Soy una mujer? ¿Mis necesidades son incompatibles con mi desarrollo artístico e intelectual?
¿Soy capaz de satisfacer las necesidades de supremacía del hombre? ¿Debo recibir órdenes, como si fuese un actor, de un director? ¿Es ése mi papel cuando un hombre me quiera?
(Wagner, 2002: 115)

Todos sus temores se reflejan en sus primeros dibujos y pinturas de 1960-1962 (Petzinger, Rosen & Spohn, 2006). La mayoría de ellos, *Sin Título*, comienzan siendo expresionistas, con caras y figuras humanas, algo siniestras, a veces un poco torvas con un dominio de grises y ocres. En 1962 incorporó collages, tinta y acuarelas a sus cuadros más coloridos y con construcciones compartimentadas. Paralelamente a su incipiente carrera artística, en abril de 1961 Hesse conoció al escultor Tom Doyle, con quien se casó civilmente en noviembre, y por el rito judío al año siguiente. Esta relación con un hombre le supuso a Hesse una exacerbación de los miedos a quedar a la sombra por la sumisión:

Yo no quería retroceder, pero lo hice porque él era un artista más maduro y evolucionado. Me empujaba hacia él y yo inconscientemente me dejé influenciar. Sin embargo, yo ya había realizado una exposición de dibujos cuando lo conocí, y eso era muy importante para mí.
(Nemser, 1970)

Insegura y desconfiada de aquel matrimonio, inició una etapa en la que comenzó a relacionarse con artistas del círculo neoyorkino, principalmente hombres. En junio de 1964 Tom Doyle y Eva Hesse viajaron a Kettwig-am-Ruhr cerca de Essen, en Alemania Occidental y se alojaron en una antigua fábrica de textiles. Fue entonces cuando Hesse comenzó a experimentar enrollando cuerda y pegando tejidos. Un total de catorce relieves muy coloridos junto con otras pinturas van a configurar *Eva Hesse: Materialbilder und Zeichnungen* (agosto-octubre, 1965), su primera exposición como escultora en Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Dusseldorf, y van a relacionar a Hesse con el pensamiento feminista por su predilección por los círculos, materiales blandos y la repetición. “No puedo ser tantas cosas...., mujer, hermosa, artista, esposa...no puedo ni siquiera ser yo misma ni saber quién soy” (Hesse, 2006). En sus *Datebooks 1964/65* (publicados en 2006), son frecuentes las anotaciones sobre tareas domésticas que realiza mientras su marido Tom Doyle se dedica a la lectura o a su trabajo como escultor. Y sin embargo, ella niega continuamente su encasillamiento en el movimiento feminista. Cuando en 1970 Cindy Nemser, en la entrevista publicada en Artforum, preguntó a Hesse sobre la feminidad en su arte, ella contestó:

No valoro la totalidad de la imagen desde estos puntos estéticos o abstractos. Para mí, se trata de una imagen absoluta que tiene que ver conmigo y con mi vida...La mejor manera de evitar la discriminación en el arte es a través del arte. La excelencia no tiene sexo. (Nemser, 1970)

En los 15 meses de permanencia en Alemania, cada una de sus actividades profesionales las reflejó en las dos pequeñas agendas, junto con acciones cotidianas como ama de casa, su salud y las discusiones con su marido. A pesar de la cercanía entre Essen y Hamburgo, Eva Hesse demoró el viaje a sus propias raíces casi un año. En los billetes de tren del matrimonio, datados el 19 de mayo de 1965, figuran los 370 kilómetros que recorrieron, quizás, para confirmar los temores de Hesse. En Hameln, la ciudad de su madre, visitó a las personas que, según había recopilado de los diarios de su padre, podrían haber recordado algún detalle de sus abuelos maternos, pero no quedaba rastro de una madre que perdió trágicamente a los diez años, no existía. La decepción y el vacío fueron aún mayores cuando días después intentó entrar en la casa paterna, donde ella nació y vivió algo menos de tres años. Los residentes ni siquiera les dejaron entrar, se negaron. Eva Hesse anotó en su agenda: *cried*.

A su regreso a Estados Unidos, Eva Hesse se separó de su marido y falleció su padre en Suiza, lo que intensificó su sentido de culpa de no haber estado “a la altura” de ambos. Hubiese sido lógico que se hundiese al igual que lo hizo su madre y, sin embargo, se va a mostrar como una artista madura con una pasión especial por la exploración de nuevos materiales, como el látex y la fibra de vidrio, algo más sofisticados que la cuerda, con los que se fue emancipando de la pared, expandiéndose hacia el espacio. Incluso tras serle diagnosticado un tumor cerebral un año antes de morir (1970), Hesse continuó produciendo y exponiendo su obra.

Ana Mendieta, nacida en La Habana en 1948 en el seno de una familia acomodada, fue exiliada a Estados Unidos a los doce años junto con su hermana Raquel y otros niños cubanos, formando parte de la llamada *Operación Peter Pan*, financiada por la Iglesia católica estadounidense con el fin de aislarlos del régimen castrista. En Iowa se crió en distintos orfanatos americanos bajo condiciones de marginación como mujer y como hispana, bajo insultos como “negras”, “putas”, o anónimos que decían “Vuelve a Cuba” (López-Cabrales, 2006). Estas experiencias hicieron que Mendieta se autocalificara como artista y mujer de color, o como una artista “no blanca”. En su obra se muestra a sí misma como una mujer desubicada, o como la designa Jane Blocker en su libro *Where is Ana Mendieta?* (1999, 2002), una “ciudadana fronteriza.”² Es una identidad propia de quien no pertenece a ningún lugar, sin madre y sin patria que augura un arte de conflicto permanente entre la cultura espiritual cubana, perdida, ausente, y la cultura impuesta en su residencia del exilio, a la que critica con un fuerte contenido político, llegando a manifestar:

Los EEUU, el mayor poder imperialista, rico en medios materiales y tecnológicos mantiene algunas de las formas más vergonzosas, dolorosas e inhumanas de discriminaciones raciales, económicas y sociales entre sus propias gentes. El desbordamiento de sus fronteras, las agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de los EEUU ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos al igual que dentro de los mismos EEUU. (Moure, 1983: 216)

Su capacidad creativa y la intromisión en el estudio en multimedia derivaron, a lo largo del primer quinquenio de los setenta, en una producción artística representativa de enfoque feminista y de defensa de las nuevas estructuras sociales que ocupan los márgenes de la sociedad. En sus primeras performances el cuerpo va a ser su tema

y su obsesión, en particular su propio cuerpo, que orquesta una armónica sinfonía de elementos tales como violencia, erotismo y muerte. El cuerpo desnudo deformado a través de un cristal (*Glass on Body*), el cuerpo que intenta travestirse al colocar pelo de la barba de un compañero (*Facial Hair Transplant*), el cuerpo de una mujer cubierto de plumas excepto su sexo (*Feathers on a Woman*) y su cuerpo desnudo mientras contempla un pollo blanco decapitado que deja desangrarse a la altura de su pubis (*Death of a Chicken*) pertenecen a 1972. La utilización de sangre se repite en *Rape Scene* (1973), pero en esta ocasión como recuerdo de la muerte y expresión de dolor, rabia e impotencia. Su cuerpo desnudo de cintura para abajo, cubierto de sangre y atado a la mesa de la cocina de su apartamento, y el mismo cuerpo tirado bocabajo entre las matas de un campo, constituyen un memorando de la violación y asesinato de una mujer en la Universidad de Iowa durante su estancia como estudiante.

Las vivencias de su infancia y adolescencia, que indudablemente la marcaron en el sentido de priorizar “por encima de todo, la búsqueda del origen”, inmersas en un contexto de aceptación de las vanguardias y el experimentalismo en el arte de Estados Unidos, es una de las razones más potentes para situar a esta artista en el movimiento feminista, formado por un grupo cada vez más numeroso de mujeres de color excluidas de la esfera artística. Ana Mendieta pertenecía a una clase social alta tradicional, y la separación de su madre y su patria por una operación de “salvación”, organizada por la Iglesia Católica, provocaron el lógico rechazo hacia la religión. Sin embargo, conserva los conocimientos sobre la santería, sincretismo resultante de la religión importada a Cuba por esclavos negros procedentes de África y la propia católica “instaurada” en las tierras conquistadas. También posee una amplia cultura cubana, adquirida al escuchar las conversaciones entre las criadas que trabajaron en su casa familiar. Según escribe su hermana Raquel:

Era un gran pasatiempo. Nos daba a conocer cuestiones populares y culturales que no hubieran sido parte de nuestras vidas. No había separación entre el catolicismo y la santería en la Cuba que conocimos. La santería era considerada, en nuestra familia, como una práctica supersticiosa del catolicismo. No se hablaba mucho de ello, nuestra abuela pensaba que no era demasiado serio, como la magia. (Moure, 1983: 223).

A partir de 1974 viajó a México con su profesor Hans Breder (con quien mantuvo una relación muy intensa) lo que desembocó en la adopción de este país como su “tercera patria”, puesto que le resultó imposible volar a Cuba por las restricciones del gobierno americano. En México podía hablar castellano, sentir la cultura latina e integrarse entre personas físicamente parecidas a ella; en definitiva, un espacio natural, similar al de origen, donde comienza a experimentar a través de entierros, utilizando mortajas, sangre y órganos de animales. En el conjunto de obras agrupadas bajo el título *Siluetas* que inicia en 1973 en Iowa y continúa más tarde en México en plena Naturaleza, Mendieta utiliza su propio cuerpo, cubriéndolo con flores, tierra y barro para fusionarse con el entorno en un intento de “regresar al útero materno” o “buscar sus raíces” arrancadas en el exilio. Pronto deja de interesarle su cuerpo presente como objeto material y lo elimina, dando prioridad a la huella que deja en su ausencia. A partir de este momento marca el contorno de su silueta con cenizas, velas, flores o nieve, que representan los cuatro elementos básicos de la Creación: tierra, fuego, aire y agua respectivamente, metáforas de la vida o de la presencia.

El sentimiento de exilio desaparece cuando en 1981 realiza la serie de *Esculturas Rupestres*, formas de diosas excavadas en las paredes de la cueva Águila en el parque Jaruco (La Habana) que recuerdan a representaciones artísticas de los pueblos indígenas

prehispánicos. El compromiso de Mendieta con este proyecto artístico fue tal que llegó a plantearlo para optar a una beca con el fin de obtener financiación en la edición de cincuenta ejemplares de un libro con doce fotograbados de la serie, encuadernado a mano en una caja. Durante los últimos años de su vida experimentó con otros materiales, como papel quemado, hojas secas y troncos de árboles, fuerzas de la naturaleza a las que la artista se sentía tan unida. Con esta vitalidad y energía, a los treinta y seis años de edad se despidió Ana Mendieta de la vida un día, al caer al vacío desde la ventana de su apartamento tras una discusión con el escultor estadounidense Carl André, con quien se había casado hacía unos meses. Él fue el único "testigo" de su extraña muerte.

La identidad femenina

Según lo expuesto, tanto Eva Hesse como Ana Mendieta coinciden en su condición de *mujer* y de *exiliada*, dos causas no puntuales ni estériles que integran una búsqueda continua de algo más profundo y universal. Así, si procedemos a una jerarquización, comenzando por lo más concreto, individual y palpable hasta avanzar hacia lo general y más abstracto, podremos entender mejor cómo la intersección de este aspecto de su vida-obra con el feminismo se amplifica hasta su disolución completa. El primer nivel corresponde a la ausencia de su madre, por suicidio en el caso de Eva Hesse y por el exilio forzado de Ana Mendieta. En un escalafón superior, ambas fueron arrancadas de su tierra natal, por causas político/religiosas, para vivir en los Estados Unidos, donde las manifestaciones xenófobas hacia mujeres judías y de color eran continuas. Estos sentimientos de falta de, las llevaron a la búsqueda de una identidad perdida o, más bien robada por las circunstancias y, sin embargo, aún debemos preguntarnos a qué identidad nos estamos refiriendo.

Desde una perspectiva puramente bibliográfica, aparentemente se nos muestran como mujeres que lucharon en defensa de la igualdad de género. Pero si tomamos al pie de la letra sus propias declaraciones entraremos en un terreno algo confuso:

No pintura, no escultura...Recuerdo que quería llegar al no arte, no connotativo, no antropomórfico, no nada...Todo, pero de otro tipo. Desde otro punto de referencia. ¿Es posible? He aprendido que cualquier cosa es posible. Sé que la visión o concepto vendrán a través de la libertad, de la disciplina. Lo haré...no es lo nuevo. Es lo no conocido, lo no pensado, no-visto, no-tocado. Verdaderamente lo que no es. (Hesse, citada en *Art in Process IV*, 1969).

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de este fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen. (Mendieta, citada en Moure, 1983: 175)

Evidentemente, las inquietudes (derivadas de sus heridas y no de las interpretaciones de su obra dentro de un contexto artístico) que mueven a Hesse y Mendieta, poco tienen que ver con una lucha feminista, negada además explícitamente por Eva Hesse, tal y como hemos apuntado. Mientras que la primera busca una *no representación/no arte* a través de la *disciplina* y la *libertad*, la segunda busca un *origen ancestral* en la *Naturaleza*. Es a partir de sus propios deseos donde encontramos el punto de encuentro

de ambas y el momento de tratar de descubrir, o al menos dar un paso más, en la comprensión de dos mujeres en las que lo femenino y la ausencia son dos caras de la misma moneda, con unas raíces tan profundas como la propia naturaleza humana. Es más, podríamos incluso decir que, en cierto modo, los movimientos feministas surgen en el intento de recuperar la identidad de la mujer, de la necesidad de definirse o de encontrar su *naturaleza robada*.

La búsqueda de la identidad femenina no se basa en la ciencia, pues en tal caso nos llevaría al discurso dominante de la afectividad subjetiva o debilidad fisiológica de la mujer y caeríamos en la idea de tradición occidental de que el hombre es superior a la mujer, la cultura a la naturaleza y la razón al sentimiento. Todas estas derivaciones erróneas tienen su origen en la definición de los estereotipos *masculino* y *femenino*, que sitúan al hombre como sujeto activo, viril y seductor, y a la mujer como su opuesto referencial³ (Beauvoir, 1949) que nunca podrá compartir nada con él. El hombre ha inventado a la mujer como la imagen de sus deseos y sus temores, ha ocultado una identidad femenina bajo un cuerpo íntegro, *sin rotura*, que se consideró, durante siglos, carente de alma o espíritu. Encerrada en un arquetipo denigrante, apoyado en mayor o menor grado por la Iglesia y el Estado, ha tenido que defender su igualdad ante una sociedad clásicamente machista.

En épocas ancestrales, sin embargo, la sociedad se fundamentaba en un riguroso matriarcado protagonizado por divinidades femeninas, lo que no sólo contradice la formulación lacaniana sobre la exclusión social de las mujeres “por la naturaleza misma de las cosas...es eso de lo que se quejan; pero ellas no saben de qué se están quejando, esa es la diferencia entre ellas y yo” (Homans, 1986), sino que además da una respuesta al famoso enunciado interrogativo multisemántico de Jane Blocker ¿Dónde está Ana Mendieta?⁴ La búsqueda del alma femenina arrebatada por una sociedad patriarcal hace aflorar la espiritualidad inherente a la obra irreplicable de Hesse y Mendieta. Las citas “Desde otro punto de referencia. ¿Es posible?” y “existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios” se convierten así en un anacronismo de obligada generalización para todo un sentimiento femenino hacia el encuentro de una identidad arrancada por el hombre, autoconvencido de que la idea freudiana *envidia del pene* yace en el inconsciente de la mujer. ¿Dónde está la mujer? trata de recuperar un miembro mutilado, y no precisamente físico o funcional, como si se tratase de una castración, sino un *espíritu* no demostrable porque va más allá de la razón y de la fisiología.

Si bien Ana Mendieta inicia su carrera artística con las performances claramente feministas en las que utiliza su propio cuerpo, las primeras obras de Eva Hesse que expresan sus preocupaciones por el género femenino coinciden con sus primeros relieves, realizados en Alemania con cuerda y papel maché, en los que abandona la pintura expresionista y se aleja poco a poco del marco pictórico para hacerse escultura. Los catorce relieves que realiza a lo largo de estos quince meses en el taller textil de Alemania se caracterizan por el biomorfismo, el trabajo manual y los colores estridentes, posiblemente, por influencia de Joseph Albers. El primero y más conocido, *Ringaround Arosie* (marzo, 1965) es una obra hecha a raíz de que una amiga de Hesse, Rosalyn Goldman quedase embarazada, de ahí que el título incluya su nombre *Anillo alrededor de Rosie*. Hesse mostraría su felicidad ante la noticia creando esta pieza, lo cual también estaría relacionado con el hecho de que ella no podía tener hijos, como se deduce de comentarios realizados en un diario durante su etapa estudiantil. El círculo grande que sale y el pequeño que entra se asocian a la maternidad, al pecho que da y al bebé que recibe. *An Ear in a Pond* (abril, 1965) alude a los órganos sexuales y reproductivos: una barra rígida verde, referencia fálica, se dirige hacia un montículo circular, (huevo, ovario,

pecho invertido, útero) de color rosa, degradado centrífugamente (Fer, 2007), de cuyo centro cae una cuerda rosa, parcialmente envuelta, que recuerda el cordón umbilical. Esta obra resulta de la visión original que tiene Hesse de oposición macho-hembra. El macho, rígido entra en contradicción con la forma circular rosa suave de la que pende el cordón:

Recuerdo que siempre estaba trabajando con las contradicciones y las formas contradictorias. Es mi idea de mi vida, el absurdo y toda la vida. Nada ha sido nunca el centro, sino los opuestos. Mi vida nunca ha tenido algo normal o en el medio, siempre en los extremos. (Rosen y Petzinger, 2006: 11)

El cuerpo de Mendieta cubierto de plumas excepto el pubis (*Feathers on a Woman*, 1972), quiere dejar patente que esa nueva criatura es de sexo femenino y los círculos de cuerda de Hesse (*Ringaround Arosie*, 1965) señalan a la maternidad como capacidad de dar vida, totalmente exclusiva de la mujer. Estas obras apoyan la existencia de una imagería femenina a la que Judy Chicago y Miriam Schapiro denominan *iconografía vaginal* en su artículo "Female Imaginery" (Chicago y Schapiro, 1973), en torno a un orificio central. Son símbolos que se repiten en las obras de otras artistas, a través de la aparición reiterada de formas vaginales (vulvas, círculos, flores) que responden a la expresión inconsciente de la sexualidad femenina y con las que se reivindica la posición de la mujer en un ámbito machista.

Podemos decir que las performances de Mendieta y los quince relieves de Hesse constituyen la puesta en evidencia de una preocupación por el concepto masculino/femenino, inculcado por la propia sociedad en la que se encuentran inmersas. Concluiríamos el estudio de ambas artistas si su producción artística desde 1965 y 1973 hasta sus trágicas muertes fuese una prolongación de las manifestaciones de estas primeras obras. Sin embargo, tanto Hesse con sus esculturas de cuerda y otros materiales blandos y maleables, como Mendieta en sus series *Siluetas* y *Esculturas Rupestres*, el sello femenino y el alma robada ausente "el no arte" y "el no cuerpo de mujer marcado por el dolor", forman una solución de continuidad íntima, espiritual e ilimitada.

Cuando Hesse regresa a Nueva York a finales de agosto de 1965, orienta su producción hacia una nueva corriente escultórica que se impone contraria al Minimalismo frío de materiales industriales rigurosamente ordenados: es el arte posminimalista, que posibilitó referencias emocionales y viscerales. Su primera obra, *Hang Up* (enero, 1966) de este periodo recoge la sistemática del lenguaje reducido pero, a pesar del uso del material industrial, el resultado es el elemento personal que aporta Hesse para contradecir un arte frío, mecánico y deshumanizado. Se trata de un marco de madera, que contiene la pared vacía, del que emerge y regresa un tubo de acero tras realizar un arco que se apoya en el suelo, realizado cuando su padre acababa de morir y se había separado de su marido. *Hang Up* crea un espacio vacío, la nada, lo que no se puede representar, es la única salida para que el arte no represente, el no-arte, la búsqueda de lo que dejó de existir desde épocas ancestrales. Es el mismo espacio vacío que encuentra Mendieta en las últimas actuaciones serie *Siluetas*, en las que elimina su cuerpo de la obra, quedando ésta reducida a la huella de una mujer (el negativo de una fotografía) señalada con elementos naturales. Son intervenciones efímeras que con el tiempo acabarán desapareciendo y serán imposibles de reconstruir. Es la estrategia más dramática de la "negación de lo visual" (Hernández-Navarro, 2006).⁵ La misma caducidad que Hesse introduce a través del uso de nuevos materiales blandos y maleables (Sussman y Wasserman, 2006), como el látex, tubos de goma y la fibra de vidrio o resina de poliéster.⁶ El dualismo vida-muerte forma así dos extremos insolubles y circular, no lineal. Cada obra de Hesse y Mendieta

tienen un nacimiento y una muerte, como el hijo que potencialmente puede engendrar una mujer.

El proceso artístico como terapia

La *no-nada*, juego de palabras negativas, reflejan la *doble negación* que quiere representar en su obra la propia Eva Hesse, y que culmina con *Untitled (Rope Piece)*, máximo exponente del expresionismo abstracto. El origen de esta escultura se sitúa en una fecha concreta, 6 de junio de 1964, día de partida desde los Estados Unidos a su país natal, en el que residió durante quince meses con su marido el escultor Tom Doyle, y un final, inconcluso, el 29 de mayo de 1970, día de su muerte:

En la fábrica abandonada donde trabajo hay un montón de basura... Tengo todos estos meses.... Es un trabajo compulsivo que me gusta.... Los nudos se pueden trabajar de manera especial. (Hesse, citada en Lippard, 1976).

Con estas palabras se dirige Eva Hesse por carta el 14 de diciembre de 1964 a su amiga Rosie Goldman, a la que posteriormente dedicará su *Ringaround Arosie*, desde una fábrica abandonada de textiles. Durante seis años utiliza la cuerda que recoge de la vieja industria textil, la manipula, la deshace y la vuelve a tejer en círculos. Mientras tanto, busca sus raíces en su país natal con el fin de llenar el vacío que le dejó la separación de su madre durante tres meses a los tres años de edad y definitivamente cuando contaba con diez. De nuevo, tampoco encuentra nada, la huella de su familia ha quedado borrada en los campos de exterminio nazi, para siempre. Los materiales de desecho no son tales, puesto que no han sido utilizados, sino abandonados en el molino tras su fabricación para algún fin. Hesse los deshace, los niega, en su obsesión por la caducidad de las cosas o el acortamiento de la vida. Recoge o intenta recoger sus raíces, su existencia, un día abandonadas como aquellos materiales, los desenreda, deshilacha y recoloca. Existe cierta metáfora o paralelismo con el personaje de Penélope (*La Odisea*, Homero) que tejía la mortaja de Ulises durante el día y la deshacía en la noche para alargar el tiempo de amor e impedir tener que casarse con otro. Sobre fondos de papel maché construye figuras orgánicas relacionadas con la maternidad, la oposición macho-hembra, la soledad, e incluso la ambigüedad.

En definitiva, una aparente identidad difusa de estos relieves de 1965, en los que Hesse vuelca sus confusiones sobre la incapacidad de tener hijos, el sometimiento psicológico a su marido Tom Doyle, la sensación de soledad y enfermedad amenazante heredada de su madre, y su preocupación constante por su indefinición como artista, son una entrega a la frustración y conflicto. Los gestos para su realización son elementales: alinear, rodear, pegar, anudar y colorear la cuerda, un trabajo puramente manual como "proceso terapéutico, una dinámica catártica que utiliza la propia angustia como método" (Castro Florez, 1996: 99). Por tanto, estos relieves no constituyen el final de una etapa de pintora para pasar al plano escultórico, sino un continuo hacer y deshacer, pasos hacia atrás para curar la herida y llegar al olvido.⁷

De regreso a Nueva York, evoluciona hacia una escultura monocromática que poco a poco va arrancando del marco pictórico en busca de lo más absurdo: la no-representación. Despega la cuerda del papel maché, la retuerce para rodear el gran marco vacío, la cuelga y la deja caer rozando sutilmente el suelo y construye esculturas que finalmente *aísla* en su totalidad. El desenlace de estos seis años no es otro que el enfrentamiento al entramado más complicado de destejer, un tumor que le quitará la vida a los 34 años de

edad, el mismo que la llevará a la inexistencia más absurda, la de la muerte. En febrero de 1970 se fotografió por última vez junto a *Contingent* para la portada de mayo de la revista *Artforum* en la que se publicó una entrevista de Cinty Nemser a Eva Hesse y en su estudio manipulando su obra *Untitled (Rope Piece)*, la gran maraña de cuerda cubierta de látex y desprendida de todo soporte, el más absurdo de los absurdos. En 1969, Hesse había realizado una obra similar, pero totalmente suspendida, bajo el título *Right Alter* (<http://www.evahesse.com>), de fibra de vidrio, alambre y fibra de poliéster. Sin embargo, *Rope Piece* la rehace con materiales blandos, vuelve a la cuerda, la recubre de látex y deja caer cabos por el suelo, como regresando al origen. Según Samuel Beckett, cuando toma la decisión de la no representación, es cuando todo empieza a moverse, “nada, huye, regresa, se deshace, se rehace. Todo cesa sin cesar” (1990: 44).

Dos años más tarde de la muerte de Hesse, Ana Mendieta comienza su producción artística. Su cuerpo resurge como lugar de encuentro entre dos polos, lo psíquico y lo fisiológico, unidos bajo la obligación de existir y de inscribirse en ese *ser-del-mundo* al que alude el filósofo francés Merleau-Ponty (1985)⁸ para evitar la emboscada del binarismo excluyente y jerarquizante sujeto/objeto, hombre/mujer, verdadero/falso, ciencia/religión, real/imaginario. Los estudios feministas iniciados en la década de los ochenta que se corresponden con las corrientes postestructuralistas y las propuestas deconstructivas derridianas parten de la advertencia y peligro del binarismo falocéntrico, por lo que debemos rechazar todo intento de definición de la mujer y deconstruir las estructuras mentales ficticias.

En las performances y esculturas de Mendieta el cuerpo no es espectáculo, sino un espacio sagrado, un rito del que sale fortalecida, un instrumento discursivo o gramática visual que proviene de la exploración de lo autobiográfico y escapa de la construcción del cuerpo como objeto de consumo de la mirada falocéntrica. El lenguaje corporal y artístico de Ana Mendieta muestra la búsqueda incansable del espíritu de la mujer, que tiene que ver con la especificidad de su cuerpo. En su obra plantea la diferencia entre hombre y mujer como la existente entre quien puede quitar la vida y quien, además, puede darla. El hombre pasa a ser una criatura incompleta que, temerosa e insegura, siente la necesidad de dominar y controlar la energía vital de la mujer, de la cual depende. Esto lo manifiesta Mendieta, desde sus primeras obras, a través de replanteamientos conceptuales clásicamente connotativos de la debilidad de la mujer, hacia nuevas interpretaciones más acordes con el momento en el que se encontraba inmersa la sociedad.

Así, su primera producción rompe con los significados negativos de su propia naturaleza, como el caso de la sangre, tradicionalmente asociada a la violencia y a la muerte. Una serie de artistas consideradas feministas comienzan a relacionarla con el parto y la menstruación, temas que el hombre ha convertido en tabúes, de una manera más o menos intencionada, para tapar el don de la mujer de la fertilidad, reivindicado como un “poder asediado”. Mendieta no quiere mantenerse al margen de la ruptura con la belleza impuesta y busca replantear una genealogía simbólica de la sangre. La dimensión *herida*, expresada a través del dolor, es un tema recurrente para mujeres artistas que han expuesto su cuerpo como soporte artístico. *Rape Scene* (1973) muestra algo que va más allá de la contemplación y de la representación de una violación: pone en evidencia la objetualización y el desprecio hacia la mujer en la sociedad machista. Las performances agrupadas bajo el título *Escribir con sangre* (1974) son esa respuesta que no puede encontrarse en la mujer “muñeca”. Busca hacer visible, literal y metafóricamente, la alegoría de la sangre: muerte, violencia del mundo y hacia la mujer; pero a la vez sagrada como fuente de poder o *ashé*, el don de dar a luz o de crear vida.

En suma, la existencia de una sensibilidad artística singular en la obra de Ana Mendieta que tiende a liberarse de las definiciones estereotipadas de *lo femenino*, la encasillará dentro del grupo de artistas feministas, que intentan crear una nueva iconografía generadora de autorrepresentaciones que revalorizan aspectos de la expresión corporal de la mujer, como la menstruación o la sexualidad, tradicionalmente desdeñados. Un lenguaje sutil y sublime, fruto de las propias experiencias de esta artista, que trata de universalizar el reencuentro de la mujer con la Naturaleza, el útero materno, y no de expresar hechos aislados, como la violación o la menstruación, propios de legislaciones políticas y explicaciones fisiológicas. Su obra se ha calificado de esencializadora, al situar consistentemente el cuerpo de la mujer en la naturaleza, reforzando la dicotomía mujer/naturaleza y hombre/cultura, típica de la tradición occidental. Su arte es por tanto una necesidad, algo en lo que creer, imaginado y no por ello irreal. *Sangre/cuerpo* y *vida/muerte* se circunscriben en una estancia mística donde se funden la tierra y la tumba, donde nacemos y donde vamos a morir, una especie de altar-síntesis del universo.

Una encuadernación realizada a mano de doce fotografías de *Esculturas Rupestres* (1981), formaría parte de la última e inconclusa obra de Ana Mendieta, financiada por una beca Line. Diosas-damas esculpidas en la naturaleza brotan de su propia creación o de su propio mundo plétórico de vida y fecundidad. Están relacionadas con la vegetación y la regeneración cíclica de la vida, bajo una perspectiva religiosa y trascendente. *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Atabey* (Madre de las Aguas), *Guanaroca* (La Primera Mujer) y *Maroya* (Luna), aparecen en posición erguida y corresponden a deidades femeninas relacionadas con la capacidad de dar vida. *Iyare* (Diosa Madre) yacente, parece una vasija marcada por dos líneas que representan la fortaleza y la integridad. Posiblemente estas esculturas surjan de la eterna añoranza de la artista por las sociedades primitivas matriarcales en las que las diosas protegían al héroe-arquero primordial, acaso un demiurgo del mismo rango que la figura femenina con la que tal vez comparta una hierogamia.

Conclusiones

Eva Hesse y Ana Mendieta, dos mujeres con una corta vida llena de dificultades y miedos que debieron superar, encontraron en el arte el espacio para expulsar y liberar su propia carga. A lo largo de los apartados analizados en este artículo hemos tratado de resolver el interrogante planteado en el título. ¿Fueron estas artistas puramente feministas o es su arte una consecuencia de la necesidad de encontrar un modo para expresar sus temores?

El contexto artístico en el que se vieron involucradas hizo que la lucha por adquirir su estatus en un mundo dominado por los hombres fuese bastante superior al equivalente para el caso del género opuesto. Esta dificultad podría haberse subsanado a través de experiencias políticas en las que se defendiesen la igualdad, frecuentemente más eficaces que las artísticas. Sin embargo, no ocurre así con la superación de un pasado borrado que no pudieron recuperar nunca. Una ausencia doble: madre como dadora de su vida, y patria como lugar de origen y a su vez indicadora de la pérdida de una identidad femenina buscada continuamente en el *no-arte*, *el absurdo* y *la nada* en la obra de Hesse y *el vacío*, *la orfandad*, *la tierra sin bautizo de los inicios* que inquietan a Mendieta. Feminismo y ausencia no son calificativos contradictorios ni excluyentes, sino que se contaminan, por lo que es posible establecer lazos entre ambos conceptos menos generales y ambiguos.

Este trabajo parte de la hipótesis de que el arte de Hesse y Mendieta es un instrumento de reafirmación y búsqueda de la identidad arrebatada en el pasado por el hombre, una necesidad para ahuyentar los temores y dudas impuestos por una sociedad machista. La producción de estas artistas en cuyo proceso artístico se involucran con su cuerpo -un narrador de historias inconclusas y deseos reprimidos- y sus manos -tejedoras de vida caduca como la de cualquier ser vivo- les sirvió para liberarse de esa carga emocional de búsqueda de la nada, la ausencia o la huella.

Notas

- 1 En sus primeras anotaciones de la adolescencia muestra la identificación del lado intelectual y estructural con el padre en quien buscaba constantemente la aprobación. En febrero de 1954, nada más terminar sus estudios en la Escuela de Arte, se dirigió a Marie McPartland, editora de la revista *Seventeen Magazine* y fue contratada a tiempo parcial mientras asistía por las tardes a Arts Student League. Gana el concurso anual *It's All Yours* y en el número de, septiembre de 1954 de la revista aparecieron publicadas sus ilustraciones, mérito que reflejó en sus diarios como una conquista para fortalecer el orgullo que su padre debía de sentir por ella.
- 2 Para Jane Blocker el concepto de viaje es algo más complejo que el simple desplazamiento. Es salir de un punto fijo (género, sexualidad o raza) para conocerse a sí mismo. La crítica de Blocker defiende que Mendieta utilizó la performance, el land art y la fotografía porque estos medios intentan localizar y fijar la representación a través del movimiento, la desaparición y la dislocación. Las identidades fronterizas no tienen ni patria ni nacionalidad, sino que viven en constante movimiento. La frontera es su hogar.
- 3 *El segundo sexo* (1949) es un extenso ensayo acerca de la situación de las mujeres a lo largo de la historia que aborda las maneras de mejorar sus vidas y ampliar sus libertades. Tradicionalmente, a la mujer siempre se la ha definido respecto a algo: como esposa, como madre, como hija... La mayoría de las características que presentan las mujeres no les vienen dadas de su genética, sino del modo en que han sido educadas y socializadas. La frase que resume esta teoría es célebre: *No se nace mujer, se llega a serlo*.
- 4 *Carl André está en el Guggenheim, ¿Dónde está Ana Mendieta?* Unos quinientos manifestantes gritaban esta pregunta a las puertas del Museo Guggenheim de Nueva York, el día de su inauguración, como explica Jane Blocker. La pregunta era retórica y tenía un doble sentido: Ana Mendieta estaba muerta y su obra, a pesar del éxito de crítica y el reconocimiento, no se mostraba en la exposición inaugural. Sí estaba, en cambio, la del acusado de su asesinato. Este acto y la pregunta *¿Dónde está Ana Mendieta?* era a la vez un homenaje y una denuncia que reivindicaba el reconocimiento y el recuerdo de la artista, que había fallecido de forma violenta.

- 5 Miguel Ángel Hernández-Navarro en el ensayo *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro* (2006) distingue cuatro estrategias de negación de lo visual: *reducción de lo que hay que ver, ocultación del objeto visible, desmaterialización o desolidificación de la obra y desaparición*, relacionada con la poética de la huella y su progresivo desvanecimiento. En esta última categoría se encuadran las obras de la Serie Siluetas, en las que el cuerpo no está presente.
- 6 El uso de este tipo de material siempre ha sido motivo de polémica sobre su restauración ante su inevitable desintegración, puesto que la muerte prematura de Hesse, a los 34 años, no dio lugar a la expresión de sus deseos. El látex tiende a oscurecer al estar expuesto a la luz a la vez que se hace cada vez menos maleable y más frágil, y la fibra de vidrio se vuelve quebradiza. En 2002 se organizó una mesa redonda paralela a la exposición *Eva Hesse Retrospective* en el San Francisco Museum of Modern Art, para debatir la problemática sobre si reconstruir totalmente algunos trabajos o dejar que se desintegren. Los partidarios de la restauración, como su asistente Bill Barrette, quien ayudó a Hesse en el último año de su vida, se basan en su participación en la producción de algunas de sus obras. Los detractores, como Sharon Blank, conservadora de una colección privada con fondos de Hesse, avalan su postura por las manifestaciones de Hesse en su diario de 1966: "Algunas de mis cosas se están desmoronando. Dos piezas. Otras dos piezas están perdiendo el color por el barniz. Si puedo restaurarlas y cuándo. Si no, qué más da. No están gastadas." Por otra parte, desde el hospital, cuando sabe que su muerte es inminente, da órdenes de destrucción de algunas obras, como *Long Live*, 1965 y *Total Zero*, 1966.
- 7 En la Tesis Doctoral de Iratxe Larrea Príncipe *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas* (2007), se realiza un amplio estudio sobre la evolución de la mujer y la importancia simbólica y material de práctica artística que desarrolla lo textil. Según este estudio, algunas artistas relacionadas con el feminismo utilizan el tejido como medio de reivindicación y de contenido político. Se intenta borrar así la separación jerárquica entre el arte y las artes aplicadas al darse cuenta que, en muchos casos, ésta era una manera de situar a la mujer en un plano de menor categoría.
- 8 Tomando como punto de partida el estudio de la percepción, Maurice Merleau-Ponty considera que el cuerpo no puede ser estudiado exclusivamente de manera objetiva por la ciencia, puesto que también depende de la condición permanente de la existencia humana. Por ello, reconoce que es imposible buscar la relación entre dos términos supuestamente opuestos y definidos por la ambigüedad.

Referencias bibliográficas

Art in Process IV. (December 1969–January 1970). New York City: Finch College Museum of Art, Contemporary Wing.

Beauvoir, S. (1949). *El Segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte.

Beckett, S. (1990). El mundo y el pantalón. En *Manchas en el silencio*. Barcelona: Ed. Tusquets.

Blocker, J. (1999). *Where's Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile*. Durham and London: Duke University Press.

----- (2002). Where's Ana Mendieta? En M. Ruido (Ed.), *Ana Mendieta*. Colección Arte Hoy. San Sebastián: Editorial Nerea.

Castro Flórez, F. (1996) En el umbral de la ayección. En ¿Deshumanización del arte? Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Chicago, J. y Schapiro, M. (1973). Female Imagery. *Womanspace Journal*, 1, 11-14.

Eva Hesse. Página oficial de la artista. Disponible en <http://www.evahesse.com>

Fer, B. (2007). Eva Hesse and color. *October* 119, 21-36.

Hesse E. (2006). *Datebooks, 1964/65* (A facsimile Edition). New Haven and London: Yale University Press.

Hernández-Navarro, M.A. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista Occidente*, 297, 7-25.

Homans, M. (1986). *Bearing the Word*. Chicago: University of Chicago Press.

Larrea Príncipe, I. (2007). El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco.

Lippard L. (1976). *Eva Hesse*. New York: University Press.

López-Cabrales, M. (2006). Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. Revisado el 2 de enero, 2012, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint>.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción: el cuerpo*. Barcelona: Planeta Agostini.

Moure, G. (Ed.) (1996). *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa.

Nemser, C. (1970). A Interview with Eva Hesse. *Artforum* 8 (9), 59-63.

Petzinger R. and Rosen B. with Spohn A. (Eds.) (2006). *Eva Hesse: Catalogue Raisonné*. Volume 1: PAINTING. New Haven, Fall: Yale University Press.

Petzinger R. and Rosen B. with Daur J. (Eds.) (2006). *Eva Hesse: Catalogue Raisonné*. Volume 2: SCULPTURE. New Haven, Fall: Yale University Press.

Sussman, E. y Wasserman, F. (2006). *Eva Hesse*. New Haven and London: Yale University Press.

Wagner, A.M. (2002). Another Hesse. En Another Hesse 1996 del libro Eva Hesse, Mignon Nixon ed., Library of Congreso Cataloging-in-Publication Data, October Files.

(Artículo recibido: 20-04-2011; aceptado: 30-05-2011)

