

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica (DBC)

Corso di Laurea Triennale in Storia e Tutela dei beni artistici e musicali

Classe L-1

Elaborato Finale

ANA MENDIETA: IL CORPO, IL SANGUE E LA TERRA

Relatore:

Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda: Eleonora Stocco

Matr.: 1150718

Anno Accademico

2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE	p. 3
CAPITOLO 1 BIOGRAFIA STORICO-ARTISTICA	
1.1 Ana Mendieta, la nascita a Cuba e l'esilio	p. 6
1.2 Università dell'Iowa: gli anni di formazione e il viaggio in Messico	p. 10
1.3 New York, Galleria A.I.R. sodalizio con le artiste femministe	p. 14
1.4 Il ritorno a Cuba	p. 17
1.5 Periodo a Roma	p. 19
CAPITOLO 2 CONTESTO ARTISTICO	
2.1. Anni Sessanta e Anni Settanta	p. 21
2.2. Performance, Earth Art e Body Art	p. 24
2.3. Arte e femminismo: la violenza di genere nella Performance	p. 27
CAPITOLO 3 ANA MENDIETA: IL CORPO, IL SANGUE E LA TERRA	
3.1. Il corpo	p. 31
3.2. Il sangue	p. 35
3.3. La terra	p. 38
CAPITOLO 4 OPERE PRINCIPALI DI ANA MENDIETA	
4.1. Sweating Blood	p. 42
4.2. Blood Writing e Blood Sign	p. 44
4.3. Untitled (Self-Portrait with Blood)	p. 46
4.4. Ochùn	p. 48
4.5. Esculturas Rupestres	p. 49
4.6. Creek	p. 51
4.7. Burial Pyramid	p. 52
APPENDICE ICONOGRAFICA	p. 54
BIBLIOGRAFIA	p. 72
SITOGRAFIA	p. 74
RINGRAZIAMENTI	

INTRODUZIONE

L'elaborato *Ana Mendieta: il corpo, il sangue e la terra* ha preso in considerazione l'opera dell'artista cubano- americana Ana Mendieta conosciuta per il suo lavoro provocatorio e personale che esplora identità, genere, esilio, e il rapporto tra il corpo femminile e la natura. Una continua ricerca di autenticità emerge in ogni suo lavoro, richiamando tematiche che toccano profondamente la sua storia di allontanamento dalla sua terra d'origine, le sue radici culturali e la sua visione di un'arte intersezionale, capace di interrogare la propria identità e di sfidare le convenzioni sociali. Nel primo capitolo viene presentata la biografia di Mendieta: nata all'Avana nel 1948, è segnata dall'espatrio negli Stati Uniti a soli 12 anni, tramite l'Operazione Pedro Pan. Questo distacco traumatico influenzerà la sua arte, portandola ad esplorare i temi della separazione della sua cultura e dell'identità. Dopo il trasferimento negli Stati Uniti, Mendieta sviluppa una passione per l'arte multimediale all'Università dell'Iowa sotto la guida del suo professore Hans Breder. Durante gli anni Settanta, si avvicina al femminismo, alla Body Art, e approfondisce i simboli e gli elementi della spiritualità afrocubana e della Santeria. Stabilitasi a New York, prende parte alla A.I.R Gallery, ma in seguito si allontana dalla galleria e dal femminismo bianco per promuovere un'arte intersezionale, rappresentativa delle donne del Terzo Mondo, come nella mostra *Dialectics of Isolation* (1980). Tra il 1980 e il 1983 ritorna a Cuba e alle sue radici culturali, dando vita alla serie *Esculturas Rupestres*. Nel 1985 sposa Carl Andre, artista minimalista, ma la loro relazione presto si deteriora. Nello stesso anno, Mendieta muore tragicamente, cadendo dalla finestra dell'appartamento di New York dove viveva, lasciando aperti interrogativi sulle circostanze della sua morte. Il secondo capitolo esamina il contesto storico, artistico e sociale degli Stati Uniti tra gli anni Sessanta e Settanta, in cui le tensioni politiche influenzano profondamente l'arte, che diventa un mezzo di protesta e di riflessione. In questo periodo, nascono movimenti come la Body Art, la Performance Art e la Land Art (o Earth Art), che impiegano corpo e paesaggio per contrastare le norme capitaliste e la mercificazione dell'arte. La

relazione tra arte e femminismo è centrale, e il movimento femminista artistico negli anni Settanta diventa il veicolo per denunciare la violenza di genere. Ana Mendieta, insieme ad artiste come Suzanne Lacy, Leslie Labowitz e molte altre artiste, usa il proprio corpo per denunciare la violenza di genere e contrastare le norme patriarcali. Questi movimenti trasformano l'arte in un mezzo di consapevolezza sociale e di partecipazione collettiva, un'arte in cui la politica e l'espressione si fondono. Nel terzo capitolo l'analisi si concentra sui tre principali temi ricorrenti nelle opere di Mendieta: il corpo, il sangue e la terra, elementi con cui l'artista esprime le sue radici culturali, la sua lotta femminista e l'identità. Il corpo, per Mendieta, è sia mezzo sia soggetto integrato in paesaggi naturali, evocando rituali ancestrali attraverso pratiche di earth-body art. Denuncia, inoltre, la violenza di genere, come nella performance *Rape Scene* (1973), provocando una riflessione collettiva, e un'interrogazione dell'identità e del genere, come in *Facial Cosmetic Variations* (1972). Il sangue, simbolo di energia e magia, rappresenta la connessione con le divinità afrocubane e il potere femminile, diventando uno strumento di critica al patriarcato e di esplorazione spirituale. Mendieta esplora il legame tra corpo e terra come entità viva e spirituale e, nelle *Siluetas*, imprime e fonde il proprio corpo con elementi naturali, in una riflessione sull'esilio e sull'appartenenza. Durante la riscoperta di Cuba scolpisce figure ispirate alle religioni afrocubane, mentre in Italia sperimenta l'uso del legno, in un percorso di costante ricerca e dialogo con la materia. Il quarto capitolo è dedicato all'analisi di alcune opere, per la maggior parte di alcuni film in Super 8, che Mendieta utilizza per documentare le sue performance. Le sue creazioni, realizzate attraverso film, fotografie e sculture, esprimono una pratica multimediale e ibrida, che lei stessa definisce *Earth-body* per descrivere le sue azioni nel paesaggio. Mendieta sviluppa un linguaggio visivo personale attraverso riprese ravvicinate e viscerali di elementi naturali come terra, acqua, sangue, fiori e sabbia, catturando in modo intenso la sua connessione con il mondo naturale. Questo approccio rifiuta le etichette tradizionali, evidenziando l'intenzione dell'artista di non ridurre la propria arte a un solo genere o stile, ma di esplorare liberamente il legame fisico e metaforico tra il corpo e il paesaggio. Con

questo elaborato si è cercato di dare una visione d'insieme di un'artista poliedrica, autentica, che attraverso un percorso unico tra Performance, Body Art e Land Art è riuscita a trasformare le sue esperienze, il suo dolore e la sua storia in una testimonianza artistica senza tempo. Le sue opere non si limitano a rappresentare, ma invitano a riflettere, ad esplorare e ad interrogarsi, trasformando la natura, il corpo e lo spazio in strumenti di un linguaggio universale che continua a risuonare ancora oggi.

CAPITOLO 1

BIOGRAFIA STORICO-ARTISTICA DI ANA MENDIETA

1.1. *Ana Mendieta, la nascita a Cuba e l'esilio*

“La mia arte è fondata sulla fede in un’Energia Universale che scorre attraverso ogni cosa, dall’insetto all’uomo, dall’uomo allo spettro, dallo spettro alle piante, dalle piante alla galassia. Le mie opere sono le vene in cui scorre il fluido universale. Attraverso esse salgono la linfa ancestrale, le credenze originali, gli accumuli primordiali, i pensieri inconsci che muovono il mondo. Non c’è un passato originale da redimere; c’è il vuoto, l’assenza di radici, la terra non battezzata degli inizi, il tempo che dal cuore della terra veglia su di noi. C’è soprattutto la ricerca delle origini.”

Ana Mendieta, dichiarazione dell’artista, 1988¹

Ana Maria Mendieta nasce all’Avana, Cuba, il 18 novembre 1948. Seconda di tre figli, ha una sorella maggiore, Raquelin nata nel 1946, e un fratello minore, Ignacio, nato nel 1958. I genitori di Mendieta sono Raquel Oti de Rojas e Ignacio Alberto Mendieta Lizaur. La madre è figlia di un’importante famiglia di Cárdenas mentre il padre è una personalità molto influente nella storia della politica di Cuba, egli ottenne infatti una posizione all’interno del dipartimento di polizia nel quale lavorava come avvocato, investigatore e poi giudice nel dipartimento degli Affari Interni².

A Cuba, in particolare nella casa di Varadero a Cárdenas, le sorelle Mendieta trascorrono le vacanze. Il tempo passato con la famiglia, a stretto contatto con il mare e con la spiaggia, influenzò la futura produzione artistica di Ana, in particolare le sue opere *earth-body* (terra-corpo), raggruppate nella serie *Silueta*. Da una testimonianza

¹In HELENA RECKITT (a cura di), *Arte e Femminismo*, Phaidon Press Limited, Londra, edizione italiana 2005, p. 98.

²LAURA ROULET, *Ana Mendieta: A life in context*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth, Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra, (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

della cugina di Ana, Raquel “Kaky” Mendieta, veniamo a sapere del potente legame che c’era, tra la casa di Varadero e la famiglia. Era il simbolo del ritrovo di tutta la famiglia Mendieta, che si collegava all’ambiente naturale circostante; la famiglia Mendieta era in stretta relazione con il mondo della sabbia, della terra e dell’acqua. Tutto questo è confluito nel lavoro di Ana, che lavorando con sabbia, terra, foglie, e altri elementi naturali, cerca di ristabilire i legami primordiali con la sua terra.

Ana Mendieta nasce durante il regime di Fulgencio Batista, salito al potere con un colpo di stato nel 1934. Batista, sostenuto dagli Stati Uniti, non si limita solo ad arricchire sé stesso e a trascurare le condizioni della popolazione che si trovava in estrema povertà e arretratezza, ma impone il suo potere con violenze intimidatorie e torture³. È in questo quadro che il potere passa da Batista ad un giovane avvocato, Fidel Castro che aveva l’obiettivo di deporre Batista e liberare il paese, e nel 1959 quest’ultimo diviene primo ministro. Nel 1961 Castro dichiara il suo governo socialista e successivamente marxista-leninista con la conseguente rottura dei rapporti di diplomazia con gli Stati Uniti. Negli anni precedenti l’annuncio del governo socialista di Castro, la famiglia Mendieta era molto conosciuta e apprezzata a Cuba⁴. Il bisnonno di Ana Mendieta, Carlos Maria de Rojas, fu un generale della guerra di indipendenza, il nonno fu console di Spagna e capo militare, e il suo prozio, Carlos Mendieta, fu presidente di Cuba negli anni ‘30. Infine, suo padre, Ignacio Mendieta era molto legato a grandi personalità del potere cubano e inizialmente sostenitore della rivoluzione contro Fulgencio Batista. Con l’annuncio della rivoluzione socialista e con l’instaurazione dei rapporti del governo di Cuba con altri paesi comunisti, Ignacio Mendieta prese le distanze dal movimento rivoluzionario, opponendosi ad esso, aderendo alla controrivoluzione. Per Ignacio Mendieta, essendo cattolico, i valori e gli ideali comunisti erano visti come una minaccia alle sue convinzioni politiche e

³LAURA MONFERDINI, *La Santeria cubana*, Xenia, Milano 2001.

⁴JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999.

religiose. Come conseguenza di tutto ciò, fu condannato a vent'anni di carcere per aver aiutato la CIA nei suoi piani di invasione della Baia dei Porci.

Nel 1960 Cuba inizia a nazionalizzare i servizi pubblici di proprietà degli Stati Uniti, le raffinerie di petrolio e gli zuccherifici, ed inizia a diffondersi la voce che il governo cubano assumerà la *Patria Potestad*, ovvero la tutela statale dei bambini cubani. Questo provocò l'esodo da Cuba di migliaia di bambini⁵ tra cui Ana Mendieta e sua sorella maggiore Raquelin le quali avevano solo undici e dodici anni. Questo esodo di bambini non accompagnati avvenne in risposta alle notizie secondo cui Castro progettava di inviare i giovani a vivere e a lavorare in strutture statali nella campagna cubana, dove sarebbero stati indottrinati nell'ideologia comunista e avrebbero perso la fede cattolica⁶. Molte famiglie quindi, soprattutto quelle di fede cattolica e che non aderivano agli ideali comunisti, mandarono i propri figli negli Stati Uniti.

L'esilio di Ana e Raquelin Mendieta ebbe inizio l'11 settembre 1961, nell'ambito di un piano chiamato *Operazione Pedro Pan*, promossa dalla Chiesa cattolica di Miami e dalla CIA per l'espatrio di minori da Cuba negli Stati Uniti. I bambini coinvolti furono circa 14.000⁷, in età compresa tra i sei e i sedici anni, che furono affidati dai genitori a gruppi della Chiesa cattolica per poi essere portati a Miami o in Spagna. Questi bambini ricevettero l'esenzione dal visto per emigrare negli Stati Uniti, spesso vivendo quattro anni con famiglie affidatarie prima di essere riuniti ai loro genitori.

L'abbandono forzato della vita familiare e spensierata delle sorelle Mendieta coincide con l'inizio della loro adolescenza. Ana percepisce questo sradicamento in modo viscerale, come una radice inizialmente ben affondata nel terreno che viene estratta

⁵L. ROULET, *Ana Mendieta: A life in context*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth, Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra, (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

⁶OLGA M. VISO, *The Memory of History*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

⁷DELFIN XIQUE S CUTIÑO, *Operación Peter Pan: así la CIA trasladó secretamente a EE.UU. y España más de 14 mil niños cubanos sin acompañantes*, Granma, Órgano Oficial del Comité Central del Partido Comunista De Cuba, 24 dicembre 2020. <https://www.granma.cu/hoy-en-la-historia/2020-12-24/operacion-peter-pan-asi-la-cia-traslado-secretamente-a-eeuu-y-espana-mas-14-000-ninos>

dalla sua terra e inserita in un piccolo spazio circoscritto, in un luogo al quale non sente di appartenere, in una terra diversa e in un clima diverso.

Dopo essere giunte a Miami, le sorelle Mendieta vengono spostate da un istituto religioso ad un altro e in varie famiglie affidatarie dell'Iowa prima di ricongiungersi con la madre e il fratello. Inizialmente vengono inviate a Camp Kendall, uno dei campi messi a disposizione per l'accoglienza dei rifugiati cubani adolescenti. Non avevano una famiglia che le accogliesse, pertanto sono spostate dal Catholic Welfare Bureau di Miami, a Dubuque, in Iowa, dove sono collocate nella St. Mary's Home, un istituto residenziale gestito dall'arcidiocesi di Dubuque. Il trasferimento in Iowa è molto difficile per le sorelle, le quali si sentono sole, isolate e abbandonate. In un'intervista con Linda Montano, raccolta in *Performance Artists Talking in the Eighties*, Ana Mendieta parlando della sua esperienza dell'esilio sostiene: «It was a very devastating experience because I felt alienated and totally misplaced- a culture shock»⁸.

Inoltre, le ripetute discriminazioni subite in quanto latine, in una terra dove il razzismo continuava ad essere radicato, rendono il loro primo periodo negli Stati Uniti più difficile. Prima di rivedere il padre passeranno molti anni, solo nel 1979 riusciranno a ricongiungersi, a New York.

Le sorelle Mendieta, durante i primi anni negli Stati Uniti, si spostano tra diversi istituti residenziali di Dubuque, Clinton e Cedar Rapids, frequentano la scuola secondaria in Iowa dove si diplomano. Le case in cui vivono le sorelle erano spesso luoghi di accoglienza anche per ragazzi difficili, con situazioni comportamentali ed emotive complesse, alcuni anche con episodi criminali alle spalle.

Ana e Raquelin Mendieta giunsero negli Stati Uniti in concomitanza con lo scoppio delle lotte per i diritti civili, e l'inizio della guerra del Vietnam. L'amore per l'arte di Ana Mendieta si sviluppa durante l'esplosione dei movimenti sociali e politici degli anni Settanta.

⁸«è stata un'esperienza molto devastante perché mi sono sentita alienata e totalmente fuori posto-è stato uno shock culturale». LINDA MONTANO, *Performance Artists Talking in the Eighties*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2000, p. 395; traduzione mia.

Ad un certo punto sentirà la necessità di tornare nella sua terra, a Cuba, alla ricerca della sua identità, immergendosi di nuovo dentro di essa, come faceva alla spiaggia di Varadero quand'era bambina. Il suo corpo riprenderà il suo spazio. Nel documentario *Fuego de Tierra*, diretto da Nereida Garcia-Ferraz e Kate Hosfield, Mendieta sottolinea “la natura mi ha attratto, perché non avevo terra, non avevo patria”⁹.

1.2. Università dell'Iowa: gli anni di formazione e il primo viaggio in Messico

Dopo essersi diplomata alla Regis High School e dopo aver preso parte a vari corsi d'arte al Briar Cliff College di Sioux City in Iowa, Ana Mendieta si trasferisce, nell'estate del 1966, all'università dell'Iowa, dove prende il diploma di laurea in arte nel 1969 e dove studia per un intero semestre l'arte primitiva e le culture indigene; durante l'estate inizia un master in pittura. Importantissimo fu l'incontro con l'artista tedesco e professore Hans Breder, con il quale Mendieta costruì un sodalizio artistico che segnò in modo indelebile la sua formazione e il consolidamento del suo percorso artistico. Prima dell'incontro con Breder, Mendieta si era dedicata incessantemente alla pittura, ma non era pienamente soddisfatta, perciò, dopo il master in pittura, decise di conseguire un master in un programma di arte multimediale e video dell'università, tenuto proprio da Hans Breder. Il programma viene istituito nel 1970¹⁰ e prende il nome di *Intermedia Program*. Ana Mendieta instaura con Hans Breder un sodalizio sia artistico sia romantico, che porterà i due a collaborare per molto tempo, contaminando a vicenda l'uno, l'opera artistica dell'altro. Nel 1971, Mendieta tiene la sua prima mostra personale all'Iowa Memorial Union dell'Università dell'Iowa, e nell'estate dello stesso anno, compie un viaggio in Messico, tappa fondamentale per il suo

⁹NEREIDA GARCIA FERRAZ, KATE HORSFIELD, *Ana Mendieta: Fuego De Tierra* 1987; traduzione mia. (<https://www.metmuseum.org/150/from-the-vaults?v=ana-mendieta-fuego-de-tierra-1987-from-the-vaults>)

¹⁰KAREN FISS, JOHN PERREAULT, PETRA BARRERAS DEL RIO, MARCIA TUCKER (a cura di), *Ana Mendieta: A Retrospective*, catalogo della mostra (New York, New Museum of Contemporary Art, 1987) New Museum of Contemporary Art, 1987.

percorso personale e artistico. In Messico avrà l'occasione di conoscere e approfondire le culture e l'arte indigena, a cui si era già avvicinata durante i suoi anni di formazione. Tra il 1973 e il 1978, Ana Mendieta e Hans Breder, compiono quattro viaggi estivi in Messico. In questo luogo Mendieta entra in contatto con l'iconografia legata all'Albero della Vita, un tema che esplorerà per tutta la sua carriera, adottando il tema della rinascita per i propri fini interpretativi. La conoscenza dell'Albero della Vita e del desiderio di fusione con la natura sarà una delle basi per la creazione della prima opera della serie *Silueta, Imagen de Yagul* (1972) (Fig.1), nel sito mesoamericano di Yagul a Oaxaca. In quest'opera *earth-body* testimoniata da una fotografia a colori, la fotocamera cattura il corpo nudo di Mendieta, ricoperto da grandi fiori bianchi e disteso in una tomba rocciosa. A proposito di questa *Silueta* scrive l'artista:

"I bought flowers at the market, lay in the tomb and was covered with white flowers. The analogy was that I was covered by time and history"¹¹.

Analizzando l'opera emergono i simboli di morte e di rinascita, la fredda tomba e i fiori bianchi. La primavera, la fioritura, indica il ciclo della vita che si rinnova. Da quest'opera e dai successivi lavori in Messico si formerà il primo corpus che andrà poi a formare la serie *Silueta*. Nella stessa zona archeologica realizza altri *earth-body works*, quali *Untitled (Burial Pyramid)* (1973) e *Untitled (Labyrinth Blood Imprint)*¹². In entrambe le opere, emerge la tematica della sepoltura e l'elemento archeologico. Nel villaggio di pescatori di La Ventosa, Mendieta filma *Bird Run* (1973) e *Ocean Bird Washup* (1973). A San Felipe mette in scena *Creek #1* e *Creek #2* (1974).

¹¹«Ho comprato dei fiori al mercato, mi sono sdraiata nella tomba e sono stata ricoperta di fiori bianchi. L'analogia era che ero coperta dal tempo e dalla storia» J. BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999, p. 55; traduzione mia.

¹²L. ROULET, *Ana Mendieta: A life in context*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth, Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra, (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

Un'importante influenza per Mendieta furono le opere letterarie dello scrittore messicano Octavio Paz (1914-1998) in particolare *Il labirinto della solitudine*. Mendieta rimane colpita dalle parole di Paz quando analizza la diversità della cultura messicana e delle altre culture latinoamericane rispetto a quelle nordamericane ed europee. Il saggio di Paz, scritto durante un periodo di due anni, nel quale lo scrittore ha soggiornato negli Stati Uniti, registra le riflessioni dell'autore sull'essenza del carattere messicano visto da lontano. Mendieta si è chiaramente ispirata alle idee dello scrittore messicano sull'esilio e ha preso in prestito il suo linguaggio per comunicare diversi suoi stati d'animo in alcune dichiarazioni d'artista. Quella più significativa recita:

"I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this to be a direct result of my having been torn away from my homeland during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I reestablish the bonds that tie me to the universe"¹³.

Nel 1972, Ana Mendieta decide dunque di passare dalla pittura all'utilizzo di altri medium. È un'artista difficile da collocare in un quadro artistico specifico, poiché, nel suo lavoro, utilizza differenti mezzi artistici. È un'artista eclettica, sperimenta l'uso di più tecniche, partendo dalla pittura, giungendo alla fusione della Land Art con la Body Art, il tutto documentato da fotografie e film girati con pellicola Super 8. L'insistenza di Mendieta dell'utilizzo del corpo nella sua arte mette sicuramente in relazione la sua attività con l'uso della performance. Durante gli anni universitari viene influenzata dal lavoro di artisti performativi, come Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman,

¹³«Ho portato avanti un dialogo tra il paesaggio e il corpo femminile (basato sulla mia silhouette). Credo che questo sia una conseguenza diretta del fatto che sono stata strappata dalla mia terra d'origine durante l'adolescenza. Sono sopraffatta dalla sensazione di essere stata espulsa dal grembo materno (la natura). La mia arte è il modo in cui ristabilisco i legami che mi uniscono all'universo». O. M. VISO, *The Memory of History*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004, p. 47; traduzione mia.

Dennis Oppenheim e gli Azionisti Viennesi. Pur riconoscendo l'importanza che hanno avuto questi artisti sulla sua formazione, Mendieta si sottrae al collegamento della sua pratica artistica con la performance. Prende le distanze dal concetto di immediatezza del corpo nella performance che, secondo Mendieta, richiedeva un impegno fisico così diretto tra artista e pubblico, da lasciare poco alla contemplazione successiva. Ana Mendieta, con le sue opere, cercava di catturare un senso di esperienza e di storia che fosse universale e senza tempo, per questo, l'utilizzo della performance, caratterizzata dall'immediatezza, non era l'obiettivo della sua ricerca artistica. Mendieta ha sviluppato un linguaggio visivo che è il risultato di un dialogo personale tra lei e il paesaggio, rendendo il rapporto visibile al pubblico attraverso fotografie e filmati.

Una delle prime opere significative di Mendieta è *Untitled (Facial Hair Transplant)* (1972) (Fig. 2) che presenta come progetto di tesi per il suo primo Master in pittura, dopo aver studiato le performance di Marcel Duchamp e Vito Acconci sui giochi di trasformazione di genere. In questa serie di scatti vediamo Mendieta impegnata a prendere alcuni pezzi di barba tagliata del suo amico e collega di studi, Morty Sklar, e incollarli sul suo mento, in un tentativo di appropriarsi di attributi maschili. Altri scatti in cui usa il corpo, modellandolo, quasi a volerlo trasformare, compongono l'opera *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), dove Mendieta posiziona lastre di plexiglas sul suo corpo nudo come mezzi per dissociarne le parti, e *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972). Mendieta, con queste sue prime opere, mette in discussione i parametri stabiliti della bellezza femminile e si concentra sul concetto di identità attraverso la performance. Durante i suoi studi universitari fu anche influenzata dall'Azionismo Viennese, dal quale fu affascinata soprattutto per l'aspetto rituale e per l'utilizzo del sangue che veniva visto, non come simbologia negativa, ma come elemento di vita. Da questa influenza nascono opere come *Untitled (Bloody Mattresses)* (1973), *Blood Writing* (1974), *Sweating Blood* (1973), *Untitled (Labyrinth Blood Imprint)* (1974), *Untitled (Body Tracks)* (1974), *Untitled (Blood Sign #2/ Body Tracks)* (1974). Inoltre, l'elemento del sangue è sicuramente da collegarsi alle pratiche rituali della Santeria, religione afrocubana dalla quale Mendieta era particolarmente

affascinata. Si può chiaramente individuare l'influenza della Santeria in opere come *Untitled (Death of a Chicken)* (1972), *Untitled (Blood and Feathers)* (1974), *Nanigo Burial* (1976), e in alcune opere della serie *Silueta* come *Olokun- Yemayà* (1977) *Ochún* (1981) che si collegano alle divinità della Santeria.

1.3. New York, Galleria A.I.R., sodalizio con le artiste femministe

Nel 1976, Mendieta e Breder compiono un viaggio a New York, e qui l'artista realizza *Nanigo Burial* al 112 Greene Street, dove si trovava una galleria no profit. Durante questo viaggio conosce l'artista Mary Beth Edelson, una delle fondatrici della galleria A.I.R (*Artists-in-Residence*) fondata a New York nel 1972. La galleria, situata a Soho, che negli anni Settanta era un quartiere chiave per quanto riguarda l'avanguardia delle arti visive contemporanee, era uno spazio riservato all'opera artistica delle donne¹⁴. In questo spazio non si organizzavano solo mostre ed esposizioni, ma venivano presentati panel e dibattiti finalizzati a comprendere e attuare il linguaggio specifico nell'ambito dell'arte femminista. L'amicizia e il sodalizio con Mary Beth Edelson furono determinanti per Ana Mendieta, che venne introdotta alla comunità femminista di New York¹⁵. Ana Mendieta aveva sviluppato una coscienza femminista già in giovane età, e durante i suoi anni universitari esplicita questa sua coscienza femminista nella creazione di opere come *Untitled (Rape Scene)* (1973) della quale farà due versioni. L'artista decide di creare quest'opera in risposta ad uno stupro e un omicidio di una studentessa, Sara Otten, avvenuti nel campus dell'Università dell'Iowa dove Mendieta studiava.

¹⁴HELENA RECKITT (a cura di), PEGGY PHELAN (introduzione), *Arte e Femminismo* Phaidon Press Limited, Londra, edizione italiana 2005.

¹⁵O. M. VISO, *The Memory of History*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

Nel 1977, Mendieta completa la tesi per il conseguimento del Master in Fine Arts presso l'Università dell'Iowa e ottiene una borsa di studio dal *National Endowment for Arts*. L'anno successivo, dopo alcune riflessioni, si trasferisce a New York, dove entra subito in contatto con il panorama artistico delle arti visive più sperimentali e alternative. Riceve varie borse di studio, compresa una borsa di studio Guggenheim nel 1980. A New York, entra a far parte della A.I.R. Gallery. Mendieta traccia tra la terra e il corpo femminile delle forti associazioni metaforiche. Il suo lavoro ha delle forti affinità non solo con il lavoro di Mary Beth Edelson, ma anche con quello di altre artiste come Judy Chicago, Betsy Damon e Carolee Schneemann, le quali hanno esplorato l'idea della terra con accezioni spiccatamente femministe. Questo si collega all'interesse di Mendieta per l'autenticità delle culture antiche, legate alle prime teorie femministe, che incoraggiano la riscoperta dell'"archetipo della dea", o "femmina universale", come modo di conferire potere alle donne e iniziare a rimediare alla loro esclusione dalla storia moderna e contemporanea¹⁶. Durante gli anni all'A.I.R. Mendieta viene coinvolta anche nel collettivo "Heresies", una rivista d'arte femminile, inaugurata nel 1977, il cui comitato editoriale variava ad ogni numero. Una documentazione d'arte di Mendieta è stata inclusa in *Heresies: The Great Goddess*, vol. 2, no. 5, del 1978, un numero dedicato alla Grande Dea¹⁷. Questo coinvolgimento nelle questioni femminili ha fornito a Mendieta un ambiente critico in cui lavorare e un meccanismo di sostegno mentre si affermava come artista a New York.

Ana Mendieta, con il tempo, diventa sempre più consapevole dell'appellativo "femminista" e dell'assenza di intersezionalità che vi era all'interno del movimento per questo e per altri motivi, prende le distanze dal movimento. Durante il periodo nel quale Mendieta faceva parte dell'A.I.R. Gallery, partecipò alla cura una mostra intitolata *Dialectics of Isolation: An exhibition of third world women artists of the United States*. Uno degli intenti principali di questa mostra, era quello di includere tutte quelle donne che non erano coinvolte nelle discussioni femministe, in modo che lo spazio potesse

¹⁶J. BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999.

¹⁷ *Heresies: The Great Goddess*, vol. 2, n. 5, New York, 1978.

diventare teatro di un femminismo intersezionale, cioè un femminismo che non crea etichette, ma che sottolinea e valorizza la diversità nell'uguaglianza della rappresentazione. Nel saggio introduttivo dal catalogo "*Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*" sostiene:

"During the mid to late sixties as women in the United States politicized themselves and came together in the Feminist Movement with the purpose to end the domination and exploitation by the white male culture, they failed to remember us. American Feminism as it stands is basically a white middle class movement. As non-white women our struggles are two-fold. This exhibition points not necessarily to the injustice or incapacity of a society that has not been willing to include us, but more towards a personal will to continue being 'other' "18.

Le curatrici di questa mostra sono tre artiste migranti che si sono incontrate a New York, Ana Mendieta, cubano-americana, Kazuko Miyamoto, cresciuta nel Giappone postbellico occupato dagli Stati Uniti, e Zarina, cresciuta nell'India postcoloniale, dove l'indipendenza è avvenuta contemporaneamente alla traumatica spartizione del subcontinente indiano. Queste tre artiste condividevano le loro frustrazioni per il disconoscimento da parte del femminismo di seconda ondata delle "doppie" oppressioni razziali e sessuali che le donne del Terzo Mondo dovevano affrontare e che erano implicitamente intrecciate con le questioni di classe19.

18 «Durante la metà e la fine degli anni Sessanta, quando le donne si politicizzarono e si riunirono nel Movimento Femminista con lo scopo di porre fine alla dominazione e allo sfruttamento da parte della cultura maschile bianca, non si ricordarono di noi. Il femminismo americano, così com'è, è fondamentalmente un movimento della classe media bianca. Come donne non bianche, le nostre lotte sono duplici. Questa mostra non è necessariamente dedicata all'ingiustizia o all'incapacità di una società che non è stata disposta ad includerci, ma piuttosto alla volontà personale di continuare ad essere "altre"» ANA MENDIETA, *Introduzione* in ANA MENDIETA, KAZUKO MIYAMOTO, ZARINA (a cura di) *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, catalogo della mostra (New York, A.I.R. Gallery, 1980) A.I.R. Gallery, New York, 1980 p.1; traduzione mia.

19SADIA SHIRAZI, *Returning to Dialectics of Isolation: The Non-Aligned Movement, Imperial Feminism, and a Third Way*, in "Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art" vol 7, no. 1 (Spring 2021).

1.4. *Il ritorno a Cuba*

Nel 1979, in parte come risultato di trattative chiamate *El Diálogo* tra gli esuli cubani liberali e il regime castrista, prigionieri politici vengono scambiati tra gli Stati Uniti e Cuba, e gli espatriati cubani poterono tornare a visitare i loro parenti nella loro terra. Nel gennaio del 1980, Ana Mendieta compie il suo primo viaggio di ritorno a Cuba, organizzato dal *Circulo de Cultura Cubana*, un'organizzazione culturale con sede a New York, nota per l'organizzazione di conferenze ed eventi culturali, che era stata autorizzata a predisporre viaggi tra gli Stati Uniti e Cuba²⁰. L'organizzazione è stata fondata da esuli cubani per promuovere lo scambio culturale e le relazioni tra i due Stati. L'artista, dopo molti anni, si riunisce ai nonni e ai parenti che vivono a L'Avana, Varadero e Cárdenas, e visita anche la città di Santiago de Cuba, Camagüey, Trinidad e Cienfuegos. Quando inizia a viaggiare a Cuba, comincia a sviluppare il suo interesse per l'iconografia afrocubana.

A Cuba si reca a Regla, antica città situata sul lato sud-orientale della baia dell'Avana, dove si concentra la comunità *abakuà* di Cuba. Ana visita più volte i musei di Regla e Guanabacoa per studiare le collezioni di oggetti rituali e conoscere le religioni afrocubane, oltre che per assistere a feste e a riti divinatori.

Sempre durante il soggiorno, cerca di imparare il più possibile sulla storia e sulla cultura cubana. Esplora a lungo l'isola, sia da sola, sia guidata da alcuni colleghi, come Nancy Morejòn, poetessa cubana ed esperta di studi caraibici, che lavorava alla *Casa de las Américas*, e sua cugina, Raquel "Kaky" Mendieta, storica, che insegnava all'Instituto Superior de Arte (Scuola superiore d'arte) dell'Avana. Ana Mendieta realizza diverse opere a Varadero durante l'inverno del 1981. Le forme delle figure scolpite a Varadero, la loro vicinanza l'una all'altra e la loro disposizione lungo i cumuli di erosione è strettamente legata alle sculture di terra che Mendieta aveva

²⁰O. M. VISO, *The Memory of History*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

eseguito l'estate dell'anno precedente (1980) a San Felipe, in Messico, e in Iowa poco prima del viaggio a Cuba. Oltre a scolpire, Mendieta utilizza anche della vernice nera per delineare i contorni delle sculture di Varadero.

Il progetto più significativo di Mendieta, a Cuba, prende il nome di *Esculturas Rupestres*. Sono figure ispirate alle rappresentazioni preistoriche della fertilità e ai simboli che facevano parte dell'immaginario della dea dei Taíno, gli abitanti indigeni delle Antille. Infatti, i titoli di queste opere, includono parole nella lingua degli ormai estinti Taíno di Cuba. Mendieta scolpisce e dipinge queste figure, nella pietra calcarea naturale, in due località di Jaruco. Situato a circa un'ora dall'Avana, Jaruco è un parco nazionale composto da pianure e colline che formano terrazze rocciose. La roccia morbida e porosa poteva essere facilmente scolpita poiché formata da calcare roccioso, formatosi da strati sedimentari di sabbia, e conchiglie marine frantumate nel corso dei secoli. L'artista fu molto affascinata dal sito e incuriosita dalla sua storia ricca e complessa.

La serie di incisioni rupestri di Mendieta a Jaruco, si sarebbe rivelata tra le sue opere più significative del periodo, «she had brought the Siluetas, to its very source»²¹.

Il Ministero della Cultura cubano conferì un riconoscimento ufficiale a questo progetto, che Mendieta finanzia con i fondi della sua borsa di studio ricevuta dalla Fondazione Guggenheim.

Mendieta, tornata negli Stati Uniti, presentò una selezione dei lavori eseguiti a Jaruco in una mostra personale nel novembre del 1981 alla galleria A.I.R di New York.

Ana Mendieta compirà sette viaggi a Cuba, tra il 1980 e il 1983, che le permisero di conoscere meglio l'isola e di fare i conti con l'impatto dell'esilio sulla sua generazione e con il proprio senso di dislocazione. Il ritorno a Cuba ha permesso a Mendieta di creare legami con la sua storia familiare.

²¹«Aveva portato la serie Silueta fino alla sua stessa fonte» *Ivi*, p. 81; traduzione mia.

1.5. *Periodo a Roma*

Nel 1983 Mendieta riceve il prestigioso Prix de Rome (Rome Prize) e una residenza all'American Academy di Roma con uno studio per la durata di un anno nella capitale italiana. Ana Mendieta si innamora di Roma e della cultura degli italiani, una cultura che sentiva molto vicina alla cultura cubana. A Roma si sente più vicina alle sue radici latine rispetto a New York²². Nel suo studio a Roma, inizia a realizzare delle installazioni, da esporre all'interno. Le opere di questo periodo sono realizzate con diversi tipi di terra e di sabbia, con una gamma di colori naturali, con superfici elegantemente modellate in scanalature.

Mendieta ha spiegato il passaggio che ha fatto nel lavorare dall'esterno all'interno:

“I have been given a beautiful studio in Rome. I have never had a studio before because I have never needed one. Now I have been working indoors. I've always had problems with the that idea because I don't feel that I can emulate nature. Installation is a fake art. So I've given this problem to myself-to work indoors. I found a way and am involved right now, working with sand, with earth, mixing it with a binder, and making sculptures. I am very pleased because I am able to get the same kind of textures I get outside. I was working and working and not sure if anything was there, and then one day I came into the studio and saw that the sculptures had a real presence. All of them have a “charge” in them”²³.

Durante il periodo romano, Mendieta stringe amicizia con i membri della scena artistica romana, tra cui le critiche d'arte italiane, Ester Coen e Ida Panicelli e con molti

²²JOHN PERREAULT, *Earth and Fire Mendieta's Body of Work*, in KAREN FISS, JOHN PERREAULT, PETRA BARRERAS DEL RIO, MARCIA TUCKER (a cura di), *Ana Mendieta: A Retrospective*, catalogo della mostra (New York, New Museum of Contemporary Art, 1987), New Museum of Contemporary Art, 1987.

²³«Mi è stato assegnato un bellissimo studio a Roma. Non ho mai avuto uno studio prima d'ora perché non ne ho mai avuto bisogno. Ora lavoro all'interno. Ho sempre avuto problemi con questa idea perché non sento di poter emulare la natura. L'installazione è un'arte falsa. Quindi mi sono posta il problema di lavorare al chiuso. Ho trovato un modo e sono impegnata in questo momento a lavorare con la sabbia, con la terra, a mescolarla con un legante e a fare sculture. Sono molto soddisfatta perché riesco a ottenere lo stesso tipo di texture che ottengo all'esterno. Lavoravo e lavoravo e non ero sicura che ci fosse qualcosa, poi un giorno sono entrata nello studio e ho visto che le sculture avevano una presenza reale. Tutte hanno una “carica” dentro» L. MONTANO, *Performance Artists Talking in the Eighties*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2000, p. 398; traduzione mia.

artisti che facevano parte della giovane generazione di artisti romani che si stavano affermando in quel periodo. Mendieta stringe anche un sodalizio importante con Maria Calao, direttrice della prestigiosa galleria Primo Piano. In questa galleria, nel marzo del 1984, Mendieta allestisce una mostra, presentando quattro sculture inedite. Durante il processo artistico a Roma, Mendieta combina sabbia e terra che trova nei terreni vicino all'Accademia, con diversi leganti per creare un impasto che modella in forme piatte sul pavimento. Per la dimensione di queste sculture, l'artista si basa sulle dimensioni del suo corpo, e le forme riprendono quelle di molte delle sue sculture realizzate all'aperto. Nei primi cinque mesi a Roma l'artista è stata incredibilmente prolifica, creando più di dieci grandi sculture. Oltre a partecipare alla mostra nella galleria Primo Piano, espone alcune sculture in una mostra a Palazzo Piccioli, una galleria che si trovava a Spoleto. Mendieta girerà gran parte d'Italia, visitando anche le tombe etrusche e i tumuli di Cerveteri, Villa Adriana e Pompei.

La sua residenza a Roma termina nel 1984 ma riesce a prolungare il suo soggiorno a Roma, dove trasferisce il suo studio dall'ingresso principale alla Casa Rustica dietro l'Accademia. Nel 1985 Ana Mendieta collabora con il suo compagno Carl Andre, artista minimalista conosciuto a New York nel 1979, in un progetto chiamato *Duetto Pietre Foglie*. Questo progetto, formato da quaranta opere, fu presentato in anteprima il 17 gennaio 1985 alla Galleria di architettura e d'arte moderna di Roma. Dopo l'inaugurazione, Ana Mendieta e Carl Andre si sposarono con una cerimonia privata a Roma. Nei suoi ultimi progetti, tra il 1984 e il 1985, Mendieta intaglia e brucia con polvere da sparo tronchi d'albero, formando disegni a forma di foglia. Inoltre, scolpisce *Untitled (Totem Grove Series)* (Fig. 3) ed entra di nuovo in contatto con Maria Calao per esporre alla Galleria Primo Piano²⁴.

Ana Mendieta, avendo commissioni e progetti anche a New York, fa la spola tra Europa e Stati Uniti.

²⁴O. M. VISO, *The Memory of History*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

La relazione tra Mendieta e Andre inizia a deteriorarsi, la coppia ha continue discussioni. Il 7 settembre 1985, tornati a New York, nell'appartamento di Mercer Street di Carl Andre, scoppia un forte litigio tra i due. Mendieta muore cadendo dal trentaquattresimo piano dell'appartamento. I fatti precisi successi quella sera ancora oggi non hanno una risposta precisa. Carl Andre viene accusato del femminicidio di Ana Mendieta, ma dopo essere stato indagato viene assolto per mancanza di prove.

CAPITOLO 2

CONTESTO ARTISTICO

2.1. Anni Sessanta e Anni Settanta

Gli Stati Uniti, negli anni Sessanta e negli anni Settanta, sono in balia di cambiamenti radicali dal punto di vista politico e sociale e stanno attraversando la crisi più grave e profonda della loro storia, dai tempi della grande Depressione. Sicuramente la guerra del Vietnam fu una delle manifestazioni più laceranti, dietro di essa vi erano già problemi economici, politici e sociali che il conflitto non fece che aggravare. È un periodo molto movimentato, sono anni di contestazione sociale, iniziata nel Sessantotto. I giovani sentono l'esigenza di cambiare le regole di un paese che li ha delusi, dando false speranze di un sogno di libertà. Iniziano a rifiutare il sistema sociale e politico americano in quanto considerato un insieme di relazioni di potere antidemocratico che sotto un apparente benessere reprimeva qualsiasi tipo di dissenso, discriminando minoranze e assoggettando le persone alla logica del profitto capitalistico²⁵.

La contestazione si organizza nell'attivismo, nella politica dei gruppi, e soprattutto nel sogno di un cambiamento radicale che si moltiplica in più ambiti, come ad esempio la

²⁵ OLIVIERO BERGAMINI, *Storia degli Stati Uniti*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

rivoluzione femminista. Ciò si rispecchia anche nelle nuove pratiche artistiche. Uno dei motori di ricerca di questo decennio è la sperimentazione: nuovi modi di vita, nuove percezioni, nuove relazioni e in arte nuovi materiali e nuove pratiche. Il femminismo passa dal terreno della rivendicazione della parità a una riflessione critica sulla differenza di genere, che porterà ai gruppi di autocoscienza e all'impegno teorico²⁶.

Negli anni Sessanta e negli anni Settanta, in America, si consolida il movimento per i diritti civili, già avviato negli anni Cinquanta. A dare un grande contributo a questo movimento furono gli studenti nelle università, nella grande maggioranza appartenenti alla classe media bianca. Questo elemento è importante da sottolineare poiché inizialmente il movimento era circoscritto e poco inclusivo e, di fatto, le battaglie intraprese escludevano certe categorie. Ciò si rispecchiava anche nel panorama artistico, come hanno fatto notare Ana Mendieta e le sue colleghe nella mostra all'A.I.R. Gallery, *Dialectics of Isolation: An exhibition of third women artists of the United States*, denunciando la mancanza di rappresentazione nel panorama artistico femminista di tutte quelle donne che non appartenevano alla classe media bianca.

Il movimento per i diritti civili degli afroamericani si consolida con Martin Luther King il quale, applicando azioni dirette non violente, conferisce ulteriore forza alla lotta dei neri che costituisce una sfida radicale alle strutture del potere americano. Dopo la metà degli anni Sessanta la protesta si sposta dal piano giuridico delle leggi segregazioniste a quello delle condizioni di sfruttamento e povertà cui la popolazione di colore era costretta. Luther King non riuscì a portare avanti la lotta e a vederne l'evoluzione; il 4 aprile 1968 viene assassinato a Memphis.

L'opera artistica che descrive al meglio il decennio degli anni Settanta, sottolinea Jane Blocker nell'introduzione di *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, è *Claim* di Vito Acconci²⁷. *Claim* (Fig. 4) è una performance videoregistrata del

²⁶ FRANCESCO POLI, MARTINA CORGNATI, GIORGINA BERTOLINO, ELENA DEL DRAGO, FRANCESCO BERNARDELLI, FRANCESCO BONAMI, *Contemporanea, Arte dal 1950 a oggi*, Mondadori, Milano, 2012.

²⁷ J. BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999.

1971. L'artista durante la performance appare paranoico, vittimizzato, isolato, pauroso. Personificava ogni aspetto inquietante ed esaltato dell'artista moderno facendo emergere il senso di isolamento avvertito da molti artisti durante questo periodo di drammatico cambiamento sociale.

Allestita nel seminterrato di un loft al 93 di Grand Street a New York, la performance di tre ore vedeva Acconci seduto con gli occhi bendati, che brandiva occasionalmente un tubo di piombo e borbottava tra sé e sé "io devo farlo. Devo restare quaggiù. Non posso deludere nessuno quaggiù", un desiderio violento di essere lasciato solo.

In cima alle scale del loft era stato posizionato un monitor video, che trasmetteva le azioni di Acconci in diretta, in modo che i visitatori potessero osservare l'artista da lontano o avventurarsi al piano di sotto e osservare la performance più da vicino. Mentre la performance si prolungava al punto che Acconci era esausto e rauco, vari visitatori della galleria scesero le scale per osservare da vicino l'artista. Il noioso nulla della lunga esibizione è stato caratterizzato da momenti esplosivi quando Acconci ha trasformato la sua tensione in rabbia selvaggia, saltando dalla sedia, facendo oscillare selvaggiamente la sua arma e colpendo i gradini della scala e la ringhiera. Nel contesto della lunga guerra del Vietnam, questa performance di Acconci, ha procurato un brivido di riconoscimento: un uomo isolato e spaventato tenta violentemente di rivendicare un territorio, di cui non può vedere i limiti e il valore, contro un nemico che non conosce e di fronte ad un video pubblico che consuma violenza. La performance di Acconci riflette un'era di intensa sperimentazione artistica in cui gli artisti, infiammati dal coinvolgimento economico delle istituzioni artistiche nella guerra del Vietnam, diffidenti nei confronti della mercificazione dell'arte, o irritati dal razzismo, dal sessismo e dall'elitarismo di gallerie e mostre museali, hanno sperimentato vari modi per democratizzare e diffondere l'esperienza artistica. Gli artisti dell'arte concettuale, Earth works, installazioni, Video art, Body art e Performance hanno tutti lavorato attivamente per ridefinire gli spazi in cui l'arte è stata presentata e per integrare il pubblico nel processo di produzione artistica. La messa in scena conflittuale di *Claim* si riflette anche nelle controversie scoppiate nel corso del

decennio: le rivolte di Stonewall e la violenza reazionaria che ne è seguita; le continue lotte per i diritti civili ed economici e per l'uguaglianza razziale; le tensioni tra il popolo e il governo corrotto.

Negli anni Settanta vediamo nascere nel panorama artistico internazionale nuovi movimenti artistici come l'Arte Concettuale, Process Art, Land Art, Body Art e Iperrealismo. Con l'avvento di queste nuove forme di fare arte, iniziano a cambiare le stesse opere, gli stessi artisti e anche il pubblico. Inoltre, cambia la percezione del sistema dell'arte. Alcuni artisti iniziano a ragionare in modo critico sul museo, Robert Smithson, ad esempio, esponente di spicco della Land Art, organizza una protesta contro l'istituzione del museo e in particolare contro l'impostazione teorica della mostra. Smithson considera il museo un "carcere", un luogo di "confinamento naturale" in cui le opere, "neutralizzate" e "lobotomizzate", sono pronte per "essere consumate dalla società"²⁸.

Gli artisti concettuali muovono critiche pesanti all'interferenza del mondo capitalistico e alla logica del profitto nel sistema dell'arte. L'artista concettuale era contro la mercificazione dell'arte e quindi "riduce" l'opera ad un'idea non collezionabile o commerciabile.

2.2. Performance, Earth Art e Body Art

Per comprendere l'arte e la ricerca artistica di Ana Mendieta, è indispensabile conoscere e approfondire il contesto artistico in cui si forma e far riferimento in modo specifico alla tematica della corporeità, di come questa sia stato un mezzo e un fine, per dare vita ad un nuovo modo di concepire il rapporto tra Artista e prodotto artistico. Ana Mendieta, trasformando ripetutamente il suo corpo in oggetto d'arte, prende parte

²⁸ FRANCESCO POLI, MARTINA CORGNATI, GIORGINA BERTOLINO, ELENA DEL DRAGO, FRANCESCO BERNARDELLI, FRANCESCO BONAMI, *Contemporanea, Arte dal 1950 a oggi*, Mondadori, Milano, 2012.

alla tendenza degli anni Settanta in cui l'Io fisico dell'artista diventava sia immagine che medium.

Il corpo, visto dalla maggior parte degli artisti di questo periodo come linguaggio, è spesso veicolato dalla Performance Art, emblema della nuova arte. La Performance è un mezzo artistico, utilizzato da molti artisti, con lo scopo di rompere quegli schemi della pratica artistica che definivano la modernità. Infatti, questo periodo è caratterizzato dalla pratica artistica postmoderna. In arte, il postmodernismo è quella tendenza critica nei confronti del razionalismo o del Movimento Moderno. Con postmoderno si intende quella disputa teorica intorno ai termini di differenza e identità, l'analisi della soggettività e dell'autorità e la riaffermazione del legame con la storia. L'esperienza degli *happening*, in particolare della corrente *Fluxus* affermatesi negli anni Cinquanta, fu decisiva per lo sviluppo della Performance Art.

“La performance Art non genera una forma fisica distinta; gli atti che la costituiscono non hanno uno status autonomo come oggetti; l'arte della performance, che si esplicita mediante l'azione, esiste solo in quanto messa in atto. La performance non produce alcun oggetto artistico e dunque opera contro (o esclude) la mercificazione di tale oggetto e la violenza socioeconomica e psichica che esso alimenta”²⁹.

La tematica della corporeità è strettamente legata agli avvenimenti storici della fine degli anni Sessanta, momento in cui, socialmente e politicamente, il mettere in discussione il soggetto coincide con l'affermazione di filosofie, di ricerche culturali e psicoanalitiche che vanno a concentrarsi sulla formazione della soggettività e dell'identità.

La Body Art è la corrente artistica che si pone una molteplicità di quesiti, soprattutto si pone il problema dell'essere al mondo e del collocamento dell'individuo all'interno della società. Spesso anche grazie ad un'estremizzazione, gli artisti della Body Art indagano le contraddizioni dell'Essere.

²⁹ HELENA RECKITT (a cura di), PEGGY PHELAN (introduzione), *Arte e Femminismo*, Phaidon Press Limited, Londra, edizione italiana 2005. p. 29.

La Body Art non ha una data di nascita precisa, ma sicuramente nasce influenzata da altre correnti. Importanti per gli artisti della Body Art sono le esperienze dadaiste e il loro conseguente distacco dal concetto d'arte tradizionale, attuando una vera e propria rivoluzione nella pratica artistica. Decisiva fu anche l'esperienza degli *happening* della corrente *Fluxus* affermatasi nei primi anni Cinquanta che, tramite un processo di azzeramento del linguaggio artistico classico, vanifica la “produzione materiale” dell'opera.

Per quanto riguarda l'Earth Art, due mostre simboliche aprono le porte agli anni Settanta. Nel 1968, *Earthworks*, una mostra organizzata dall'artista Robert Smithson, alla Dwan Gallery di New York, fa emergere un nuovo modo di concepire il paesaggio, il quale un tempo era un genere canonico della tradizione pittorica, mentre ora è la materia prima dell'opera.

“Gli artisti di questa tendenza lavorano direttamente nel territorio naturale realizzando opere *open air* ascrivibili alla scultura quando non all'architettura. Lasciano tracce effimere sul terreno oppure costruiscono forme monumentali, talora tanto misteriose da rammentare i segni preistorici, in una sorta di archeologia rovesciata nel presente”³⁰.

Nel 1969 L'*Andrew Dickson White Museum of Art* della Cornell University organizzò quella che sarebbe stata una delle mostre più influenti di *Earth Art* fatta negli Stati Uniti. Secondo Willoughby Sharp, autore del catalogo della mostra, l'Earth Art (o Land Art) segna una rottura formativa con il modernismo poiché è “indipendente dall'ultima modalità dominante, la scultura minimale”. Sharp attribuisce la rottura ai nuovi materiali, metodi e strumenti di questi artisti, insieme alla loro preoccupazione per le proprietà fisiche rispetto che geometriche dei loro mezzi. Inoltre, elenca un rapporto intimo con il sito, l'impermanenza, l'anti oggettività, la sovversione dello stile, l'attenzione al processo e la mancanza di un piedistallo come caratteristiche costitutive

³⁰ FRANCESCO POLI, MARTINA CORGNATI, GIORGINA BERTOLINO, ELENA DEL DRAGO, FRANCESCO BERNARDELLI, FRANCESCO BONAMI, *Contemporanea, Arte dal 1950 a oggi*, Mondadori, Milano, 2012, p. 332.

del nuovo genere. Inoltre, nota quella che in seguito sarebbe stata riconosciuta come l'estetica postmoderna della Earth Art. Sharp scrive:

“The new works seem to proclaim the artists’ rejection of painting and previous sculptural concerns; the production of artifacts; the commercial art world and its consumer ethos; the urban environment; and the long-standing esthetic preoccupations with color, composition, illusion, and the internal relation of parts”³¹.

2.3. Arte e femminismo: la violenza di genere nella Performance

“I can not forget this death. I can not forget the dehumanization of men that causes the brutalization of women. I can not forget the inhumanity of a society that will not recognize that the oppression of one member of that society by another hurts us all. I can not forget that this is what we fear every day.”

Betsy Damon, *In Homage to Ana Mendieta*³².

Alle porte degli anni Settanta, si stava compiendo un processo di trasformazione delle relazioni con l'altro, ma anche di analisi dell'interpretazione del sé, di invenzione di linguaggi espressivi, della conquista di uno spazio di visibilità e di sovvertimento dei modelli sociali³³. Nei primi anni Settanta, il femminismo produce un movimento artistico ampiamente riconosciuto. Sia nel contesto statunitense sia in quello europeo, le artiste iniziano ad organizzare mostre ed eventi, che le vedono come protagoniste prendendo, a poco a poco, quello spazio che continuava ad essere solo maschile. Formano gruppi di autocoscienza, di attivismo e di ricerca. Si comincia a parlare di

³¹«Le nuove opere sembrano proclamare il rifiuto degli artisti nei confronti della pittura e delle precedenti preoccupazioni scultoree, della produzione di artefatti, del mondo dell'arte commerciale e del suo ethos consumistico, dell'ambiente urbano e delle preoccupazioni estetiche di lunga data per il colore, la composizione, l'illusione e la relazione interna delle parti». JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999, p. 17.

³² «Non posso dimenticare questa morte. Non posso dimenticare la disumanizzazione degli uomini che provoca la brutalizzazione delle donne. Non posso dimenticare la disumanità di una società che non riconosce l'oppressione di un membro di quella società da parte di un altro ci danneggia tutti. Non posso dimenticare che questo è ciò che temiamo ogni giorno». J. BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999, p. 1.

³³ MARTINA CORGNATI, *Artiste, Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2004.

corpo politico. Il riconoscimento dell'arte femminista affondava le proprie radici in una presa di coscienza politica.

Negli anni Settanta gli *happening* e la Performance Art sono considerati, dalle artiste, nuove forme per sondare i punti di contatto tra politico e personale.

Nel 1971 viene fondato il *Feminist Art Program*, dalle artiste Miriam Schapiro e Judy Chicago, che porta all'apertura di una *Womanhouse* a Los Angeles, all'interno vi lavorano molte artiste. Azioni e oggetti privati e quotidiani, compreso il corpo delle stesse artiste diventano soggetto e spesso medium dell'arte femminile. Si iniziano a creare comunità radicali di sole donne che favoriscono il confronto e la condivisione di esperienze personali.

Le artiste iniziano a sviscerare temi come la sessualità femminile, prima vista come tabù o esclusivamente come qualcosa di funzionale alla riproduzione, Carolee Schneemann ad esempio considera il corpo e la sessualità come un "rimosso" sociale, una fonte di potere generativo e creativo che l'uomo teme perché antagonista al patriarcato istituito da millenni.

La tematica dell'identità di genere emerge sempre di più all'interno degli spazi artistici femministi.

Randy Rosen sostiene che la principale differenza nell'attività artistica femminile prima e dopo gli anni Sessanta, non risiede esclusivamente nei traguardi raggiunti dalle singole artiste, ma soprattutto nel loro coinvolgimento collettivo nei processi di potere, sia all'interno del sistema dell'arte che in ambiti più ampi della società³⁴. Linda Nochlin parla di

“consapevole identificazione del “sé” nel femminile: le artiste che operano tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta mirano a distinguersi in quanto donne, proponendo sentimenti, punti di vista e problematiche della loro generazione, in senso artistico, politico, pubblico e privato”³⁵.

³⁴ *Ivi*, p. 28

³⁵ MARTINA CORGNATI, *Artiste, Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2004, p. 175.

Molte artiste, compresa Ana Mendieta, creano performance per denunciare la violenza contro le donne. Con le sue opere, Mendieta si opponeva ad una visione del mondo patriarcale, bianco e votato al profitto e al consumo.

Nel 1973, Mendieta mette in scena, *Rape Scene* (Fig. 5). L'artista esegue la performance nel suo appartamento di Moffit Street, in Iowa City. Nell'appartamento messo in disordine, Ana Mendieta giaceva nuda dalla vita in giù, insanguinata e legata, riversa su un tavolo. Questa performance è stata fatta dopo lo stupro e l'omicidio di Sara Otten, una collega di Mendieta che studiava nella sua università. L'artista presenta una seconda versione di quest'opera, ma questa volta fuori dall'ambiente domestico, all'aperto, dove posiziona il suo corpo e lo nasconde con alcune foglie. L'impatto emotivo, nonostante l'ambiente naturale rimandi alle forze della natura, è sconvolgente. Con queste performance di impatto violento ed esplicito, Mendieta fa direttamente riferimento alla violenza di genere, espressa soprattutto per scatenare una reazione in chi osserva l'opera.

Un altro esempio di performance che denunciava la violenza di genere, è *Three Weeks in May* (1977) (fig. 6), di Suzanne Lacy e Leslie Labowitz. Questa performance, della durata di tre settimane, ha rivelato la portata degli stupri denunciati a Los Angeles. Questa è la prima di una serie di performance su larga scala di Lacy sulla violenza contro le donne ed è considerata un lavoro caratteristico. Inizialmente le artiste raggrupparono varie copie stampate di rapporti quotidiani della polizia, e li appesero al muro di una galleria, ma successivamente, si resero conto che il messaggio sarebbe stato più efficace se il loro lavoro fosse uscito dalle mura della galleria. Perché parlare di stupro in una galleria d'arte quando si può essere stuprate tornando a casa da quello spazio? Le artiste, quindi, posizionarono una grande mappa di Los Angeles nel centro commerciale pubblico, sotto il municipio. Ogni giorno Lacy si recava all'ufficio centrale del dipartimento di polizia di Los Angeles per ottenere rapporti confidenziali degli stupri del giorno precedente e contrassegnava le loro posizioni sulla mappa. Una seconda mappa, installata accanto alla prima, segnalava luoghi di "resistenza" come le

organizzazioni e le attività di auto-aiuto per le donne ferite, evidenziando le attività sulla prevenzione della violenza³⁶.

Il sodalizio tra la Lacy e la Labowitz continua nella performance *In Mourning and In Rage*, del 1977 (fig. 7). Si tratta di una performance mediatica che offriva un'interpretazione alternativa del caso dello "Strangolatore di Hillside", un fatto di cronaca avvenuto a Los Angeles. Questa performance includeva un'analisi femminista della violenza sulle donne. I partecipanti del *Woman's Building*, della *Rape Hotline Alliance* e del Consiglio comunale si sono uniti alla comunità femminista e alle famiglie delle vittime nel creare un rituale pubblico di rabbia e dolore. Un corteo di sessanta donne ha seguito un carro funebre fino al municipio e come un coro greco ha gridato "In memory of our sisters, we fight back!"³⁷

Importanti e di impatto sono anche le performance di Yoko Ono e di Marina Abramovič che hanno denunciato il sistema patriarcale nel mondo dell'arte.

³⁶ <https://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may>

³⁷ <https://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977>

CAPITOLO 3

ANA MENDIETA: IL CORPO, IL SANGUE E LA TERRA

3.1. Il corpo

Le opere d'arte di Ana Mendieta sono caratterizzate da diversi elementi distintivi che le rendono riconoscibili e significative nel panorama artistico contemporaneo. In questo capitolo analizzerò i tre temi principali che emergono nella pratica artistica di Ana Mendieta iniziando dal corpo, passando per la simbologia del sangue, e arrivando infine alla terra.

L'impiego del corpo, nelle opere di Ana Mendieta, è considerato come tramite e volontà di trasmettere la memoria delle proprie radici e la consapevolezza della propria provenienza. Il corpo è l'elemento fondante dell'arte di Mendieta, che si lega all'elemento della terra nelle sue opere denominate *earth-body*; queste opere si distinguono per l'inserimento del corpo femminile nel paesaggio naturale e per l'evocazione di un passato ancestrale attraverso riferimenti a tradizioni e rituali non occidentali. Quello che l'artista porta avanti è un dialogo, tra il paesaggio e il corpo femminile. La fusione del rituale performativo con un approccio scultoreo, che porta alla creazione di opere, e una forte sensibilità femminista, la distinguono dalla generazione di artisti che l'hanno preceduta, in particolare, Robert Smithson, Dennis Oppenheim e Michael Heizer.

Ana Mendieta, trasformando ripetutamente il proprio corpo in un'opera d'arte, ha preso parte alla tendenza degli anni Settanta, quella della Body Art e della Performance Art, in cui l'Io fisico dell'artista diventava sia immagine che medium. Come artista ha

adattato e sintetizzato le tendenze artistiche del decennio per rivalutare i confini tra artista e pubblico, uomo e donna, corpo e spirito. Ciò che ha fatto Mendieta nella sua pratica artistica è stato eliminare l'oggetto, sovvertire l'autorità dell'artista e coinvolgere più attivamente lo spettatore.

L'artista inizia ad utilizzare il suo corpo come materiale primario per le sue opere, nel corso *Intermedia* di Hans Breder.

Ana Mendieta documenta fedelmente ogni sua opera, seguendo il metodo insegnatole da Breder: concepire, poi realizzare e infine documentare ogni lavoro.

Le artiste iniziano sempre di più a utilizzare il proprio corpo, per le loro creazioni artistiche, tuttavia, molte vengono criticate per questo. Emerge sempre un doppio standard. È interessante la riflessione che pone Lucy Lippard su questo tema, dove queste artiste vengono considerate come narcisiste, mentre i loro colleghi uomini vengono considerati artisti:

“Man can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies they are immediately accused of narcissism. There is an element of exhibitionism in all body art, perhaps a legitimate result of the choice between exploiting oneself or someone else. Yet the degree to which narcissism informs and affects the work varies immensely. Because women are considered sex objects, it is taken for granted that any woman who presents her nude body in public is doing so because she thinks she is beautiful. She is a narcissist, and Acconci, with his less romantic image and pimply back, is an artist”³⁸.

L'uso del corpo femminile rimane la caratteristica più ricorrente nell'opera di Mendieta. Appare in forma scultorea, fisica e fotografica e domina le serie *Tree of Life*, *Siluetas*, *Sand Woman* e *Leaf Drawing*. L'accusa di narcisismo che alcuni critici le hanno rivolto, ha legittimato l'ipotesi che il suo lavoro abbia solo un significato

³⁸ “Gli uomini possono usare donne belle e sexy come oggetti o superfici neutre, ma quando le donne usano i propri volti e i propri corpi vengono immediatamente accusate di narcisismo. C'è un elemento di esibizionismo in tutta la body art, forse un risultato legittimo della scelta tra sfruttare sé stessi o qualcun altro. Tuttavia, il grado in cui il narcisismo informa e influenza l'opera varia immensamente. Poiché le donne sono considerate oggetti sessuali, si dà per scontato che ogni donna che rappresenta il proprio corpo nudo in pubblico lo faccia perché pensa di essere bella. Lei è una narcisista, mentre Acconci, con la sua immagine meno romantica e la sua schiena ruffiana, è un artista.” LUCY LIPPARD, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in “Art in America 64, no. 3 (May/June 1976), p. 75. trad. mia.

personale, come risposta terapeutica a un espatrio traumatico. Ad esempio è stato indicato che l'opera di Mendieta è "personal investigation of the nature of being", un riflesso dei suoi "innermost feelings on life", o un "personal dialogue with nature, which represents the land she didn't have"³⁹. Questa retorica che circonda Mendieta limita il significato della sua espressione alla sua sola esperienza personale. Suggerisce che il significato della sua arte è contenuto nelle particolarità della sua vita piuttosto che in contesti e questioni politiche e culturali più ampie.

L'arte di Ana Mendieta aveva molto in comune con le opere di alcune sue colleghe, in particolar modo con le opere di Marina Abramovic, Hannah Wilke, Adrian Piper e Rebecca Horn, che hanno creato opere basate sulla performance a partire da storie personali complesse, alcune influenzate da contesti politici devastanti⁴⁰.

Abbiamo visto che nel panorama artistico degli anni Settanta, il femminismo, la performance, gli earth works e i video si intersecano tra di loro e trovano spazio nell'opera di Mendieta. Spesso il suo corpo è sia il soggetto che l'oggetto dell'opera. Utilizzato per sottolineare le condizioni sociali in cui il corpo femminile viene colonizzato come un oggetto dal desiderio maschile e devastato dall'aggressione maschile. La presenza corporea di Mendieta richiedeva il riconoscimento di un soggetto femminile. Come nel caso di *Rape Scene*, la vittima dello stupro acquisisce un'identità, costringendo poi il pubblico a riflettere collettivamente sulla propria responsabilità. Il corpo di Mendieta rappresenta un'affermazione di sé come soggetto. Fin dalle sue prime esperienze artistiche nel corso Intermedia, vediamo Mendieta impegnata nella sperimentazione con il suo corpo.

Untitled (Facial Cosmetic Variations) (Fig.8), 1972, è una serie di otto studi, ognuno dei quali presenta una foto del volto dell'artista con i lineamenti volutamente distorti. Ulteriori indagini sulla manipolazione del viso e del corpo sono state effettuate in

³⁹ "un'indagine personale sulla natura dell'essere", "sentimenti più intimi sulla vita", "dialogo personale con la natura che rappresenta la terra che non ha mai avuto". JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999, p. 12. trad mia.

⁴⁰ JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999.

Untitled (Glass on Body Imprints), (Fig. 9), 1972, una serie di trentasei scatti fotografici che ci mostrano il viso o parti del corpo dell'artista premute contro un vetro. In questi due primi lavori sul corpo vediamo la potenziale influenza di alcune delle idee proposte da Bruce Nauman nella serie *Art Make-Up* (Fig. 10) 1967-68, in cui applicava il trucco alla testa, al collo, alle spalle e alla parte superiore del busto, e nella sua *First Hologram Series: Making Faces*, 1968, e i suoi *Studies for Holograms* (Fig. 11), 1970, in cui distorce grottescamente i tratti del suo volto tirando e stringendo le labbra e le guance con le mani.

Un'altra serie di autoritratti performativi realizzati nello stesso periodo, *Untitled (Facial Hair Transplants)* (Fig. 12), 1972, costituirà la base di una serie di serigrafie presentate per la sua tesi di master in pittura. In una dichiarazione che accompagnava la presentazione della tesi, l'artista ha riconosciuto come fonti del suo lavoro le famose opere *Rrose Selavy* e *L.H.O.O.Q* di Marcel Duchamp, citando anche la sua considerazione sulla capacità dei peli del viso di trasmettere potere e suggerire il genere. Molti artisti concettuali avevano affrontato questioni di genere e di trasformazione dell'identità, tra cui Vito Acconci con la performance *Conversions* (Fig. 13), 1971, in cui l'artista si brucia i peli del petto, nasconde i genitali e si comporta come se avesse un seno e altre caratteristiche femminili o il video *The King* (Fig. 14), 1972, di Eleanor Antin, in cui l'artista assume l'identità di un re, provando varie barbe. Il testo che descrive il suo progetto di tesi di laurea testimonia i primi interessi di Mendieta per le questioni di costumi culturali, potere sessuale e come i peli del viso suggeriscano esplicitamente il genere, tutte questioni che altri artisti sperimentali della sua generazione stavano esplorando. Alla fine del semestre crea *Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 15), 1972, a casa di due amici dell'artista, Dennis e Diane Swanson⁴¹. In quest'opera l'artista si sdraia nuda a faccia in giù sul prato. Sul suo corpo vengono posizionati e attaccati con la colla, dei fili d'erba. Questo lavoro performativo con la terra rappresenta, a posteriori, un cambiamento nel lavoro di Mendieta; si trattava di

⁴¹ JULIA P. HERZBERG, *Ana Mendieta's Iowa Years 1970-1980*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth, Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra, (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

un pezzo proto corporeo che iniziava a fondere il suo corpo con la natura, anche se solo provvisoriamente, e questo fu il punto di partenza per la creazione della serie *Siluetas*. Il corpo di Mendieta era un mezzo per misurare il mondo e per esistere.

3.2. *Il sangue*

In molte opere di Mendieta, un elemento frequente è quello del sangue. Il sangue è considerato dall'artista un elemento positivo, molto potente e magico. Affascinata dall'Azionismo Viennese e dalla Santeria, Mendieta ricorre alla simbologia del sangue, prendendo spunto da questa corrente artistica e dai riti della religione cubana.

La Santeria (*Regla de Ocha*) ha attratto l'artista, affascinata dal suo sorprendente ibridismo e adattabilità, dall'accettazione e incorporazione di credenze e di pratiche religiose di altre fedi, in particolare del cattolicesimo, dell'ebraismo, delle religioni pagane e di altre ancora. Questo carattere transculturale coincideva con il suo approccio estetico, radicato nell'appropriazione e nelle affinità multiculturali, che riecheggia quello del credente e del praticante. Alcuni dei primi lavori di Mendieta realizzati in Iowa, che precedono il suo trasferimento a New York e i successivi viaggi a Cuba, suggeriscono che la sua comprensione delle tradizioni rituali afrocubane era più profonda di quanto sia stato finora riconosciuto⁴². Questo è testimoniato da opere realizzate nel 1972, alcune anche nel 1976, che fanno riferimento a soggetti o pratiche afrocubane e all'utilizzo del sangue.

La prima opera di Mendieta in cui compare l'uso del sangue è *Untitled (Death of a Chicken)*, del 1972 (Fig 16). Eseguita nello studio di Intermedia, questa performance è documentata in diapositive da 35 mm e in un film Super 8. Nel filmato, l'artista è ripresa in piedi, nuda, contro una parete spoglia, mentre afferra saldamente un pollo decapitato e sanguinante. L'artista sparge il sangue sul suo corpo, il pollo agita le ali nei suoi ultimi istanti di vita. L'uso del sangue e dei polli fa riferimento alle pratiche

⁴² OLGA M. VISO, *The Memory of History*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

afrocubane in cui galli bianchi vengono ritualmente sacrificati per curare e “nutrire” gli *orishas*, ovvero le divinità afrocubane. Tuttavia, il riferimento di Mendieta non deve essere interpretato come l’attuazione di uno specifico rituale afrocubano. Mendieta, bagnando il proprio corpo con il fluido vitale dell’animale e ricevendo così un’offerta generalmente riservata a un essere divino, diventa l’incarnazione fisica e terrena di una divinità femminile.

Oltre al riferimento alle pratiche afrocubane, alla base dell’uso del sangue da parte di Mendieta per la messa a punto del suo *Untitled (Death of a Chicken)*, c’erano le opere che utilizzavano sangue e animali eseguite fin dai primi anni Sessanta dagli Azionisti Viennesi, in particolare da Hermann Nitsch, Günter Brus e Rudolf Schwarzkogles. Mendieta conosceva questo gruppo controverso grazie ad un testo di Peter Gorsen, che descriveva e illustrava alcune delle prime performance degli azionisti; libro che Breder aveva presentato agli studenti di Intermedia. Questa sua performance svolta in classe sarà il punto di partenza per la creazione di altre opere nelle quali l’artista utilizzerà il sangue, sia in senso letterale sia in senso figurato e come sostanza carica di numerosi significati culturali e politici⁴³.

I lavori performativi degli Azionisti Viennesi erano notoriamente “aggressivi”, spesso facevano leva sui temi della morte e dell’erotismo, del piacere e del dolore, del sacro e del profano. Il loro uso esplicito del corpo, considerato non solo come soggetto performativo ma anche come materiale artistico, probabilmente ispirò a Mendieta l’idea di ricorrere all’utilizzo del proprio corpo, e di parti che lo componevano, tra cui capelli, pelle e sangue. Gli Azionisti hanno sovvertito in modo aggressivo il conservatorismo della Vienna del secondo dopoguerra, affrontando i tabù sociali per infrangere i confini culturali e politici, non solo nel panorama artistico viennese, ma anche in quello europeo. I temi del rituale, del sacrificio, della nascita, della morte e del sesso furono chiamati in causa come mezzi per esaminare il corpo sociale. Il collegamento che emerge tra le opere di Mendieta e quelle degli Azionisti Viennesi è

⁴³ JULIA P. HERZBERG, *Ana Mendieta's Iowa Years 1970-1980*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth, Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra, (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

sicuramente l'utilizzo comune del sangue e le relative evocazioni rituali. Un paragone evidente emerge analizzando i numerosi dipinti di Nitsch, come ad esempio *Kreuzwegstation (Station of the Cross)* (Fig. 17) del 1961, una tela grondante di vernice rossa che evoca apertamente il sangue. Il sangue lo si vede protagonista soprattutto nell'opera di Nitsch più famosa, *Orgien Mysterien Theater* (Teatro delle Orge e dei Misteri), un'esperienza di arte totale, in cui si fondevano pittura, musica, danza, meditazione, riti dionisiaci e liturgie sacrificali. Durante queste performance, Nitsch gettava sulle tele bianche, grandi quantità di vernice rossa che ricordano molto le opere *Body Tracks* (Fig. 18), *Blood Writing* e *Blood Sign* di Ana Mendieta, eseguite nel 1974, concepite in modo più minimale, ma con l'utilizzo del sangue animale per segnare lo spazio della tela. Le tracce di sangue di Mendieta possono essere interpretate come una critica delle strutture di potere patriarcali e come un'esplorazione delle questioni di genere, violenza e oppressione, per questo rispondono ad una tradizione maschilista presente da lungo tempo sia in ambito sociale che artistico. Sicuramente la posta in gioco specifica nell'uso del sangue da parte di una donna, di colore, è radicalmente diversa rispetto a quella degli Azionisti Viennesi, prevalentemente uomini bianchi. Quindi, se le opere degli Azionisti Viennesi e quelle di Mendieta nell'uso dei materiali e nelle loro associazioni con il sacrificio e il rituale possono avere delle somiglianze, le implicazioni sono diverse⁴⁴. Entrambi utilizzavano il corpo e la simbologia del sangue, come strumenti centrali nelle loro pratiche artistiche, ma mentre Mendieta focalizzava la sua opera sulla connessione spirituale e simbolica con la terra e la natura, con un'attenzione particolare alle questioni di genere e al potere patriarcale, gli Azionisti Viennesi erano più orientati verso una critica sociale e politica che si concentrava in particolar modo sull'esplorazione delle dinamiche di potere, sulla violenza e sulle tensioni socio-culturali attraverso le loro performance radicali. Alcuni lavori di Mendieta, sempre con il sangue come elemento centrale, si possono individuare all'interno dei cosiddetti *tableaux of violence*, che l'artista iniziò a

⁴⁴ ANGELIQUE SZYMANEK, "Bloody Pleasures. Ana Mendieta's violent tableaux" in "Sign", vol 41, no. 4, The University of Chicago Press, Chicago, (Summer 2016).

realizzare nel 1973; opere che le affrontavano il tema della violenza sulle donne e dei femminicidi. Uno dei primi fu *Untitled (Rape Scene)*, già citato nel capitolo precedente, presentato ai suoi compagni del corso Intermedia. Sono tableaux drammatici, carichi di critica sociale e grande forza teatrale.

3.3. *La Terra*

“Art must have begun as nature itself, in a dialectic, in a dialectic relationship between humans and the natural world from which we cannot be separated...For the past twelve years I have been working out in nature, exploring the relationship between myself, the earth, and art. I have thrown myself into the very elements that produced me, using the earth as my canvas and my soul as my tools”⁴⁵.

Fare arte nel mondo naturale ha fornito a Mendieta il senso di appartenenza, un linguaggio artistico e i materiali naturali che l’hanno portata a creare un impressionante numero di opere che esplorano la sua identità, il suo rapporto con la natura e il suo desiderio di “casa”.

La terra per Mendieta non è un elemento inanimato, ma è un qualcosa di vivente. È la fonte fondamentale della vita, è una patria, un’origine preistorica, è natura, un paesaggio, un legame con gli antenati, un luogo di sepoltura e un essere senziente. Mendieta concepisce la terra nei termini dello scrittore messicano, Octavio Paz, come un’origine, un’essenza, attraverso la quale si costruisce la soggettività.

Jane Blocker propone un’analisi del rapporto tra terra e femminile, di come questi due concetti siano entrambi culturalmente costruiti e ideologicamente controllati. Inoltre, compara la terra alla nazione e di come la prima sia spesso interpretata come antitesi della seconda⁴⁶.

⁴⁵ “L’arte deve avere un inizio come quello della natura, in una relazione dialettica tra gli esseri umani e il mondo naturale da cui non possiamo essere separati...Negli ultimi dodici anni ho lavorato nella natura, esplorando il rapporto tra me, la terra e l’arte. Mi sono gettata negli elementi stessi che mi hanno generato, usando la terra come tela e la mia anima come strumento.”(trad. mia). LYNN LUKKAS, *Forever Young: Five Lessons from the Creative Life of Ana Mendieta*, in LYNN LUKKAS, HOWARD ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra (Katherine E. Nash Gallery, University of Minnesota), University of California Press, Berkeley 2015, p. 66.

⁴⁶ JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999.

A partire dal 1973, l'artista ha creato una serie di opere d'arte nel paesaggio naturale: le *Siluetas*. Questa serie è stata realizzata per la maggior parte in Iowa e in Messico. In questi lavori, l'artista ha utilizzato prima il proprio corpo e successivamente una sua sagoma ritagliata, intesa come un surrogato del corpo stesso, per segnare la propria silhouette su terra, erba, sabbia, fango, neve o ghiaccio. Altre variazioni della serie *Siluetas* avevano sempre la terra come sfondo, sulla quale l'artista raggruppava vari elementi che ricavava dalla natura stessa, come bacche, bastoni, rocce o conchiglie. Nel proseguire la creazione delle sue *Siluetas*, si osserva che l'utilizzo del suo corpo, come in *Imagen de Yagul*, o del sangue finto, come in *Untitled (Siluetas Series, Mexico)* (Fig. 19), 1976, tende a scomparire quasi del tutto. Questo culmina nella produzione di *Siluetas* in cui l'artista impiega polvere da sparo che viene accesa e bruciata, riducendo significativamente la presenza dell'elemento artistico principale. La serie *Siluetas* è il corpus di opere più importante dell'artista, dove corpo e terra divengono un tutt'uno. Lasciando l'impronta del suo corpo sulla terra, Mendieta segnava la sua presenza nel tempo e in quel luogo e, anche solo per un momento, il suo corpo e l'ambiente naturale diventavano una cosa sola. Mendieta ha documentato le sue azioni con film e fotografie; dopo aver completato un'opera, la abbandonava al destino voluto dal mondo naturale, lasciando che gli elementi la reclamassero e inevitabilmente la cancellassero. L'opera si rivela dunque effimera e transitoria. L'artista la realizzava con la terra e la lasciava tornare poi al suo stato naturale. Utilizzando con insistenza il proprio corpo, o evocandolo attraverso la sua silhouette, Mendieta ha introdotto una metodologia femminista nei processi di lavorazione della terra che consiste nell'esplorare e valorizzare la connessione profonda tra la donna, la terra e la vita, sottolineando l'importanza della cura, della sostenibilità e della giustizia verso la terra, una prospettiva che sottolinea l'importanza di rispettare e celebrare il corpo e la terra come entità vive e interconnesse. Inoltre l'artista ha portato le direzioni di monumentalizzazione della Land Art ad una scala decisamente più umana. Il suo intento era quello di fondersi con la terra piuttosto che marcare aggressivamente la natura o semplicemente sottolineare l'insignificanza dell'umanità di fronte

all'impressionante potenza della natura. L'atto di tracciare il profilo del suo corpo, la sua sagoma, sulla terra, nella serie *Siluetas* era importante per lei sia come arte sia come atto politico⁴⁷. Se avesse potuto rivendicare anche solo una piccola porzione di terra come proprio territorio, la sofferenza dell'esilio si sarebbe placata. L'esilio dalla sua terra, Cuba, la avvicinò alla natura. Le sue opere attingono all'immaginario primitivo e alle fonti di energia, senza essere sfruttate, Mendieta aveva un profondo rispetto per la terra e gli elementi naturali, per questo evitava pratiche invasive di sfruttamento e degrado ambientale. Mendieta non ha attuato un processo di appropriazione, ma ha creato le proprie immagini dando ad esse potere e significato. Quando parliamo di Earth Art e di Body Art, è necessario fare una considerazione, ovvero che le opere sono rese inaccessibili dalla geografia o dal tempo. Infatti spesso la particolarità del luogo o del momento della creazione dell'opera può limitare se non addirittura negare la fruizione diretta e la comprensione delle opere da parte del pubblico. Nonostante il programma degli artisti degli anni Sessanta e Settanta era quello di sfuggire al sistema delle gallerie, per preservare l'autenticità e l'integrità della loro pratica artistica, e soprattutto per criticare l'industria dell'arte, si inizia a creare un altro regime di "dipendenze": la fotografia, il film, e poi il video, ma ciò era indispensabile per la documentazione e la testimonianza del processo artistico. Mendieta utilizzava la fotografia come mezzo, non come fine. Gli artisti di Body Art e di Land Art vedevano il loro lavoro come una forma di espressione personale e politica, piuttosto che come merce da vendere e commercializzare.

Il lavoro di Mendieta ha sicuramente alcuni aspetti in comune con i lavori dei suoi colleghi artisti che si occupavano di Land Art, ma si discosta da essi per le componenti antropomorfe e spirituali.

Durante il soggiorno a Cuba, Mendieta ha realizzato le *Esculturas Rupestres* nelle Escaleras di Jaruco, una serie di grotte molto conosciute e storicamente significative.

⁴⁷ JOHN PERREAULT, *Earth and Fire Mendieta's Body of Work*, in KAREN FISS, JOHN PERREAULT, PETRA BARRERAS DEL RIO, MARCIA TUCKER (a cura di), *Ana Mendieta: A Retrospective*, catalogo della mostra (New York, New Museum of Contemporary Art, 1987), New Museum of Contemporary Art, 1987.

In questi luoghi ha scolpito le sagome di divinità indigene Taíno, dando loro un nome individuale, ad esempio *Iyare* (Madre), *Maroya* (Luna)(Fig. 20), *Guanaroca* (Prima Donna), e *Bacayù* (Luce del giorno)(Fig.21). L'artista ha trascorso molto tempo immersa nel paesaggio, scolpendo figure femminili nell'ambiente naturale della sua terra. Fare arte nell'ambiente naturale le ha fornito una casa e una parentela con qualcosa più grande di lei, un senso di appartenenza e una connessione con la vita⁴⁸. Molte opere di Mendieta incarnano un'interpretazione del principio creativo femminile che vede nella natura e nella terra un simbolismo del grembo materno. Questo concetto riconosce e celebra la terra non solo come elemento fisico e naturale, ma anche come un principio generativo simile al concetto di madre che dà la vita, nutre e protegge. Nell'ultimo periodo della sua produzione artistica, in particolare durante il suo soggiorno a Roma, Mendieta passò dal lavoro all'aperto con la terra, al lavoro al chiuso, con il legno.

CAPITOLO 4

OPERE PRINCIPALI DI ANA MENDIETA

Abbiamo visto come le opere di Ana Mendieta spaziano tra Performance art, Land art e Body art, e sono tutte documentate da film e fotografie. La sua produzione artistica è caratterizzata da un profondo legame con la natura e una forte esplorazione dell'identità culturale, del femminismo e della spiritualità. Mendieta, lavorando con media espressivi come performance, film, fotografia e scultura, e operando in paesi diversi a contatto con culture diverse (Nord America, America Centrale, Caraibi ed Europa), si è opposta fortemente ad essere etichettata come ispanica, latina o femminista, o descritta solo come performer, scultrice, fotografa o artista concettuale. È stata prima di tutto un'artista, con un'identità transculturale e una sensibilità multimediale, che ha esplorato le complesse questioni della sessualità e dell'identità umana. La sua arte si è

⁴⁸ LYNN LUKKAS, *Forever Young: Five Lessons from the Creative Life of Ana Mendieta*, in LYNN LUKKAS, HOWARD ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra (Katherine E. Nash Gallery, University of Minnesota), University of California Press, Berkeley 2015.

sviluppata prima che il linguaggio critico utilizzato oggi per descrivere una pratica interdisciplinare e ibrida si evolvesse completamente. Mettendo da parte la terminologia che il mondo dell'arte cercava di imporle, Mendieta ha sviluppato un proprio vocabolario per descrivere il suo approccio al fare arte. Ha usato il termine "earth-body" per descrivere le sue azioni basate sulla performance nel paesaggio, che ha documentato su pellicole Super 8 mm e su fotografie 35 mm. Questi termini riconoscevano la natura ibrida della sua pratica dopo il 1974, la sua particolare fusione di performance, Body Art e Earth Art.

I film di Mendieta sono documenti intimi di azioni rituali e di forme scultoree. Invece di misurare lo spazio con riprese a lunga distanza, nei film di Mendieta la cinepresa si confronta direttamente con la visceralità del materiale organico; infatti, lo schermo si riempie di riprese ravvicinate di terra, acqua, mare, fango, rocce, fuoco, fumo, piume, cenere, polvere da sparo, sangue e fiori, registrate con inquadrature strette e colori accesi⁴⁹.

4.1. *Sweating Blood* (1973)

Durata film: 3 minuti e 18 secondi

All'inizio del film *Sweating Blood* (Fig. 22), vediamo un primo piano del volto e della parte superiore del collo di Mendieta, che riempie lo schermo. Il suo viso è illuminato uniformemente da sinistra e da destra. Gli occhi sono chiusi. L'angolazione della ripresa è appena sopra di lei e ci permette di vedere che i suoi capelli sono accuratamente pettinati, separati al centro e sistemati dietro le orecchie, con il cuoio capelluto visibile in corrispondenza della riga. Mentre il film procede, inizialmente sembra che non stia accadendo nulla. L'artista si mantiene immobile, con il volto piuttosto inespressivo, e si notano solo i minimi movimenti della testa o un occasionale leggero battito delle palpebre.

⁴⁹ LYNN LUKKAS, HOWARS ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015.

Molto lentamente, in modo quasi impercettibile, si percepiscono alcune piccole gocce di sudore rosso sulla fronte. Il cambiamento è graduale. Dopo circa mezzo minuto di filmato, le gocce di sudore rosso iniziano a moltiplicarsi di numero e diventare più grandi. Diventa chiaro che sta sudando sangue e il tutto sembra reale. Una macchia di sangue si sta formando sul lato sinistro della fronte. Si nota anche che in una parte i suoi capelli appaiono più rossi. Le gocce di sudore continuano ad aumentare e una macchia rossastra e sanguinolenta inizia a scorrere sul viso, appena a sinistra del centro della fronte. La luce si riflette sulla superficie di questo piccolo rivolo di sangue, che scende fino al bordo interno del sopracciglio sinistro.

Proprio quando il sangue inizia a seguire il bordo sinistro del suo naso, un'altra goccia di sudore insanguinato inizia a scorrere lungo la fronte, più a sinistra. Due piccoli rivoli di sangue scorrono ora contemporaneamente sul suo viso. Il primo segue il bordo sinistro del naso, il secondo il bordo sinistro della fronte. Il secondo rivolo di sangue si muove più velocemente, trovando il punto più alto dello zigomo sinistro. Queste due linee di sangue creano una cornice intorno all'occhio sinistro e il film finisce⁵⁰.

Mendieta in tutto il filmato ha gli occhi chiusi e sembra essere in uno stato di trance.

Il suo corpo rappresenta un'affermazione di sé come soggetto. Inoltre, l'uso del video e l'associazione con la televisione, riconosciuta come la fonte e l'interprete più popolare di informazioni e intrattenimento, evidenziano come le rappresentazioni mediatiche contribuiscano alla costruzione del corpo femminile come oggetto. Attraverso il suo lavoro, Mendieta cerca di sfidare e destabilizzare l'egemonia culturale delle rappresentazioni dominanti⁵¹. L'uso precoce che Mendieta fa del sangue, citandone il potere, colloca opere come *Sweating Blood* all'interno del suo interesse nella Santeria, la religione afrocubana che attribuisce al sangue il significato di *ashe*: potere o forza vitale. Lo stato di trance di Mendieta in questa performance assomiglia a uno stato di possessione, comune alla pratica della Santeria. Mendieta ha dichiarato

⁵⁰ LYNN LUKKAS, HOWARD ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015.

⁵¹ KAIRA M. CABAÑAS, *Pain of Cuba, Body I Am*, in "Woman's Art Journal", Vol. 20, No. 1, Spring-Summer 1999.

di avere un legame con la dea dell'acqua dolce, l'*Orisha Ochún*, anche dea della sessualità femminile.

Sweating Blood è stato realizzato nel novembre 1973. L'elemento temporale è fondamentale in *Sweating Blood*, c'è un drammatico e palpabile dilatarsi del tempo. Come un piccolo quadro che sembra enorme per la drammaticità concentrata della sua immagine, i minuti di questo cortometraggio si espandono nella nostra immaginazione per riempire un arco di tempo molto più lungo.

4.2. *Blood Writing* (Durata film: 3 minuti) e *Blood Sign* (Durata film: 4 minuti e 40 secondi) (1974)

Ana Mendieta ha realizzato altri film che hanno come elemento principale il sangue, tra cui *Blood Writing* e *Blood Sign* che presentano inquadrature che ci mostrano delle frasi scritte a mano con il sangue. Questi film Super 8, sono stati creati nei primi mesi del 1974, girati in Iowa. *Blood Writing* è stato girato in uno spazio pubblico, all'aperto, e Mendieta stessa appare in entrambi i film, usando la sua presenza come firma simbolica. *Blood Writing* (Fig. 23) inizia con l'immagine di una porta doppia di legno, dall'aspetto fatiscente, su cui Mendieta scrive alcune parole con il sangue. Indossa pantaloni marroni e un maglione nero, e inizia tracciando le lettere "she" sulla porta sinistra, seguita da "got" e "love" sulla porta destra. Nella scritta finale "She got love" "lei ha avuto amore" il sangue enfatizza l'affermazione e ne offre una possibile chiave di lettura⁵². La scena culmina con l'ombra di Mendieta che entra in campo e si alza sotto la scritta "love" creando un'immagine evocativa. Questo gesto, in cui la sua ombra diventa una firma effimera, riflette la sua consapevolezza artistica e il senso di separazione e solitudine. Passano alcuni istanti e la macchina da presa sembra muoversi leggermente; questo movimento attiva delicatamente e insistentemente la visione con Mendieta che sembra rientrare in scena da destra. Ma non è Mendieta in persona, è la

⁵² HOWARD ORANSKY, *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, in LYNN LUKKAS, HOWARD ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History: The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015.

sua ombra. L'ombra sale dall'angolo in basso a destra della cornice, come se stesse crescendo nella scena. Vediamo la sua testa, le sue spalle, i suoi capelli. Poi il braccio destro si alza, proprio sotto la lettera "V", e per una frazione di secondo ci ricorda le braccia alzate della forma della Silueta, che sarà così importante nel suo indice visivo. Il braccio si alza un po' di più, poi la mano si gira e si appoggia sull'edificio a destra, che ha proiettato l'ombra verticale sulla scena. La telecamera sembra muoversi, ma lei rimane immobile in questa posizione per i successivi trentacinque secondi del film. Questo semplice gesto, di usare la sua ombra come un'effimera dichiarazione di chiusura, una firma al testo che lei ha scritto, è profondamente evocativo. La sua ombra persiste come testimonianza della sua unicità e individualità ma nell'ombra, che non ha caratteristiche fisiche definite e visibili, si può identificare chiunque. È lì, distinta dagli altri, solitaria nella sua singolarità. Inoltre, nessuno è a conoscenza del vero significato del testo che Mendieta traccia sulla parete, ma è probabile che l'opera e la sua esecuzione in uno spazio pubblico e quindi visibile dalle persone di passaggio, siano legate anche alla continua sollecitazione da parte di Mendieta di una risposta pubblica alla violenza contro le donne, come in *Rape Piece*, opera già trattata nei precedenti capitoli, eseguita dall'artista nell'autunno del 1973.

Blood Sign è stato realizzato un mese dopo *Blood Writing*; entrambi sono chiaramente legati alla ricerca di una strategia artistica basata sul testo. *Blood Sign* (Fig. 24) si basa sull'estetica e sullo slancio che hanno caratterizzato il film precedente. All'apertura del film, l'inquadratura è riempita da una parete in uno spazio interno. Il muro appare come un blocco di cemento in muratura, con alcuni pezzi di legno attaccati, il tutto dipinto di bianco. L'effetto complessivo è casualmente simile a quello che si provava in *Blood Writing*, un biancore piuttosto incerto, fatiscente e bluastro, solo che in questo caso il luogo è al chiuso. Come nell'opera citata, l'artista dà le spalle alla macchina da ripresa. È rivolta verso il muro, schiacciata contro di esso. In *Blood Writing*, l'artista era posizionata sul lato sinistro dell'inquadratura; qui si trova al centro. Mendieta indossa una camicia bianca a maniche lunghe, pantaloni grigio oliva e scarpe nere. I capelli sono sciolti intorno alle spalle e lungo la schiena. L'artista solleva delicatamente le

mani dalla parete e si china alla sua destra. Immerge la mano in un barattolo di colore, poi si solleva lentamente in posizione eretta disegnando con il palmo della mano destra sulla parete il contorno del proprio corpo. Con le sue dita e la sua mano lascia una traccia grossolana di colore rossastro sulla superficie della parete. Ci rendiamo conto che il colore è determinato dal fatto che sta usando del sangue per fare questo segno. I suoi movimenti sono lenti e deliberati, la mano sinistra viene tenuta lontana dal corpo con il palmo appoggiato alla parete.

Inizia a scrivere utilizzando le dita. Compose le parole “*There is a Devil inside Me*” (“C’è un diavolo dentro di me”). Ci sono molti elementi che collegano quest’opera a *Blood Writing* come, ad esempio, il segnare la forma del corpo sul muro, lo stare all’interno di questa forma e poi allontanarsi da essa. In *Blood Writing* la forma è rappresentata dalla sua ombra mentre in *Blood Sign* la forma è il contorno del suo corpo tracciato con il sangue. Il testo è tracciato proprio all’interno della sagoma, metaforicamente all’interno del suo corpo visualizzando, in un certo senso, l’idea che il diavolo esista dentro di lei, che respiri attraverso di lei. Poco prima di uscire di scena guarda dritta verso la macchina da presa. Questo sguardo funge da firma per il testo che ha appena scritto.

La forma della silhouette umana occupa un posto centrale nel lessico di Mendieta, e questa potente immagine, come abbiamo già visto, emerge in variazioni apparentemente infinite nella *Siluetta Series* e più in generale, nel suo lavoro. Si basa su due iterazioni iconografiche primarie: la sagoma singola e la sagoma con entrambe le braccia distese. Il suo corpo è memoria simbolica del suo passaggio in continuo cambiamento che contiene ed esprime la narrazione della sua esperienza.

4.3. *Untitled (Self-Portrait with Blood) (1973)*

Untitled (Self-Portrait with Blood)(Fig. 25) è di una serie di sei fotografie a colori che ritraggono il volto e il petto di Mendieta coperti di sangue, con la sua testa ripresa da diverse angolazioni, evocando l’aspetto di una documentazione clinica raccolta a

seguito di un'aggressione. Queste immagini sono testimonianza visiva di un'azione in cui l'artista ha posato per la macchina fotografica con il sangue che le colava dal viso e dal collo fino alla scollatura del suo top di cotone bianco. In due delle fotografie, gli occhi sono socchiusi, suggerendo un'apparente incapacità di reagire alle violenze subite. In un'altra immagine, al contrario, Mendieta fissa l'obiettivo con uno sguardo di sfida e resistenza.

In una di queste fotografie la testa è inclinata all'indietro in modo che la macchina fotografica possa cogliere l'interno delle sue narici insanguinate. I suoi occhi socchiusi fissano direttamente lo spettatore. Il sangue le ricopre la fronte e le cola lungo il naso, sulle labbra e ai lati del viso, coagulandosi nei lunghi capelli neri. In questa immagine, il volto sanguinante dell'artista richiama l'iconografia del martire cristiano e del sacrificio di Cristo sulla croce. In una fotografia scattata da Breder nello stesso anno, *Mutilated Body on Landscape*, (Fig. 26), Mendieta appare come una vittima sacrificale, distesa sotto un sudario bianco abbondantemente ricoperto di sangue e con un grande cuore animale sul petto. Per Mendieta la morte invoca la vita, così come nella mitologia cristiana Cristo rinasce dopo essere morto, come conferma una citazione tratta dal *Labirinto della Solitudine* dello scrittore messicano Octavio Paz:

“Il nostro culto della morte è culto della vita, allo stesso modo che l'amore, che è fame di vita, è brama di morte. Il gusto per l'autodistruzione non deriva affatto da tendenze masochiste, ma da una certa religiosità”⁵³.

Nell'iconografia di Mendieta, il sangue è un simbolo di rinascita e rinnovamento, come nell'immagine *Untitled (Silueta Series, Mexico)* 1974, dove il sangue animale che riempie la forma della sua sagoma sulla terra celebra il suo legame con la terra e, per estensione, con l'universo. Queste fotografie sono volutamente provocatorie, e l'uso del sangue accentua la carica emotiva e lo shock visivo dell'opera. All'interno di

⁵³ OCTAVIO PAZ, *Il labirinto della solitudine*, Mondadori, Milano, 1989, p. 39.

quest'opera l'artista fa riferimento a diverse tematiche come la violenza di genere, il cristianesimo, il potere spirituale del sangue.

Mendieta ha registrato le sue performance e le sue azioni utilizzando diapositive da 35 mm⁵⁴.

Untitled (Self Portrait with Blood) si riferisce a diverse serie sperimentali di fotografie del volto dell'artista realizzate l'anno precedente. Una suite di nove diapositive a colori da 35 mm, intitolata *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, mostra il volto di Mendieta deformato da trucco, parrucche e collant strappati tesi sul suo viso. Un altro gruppo di diapositive con lo stesso titolo, in una serie di quattro, mostra il suo volto contro una lastra di vetro, trasformando la sua bellezza giovanile nell'aspetto di un cadavere decomposto. Quando Mendieta ha creato queste opere era una studentessa dell'innovativo corso di Intermedia Art creato da Hans Breder all'Università dell'Iowa.

4.4. *Ochún (1981)*

Durata: 8 minuti e 30 secondi

Ochún (Fig. 27) è un film di Ana Mendieta del 1981. In quest'opera, l'artista crea una silhouette sul bagnasciuga con della sabbia bagnata. Qui emerge la pratica spesso utilizzata dall'artista per creare molte delle opere che compongono la *Siluetas Serie*, quella del segnare la sua presenza attraverso impronte corporee o silhouette fatte con materiali naturali. L'artista decide di collocare l'opera, nel punto più meridionale di Miami. Mendieta forma due creste curve, compattando la sabbia, e queste creste suggeriscono anche le due coste, quella degli Stati Uniti e quella di Cuba, divise dall'Oceano Atlantico. Il ruolo dell'acqua in quest'opera è fondamentale. Essa scorre intorno e attraverso questo corpo metaforico fatto di sabbia. La macchina da presa rimane fissa sulla forma per un po' catturando l'acqua che passa attraverso la sabbia. Il suono e il ritmo dell'acqua fanno da sfondo al movimento della luce sulla scena. L'artista, utilizzando le mani, ha modellato due basse creste di sabbia compattata, creando sulla riva una figura sintetica in scala con il proprio corpo. Questa figura funge

⁵⁴ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>

anche da canale per l'acqua del mare. L'acqua scorre avanti e indietro tra i bordi della silhouette, che ricorda vagamente una clessidra, in un costante flusso⁵⁵. La parola *Ochún* fa riferimento alla dea delle acque della Santeria e alla santa patrona di Cuba. Considerata la mediatrice tra gli *Orishas* e le forze inconciliabili, *Ochún* possiede il potere, attraverso la sua dolcezza e sessualità, di creare unità dove questa non è possibile. La dea *Ochún*, già precedentemente citata in *Sweating Blood*, si riferisce alla divinità afro-cubana della religione *Yoruba*, conosciuta anche come *Orisha Oshún*, rappresenta l'amore, la fertilità e l'acqua, in particolare all'acqua dei fiumi. L'invocazione di *Ochún* da parte di Mendieta e la collocazione dell'opera nel punto di Miami più a sud e più vicino a Cuba, sembrano una metafora appropriata dell'identità cubana contemporanea e di un individuo che lotta per riconciliare la distanza tra i due mondi opposti in cui ha vissuto.

4.5. *Esculturas Rupestres (1981)*

Durata film: 9 minuti

Nel Parco Statale di Jaruco, in Messico, Mendieta ha completato uno dei suoi cicli più importanti: *Esculturas Rupestres (Sculpture Rupestri)*. Queste sculture, incise direttamente sulle pareti calcaree delle grotte, prendono il nome da figure femminili di miti cubani e spiriti Taíno, popolazione indigena dei Caraibi. Le opere sono state documentate in vari formati, tra cui filmati Super 8 e fotografie in bianco e nero, con l'intenzione di pubblicare un libro e un portfolio. Il film che documenta le *Esculturas Rupestres* inizia con un paesaggio dominato da colline, alberi e un sentiero. La telecamera si sposta lentamente fino a fermarsi su una collina rocciosa, dove appare la prima Silueta, scavata nel fianco della collina in rilievo concavo, simile ad incisioni dell'antico Egitto. Segue una sequenza di sculture femminili che si integrano con le strutture geologiche, ognuna dedicata a una divinità o ad una figura mitica Taíno, come

⁵⁵ OLGA M. VISO, *The Memory of History*, in OLGA M. VISO (a cura di), *Ana Mendieta. Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra (Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

Guanaroca (Prima Donna) (Fig. 28), *Guabancex (Dea del Vento)* e *Itiba Cahuababa (Vecchia Madre Sangue)*(Fig. 29).

La scena, tra un'inquadratura e un'altra, sfuma in nero, creando l'effetto di capitoli che costruiscono una narrazione come un sipario che si abbassa e si alza. Ogni Silueta segue armoniosamente le curve della roccia, come la figura di *Atabey (Madre delle Acque)*, rappresentata in verticale con all'interno due forme allungate che ricordano un po' due isole, o la dea *Bacayù (Luce del Giorno)*. La scena poi si sposta all'esterno. Vi è una Silueta di forma ovoidale con alcuni segni incisi all'interno e una raffigurata orizzontalmente, a forma di clessidra che Mendieta chiama *Iyare (Madre)*. Le *Esculturas Rupestres* fanno collassare simbolicamente le distanze di tempo e spazio. Le duecento miglia che separavano i voli di Mendieta da Cuba agli Stati Uniti, nel dicembre 1961 e nel settembre 1981, si sono dissolte con la realizzazione delle *Esculturas Rupestres* quell'estate. L'arte di Mendieta sembra saltare senza sforzo attraverso il tempo, ma come lei stessa ha giustamente osservato:

“There is no original past to redeem; there is the void, the orphanhood, the unbaptized earth of the beginning, the time that from within the earth looks upon us. There is above all the search for origin”⁵⁶.

A causa dell'erosione e della mancanza di conservazione, come è accaduto per altre opere di Mendieta, le *Esculturas Rupestres* con il tempo si sono deteriorate. Questo deterioramento può essere interpretato in vari modi, tra cui una forma di resistenza all'idea di proprietà: la terra, infatti, non potrà mai essere “posseduta” dall'essere umano. Nel caso di Mendieta persino le sue opere d'arte create nella natura non possono mai essere veramente “possedute”. Quello che rimane sono immagini, a ricordarci che tutto ciò che ci circonda è effimero.

⁵⁶ «Non c'è un passato originario da redimere; c'è il vuoto, l'orfanità, la terra non battezzata dell'inizio, il tempo che dall'interno della terra ci guarda. C'è soprattutto la ricerca dell'origine». JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra, 1999, p. 34; traduzione mia.

4.6. *Creek* (1974)

Durata film: 3 minuti

Creek (Fig. 30) esprime magnificamente le idee di Ana Mendieta sulla collaborazione e la fusione con la natura attraverso il processo artistico. Il film rappresenta una «submersion and a total identification with nature»⁵⁷, sia in senso figurato che in senso letterale. Il film si apre con un'immagine del torrente che riempie l'inquadratura. L'acqua entra ed esce dolcemente dalla scena, incorniciata da fogliame verde a sinistra e una grande roccia a destra. Questa composizione bilancia gli elementi naturali. Mendieta è al centro della scena, distesa in posizione obliqua nel torrente, con il corpo completamente immerso tranne che per la testa. L'acqua scorre su di lei, creando un effetto di vulnerabilità e sicurezza simultanee. Il suo corpo nudo stabilisce un equilibrio dialettico tra questa vulnerabilità e questa sicurezza, creando un'immagine di pace e serenità facendo apparire Mendieta esposta ma anche protetta. Ogni dettaglio compositivo del film è significativo. Il ritmo dell'acqua che scorre è paragonabile a un battito cardiaco, e accompagna lo spettatore durante tutto il film. Dettagli pittorici emergono continuamente, come il fogliame che si fonde con il suo corpo e un piccolo fiore rosso che si protende verso di lei. Il suo braccio sinistro si muove, cambiando la composizione e richiamando la forma delle *Siluetas* di altre sue opere. Il film, iniziato bruscamente, termina altrettanto repentinamente. Questa assenza di una struttura narrativa tradizionale conferisce al film una sensazione di atemporalità. Esprime perfettamente «the immediacy of life and the eternity of nature»⁵⁸. Mendieta ha descritto il suo soggiorno in Messico come un ritorno alle origini, una fonte di magia. In *Creek*, il ruscello simboleggia questa connessione con la natura e la divinità dell'acqua dolce, incarnando l'essenza della fusione con la natura.

⁵⁷ «immersione e identificazione totale con la natura», HOWARD ORANSKY, *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*, in LYNN LUKKAS, HOWARD ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015, p. 98; traduzione mia.

⁵⁸ «l'immediatezza della vita e l'eternità della natura» *Ibidem* p. 98; traduzione mia.

4.7. *Burial Pyramid (1974)*

Durata film: 3 minuti e 17 secondi

Burial Pyramid (Fig. 31) approfondisce i temi del tempo, della storia e della memoria. Le pietre rappresentano metaforicamente l'accumulo del tempo e il peso tangibile della storia. La scena iniziale mostra un paesaggio con una collina ricoperta di vegetazione e rocce. Due rocce squadrate e alcune pietre piatte suggeriscono la presenza di antiche strutture. Al centro, un cumulo di pietre rivela gradualmente il volto e i capelli dell'artista, sepolta sotto le pietre. Nonostante la sua immobilità, il lieve sollevamento del petto indica che è viva, suggerendo una vitalità nascosta.

In quest'opera dove vediamo il corpo supino di Mendieta quasi completamente coperto dalle pietre, inizialmente possiamo scorgere solo il volto e i capelli di Mendieta. È, a tutti gli effetti, sepolta viva. In questa performance, è come se l'artista creasse e subisse il proprio soffocamento: una montagna di massi preme su un corpo femminile⁵⁹. L'immagine sembra inizialmente una fotografia statica, ma presto notiamo la brezza che muove lievemente i fili d'erba e il tremolio impercettibile della telecamera.

Il suo corpo fa respiri lenti e profondi, spostando e facendo cadere alcune rocce, permettendo ad altre parti del suo corpo di emergere. La terra si muove con lei, in un movimento concentrato e meditativo, sebbene il sito stesso sia simile a una tomba. Lo spirito umano, incanalato attraverso il respiro, è una forza vitale in questa attivazione⁶⁰.

Il movimento del suo corpo aumenta progressivamente, fino a far cadere pietre più grandi. La sua spalla, il seno e infine una gamba diventano visibili. Il movimento delle pietre e del suo corpo crea una sorta di collana di pietre sul petto.

Dopo un certo tempo, il respiro di Mendieta si fa più tranquillo e i movimenti diminuiscono fino a fermarsi completamente, riportando il suo corpo alla calma iniziale. Il film termina con una sensazione di ciclicità, suggerendo che le pietre possano ricoprirla di nuovo, perpetuando il ciclo storico. In *Creek* (1974), Mendieta

⁵⁹ <https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/>

⁶⁰ <https://www.latinxproject.nyu.edu/interventions/love-letter-to-ana-mendieta>

simboleggia la fusione con l'acqua, fonte di vita. In *Burial Pyramid*, si fonde simbolicamente con le pietre. A differenza di *Creek*, privo di una struttura narrativa tradizionale, *Burial Pyramid* presenta un inizio, una parte centrale e una fine che riporta all'inizio. Esprimendo la pienezza del tempo ciclico⁶¹, Mendieta ci invita a vedere la storia come un dialogo continuo e dinamico, in cui il passato, il presente e il futuro sono interconnessi, e le pietre della piramide funeraria diventano simboli di una storia vivente.

⁶¹ LYNN LUKKAS, HOWARD ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015.

APPENDICE ICONOGRAFICA



(Fig. 1) Ana Mendieta, *Imágen de Yágul (Image from Yagul)* 1973, fotografia a colori, 50.8 x 33.97 cm. Fonte immagine: <https://www.anamendietaartist.com/>



(Fig. 2) Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplant)*, 1972, serie di sette fotografie a colori.
Fonte immagine: https://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/untitled-facial-hair-transplants-a-3_Evyd20bvPWSWRYGLKevQ2



(Fig. 3) Ana Mendieta, *Totem Grove*, 1985, legno e polvere da sparo.

Fonte immagine: <https://www.anamendietaartist.com/>



(Fig. 4) Vito Acconci, *Claim Excerpts*, 1971, video, 62 minuti e 11 secondi, bianco e nero, suono.

Fonte immagine: <https://www.herzliyamuseum.co.il/en/exhibition/vito-acconci/>



(Fig. 5)

Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)* 1973,
fotografia a colori, 254x 203 mm.

Fonte immagine:

<https://www.artforum.com/features/fully-loaded-power-and-sexual-violence-237171/>



(Fig. 6)

Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, *Three Weeks in May*, 1977 Performance.

Fonte immagine:

<https://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may>



(Fig. 7)

Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, *In Mourning and In Rage*, 1977 Performance.

Fonte immagine:

<https://www.suzannelacy.com/performance-installation#/in-mourning-and-in-rage-1977/>



(Fig. 8) Ana Mendieta, *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972, serie di 8 fotografie a colori.
Fonte immagine: <https://www.meer.com/en/6185-ana-mendieta-traces>



(Fig 9) Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Imprints- face)*, 1972.

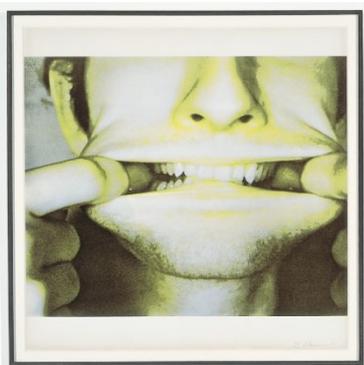
Fonte immagine : <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-glass-body-prints>

Fonte immagine: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/54821>



(Fig. 10) Bruce Nauman, *Art Make-Up*, 1967-1968, pellicola 16 mm trasferita su video, a colori, muto.

Fonte immagine: <https://whitney.org/collection/works/15567>



(Fig. 11) Bruce Nauman *Studies for Holograms* 1970, 64,5 x 64,5 cm.

Fonte immagine: <https://www.macba.cat/en/obra/r1512-studies-for-holograms-a-e/>



(Fig. 12) Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972.

Fonte immagine: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/29561/1/reclaiming-the-body-voma>



(Fig. 13) Vito Acconci, *Conversions*, 1971, film super 8, bianco e nero, muto, durata: 65 minuti e 30 secondi.

Fonte immagine: <https://www.castellodirivoli.org/opera/conversions-conversioni/>

Fonte immagine: <https://figure.unibo.it/>



(Fig. 14) Eleanor Antin, *The King*, 1972, video, bianco e nero, muto, durata: 52 minuti.

Fonte immagine: <https://www.eai.org/titles/the-king>



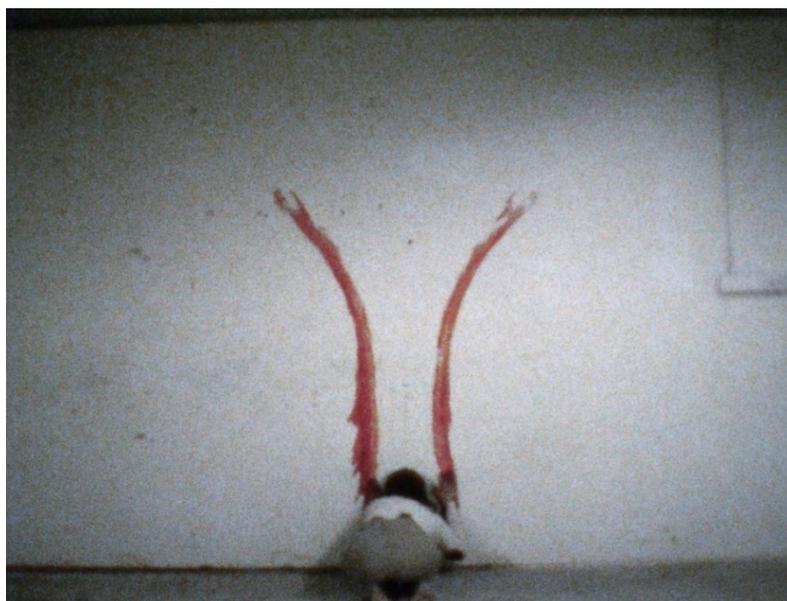
(Fig. 15) Ana Mendieta, *Untitled (Grass on Woman)*, Performance, fotografia a colori.
Fonte immagine: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/sep/21/ana-mendieta-in-pictures>



(Fig. 16) Ana Mendieta, *Untitled (Death of a Chicken)*, 1972, Performance, diapositive da 35 mm a colori. Fonte immagine: <https://www.anamendietaartist.com/>



(Fig. 17) Herman Nitsch, *Kreuzwegstation (Station of the Cross)*, 1961.
Fonte immagine: <https://www.mumok.at/onlinesammlung/detail/kreuzwegstation-2653>



(Fig. 18) Ana Mendieta, *Body Tracks*, 1974, Iowa, Super 8 film, a colori, muto.
Fonte immagine: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ana-mendieta/>



(Fig. 19) Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series Mexico)*, 1976, fotografia a colori © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co
Fonte immagine: <https://www.anamendietaartist.com/>



(Fig. 20) Ana Mendieta, *Maroya (Esculturas Rupestres)*, 1981, fotografia in bianco e nero
Fonte immagine: <https://www.galerieelong.com/>



(Fig. 21) Ana Mendieta, *Bacayu (Esculturas Rupestres)*, 1981, fotografia in bianco e nero
Fonte immagine: <https://www.galerieelong.com/>



(Fig. 22) Ana Mendieta, *Sweating Blood*, 1973, film Super 8, a colori, muto, durata: 3 minuti e 18 secondi.

Fonte immagine: <https://www.sp-arte.com/en/editorial/the-journey-of-ana-mendieta-through-the-exhibitions-silhueta-em-fogo-and-terra-abrecaminhos/>



(Fig. 23) Ana Mendieta, *Blood Writing*, 1974, film Super 8, colori, muto, durata: 3 minuti

Fonte immagine: LYNN LUKKAS, HOWARS ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015



(Fig. 24) Ana Mendieta, *Blood Sign*, 1974, film Super 8, a colori, muto, durata: 4 minuti e 40 secondi
 Fonte immagine: LYNN LUKKAS, HOWARS ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015



(Fig. 25) Ana Mendieta, *Untitled (Self-Portrait with Blood)*, 1973, serie di sei fotografie (50.8 x 40.6 cm)
 Fonte immagine: LYNN LUKKAS, HOWARS ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015



(Fig. 26) Ana Mendieta, *Untitled (Mutilated Body on Landscape)*, 1973, fotografia a colori,
Fonte immagine:
<https://artblart.com/tag/ana-mendieta-untitled-self-portrait-with-blood/>



(Fig. 27) Ana Mendieta *Ochun*, 1981, Video, a colori, suono, durata: 8 minuti e 30 secondi
Fonte immagine: LYNN LUKKAS, HOWARS ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015

(Fig 28), Dettaglio *Esculturas Rupestres*, Ana Mendieta *Guanaroca (Esculturas Rupestres)*, 1981, film in Super 8, bianco e nero, muto, durata: 9 minuti

Fonte immagine: <https://www.galerieelong.com/>



(Fig. 29) Dettaglio *Esculturas Rupestres*, Ana Mendieta (A sinistra) *Guabancex (Esculturas Rupestres)*, (A destra) *Itiba Cahubaba (Esculturas Rupestres)*, 1981, film in Super 8, bianco e nero, muto, durata: 9 minuti

Fonte immagine:

<https://www.galerieelong.com/>



(Fig. 30) Ana Mendieta, *Creek*, 1974, film Super 8, a colori, muto, durata: 3 minuti

Fonte immagine: LYNN LUKKAS, HOWARS ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015.



(Fig. 31) Ana Mendieta, *Burial Pyramid*, 1974, film Super 8, a colori, muto, durata: 3 minuti e 17 secondi.

Fonte immagine: LYNN LUKKAS, HOWARS ORANSKY (a cura di) *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015.

BIBLIOGRAFIA

BARRERAS DEL RIO, PETRA, FISS KAREN, PERREAULT JOHN, TUCKER MARCIA, *Ana Mendieta: A Retrospective*, catalogo della mostra, Museum of Contemporary Art, New York 1987.

BERGAMINI, OLIVIERO, *Storia degli Stati Uniti*, Laterza, Roma-Bari 2010.

BLOCKER, JANE, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performance, and Exile*, Duke University Press, Durham-Londra 1999.

CABAÑAS M. KAIRA, *Pain of Cuba, Body I Am*, in "Woman's Art Journal", Vol. 20, No. 1, 1999.

CORGNATI, MARTINA. *Artiste: Dall'Impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004.

CUTINO, DELFIN XIQUES. "Operacion Peter Pan: Así la CIA trasladó secretamente a EE. UU. Y España más de 14 mil niños cubanos sin acompañantes." *Granma: Órgano Oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*, 24 dicembre 2020. Artículo web. <https://www.granma.cu/hoy-en-la-historia/2020-12-24/operacion-peter-pan-asi-la-cia-traslado-secretamente-a-eeuu-y-espana-mas-14-000-ninos>

FERRAZ, NEREIDA GARCIA, HORSFIELD KATE. *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*. Documentario, 1987.

HERESIES COLLETTIVO, "Heresies: The Great Goddess." *Heresies*, vol 2, no. 1, 1978.

LIPPARD, LUCY, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in "Art in America", vol. 64, no. 3, maggio/giugno 1976.

LUKKAS, LYNN, ORANSKY HOWARD, *Covered in Time and History. The films of Ana Mendieta*, catalogo della mostra, Katerine E. Nash Gallery, University of Minnesota, University of California Press, Berkeley 2015.

MENDIETA, ANA, MIYAMOTO KAZUKO, ZARINA, *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, catalogo della mostra, A.I.R. Gallery, New York 1980.

MONFERDINI, LAURA, *La Santeria cubana*, Xenia, Milano 2001.

MONTANO, LINDA. *Performance Artists Talking in the Eighties*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles- Londra 2000.

PAZ, OCTAVIO, *Il labirinto della solitudine*, Mondadori, Milano 1989.

POLI, FRANCESCO, CORGNATI MARTINA, BERTOLINO GIORGIA, DEL DRAGO ELENA, BERNARDELLI FRANCESCO, BONAMI FRANCESCO, *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*. Mondadori, Milano 2012.

RECKITT, HELENA, *Arte e Femminismo*, Phaidon Press Limited, Londra 2005.

SHIRAZI, SADIA, *Returning to Dialectics of Isolation: The Non-Aligned Movement, Imperial Feminism, and a Third Way*, in "Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art", vol 7, no. 1, 2021.

SZYMANEK, ANGELIQUE, *Bloody Pleasures, Ana Mendieta's violent tableaux*, Sign, vol 41, n. 4, The University of Chicago Press, Chicago 2016.

VISO, M. OLGA, *Ana Mendieta. Earth, Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, catalogo della mostra, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

SITOGRAFIA

<https://www.metmuseum.org/150/from-the-vaults?v=ana-mendieta-fuego-de-tierra-1987-from-the-vaults>

<https://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may>

<https://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>

<https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/>

<https://www.latinxproject.nyu.edu/intervenxions/love-letter-to-ana-mendieta>

<https://www.granma.cu/hoy-en-la-historia/2020-12-24/operacion-peter-pan-asi-la-cia-traslado-secretamente-a-eeuu-y-espana-mas-14-000-ninos>

RINGRAZIAMENTI

Questa tesi è il risultato di un percorso che non avrei mai potuto affrontare senza il sostegno, la fiducia e l'affetto delle persone che mi sono state accanto.

Ai miei genitori, grazie per l'ascolto e la pazienza, anche quando non sempre comprendevate appieno le mie scelte. Avete creduto in me, spesso più di quanto io stessa riuscissi a fare. La vostra fiducia mi ha dato la forza di andare avanti.

A Margherita, sorella gemella, mio sostegno, mia metà: grazie per essere il mio equilibrio e per tutto ciò che sei.

A Beatrice e Laura, la mia famiglia da sempre, compagne di avventure e di vita. Grazie per le lunghe discussioni, per la vostra luce che mi ha guidato nei momenti più difficili, impedendomi di perdere me stessa. Il vostro affetto e la vostra presenza sono e saranno sempre una costante fondamentale nella mia vita.

A Laura, Lorenzo, Nicola, e Valentina la famiglia che ho scelto: senza di voi nulla di questo sarebbe stato possibile. Mi avete salvato la vita e non ci sono parole sufficienti per esprimere la mia gratitudine.

Ad Antonio, un amico prezioso, sempre paziente e generoso. Grazie per avermi ascoltato con attenzione e per aver riconosciuto in me qualità che nemmeno io sapevo di possedere.

A zia Margit, grazie per la tua saggezza e la forza d'animo che hai sempre saputo trasmettermi.

A zio Michele e zia Mariagrazia, un po' i miei secondi genitori: sapere che vi trovo sempre, letteralmente dall'altra parte della strada, è un conforto inestimabile e un dono prezioso.

A Sofia, grazie per aver reso la mia adolescenza indimenticabile. Per le mostre, i viaggi, i pianti, le risate e per essere ancora parte della mia vita: sei un legame prezioso che porto con me ogni giorno.

A Giacomo, il fratello che ho scelto quando avevo solo sei anni: grazie per essere come sei, un punto fermo di sincerità e affetto.

Grazie a Thomas, Jack e Matthew, i miei nuovi amici, per aver accolto nella vostra vita un tornado di energia e cocci come me. Mi avete fatto sentire accettata e sono grata di avervi incontrato.

A Jacopo, il bibliotecario: grazie per avermi sopportata e confortata. I momenti trascorsi insieme hanno riempito questi anni con ironia e leggerezza.

Al mio professore del liceo Loris Lucatello, che mi ha trasmesso i primi insegnamenti di Storia dell'Arte: grazie per aver creduto in me quando nessun altro sembrava farlo.

Il suo incoraggiamento è stato un faro nei momenti più bui.

Un grazie speciale al professor Giovanni Bianchi, il mio relatore: grazie per la pazienza e le indicazioni chiare che mi hanno permesso di affrontare al meglio questo lavoro.

La passione che trasmette nel suo insegnamento, in particolare durante il corso di Storia dell'Arte Contemporanea, mi ha spinto a voler sapere di più, a voler approfondire.

Alla professoressa Federica Stevanin: grazie per avermi fornito gli strumenti necessari per avvicinarmi a questa straordinaria artista, il cuore della mia tesi.