

COMPILACIÓN | 2019

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN



División de Ciencias y Artes para el Diseño

COMPILACIÓN ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

ADMINISTRACIÓN Y
TECNOLOGÍA PARA
EL DISEÑO



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
RECTOR GENERAL**

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

SECRETARIO GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

UNIDAD AZCAPOTZALCO

RECTOR DE UNIDAD

Dr. Oscar Lozano Carrillo

SECRETARIO DE UNIDAD

Saúl Alejandro Hernández Saavedra

DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

DIRECTOR

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro

SECRETARIO

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

**DEPARTAMENTO DE PROCESOS Y TÉCNICAS DE
REALIZACIÓN**

ENCARGADO DEL DEPARTAMENTO

Dr. Edwing Antonio Almeida Calderón

**ÁREA DE ADMINISTRACIÓN Y TECNOLOGÍA PARA EL
DISEÑO**

JEFE DEL ÁREA

Dr. Jorge Rodríguez Martínez

EDITORES

Dra. Aurora Minna Poó Rubio

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

COORDINADOR DE LA PUBLICACIÓN

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

DISEÑO Y FORMACIÓN EDITORIAL

María Magali Arellano Rivera

CORRECCIÓN DE ESTILO

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

Dra. Aurora Minna Poó Rubio

PORTADA

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

FOTOGRAFÍA

Dr. Luciano Segurajáuregui

COMPILACIÓN DE ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Compilación de Artículos de Investigación. Año 9, Número 9, mayo 2019 a mayo 2020, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Procesos y Técnicas de Realización, Área de Investigación Administración y Tecnología para el Diseño. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Del. Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo Número 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México.

Teléfono

53189482.

Página electrónica de la revista

<http://administracionytecnologiaparaeldisenio.azc.uam.mx/publicaciones.html>

Dirección electrónica

admontecnologia_disenio@hotmail.com.

Editor Responsable

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

Certificado de Reserva al de Derechos al uso exclusivo del Título No. 04-2015-050415543800-102 ISSN: 2007-7564, ambos otorgados por el Instituto Nacional de derechos de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido número 15941, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Distribuida por la librería de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.

Edición e impresión por la Sección de Impresión y Reproducción de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, con domicilio en Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco. Ciudad de México CP 02200. primera impresión. Este número se terminó de imprimir en la Ciudad de México. el 15 de febrero de 2020, con un tiraje de 100 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Contenido

Prólogo.....	7
Dr. Luciano Segurajáuregui	
La progresividad asistida en la construcción de viviendas afectadas por eventos meteorológicos. Experiencia en la provincia de Pinar del Rio, Cuba.	13
Arq. Francis Toledo Lazo	
El imperativo de incorporar el concepto de resiliencia en la gestión de riesgos a desastres naturales de la infraestructura física y de los edificios.....	27
Dr. Víctor Manuel López López	
Singapur, la apuesta sustentable.....	37
Dr. Guillermo Díaz Arellano	
Arquitectura: la materialización de la identidad. Ana Mendieta, silueta equívoca.....	63
Dra. Isary Paulet Quevedo	
El nivel potencial en los productos. Caso de estudio: Vostok Anfibia.....	79
Dr. Segurajáuregui Álvarez y Mtro Claudio Vinicio Cotto A.	

Ana Mendieta, silueta equívoca

Dra. Isary Paulet Quevedo
isapau99@yahoo.com

Resumen

Este artículo dirige su atención hacia el ámbito de la incompreensión sembrada por la crítica de arte cuando esta se ejerce de forma instrumental, transida por una fuerte carga ideológica. Se analiza una faceta peculiarmente atractiva de la literatura que acompaña al arte, producida en la era posmoderna, una pieza crítica sobre la obra de Ana Mendieta elaborada por Mira Schor, artista, crítica de arte pero sobre todo, feminista. Los equívocos de la valoración que se estudia a continuación, permeados por uno de los esencialismos más recurrentes en la actualidad, que ha sido producido desde los ríspidos márgenes de lo visceral-ideológico-militante, se contrastan con otros instrumentos conceptuales, menos comprometidos, que se consideran de mayor alcance. Esto es, la Teoría de la Historia y una estructura valórica propuesta a través de una visión ético antropológica. El objeto de esta puesta en relación pretende establecer una perspectiva para percibir el arte contemporáneo que facilite la comprensión más allá de la declaración panfletaria, a través de la apertura intelectual y la experiencia profunda del autorreconocimiento.

Palabras clave

Ana Mendieta, Mira Schor, earth body work, feminismo, Teoría de la Historia, Heller.

Abstract

This article draws attention to the realm of incomprehension sown by art critique when it is exercised instrumentally, enduring by a strong ideological charge. A peculiarly attractive facet of the literature that accompanies art, produced in the postmodern era, is analyzed, a critical piece about the work of Ana Mendieta by Mira Schor, artist, art critic but above all, feminist. The equivocations of the assessment that is studied below, permeated by one of the most recurrent essentialisms today, which has been produced since the rhythmic margins of the visceral-ideological-militant, are contrasted with other instruments less engaged, concepts that are considered to be more far-reaching. That is, the theory of history and a proposed value structure through an anthropological ethical vision. The purpose of this relationship is to establish a perspective to perceive contemporary art that

facilitates understanding beyond the panphletary declaration, through intellectual openness and the deep experience of self-recognition.

Keywords

Ana Mendieta, Mira Schor, earth body work, feminism, History theory, Heller.



Imagen 1. Imagen 1 De la serie *Siluetas*, (1973-1977)
Fotografiadas por Hans BrederFuente: [http:// theoddsideofme.tumblr.com/post/148208](http://theoddsideofme.tumblr.com/post/148208)

Introducción

La serie *Siluetas*¹ de Ana Mendieta es amplia y variada. Puede ser clasificada como un conjunto que abarca acción plástica e instalación, conjugadas a través de una voluntad exploratoria que dispone de estas maneras de hacer del arte posmoderno de forma tal, que no es posible, ni pertinente determinar sus límites.

De estos procesos, el registro fotográfico² constituye evidencia y por tanto, es este el testimonio tangible de su existencia. El modo en que Ana Mendieta construyó su obra hace que cual-

1 Según Mary Sabattino existen registradas en el Archivo de A. Mendieta cerca de cien imágenes de *Siluetas*, y varios miles de diapositivas relacionadas con la producción de la serie. Esta información procede del Estate of Ana Mendieta Collection, a cargo de la Gale-
ría Lelong, de New York.

2 El registro de esta serie también se encuentra en película súper 8 y en diapositivas.

quier intento de tipificación resulte un camino ³ metodológico azaroso y complejo de sustentar. Cabe entonces el cuestionamiento de si su parte primera, es decir, la escenificación física de la pieza, constituye un preámbulo necesario para la obra definitiva, si se entiende esta como la acción registrada a través de la toma fotográfica⁴ o debería de considerarse un proceso autónomo y finito, de naturaleza efímera, en sí mismo, que con intención de generar una memoria, fue documentado.⁵

Según registra M. J. Jacob⁶ Siluetas como definición de la propia artista,⁷ han de entenderse como esculturas "earth-body".⁸ G. Mosquera

3 Estas interrogantes de orden conceptual y metodológico escapan de los límites del presente estudio, no obstante, se considera importante su planteamiento, para fines de la lógica discursiva que se persigue se tomará esta situación como un proceso orgánico, sin distinguir entre sus partes, y será valorado como obra plástica.

4 Vale destacar que para este tipo de obra plástica que por lo general se financia a través de fundaciones, Departamentos de Arte de universidades y otros recursos económicos de semejante naturaleza, el registro fotográfico, aun en la actualidad, constituye en un sentido, la única evidencia de su existencia, aquello que puede ser expuesto en galerías y museos, editado en libros y revistas de arte, y en otro, es el elemento tangible susceptible de comercializar. Michael Heizer (1944) vende fotografías de Double negative, serie que comenzó en los desiertos de Nevada y California, así como Orlan (1947), los videos de sus cirugías, entre otros muchos ejemplos. Ana Mendieta aunque muere muy joven, expuso parte de estas fotografías en vida, como parte de la investigación que estaba realizando, y en las décadas posteriores han sido tanto exhibidas como comercializadas por Galería Lelong en Christie's (Sin Título, The Silueta Series, 1978, el 14 de mayo de 2014), en Sotheby's (Portfolio Documenting Earthworks, Long Island, Nueva York, 20 de noviembre 2013) entre otras importantes casas de subasta en Europa y América. Aunque las políticas actuales de las casas de subastas son de no difundir datos de compradores, ni precios exactos, los estimados por cada fotografía oscilan entre los 18, 000 y 25, 000 euros.

5 Para esta argumentación debe de contemplarse el hecho de que estos eran, en la práctica, proyectos realizados para la cumplimentación del InterMedia Studies Program de su Master en Fine Arts. Aunque suene paradójico, estas piezas en un inicio, fueron, ejercicios de clase.

6 Mary Jane Jacobs es una curadora, escritora norteamericana, profesora del Instituto de Arte de Chicago y está a cargo, junto a un equipo de colaboradores del Estate de Ana Mendieta, vinculado a la Galería Lelong.

7 Mendieta fue de las primeras de que se tenga noticia en vincular ambos procesos.

8 Una fusión entre lo propiamente escultórico en tanto tridimensión, como lo volumétrico que ocupa un lugar, y en ocasiones es inamovible, con el earth art, el arte de la tierra, que es la corriente americana que recurre a la tierra y a los materiales que provee la naturaleza para expresarse, con el body art, corriente que utiliza al cuerpo humano en sí mismo como punto de partida de su especulación plástica, expresiva y estética. Esta acotación fue publicada por Galería Lelong

comenta a propósito de esta cuestión: "El papel de la foto parece limitado a ser el vehículo para plasmar y comunicar este testimonio. Pero en realidad la foto posee una importancia crucial, porque, además de ser el fruto exhibible, el trabajo implica la fotografía desde la fase de proyecto. Tienen que ver con la mentalidad del snapshot."⁹ Lo que en este caso ve Mosquera, apunta hacia la toma instantánea, tal vez el registro en un sentido documentalmente neutro, no la concepción de piezas fotográficas con valores propios. Aunque cabe señalar que al ser una experiencia individual y solitaria, debe de haberse planeado en calidad de todo orgánico, incluida su documentación y/o registro. Es precisamente este registro el único vehículo que permite trasladar el acto ritual a la contemporaneidad y compartirlo.

Siluetas de Ana

Las representaciones que en Siluetas toman la exacta dimensión del cuerpo de la artista. Cada una de sus variaciones está conformada por diversos materiales y soportes, por lo cual se reconoce en cada una de ellas una diferente carga simbólica. Hay agua, arena, rocas, espuma de mar, plantas, lodo, tierra, ceniza, madera, fuego, pintura, e incluso el vacío,¹⁰ porque cada una de ellas constituye en sí misma o por su ausencia, una huella. Las fotografías de la experiencia tienen una dimensión¹¹ de 50.8 X 41.6 centímetros, en el caso del conjunto que se halla actualmente en Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, que se trata de una edición de seis piezas por imagen y una colección completa, y huelga decir, que son huellas de huellas.

Para su realización la artista ocupó casi una década. Las locaciones en que trabajó las diferentes piezas¹² de Siluetas abarcan México y Estados

(Nueva York y París) en su catálogo de 1991.

9 Gerardo Mosquera, "Arte, religión y diferencia cultural". 2000, Réplica 21. Publicado en octubre de 2000. Consultado en octubre de 2014. Disponible en: http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html

10 En varias ocasiones la silueta se recorta, dejando ver el soporte original, la roca o la tierra, por ejemplo, y por el contrario, en otras la silueta se forma de las materias mencionadas.

11 Las impresiones varían ligeramente de tamaño. Este es el formato de las piezas de San Diego.

12 En Oaxaca, en el yacimiento arqueológico zapoteca de El Yagul, en una iglesia de dominicos del siglo XVI en el pueblo de Cuilapam, en las afueras de



Imagen 2. De la serie Siluetas, (1973-1977) Fotografías por Hans BrederFuente: <http://theoddsideofme.tumblr.com/post/148208>

Unidos. Las primeras fotografías fueron tomadas por H. Breder,¹³ como parte del proyecto de Mendieta para el Master of Fine Arts de la Universidad de Iowa. En 1968 Breder inició un curso llamado *InterMedia*¹⁴ en el Departamento de Arte¹⁵ al cual se vinculó Mendieta, donde continuó con sus investigaciones, para culminar sus estudios independientes en 1976 y su tesis del M. F. A en verano de 1977. Las imágenes de Yagul fueron parte de su tesis para su M. F. A,¹⁶ con lo cual obtuvo su diploma en julio de 1977.

Un tiempo después Mendieta tituló una de estas obras *Flowers on Body* (Flores sobre cuerpo). Esta pieza se ha identificado como su primera silueta. Su contribución, en la propia década de los setenta del pasado siglo, ya tenía un recono-

Oaxaca y en Iowa.

¹³ Hans Breder (1935) es un artista de origen alemán, residente en Iowa, quien creó el programa *Intermedia* en la Universidad Estatal de Iowa en el cual desarrollaron sus proyectos, entre otros creadores, Ana Mendieta y Charles Ray. Su obra se integra de escultura, pintura y fundamentalmente de video arte y performances.

¹⁴ *InterMedia Studies Program* de la Universidad de Iowa.

¹⁵ En el otoño de 1970 entra en el programa oficial de graduación, la Universidad le cambia el nombre por Programa Multimedia, que ofrecía cursos en Multimedia I, II, e *Intermedia*, orientada a diplomas en Master on Arts y Master on Fine Arts. En 1994 el programa fue renombrado como Programa de *Intermedia* y Video.

¹⁶ Master on Fine Arts (M. F.A)

cimiento específico. En relación a ello, conviene citar a J. P. Herzberg,¹⁷ quien comentó: “Mendieta sintetizó sus ideas sobre arte sugiriendo que las definiciones convencionales sobre arte se estaban redefiniendo, que el arte no necesariamente estaba limitado a la producción de un objeto estático, pero que podía ser percibido como una experiencia en sí misma.”¹⁸ Esta proposición es de por sí una innovación de un peso fundamental en el arte posmoderno, que ha provisto un ángulo novedoso y una motivación esencial para la realización de obras en las más de cuatro décadas subsiguientes.

Es ella, la artista, múltiple y una, a través de sus siluetas, que son dimensionadas de su propio cuerpo. Así es que explora las diversas materias constitutivas, fundacionales y primigenias para ser Ana a través de cada una y ser parte de Ana, con cada una. En sus palabras se define este interés:

“He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria¹⁹ durante mi adolescencia. Me desbordaba la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas earth/body

¹⁷ Julia P. Herzberg (1946) es historiadora del arte, curadora y crítica de arte norteamericana que escribe en revistas especializadas en arte contemporáneo, fundamentalmente sobre temas de la multiculturalidad. Ha abordado en varios artículos y conferencias la obra de Ana Mendieta.

¹⁸ Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta sus años de formación”. *Art Nexus* #47, Ene - Mar 2003. Publicado en marzo de 2003. Consultado en octubre de 2014. Versión electrónica. Disponible en: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9309&lan=es&x=1

¹⁹ A Ana Mendieta, junto a su hermana mayor, Raquel, se les incorpora a un programa encubierto denominado Operación Peter Pan. Este proceso, desarrollado entre 1960 y 1962 fue coordinado por el gobierno de los Estados Unidos y representantes de la Iglesia católica (Monseñor Bryan Walsh) para evitar que alrededor de 14 000 niños cubanos, de las capas altas y medias de la población, fueran adoctrinados en el comunismo o como se suponía, separados de sus padres. Se preveía una reunión próxima con sus familias, hecho que nunca llegó a verificarse para cerca de 800 de ellos, debido a la ruptura de relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos, por decisión del presidente Dwight D. Eisenhower, el 3 de enero de 1961, lo cual condujo a que tuvieran que ser dados en adopción a familias católicas en Estados Unidos.

me uno completamente a la tierra (en) una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser.”²⁰

Mendieta en su corta carrera encaró una peculiar búsqueda de la esencia humana, vinculando la pesquisa por sus orígenes con la trascendencia. Su cuerpo, tanto en lo físico como en lo espiritual fue la piedra angular para forjar un frente sólido no solo contra la idea del arte objetual, sino también como una manifestación de oposición a las formas fácticas de control sociopolítico, con consecuencias discriminatorias, que es provocado y permitido por el entorno occidental a través de la tradición y el desarraigo sistemático, y que como consecuencia primaria, conducen al solidificar un no lugar para el otro. Su rotundo y sostenido cuestionamiento por la identidad tomó cauce a través del compartir la experiencia propia, para inspirar la reflexión introspectiva en el espectador.

Breve contextualización de la obra.

La serie Siluetas, realizada entre 1973 y 1980, fue para la artista el modo de fusionarse con el entorno para obtener respuestas. La exploración ocupó un largo período, y fue extensa en formas. Elaboró rastros en la tierra colmados de fibra simbólica, manteniéndose perfectamente consciente de su existencia efímera, como acción y proceder. Este sentido está verificado por la misma elección de los materiales que utilizó, que poseen la cualidad de reintegrarse de forma natural a su origen. Al recurrir al poder metafórico de un cuerpo femenino y propio, Mendieta demostró que una fusión que transcurre en los límites de lo real, contiene la potencia de transformar el pensamiento en imágenes a través de la intuición primigenia, conectándolo a un ámbito de certezas que abarca tanto lo que fue en un principio, como lo que es en sí y por sí mismo.

El panorama del arte posmoderno asimiló la obra de Ana Mendieta después de transcurrir más de una década. Por su condición personal

de mujer, mestiza e inmigrante, además del misterio que rodea su temprano deceso, la identificación del “mundo del arte” con su “leyenda de artista” por lo general ha tomado cauces sumamente interesados. Vale señalar que el exceso de intelectualismo atribuido, en ocasiones en justa medida, a las manifestaciones consideradas próximas al arte conceptual, y en general, a las alternativas, en los tempranos setenta, sus estrategias se centraron en especulaciones concretas, por lo cual la obra de Mendieta, de una fuerte carga antropológica, y en cierto sentido, mística, resultó más compleja de aceptar, además de significar como personaje, una presencia sumamente polémica.²¹

21 Para el ámbito plástico anglosajón implicaba al mestizo insondable, incomprensible y primitivo. Para el arte latinoamericano, la alternativa de un lenguaje ajeno, demasiado próximo al del Primer Mundo. Para los artistas contemporáneos a ella, exponía proposiciones de índole feminista, con fuertes tintes cuestionadores y políticos. Para ciertos colectivos feministas, emitía un mensaje intensamente conceptual y equívoco, además de expresarse con los términos estéticos de la cultura de élite, que era asumida como cultura dominante. Para unos, elaboró arte político, para otros estaba muy próxima a prácticas de la religiosidad popular, para sus compatriotas de origen, era una agente del enemigo, para los norteamericanos, por su vocación reconciliadora, era sensiblemente cercana a los intereses de la Revolución cubana.



Imagen 3De la serie Siluetas, (1973-1977) Fotografías por Hans BrederFuente: <http://theoddsideofme.tumblr.com/post/148208>

20 María Ruido, Ana Mendieta (Guipúzcoa: Editorial Nerea. Hondarribia, 2002), 38.

La crítica de Mira Schor sobre la obra de Ana Mendieta. Análisis histórico de la fuente.

La crítica de arte tradicional proyecta un problema básico en relación a la obra de Ana Mendieta, que es el de la interpretación sesgada y aislante de su quehacer, trayendo por consecuencia el establecimiento de interpretaciones fundadas en una suerte de personificación fluctuante, según el punto de vista de quien lo examine. Hay una clara voluntad esencialista al examinar la obra de Mendieta. Una voluntad que pasa por lo etnocéntrico, que se apoya en lo patriarcal y en lo psicologizante, e incluso la interpreta como una expresión de lo sincrético afroantillano, limitando su alcance a un desglose biograficista. Sucede tanto con la visión de D. Kuspit²², como con la de L. Camnitzer,²³ así como el caso de M. Schor,²⁴ artista, crítica y feminista, que constituye un texto de relevancia por su oposición argumentativa.

La lectura del trabajo de la artista, que como ha sido dicho, posee un grado elevado de complejidad, si se orienta de forma parcial, le restringe la posibilidad de expresar orgánicamente su alcance y propósito. Según afirma M. Ruido, esta reducción solo contribuye a:

“(...) limitar interesadamente su producción, reduciéndola a una simple traducción sintomática de traumas o a un conjunto de ilustraciones reactualizadas de los mitos territoriales y/o maternas, en el mejor de los casos, con un vago trasfondo postcolonial.”²⁵

El documento crítico seleccionado en el interés de demostrar la restrictiva operatividad y es caso provecho de un estudio orientado desde

22 Donald Kuspit. “Ana Mendieta, cuerpo autónomo” dentro del catálogo “Ana Mendieta”. CGAC. Santiago de Compostela, 1996. Kuspit señala un enfoque casi exclusivamente ritualista en la obra de Mendieta.

23 Luis Camnitzer (1937) es un artista y teórico nacido en Alemania que ha desarrollado su carrera en Uruguay y en Estados Unidos. Camnitzer entiende que cada una de las siluetas es un autorretrato, esto lo expresa en su artículo “Ana Mendieta”, publicado en la revista *Arte en Colombia* n° 38, de 1988.h

24 Mira Schor (1950) es una pintora, profesora y crítica de arte. Ha publicado ensayos en *Art Forum*, *Art Journal* y *Heresies*. Es reconocida por sus contribuciones teóricas al tema del estado del arte y la pintura contemporánea, así como también por ser una historiadora del arte feminista. La doble perspectiva, de pintora y de crítica le confiere particular interés a su texto.

25 María Ruido, Ana Mendieta, 39.



Imagen 4. De la serie *Siluetas*, (1973-1977) Fotografiadas por Hans BrederFuente: [http:// theoddsi-deofme.tumblr.com/post/148208](http://theoddsi-deofme.tumblr.com/post/148208)

una perspectiva específica, corresponde a la autoría de Mira Schor, y procede de su segundo capítulo, “Feminity and Feminism” titulado Ana Mendieta,²⁶ escrito en 1988 y publicado finalmente en el libro *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture* de 1997 a través de Duke University Press. Este texto proviene del University Museum Symposium Series; n° 6, habiendo sido publicado primeramente en *M/E/A/N/I/N/G*²⁷ Su contenedor definitivo fue preparado entre Schor y R. Betterton²⁸, y es un libro formado por una veintena de ensayos publicados en diferentes medios, acerca de las problemáticas relativas al arte, el feminismo, la mirada masculina y las relaciones que entretejen estos términos. Los ensayos fueron publicados entre 1985 y 1995. Mira Schor²⁹ es artista plástica, docente universitaria, crítica y escritora. Se vinculó en su juventud al movimiento feminista y ha expuesto su obra periódicamente desde la década de los setenta del pasado siglo.

Valoración general del texto crítico.

26 Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*. (Durham: Duke University Press, 1997), (62-67) [Traducción propia]

27 *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, co editado por M. Schor y S. Bee, Duke University Press, en 2000. (1986-1996)

28 Rosemary Betterton es una socióloga e historiadora norteamericana que ha explorado a profundidad sobre la mujer, el arte y el cuerpo, sobre lo cual ha publicado varios textos. Ha colaborado con Mira Schor en varios proyectos.

29 Nace en Nueva York en 1950.

En la introducción a *Wet...* Schor se cuestiona a sí misma:

“¿Escribo como pintora y como feminista, o como feminista y pintora? Me he acercado a este sistema de la disertación desde un ángulo oblicuo (...) me he esforzado por escribir a modo de intermediario, no dogmático, aunque desde una postura polemizante. He tratado de construir un puente, de abrir un espacio, entre el lenguaje teórico y aquellos artistas que no lo tienen, así como también en crear una vinculación entre la crítica, la teoría y los objetivos del arte”.³⁰

Los propósitos que manifiesta Schor no son saldados en conjunto en su expresión crítica en el caso específico de su valoración de la obra de Mendieta. Aunque el texto crítico de interés para este estudio fue escrito con posterioridad a la efervescencia del movimiento feminista, este se desarrolla a modo de confrontación directa con sus patrones, lo cual limita de forma considerable la comprensión de los alcances de la obra.

La Teoría de la Historia³¹ aplicada al análisis del texto crítico.

Al analizar el documento crítico es necesario señalar que existen varios elementos que demuestran que su aproximación al asunto es parcial, incluso arbitraria, lo cual, además de contradictorio, tiende a anular un alto porcentaje de sus valores. M. Schor construye un discurso desacertado para este propósito. Afirma que: “La mujer de Mendieta, solo es femenina, presenta una visión limitada de la forma y de la experiencia de la femineidad, entre las infinitas posibilidades de lo femenino.”³² Además del uso recurrente del término femenino hasta convertirlo en tropo, se está apelando a una contrastación exógena para tratar de examinar y explicar la realidad manifiesta en la propuesta artística. Como esta está enfocada en explorar los elementos constitutivos de la génesis, en tanto mito, el instrumento cultural que se aplica resulta desmedido, por tanto, inoperante.

30 Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, Prefacio, IV. [Traducción propia].

31 Se recurre en este estudio a Teoría de la Historia de Agnes Heller en calidad de instrumento analítico.

32 Mira Schor, *Wet*, 65.

Lo que la crítica exige a la obra no se vincula al propósito de esta. Schor sugiere desconocer con su afirmación aquello que está presente en el sustrato mismo de la obra. El cuestionamiento dirigido hacia esas “infinitas posibilidades”, ¿a qué se refiere? Una vez más, quien critica la obra, expone “su” muy particular modo de enfocar el asunto, evidenciando que carece de la capacidad de colocarse en el punto en que lo ha hecho el artista y de ahí posicionarse en su perspectiva para asumir el rol de facilitador del fluir de la información entre el artista y el espectador.

Acerca de la experiencia que propone Mendieta, que Schor califica de “visión limitada”, sin especificar si refiere a cantidad o cualidad. Podría interpretarse que a ambas. En el momento en que se elabora el texto ya son conocidas la mayoría de las imágenes que conforman el proyecto, aunque no parece ser la intención de la crítica cuestionar la extensión del proyecto, pues tampoco resulta explícita su afirmación acerca de lo “ilimitado”. Si se ubica este texto en el primer estadio de la conciencia histórica³³, que es el que se considera más apropiado por su expresión y contenido, así como porque diserta sobre un producto que se conecta con los mitos fundacionales y lo rebate de forma draconiana y en una

33 Según plantea Agnes Heller este corresponde a La generalidad no reflejada: la génesis



Imagen 5. De la serie *Siluetas*, (1973-1977) Fotografadas por Hans BrederFuente: <http://theoddsideo-fme.tumblr.com/post/148208>

gran medida, también mitificante, se halla que Schor exige al mito la ampliación de su propia naturaleza.

Resulta factible de contrastar la orientación general del texto de Schor con la idea de conciencia histórica que ha construido Heller. En este sentido, se encuentra que: "La repetición analógica de actos y situaciones (repetimos el pasado y lo convertimos en el presente) constituye la fórmula embrionaria de la noción de regularidad."³⁴ He aquí una baza³⁵ de la obra de Mendieta, que Schor parece no tomar en cuenta. La regularidad que impone al conjunto la omnipresencia de la artista a través de silueta, resuelve, al menos, proposicionalmente, la disyuntiva de una aparente discontinuidad generada por lo limitado.

El valor cognoscitivo que la artista le confirió a sus múltiples experimentaciones quedó asentado en sus declaraciones, como por ejemplo, cuando señala que: "No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen."³⁶ Este argumento, que es central en la obra de la artista, parece no ser del interés de Schor. Según expresa Heller: "El mito de la génesis es, la imagen del orden universal. No se limita a explicar nuestro ser, sino que también organiza nuestras experiencias."³⁷ Mendieta está buscando a través de la repetición de un esquema básico, que es su propia silueta, y este mismo instrumento se ha transformado en función de su investigación, por lo cual le ofrece un anclaje, una suerte de denominador común. La ventaja formal de este elemento es la paradoja expresiva que contiene, una máxima simplicidad formal, es más, casi podría considerarse neutral, a la par de una vasta riqueza metafórica y simbólica.

Mira Schor concede: "En la obra de Mendieta hay muchas imágenes sumamente conmovedoras que rayan en lo memorable (...)", pero para

34 Heller, 12.

35 Ana Mendieta reitera una forma básica para todo el conjunto, el contorno de su cuerpo. De ahí que se señale este recurso como un fundamento en su creación, una suerte de clave, eje constructivo e incluso denominador común.

36 Moure, Ana Mendieta, 216.

37 Heller, 12.



Imagen 6. De la serie Siluetas, (1973-1977) Fotografiadas por Hans BrederFuente: [http:// theoddsideofme.tumblr.com/post/148208](http://theoddsideofme.tumblr.com/post/148208)

recuperar terreno, una vez hecha la concesión, afirma: "(...) pero a final de cuentas la repetición constante de una indudable Gran Madre genérica (ginética) es profunda, y ahora, intensamente problemática."³⁸ La necesidad de matizar entre genérica³⁹ y ginética⁴⁰ destaca la problemática que reafirma la multiplicidad de lecturas posibles en la obra objeto de la crítica.

¿Cómo relacionar satisfactoriamente los términos "repetición constante" y "profunda" en este contexto? Si se ha retomado en la forma, en algún sentido que no se aclara, que puede ser referido a la vastedad de ensayos de este conjunto, y no implica necesariamente que la reiteración subraye profundidad en el ejercicio. Si la artista pretende, mediante la representación constante de una forma semejante, permitir que fluya con fuerza la búsqueda conceptual, tampoco implica una problematización banal, que no conduzca a estructurar la comunicación de un estado indagatorio. ¿Por qué razón vincular "repetición" a "constante" y colocar el término "problemática" para finalizar esta especie de ecuación? Esta profundidad existe, ha sido reconocida por otros críticos e historiadores del arte, pero no se ha

38 Schor, Wet, 66.

39 Relativo al principio originario. Abarca la idea de lo originario, como materia formadora, a fecundar.

40 Relativo a la mujer, alude así mismo a la crianza. Opuesto a lo andrótico, lo masculino.

conseguido únicamente a fuerza de repetición, sino mediante una riqueza y una sensibilidad que no se agota por la forma.

Schor al emplear la crítica ha puesto de relieve que su enfoque, empañado por un feminismo acendrado, coarta su visión. Sus argumentos resultan improcedentes para entender a Mendieta, por ello se le escapa. En donde encuentra limitaciones, en realidad revela las suyas. Concluye su texto con esta afirmación: "Como el diálogo y el conflicto no florecen en una parte sustancial de su trabajo, este no tiene la profundidad de una obra de arte"⁴¹. Previamente ha indicado que la representación se ha tornado de "profunda" a "intensamente problemática", lo cual indica ya sea una puesta en relación o una interacción de elementos en conflicto, o al menos en diálogo, para con posterioridad referir la negación de la existencia de ambos procesos, con el fin de anular la artísticidad de la propuesta plástica.

Al revisar el discurso de Heller, se encuentra que apunta: "Las historias de la génesis son representativas y su atractivo no se pierde con la representación."⁴², por lo que es posible afirmar que en el caso particular de las Siluetas de Mendieta han sido estructuradas mediante un proceder orgánico, que aprovecha la dinámica de re-presentar para hilar una historia de múltiples aristas, gestión que queda rotundamente desautorizada por el texto de Schor. Heller contempla un interesante matiz que resulta apropiado recuperar al respecto de la obra de Mendieta: "La conciencia del deber que deriva de la conciencia de la generalidad reflejada resulta contrastada una y otra vez por la conciencia de la inconmensurabilidad de ese mismo deber."⁴³ La artista desarrolló tal intensidad y aplicó tal extensión a su proceso plástico-indagatorio que rebasa cualquier especulación de ligereza expresiva. D. Kuspit, de quien ya se ha hecho notar su interpretación ritualista sobre la obra, no encuentra limitaciones radicales como hace Schor, y señala al respecto: "La obra de Mendieta, en mi opinión, es profundamente religiosa, escatológica. (...) la artista experimenta el cuerpo como un espacio sagrado, una especie de catedral en la que la conciencia puede remontarse hasta las alturas. Una y otra vez la vemos transformar el cuerpo físico en una

presencia espiritual, es decir, una imponente ausencia, una silueta obsesiva, persistente."⁴⁴

La interrogante que se hace a sí misma Mira Schor al inicio de su texto, queda respondida a plenitud. Es una escritora feminista, que además pinta y ejerce la crítica de arte.

Confrontación de los planteamientos expuestos en el texto crítico frente a las cualidades y valores que expresa la obra de arte.

A continuación se examinarán un conjunto de valores y cualidades que aparecen en las Siluetas, para ser cotejados con los argumentos expuestos por la crítica. Este análisis comparativo permitirá realizar un balance entre lo que la obra permite ver y proponer como reflexión humanística y la versión que aporta el texto elaborado sobre ella.

La cualidad de la condición humana vista a través de Siluetas.

En el conjunto de las piezas que componen esta serie se manifiesta como hecho primario una intensa necesidad de auto exploración, motivada por la urgencia del cultivo de una interioridad de quien se sabe incompleto, pero presionado espiritualmente por la demanda que le impone su propia fragilidad. Es el conocer y reconocerse en los orígenes que demanda el completarse, en este caso, a través de la práctica artística.

La condición humana remite a la condición de artista, para fundirse en una búsqueda interrumpida por el abrupto e inesperado deceso de Mendieta.

La cualidad de la libertad vista a través de Siluetas.

El tema de la libertad en la obra de Mendieta puede deducirse a partir de su elección de establecer una confrontación consigo misma que exploró a través del medio que consideró idóneo. El hecho de investigar a través de medios artísticos novedosos, que ella contribuyó a establecer y de enfocarlos para recuperar el más recóndito

⁴⁴ Donald Kuspit, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo" dentro del catálogo "Ana Mendieta".

⁴¹ Schor, 66.

⁴² Heller, 12.

⁴³ Heller, 36.

pasado, permite constatar una energía creativa singular, porque no se limitó al ámbito de lo autobiográfico, o de lo místico ni mucho menos a una exploración formal, sino que arriesgó todo su capital cultural en la búsqueda de la verdad.

La libertad con que Ana Mendieta asume su compromiso humano y creativo de consagrar sus facultades personales a la elaboración de un conjunto como *Siluetas* puede identificarse con la voluntad de emprender un camino incierto, pero necesario para llegar a la plenitud espiritual. Al haber desarrollado un modo de expresión polémico y anti comercial, Ana Mendieta hace vibrar sin reverencias varios paradigmas de la cultura occidental. Siendo pionera en la estructuración de los recursos comunicativos, también consiguió que un importante conjunto de creadores plásticos comenzaran a valorar con mayor interés las relaciones entre los medios y los contenidos, hecho trascendental para una mujer mestiza, latina e inmigrante en la década de los setenta.

Mendieta no temió confrontar el entorno, la tradición y ensayar sobre sí misma. Esa es una disposición que se aproxima considerablemente a la idea de la libertad para el artista.

La cuestión de la dignidad vista a través de *Siluetas*.

Existen numerosas evidencias documentales⁴⁵ de las preocupaciones del artista sobre la marginación, tanto latente como fáctica, que percibió en su condición de inmigrante, mestiza y mujer. Su proposición sobre la búsqueda de los orígenes se construye en la identificación, ahondamiento y fusión de lo ancestral y lo contemporáneo, la búsqueda de la identidad como elemento fundamental en la constitución de la persona, y no es una motivación exógena o cultural, sino personal, en toda la hondura posible.

La obra de Mendieta posee la cualidad de rebasar con creces las demandas esencialistas. No se encuentra limitada a las fronteras de yo, y aun-

⁴⁵ Estas preocupaciones se exponen en diversos documentos, la mayoría de ellos recogidos en los libros que tratan sobre Mendieta y su obra, como por ejemplo los de Olga Viso (2004), Jane Blocker (1999), Gloria Moure (1999) y Griselda Pollock (1996), así como a través de en documentales, entrevistas, coloquios y las declaraciones de sus familiares, principalmente su hermana mayor, Raquelín Mendieta y su prima, la escritora e investigadora Raquel (Kaki) Mendieta.



Imagen 7. De la serie *Siluetas*, (1973-1977) Fotografadas por Hans BrederFuente: <http://theoddsideof-me.tumblr.com/post/148208>

que de ahí parte, ha sido concebida para compartir como experiencia. Ello implica la voluntad de reconocer en el otro un interlocutor digno, necesitado y merecedor de respuestas, a la par de que se le requiere, para el cabal cumplimiento del proceso artístico.

Es en esta dialéctica en lo que se fundamenta un diálogo que indaga en lo particular para alcanzar lo universal, y que considera forzoso fragmentarse y exponerse en el proceso, porque es imprescindible para reconstruirse y para fortalecerse, no solo como artista, sino como persona.

Podría intuirse cierta vocación egocéntrica en un proyecto artístico como *Siluetas*. La piedra angular del conjunto es la propia historia personal de la artista, que se manifiesta en la búsqueda de un equilibrio entre pasado y presente, así como entre un origen/revelación/unidad primaria y la dispersión/abandono. Del mismo modo indaga Mendieta sobre la soledad y la integración, entre otras recapitulaciones, por lo que resulta destacable que la artista no haya sucumbido a la tentación místico-psicologizante en que podría haber encauzado su obra, así como que nunca haya dejado de pensar en el otro, el espectador, viéndose a sí misma, como el testimonio material del hecho artístico que ha sido construido para ser puente y causa común con el dolor, el des-

asosiego, la fractura de la identidad y la pérdida de las raíces de cualquier persona.

La cuestión de la responsabilidad vista a través de Siluetas.

El argumento más destacado en este sentido en las Siluetas es la autoconciencia de la asunción del riesgo. La artista ha tomado una elección difícil, compleja, provocadora y problemática. Al recurrir a la expresión más inmediata de sí misma, su propio cuerpo, ha puesto en juego un audaz dilema en la percepción de la obra, que como se ha visto, la crítica puede ser capaz de interpretar de forma sesgada y parcial.

La expresión de la responsabilidad hacia la creación ha tomado entonces cauces profundos. Excluye cualquier evasión romántica, porque ha arriesgado todo, exponiéndose a sí misma, tanto en la acción, como en la documentación fotográfica, como testimonio y campo de sus investigaciones.

El sufrimiento y la espiritualidad como búsqueda, camino y asunción de su humanidad vistos a través de Siluetas.

La artista se sabía un espejo descompuesto en miles de fragmentos, de ahí que resolviera apostar por revelarse a sí misma a través de la experiencia del otro, apropiándose, en busca del supremo bien, el encuentro de la verdad, que deviene en trascendencia. Elaboró sus conjugaciones en un presente perfecto, absolutamente atemporal.

Ana Mendieta existió en medio de la orfandad cultural y el abandono humano, de quien ha visto mucho y sabe que no es suyo. Volver a juntar los pedazos parece haber sido el camino elegido en este conjunto. Emprendió un arduo proceso religioso-reconstructivo para reunir, en el sentido de Lactancio⁴⁶, lo que su intuición le hizo prever que estuvo así en un principio. Por eso es una obra inconclusa, porque transcurre con la vida, que

⁴⁶ Estas preocupaciones se exponen en diversos documentos, la mayoría de ellos recogidos en los libros que tratan sobre Mendieta y su obra, como por ejemplo los de Olga Viso (2004), Jane Blocker (1999), Gloria Moure (1999) y Griselda Pollock (1996), así como a través de documentos, entrevistas, coloquios y las declaraciones de sus familiares, principalmente su hermana mayor, Raquelín Mendieta y su prima, la escritora e investigadora Raquel (Kaki) Mendieta.

aun si fuera interpretada bajo el principio de la Hierofanía⁴⁷ de Eliade⁴⁸, evidencia el compromiso con el concepto de súbito descubrimiento, por su extensión material y profundidad exploratoria.

Mediante las Siluetas, la artista se sumerge en una dialéctica de presencia-ausencia. El vestigio que deja el cuerpo moldeado con velas, con ceniza, con flores, con espuma de mar, o con fuego, deja entrever la transformación provocada por la expiración, el tránsito y la regeneración. El dilema de la identidad se remedia a través del ir y venir en las diferentes materias sobre las cuales se ejerce la lucha por la memoria. Hay un desdoblamiento implícito que transforma a la artista, en tanto silueta primaria, en múltiple y una. La voluntad de conocer es sometida por la humildad insistente del ensayo con la materia primigenia, que permanece abierta, a la erosión y al paso del tiempo.

Las Siluetas poseen una excepcional cualidad; su neutralidad formal, que permite un enriquecimiento infinito en cuanto contenedor de metáforas visuales. Resultan ser el mapa perfecto para explorar, porque lo sintético de su disposición no le impone pasividad, sino por el contrario, abre un horizonte portentoso.

Conclusiones

Ana Mendieta recorrió un camino espinoso para construir las Siluetas, tanto en lo material como en el sentido espiritual. Se confrontó a sí misma, de forma directa, honda e inquisitiva, como lo hizo con la naturaleza. Lo que se observa a través de las imágenes fotográficas resulta un proceso de destilación del yo, tal vez infinito. Como se desconoce si su autora la dio por concluida, posiblemente podría haber abierto otros caminos sobre ella.

Su trabajo no es folclórico, ni es improvisado, mucho menos debería calificarse como auto-compasivo, como han llegado a sugerir algunos

⁴⁷ Este término aparece en el Tratado de historia de las religiones, publicado por M. Eliade en 1949. Puede sintetizarse como una manifestación de lo sagrado. La hierofanía asume tanto formas simples, como sucede a través de un objeto o complejas, mediante el surgimiento de una religión. Ambos procesos se presentan con extraordinaria fuerza y de forma repentina.

⁴⁸ Mircea Eliade (1907-1986) fue un historiador de las religiones y escritor de origen rumano, quien realizó contribuciones fundamentales al estudio de las religiones.



Imagen 8. De la serie Siluetas, (1973-1977)
Fotografiadas por Hans BrederFuente:
http://theoddsideofme.tumblr.com/post/148208

comentaristas. En oposición a estas interpretaciones, S. Furfari⁴⁹ manifiesta qué:

“Sus trabajos han abierto un territorio del body-art y arte de acción en el que la figura de la mujer ya no es un paisaje de deseo sobre el que proyectar, sino una afirmación de autonomía e identidad, un lugar de resistencia, un medio, similar al barro, mármol o metal, para dar forma a la propia historia. Ella era el más claro ejemplo de un artista de los márgenes, que integraba una identidad sexual politizada y una identidad cultural de su trabajo”⁵⁰

Cercano a esta perspectiva, P. Salabert⁵¹ alega: “Si soy el espacio en el que estoy, entonces el cuerpo de Mendieta es ni más ni menos que este permanecer siluetado –recuerdo, huella, impronta– a raíz de su estar”⁵². Al reflexionar sobre estas afirmaciones, ocurre una obligada remisión

⁴⁹ Sergio Furfari es un investigador, docente e historiador del arte argentino.

⁵⁰ Sergio Furfari, “Ana Mendieta”. 2012. Estampa11. Publicado en abril 2012. Consultado en diciembre de 2014. Disponible en: revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/42

⁵¹ Pere Salabert (1960) es un catedrático de Estética y Teoría del arte de la Universidad de Barcelona. Historiador de la estética y el arte, es autor de varios textos considerados contemporáneamente como fundamentales sobre la teoría y la filosofía del arte.

⁵² Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo suculto* (Barcelona: Laertes, 2003), 284.

hacia lo planteado por Merleau-Ponty, cuando afirmó: “(..) mi cuerpo es el eje del mundo”⁵³, lo que coopera en consolidar la idea de que Ana Mendieta transfiguró en arte esta expresión.

La idea expuesta por A. Colombres⁵⁴ sintetiza de forma contundente una de las problemáticas con mayor relevancia acerca de la obra de Mendieta:

“En las últimas décadas muchos artistas de las zonas periféricas realizaron prácticas verdaderamente innovadoras en lo visual, pero la crítica colonizada, signada por la pereza mental y la dependencia, no solo fue incapaz de acompañar dichos cambios en lo conceptual sino que los invalidó, convirtiendo a sus virtudes en defectos.”⁵⁵

Aunque Ana Mendieta geográficamente no ha de ser considerada de forma estricta como una artista de la periferia, su condición personal la sitúa para la crítica en ese ámbito, de ahí que convenga reflexionar si esta inversión de virtudes por defectos a la que se hace alusión no resulta una vez más, la manifestación de la parcialidad que tiende a destruir lo que no entiende y a minimizar todo aquello que escapa de sus moldes. De cualquier forma, los instrumentos a que se ha para la valoración de su obra, sea a través de la Teoría de la Historia, o mediante un conjunto que remite a la eticidad de sus proposiciones visuales, sitúan su producción en un espacio, que a rasgos muy generales, debe de considerarse como profundamente propositivo, que para acceder a él requiere de una aproximación desprejuiciada, abierta, sensible y de una mirada multivalente.

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 97.

⁵⁴ Adolfo Colombres (1944) es un antropólogo, ensayista y escritor argentino. Ha publicado libros importantes para la comprensión del arte contemporáneo bajo una óptica antropológica, como lo es *Teoría transcultural de las artes visuales. Hacia un pensamiento visual independiente* (2004)

⁵⁵ Adolfo Colombres, *Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004), 186.

Bibliografía o Referencias

Colombres, A. (2004). Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Ediciones del Sol, Buenos Aires Argentina.

Furfari, S. (2012). Ana Mendieta. 2012. Accesado en diciembre de 2014, de revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/42

Herzberg, J.P. (2003). Ana Mendieta sus años de formación. Art Nexus #47, Ene - Mar 2003. Accesado en octubre de 2014, de http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9309&lan=es&x=1

Kuspit, D. (1996). Ana Mendieta, cuerpo autónomo. Catálogo "Ana Mendieta". CGAC. Santiago de Compostela, España.

Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Planeta De Agostini.

Mosquera, G. (2000). Arte, religión y diferencia cultural. Accesado en octubre de 2014, de http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html

Ruido, M. (2002). Ana Mendieta. Editorial Nerea. Guipúzcoa, España.

Salabert, P. (2003), Pintura anémica, cuerpo succulento. Laertes, Barcelona, España.

Schor, M. (1997), Wet: On Painting, Feminism and Art Culture. Duke University Press.

Imágenes: Fotografías tomadas por Hans Breder. De la serie Siluetas (1973-1977)
Recuperadas de <http://theoddsideofme.tumblr.com/post/148208>

Acerca de la Autora

La Dra. Isary Paulet Quevedo (La Habana, Cuba 1968) estudió la licenciatura en artes visuales con especialidad en grabado en el Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba. Obteniendo el grado de licenciatura con mención honorífica en el año 1993.

A partir del año 1994 fija su residencia en la Ciudad de México. Cursó la maestría en humanidades en la Universidad Anáhuac México, obteniendo el grado de maestra en humanidades, con mención honorífica, en el año de 2007, con la investigación titulada: Tan antiguo como el arte, y como el hombre mismo, Análisis de las estructuras visuales en la representación del poder en el arte antiguo.

En el año 2016, obtiene el grado de Doctor en Humanidades con mención honorífica por la misma institución educativa, con la investigación titulada: La mirada ético-antropológica a las obras de arte figurativo postmoderno.

Ha sido profesora, a nivel de licenciatura y posgrado, de historia del arte, artes visuales y diseño en la Universidad Anáhuac México y en la FES Acatlán.

Ha participado en más de 200 exposiciones colectivas y en 20 Personales a nivel internacional. Es miembro del salón de Tokio desde 1997, del taller de gráfica de la Habana, y de la UNEAC.

Este libro se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 2019 en los talleres de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco en Av. San Pablo Número 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México.