

Liggande protest

En närläsning av performativitet och frigörelseprocesser i
Ana Mendieta's *Alma, Silueta en Fuego*



Av: Caroline Cederlöf

Handledare: Åsa Barathi Larsson
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Kandidatuppsats 15 hp
Konstvetenskap C | höstterminen 2025



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract:

This thesis examines the artistic practice of Ana Mendieta through a close reading of the video work *Alma, Silueta en Fuego* (1975). The analysis situates the work within the feminist art practices of the 1970s and the period's critical engagement with questions of the body, identity, and belonging, drawing on theories of performativity and abjection. Particular emphasis is placed on how the work produces meaning through process, absence and materiality rather than through traditional forms of representation.

In *Alma, Silueta en Fuego*, Mendieta replaces her own body with a silhouette and uses fire as a means of dissolution and transformation. Through this strategy, the work articulates experiences of exile, loss and conditional belonging. The thesis argues that the work functions as a form of artistic resistance to fixed identity categories, in which what disappears continues to operate meaningfully through its remains. In this way, what is lost to fire persists as meaning through the ashes.

Populärvetenskaplig sammanfattning:

Denna uppsats undersöker konstnären Ana Mendiets praktik genom en närläsning av videoverket *Alma, Silueta en Fuego* (1975). Verket analyseras i relation till 1970-talets feministiska konst och de frågor om kropp, identitet och tillhörighet som präglade perioden med utgångspunkt i begreppen performativitet och abjektion. Särskilt fokus ligger på hur verket skapar mening genom process, frånvaro och materialitet, snarare än genom traditionell representation.

I *Alma, Silueta en Fuego* ersätter Mendieta sin egen kropp med en siluett och använder eld som ett verktyg för upplösning och förvandling. Genom detta gestaltar hon erfarenheter av exil, förlust och villkorad tillhörighet. Uppsatsen visar hur verket kan förstås som ett konstnärligt motstånd mot fasta och stabila identitetskategorier, där det som försvinner fortsätter att verka genom sina rester. På så sätt blir askan en del av verkets fortsatta betydelse.

1. Inledning	3
1.1 Syfte	4
1.2 Avgränsningar	4
1.3 Teori	5
1.4 Metod	10
1.5 Material	11
1.6 Forskningsläge	12
1.7 Disposition	14
2. Bakgrund: Ana Mendieta och Silueta-serien	15
2.1 Ana Mendieta	15
2.2 Silueta-seriens metod, process och återkommande motiv	17
2.3 Alma, Silueta en Fuego	18
3. Frigörelseprocesser	19
3.1 Motstånd	19
3.2 Kropp	24
3.3 Eld	31
4. Slutdiskussion	38
5. Sammanfattning	40
6. Källor & litteratur	41

1. Inledning

Under 1970-talet försköts det konstnärliga uttrycket från objektet till kroppen och från permanens till temporära handlingar - en flyktig praktik med politiska förtecken som föranledde 1970-talets betecknande som ”det förlorade årtiondet”.¹ Samhället präglades av feministiska protester, sviterna av 1960-talets medborgarrättskamp, antikrigsdemonstrationer och ett växande ifrågasättande av institutionell makt. Inom konsten växte performance, *body art* och *land art* fram som centrala uttrycksformer där kroppen, konceptet och den temporära handlingen ersatte det traditionella konstobjektet. Konsten blev ett praktiskt sätt att utforska identitetens gränser, och dess möjligheter.

Det var i detta radikala och experimentella landskap som den kubansk-amerikanska konstnären Ana Mendieta utvecklade sitt konstnärsskap. Mendieta arbetade med teman som ursprung, kön och identitet samt död och pånyttfödelse, och förenade ofta den egna kroppen med naturen i en komplex relation till spiritualitet och symbolik. Särskilt framstående i hennes oeuvre är *Silueta*-serien, där hon gestaltar sin egen kropp i landskapet med hjälp av jord, eld, blod och vatten. Trots sitt renomméerade eftermäle menar konstvetaren Jane Blocker i *Where is Ana Mendieta?* (1999) att Mendiets konstnärsskap har varit svårt att situera inom den konsthistoriska kanon, vilket har gjort att hennes verk fortfarande är relativt underbeforskade.² Ofta inleds berättelsen om Ana Mendieta, konstnären, med hennes alltför tidiga död. I denna analys kommer hennes konstnärsskap - och liv - istället att skrivas fram genom ett specifikt verk och element: elden.

I filmkonstverket *Alma, Silueta en Fuego* (1975) brinner en mänsklig siluett, utkarvad i ett kargt landskap med armarna sträckta uppåt. De förgörande lågorna antyder en plågsam död, och ändå väcker de en märklig fascination. Hur kan något så destruktivt samtidigt upplevas som transformativt? Eldens symbolik bär på en laddad dikotomi: den är både våldsam och renande, dödlig och livgivande. I Mendiets verk framträder elden som en komplex kraft som förenar

¹ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 5

² *Ibid.*, s. 3-4

dessa motsatser och tycks uttrycka en existentiell rörelse mellan upplösning och pånyttfödelse. Mendieta uppstår inte ur askan i elden, utan ur askan i frigörelse. Mot denna bakgrund blir det centralt att undersöka hur *Alma, Silueta en Fuego* kan förstås som en handling av både förstörelse och frigörelse, i relation till sin feministiska och konstnärliga kontext.

1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka Ana Mendieta's konstnärskap genom en närläsning av konstverket *Alma, Silueta en Fuego*. Analysen situerar verket i relation till 1970-talets konstnärliga och feministiska kontext samt som en integrerad del av Mendieta's *Silueta*-serie. Genom detta fokus blir det möjligt att belysa hur verket både formas av och bidrar till samtida diskussioner om kropp, identitet och konstnärlig metod.

Eftersom Mendieta använder kroppen både som material och motiv är *body art* och performance som konstnärliga metoder centrala för analysen. Uppsatsen undersöker hur *Alma, Silueta en Fuego* iscensätts som en performativ handling, och hur denna iscensättning förskjuter relationen mellan subjekt, kropp och representation. Kan filmen tolkas som en uppgörelse med - eller en upplösning av - en stabil kvinnlig identitet, och i så fall hur?

I verket har även elden en central roll, både som materiellt element och som symboliskt uttryck. Vad vill Mendieta uttrycka när hon ”sätter eld på sig själv”? Hur kan användandet av eld i verket förstås som ett performativt medel genom vilket frågor om förvandling, död och återuppståndelse aktualiseras, samt vilken affektiv upplevelse väcker detta hos betraktaren? Analysen är tematiskt strukturerad kring tre teman vilka möjliggör en fördjupad förståelse av hur *Alma, Silueta en Fuego* producerar mening genom process och förskjutning: *motstånd, kropp och eld*.

1.2 Avgränsningar

Uppsatsen avgränsas till en närläsning av filmen *Alma, Silueta en Fuego* och berör andra verk ur *Silueta*-serien endast i kontextualiserande syfte. Fokus ligger på verkets visuella uttryck,

symbolik och relation till frågor om kropp, performativitet och subjektivitet. Den konstnärliga och feministiska kontexten under 1970-talet behandlas för att fördjupa förståelsen av Mendieta's praktik, men uppsatsen gör ingen omfattande biografisk studie av konstnären eller bred genomgång av samtidens konstscen. Undersökningen koncentreras till hur *Alma, Silueta en Fuego* kan förstås som ett performativt och feministiskt uttryck för subjektivitet och pånyttfödelse, snarare än till verkets tekniska produktion eller Mendieta's eftermäle.

1.3 Teori

If all that changes slowly may be explained by life, all that changes quickly is explained by fire.

- Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*³

Detta citat fångar ett centralt spänningsfält i Ana Mendieta's *Alma, Silueta en Fuego*. Dels den långsamma, repetitiva identitetsprocess som präglar hela *Silueta*-serien och dels den plötsliga transformationen som elden iscensätter. Genom att applicera teorier om performativitet, abjektion och eldens fenomenologi kan verket analyseras både utifrån sina sociala och historiska dimensioner och genom sina symboliska uttryck. För att förenkla analysen behöver dessa teorier först redas ut i detta omfattande teorikapitel.

I *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (1990) omformulerar Judith Butler den rådande feministiska diskursen genom att ifrågasätta antaganden om "kvinnan" som stabilt begrepp och enhetlig kategori. Hon synliggör de djupt rotade och repressiva premisser som ligger till grund för ett normativt genusbegrepp, särskilt dess beroende av binära och heterosexuella könsstrukturer.⁴ Butlers teori om performativitet utgår istället från att en identitet inte är avhängig av en inre essens, utan skapas genom upprepade handlingar som med tiden blir naturaliserade.⁵ Det är alltså själva repetitionen som producerar stabilitet, inte stabilitet som

³ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire* (originalår 1938, London: Routledge & Kegan Paul, 1964), s. 7

⁴ Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (originalår 1990, Göteborg: Daidalos, 2007), s. 22-23

⁵ *Ibid.*, s. 28

föregår handlingen. Istället är det som ter sig som en identitetens substans en pågående aktivitet inom en rigid struktur, präglad av den vita, heterosexuella och patriarkala hegemonins värderingar.⁶ Med utgångspunkt i Simone de Beauvoirs formulering ”man föds inte till kvinna, man blir det” förklarar Butler att benämningen *kvinna* är processuell, relationell och därför föränderlig.⁷ Genom subversiva handlingar kan identitetskategorier - oavsett om det gäller genus, ras eller klasstillhörighet - multipliceras, frigöras, upplösas och omformas.

Butlers teori har kritiserats för att vara abstrakt och för att i vissa sammanhang tona ned materiella villkor till förmån för diskursiv analys. Butler bemöter själv denna kritik i *Bodies that Matter: on the discursive limits of "sex"* (1993), där hon betonar kroppens materialitet och hur normer materialiserar i och genom kroppen.⁸ I denna uppsats används performativitet dock inte som ett universellt identitetsbegrepp, utan som verktyg för att förstå hur identitet iscensätts i ett specifikt konstnärligt sammanhang. Butlers performativitetsteori hjälper därmed till att förklara *Alma, Silueta en Fuego* utifrån både ett genus- och dekolonialt perspektiv utan att dessa behöver separeras.

Gränserna för ett socialt upprättat system är, som Butler påpekar, alltid sårbara och därför förknippade med fara.⁹ För att subjektet ska framstå som stabilt krävs det att dess gränser - exempelvis de kroppsliga konturerna - upprätthålls. Men eftersom kroppens egna öppningar är omöjliga att göra ogenomträngliga utan att subjektet förgör sig självt, blir konstruktionen av ett icke-jag nödvändigt för att säkra skiljelinjen mellan det yttre och det inre.¹⁰ Det är i denna konflikt mellan jaget och det som avvisas, det andra, som Julia Kristevas begrepp abjektion blir betydelsefullt. Kristevas teori har kritiserats inom feministisk teori, bland annat av Butler, för att

⁶ Ibid., s. 88

⁷ Ibid., s. 49, 87

⁸ Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (New York: Routledge, 1993), inledningen s. 1-23

⁹ Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (originalår 1990, Göteborg: Daidalos, 2007), s. 209

¹⁰ Ibid., s. 210-211

riskera att naturalisera den kvinnliga kroppen som gränsupplösande och hotfull.¹¹ I denna analys används abjektion dock inte för att essentialisera kön, utan för att förstå hur kulturella gränser kring kropp, liv och död aktiveras affektivt i mötet med verket.

Kristevas abjektionsteori beskriver det som befinner sig vid gränsen mellan subjekt och objekt. Abjektionen uppstår exempelvis som reaktion på det som en gång har varit en del av kroppen men inte längre är det (så som blod, avfall, död materia) och väcker samtidigt avsky och fascination.¹² Den process som enligt Butler skapar och upprätthåller identiteter förutsätter i Kristevas teori en handling av fränstötning: det abjekta måste avvisas för att subjektet ska kunna bli till. Subjektet formas alltså genom att stöta bort det abjekta och därigenom upprätta gränsen mellan jaget och det som hotar dess integritet. Den döda kroppen blir här abjektionens mest extrema uttryck, eftersom den konfronterar subjektets egen dödlighet. I döden saknar kroppen konturer, det tidigare subjektet blir en förtvinande massa, och utgör därför ett hot mot de ordningar som organiserar det sociala systemet.¹³

För att beskriva den fascination som abjektionen också väcker vid sidan av avsky introducerar Kristeva begreppen *jouissance* och det sublima. *Jouissance* beskriver en intensiv form av njutning som uppstår i mötet med det som hotar subjektets stabilitet.¹⁴ Det är en affekt där intensiv lust och smärta sammanfaller när subjektet närmar sig sin egen upplösning, och bygger vidare på Lacans teori om *jouissance* som besläktad med dödsdriften, alltså att vara (själv)destruktiv.¹⁵

¹¹ Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (New York: Routledge, 1993), s. 41-42

¹² Julia Kristeva, Leon s. Roudiez & Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection* (New York, NY: Columbia Univ. Press, 1982), s. 1-4

¹³ *Ibid.*, s. 3-5

¹⁴ *Ibid.*, s. 9-10

¹⁵ Oxford Reference, *Jouissance* (n.d), <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110810105200943> (hämtat 5/12-2025); Det begrepp som kommer att användas och exemplifieras i kapitlet *Eld* utgår från Kristevas definition i relation till abjektion, varför jag valt att inte göra någon omfattande beskrivning av Lacans teori. För vidare fördjupning av Lacans teori rekommenderar jag att läsa *Seminarium XX* ur hans publicerade föreläsningsserie.

Hos Kristeva betecknar det sublima en erfarenhet där subjektet konfronteras med det abjekta och destabiliserande utan att själv upplösas. Genom distans och symbolisk inramning möjliggörs en reflexiv affekt som skiljer sig från *jouissance*, vilken hotar subjektets sammanhållning. Det sublima fungerar därmed som ett skydd mot psykotisk upplösning och tillåter ett närmande till det semiotiska inom den symboliska ordningens gränser.¹⁶

Butler synliggör hur subjektet skapas genom upprepade handlingar, medan Kristeva visar hur denna tillblivelse också förutsätter ett upprättande av gränser genom avvisandet av det abjekta. När dessa gränser destabiliseras blir det nödvändigt att vända sig mot teorier som inte enbart förklarar hur identitet konstrueras, utan hur den förvandlas. I detta sammanhang erbjuder Gaston Bachelards och Jacques Derridas tänkande om eld och aska analytiska modeller för att förstå subjektets instabilitet som en process där tillblivelse och tillintetgörande sammanfaller.

I *The Psychoanalysis of Fire* (1938) utvecklar Gaston Bachelard en psykoanalytisk och fenomenologisk förståelse av elden som ett poetiskt laddat element där mänskliga fantasier och rädslor projiceras. Elden är i denna teori inte främst ett fysikaliskt, naturvetenskapligt fenomen, utan ett psykologiskt och kulturellt - en social verklighet som präglar både vår erfarenhet av eld och hur vi använder den som symbol för olika känslor, myter och idéer.¹⁷ Vår kunskap om elden är empiriskt inlärd, men dess affektiva effekt (attraktion, respekt, rädsla) grundar sig i dess koppling till både livsdriften (ljus, värme, mat) och dödsdriften (förstörelse, avslut).¹⁸

Som element är elden därför fundamentalt ambivalent - samtidigt skapande och destruktiv och kan därmed användas för att beskriva motsatspar utan att tappa symbolisk tyngd.¹⁹ Genom sina

¹⁶ Julia Kristeva, Leon s. Roudiez & Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection* (New York, NY: Columbia Univ. Press, 1982), s. 11-12; Julia Kristeva, *The Impudence of Uttering: The Mother Tongue* (n.d), <http://www.kristeva.fr/impudence.html> (hämtat den 4/12-2025)

¹⁷ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire* (originalår 1938, London: Routledge & Kegan Paul, 1964), s. 10

¹⁸ Ibid., s. 16

¹⁹ Ibid., s. 7-8

analyser visar Bachelard hur eldens fenomenologi begreppsliggör processer där upplösning och tillblivelse samverkar snarare än motverkar varandra. Elden framträder därmed som en teoretisk modell för att synliggöra hur subjektet i mötet med elden också konfronterar gränserna för sin egen stabilitet, form och kontroll. Bachelards teori tenderar att använda ett universaliserande och ahistoriskt språk, men används här inte som psykologisk förklaring av subjektet, utan som ett poetiskt och analytiskt raster för att förstå eldens affektiva och symboliska verkan i ett specifikt konstnärligt sammanhang.²⁰ Som komplement används Stephen J. Pynes artikel *Fire in the mind: changing understandings of fire in Western civilization* (2016) som en mer samtida analys av eldens fenomenologi.

Avslutningsvis är Jacques Derridas bok *Cinders* (1987) intressant för beskriva det som blivit kvar av performanceverket *Alma, Silueta en Fuego*: videon och stillbilderna. Derrida behandlar askan som figur för det som återstår när närvaron upphört. Genom frasen ”*il y a là cendre*” beskriver han askan som ett spår, som samtidigt vittnar om och döljer sin egen förutsättning - den bevarar något, men står i själva verket istället för något som har utplånats.²¹ Askan markerar alltså aldrig en hel närvaro utan är fragmentarisk och en processuell rest av sitt ursprung.²² Detta beskriver Derrida som en metonymi: ett ord eller tecken som ersätter något som inte längre kan framträda.²³ Ursprung och dokumentation är alltid enligt denna teori märkta av förlust: det som återstår är inte själva händelsen utan dess rest, och denna rest utgör endast en svag, opålitligt markering.²⁴ Askan är därför det enda som kan vittna, inte om vad som skedde, utan om något som har dragit sig undan, precis som historien själv.

²⁰ Som kritisk introduktion til Bachelards tänkande har Jacques Ehrmanns *Introduction to Gaston Bachelard* (1966) varit särskilt betydelsefull. Trots kritiken framhåller Ehrmann Bachelards reflekterande metod som signifikativ genom att främja de fantasifulla processer som är involverade i läsande och skapande av poetiskt bildspråk.

²¹ Jacques Derrida, *Cinders*, First University of Minnesota Press edition (originalår 1982, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), s. 3-4, 17

²² Ibid., s. 13-17

²³ Ibid., s. 53

²⁴ Ibid., s. 20-21

Derridas dekonstruktion har kritiserats för att sakna ett explicit genuspolitiskt perspektiv, men har samtidigt approprierats och vidareutvecklats av feministiska och dekoloniala teoretiker.²⁵

I denna uppsats används Derridas teori instrumentellt - som ett sätt att förstå relationen mellan handling, dokumentation och frånvaro ur ett konstvetenskapligt perspektiv. Askans blir därmed en vittnesbörd som speglar performancekonstens egna villkor.

1.4 Metod

Hur ska en ta sig an *Alma, Silueta en Fuego*? Att skriva fram ett verk genom konstnären innebär alltid att göra anspråk på ett narrativ, format inte bara av tidigare forskning utan även av den egna upplevelsen av verket. Beträktarens position kan aldrig helt exkluderas, i synnerhet inte i analysen av ett verk som, vilket denna studie kommer att visa, bygger på att aktivera sin publik och därigenom fullbordas i mötet med betraktaren.

Metoden bygger därför på en närläsning av *Alma, Silueta en Fuego*, med fokus på verkets visuella uttryck, symbolik, temporalitet och relation till 1970-talets feministiska kontext. Närläsningen innebär ett analytiskt förhållningssätt, där uppmärksamhet riktas mot verkets visuella, materiella och processuella egenskaper i relation till historisk och diskursiv kontext, och mot hur dessa samverkar i produktionen av mening. Med utgångspunkt i Mieke Bals förståelse av kulturell analys betraktas verket inte som ett passivt objekt som representerar ett innehåll, utan som en aktiv deltagare i analysen. Närläsningen syftar därmed inte till att fastställa en entydig tolkning, utan att undersöka hur mening uppstår genom mötet mellan verk, begrepp och betraktare.²⁶ Analysen är begreppsdriven och utgår från det ovan presenterade teoretiska ramverket, där Butlers teori om performativitet, Kristevas abjektionsteori samt Bachelards och Derridas begreppsliggöranden av förvandling och rest används som tolkningsverktyg i dialog med det specifika verket.

²⁵ Se exempelvis *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (1993) av Judith Butler och *Can the subaltern speak* (1988) av Gayatri Chakravorty Spivak.

²⁶ Mieke Bal, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide* (Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2002), s. 9-10, 25-27

För att besvara uppsatsens frågeställningar och samtidigt undvika de narrativa fallgropar där tolkningen riskerar att appropriera eller överskriva Mendieta's egen historia, har analysen strukturerats som en rörelse från det yttre till det inre. Det yttre utgörs av de historiska, politiska och konstnärliga diskurser som formade Mendieta's praktik - den kontext inom vilken verket uppstod. Därifrån närmar sig analysen kroppen som medium i Mendieta's arbete och hur den aktiveras och förstås i *Alma, Silueta en Fuego*.

Avslutningsvis riktas fokus mot verkets fenomenologiska verkan: de materiella och symboliska komponenter som framkallar en affektiv respons hos betraktaren. Detta sista steg är inte ett försök att fastställa verkets "sanna" betydelse, utan att synliggöra vad *Alma, Silueta en Fuego* gör snarare än vad det betyder.

Genom denna processuella förflyttning - som jag har valt att kalla för *frigörelseprocesser* - från kontext till kropp och vidare till verkets förnimbara verkan blir det möjligt att situera Ana Mendieta och förstå varför just detta verk tycks kännas på ett så specifikt sätt.

1.5 Material

Det huvudsakliga materialet för den här uppsatsen är filmen *Alma, Silueta en Fuego* (1975) ur serien *Silueta* som skapades mellan 1973 och 1980 av konstnären Ana Mendieta (1948-1985). Filmen är cirka 3:30 minuter lång, stum och filmad med Super-8 färgfilm som senare digitaliserats.²⁷ Senaste utställningstillfälle var 24 augusti 2024 - 12 januari 2025, som del av samlingsutställningen *What It Becomes* på Whitney Museum of American Art i New York. Filmen representeras i uppsatsen av stillbilder som fångar förloppet. Utöver *Alma, Silueta en Fuego* kommer ytterligare verk ur *Silueta*-serien, samt ett tidigare verk av Mendieta att användas kontextualiserande i bakgrundskapitlet.

²⁷ Whitney Museum of American Art, *Ana Mendieta | Alma, Silueta en Fuego* (n.d), <https://whitney.org/collection/works/55782> (hämtat den 9/12-2025)

1.6 Forskningsläge

Forskningen om Ana Mendieta är omfattande men splittrad, och flera teoretiska ingångar har därför varit betydelsefulla för tolkningen av hennes konstnärsskap. Tre studier är särskilt relevanta för denna uppsats: Jane Blockers *Where is Ana Mendieta?* (1999), Amelia Jones *Body Art/Performing the Subject* (1998) och Leticia Alvarados *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (2018).

Jane Blockers bok *Where is Ana Mendieta?* är den första omfattande monografin över Ana Mendieta's liv och konstnärliga praktik. Genom Butlers teori om performativitet analyserar Blocker hur Mendieta's verk utmanar kulturella och sociala identiteter, både i fråga om genus och konventioner kring etnicitet, exil och nationalitet.²⁸ Blocker kombinerar teoretisk analys av enskilda verk med en placering av Mendieta's praktik i ett bredare konsthistoriskt och kulturellt sammanhang, och betonar särskilt avsaknaden av en fast punkt som centralt för hennes konstnärliga uttryck.²⁹ På så sätt fungerar boken som en grundläggande och vägledande introduktion till både Mendieta's liv och konstnärsskap, och har varit en viktig språngbräda för min egen analys som tar vid där Blockers forskning lämnar öppningar, särskilt i relation till *Alma*, *Silueta en Fuego* och verkets förnimbarhet. Där Blocker söker Mendieta's plats, undersöker denna analys istället det specifika verkets tidslighet och transformativa processer.

Amelia Jones *Body Art/Performing the Subject* ger ett teoretiskt ramverk för att förstå *body art* och performancekonstens relation mellan kropp, betraktare och dokumentation. Jones argumenterar för att kroppen i ett performance är ett relationellt subjekt vars mening uppstår i mötet med betraktaren.³⁰ Hon beskriver också hur dokumentationen av ett performance inte är sekundär utan en integrerad del av verkets meningsproduktion - något som är avgörande för

²⁸ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 10-12

²⁹ Ibid., s. 93

³⁰ Amelia Jones, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998), s. 12-18

Mendietas praktik, där verken ofta endast finns kvar som fotografier eller film.³¹ Jones bidrar i denna uppsats med ett analytiskt ramverk för att förstå Mendietas användning av kroppen som performativ och relationell handling. Hennes diskussion om dokumentationens status är av särskild relevans för *Alma, Silueta en Fuego* och knyter också an till Derridas teori om rest.

Leticia Alvarados *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* utvecklar Kristevas abjektionsteori inom en latinamerikansk och diasporisk kontext. Alvarado visar hur abjektion kan fungera som estetisk strategi för konstnärer vars kroppar och identiteter historiskt har placerats utanför den västerländska normen.³² Mendietas behandlas återkommande i boken som en konstnär vars performativa verk i upplösning kan förstås som en abjekt estetik. Alvarado analyserar hur representationer av kroppslighet och upplösning inte enbart är estetiska effekter utan politiska handlingar som destabiliserar hegemoniska gränser för ras, genus och nation.³³ Vidare lyfter hon diasporaestetik som ett sätt att förstå hur identitet upprättas genom rörelse, fragment och återkomster snarare än genom stabilitet.³⁴ Detta perspektiv kompletterar Blockers betoning av exil och Butlers performativitetsteori, och ger en viktig ras- och migrationspolitisk dimension åt min analys av Mendietas verk.

Tillsammans utgör dessa tre forskningsbidrag en teoretiskt förankrad grund som belyser olika men sammanhängande aspekter av Mendietas praktik och möjliggör analysen av *Alma, Silueta en Fuego* utifrån dess temporala, kroppsliga och symboliska dimensioner - samt för att undersöka hur verket iscensätter subjektivitet som något i ständig förändring.

Slutligen har några mer specifika publikationer fungerat kompletterande i studien av Ana Mendietas konstnärliga praktik. Konstkritikern Lucy Lippards texter om 1970-talets konstscen har varit mycket betydelsefulla, särskilt i relation till feministisk konstnärlig aktivism och

³¹ Ibid., s. 26-33

³² Leticia Alvarado, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham: Duke University Press, 2018), s. 16-18

³³ Ibid., s. 33-37, 59

³⁴ Ibid., s. 164-166

kroppens politiska funktion. Konsthistorikern och curatören Charles Merewethers text *Ana Mendieta* (1999) för tidskriften *Grand Street* ger en målande och analytiskt användbar beskrivning av hur Mendieta använder eld som material i ett stort antal av sina siluetter.

Vidare har konsthistorikern Jennie Kleins artikel *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s* (2009) bidragit med en historisk överblick samt ett samtida perspektiv på de interna spänningar inom den konstnärliga feministiska rörelsen som kom att präglade decenniet. I konsthistorikern Laura Roulets artikel *Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba* (2012) behandlas Mendieta's komplexa relation till Kuba före och efter exilen, vilket har varit centralt för förståelsen av hennes position mellan kulturer.

Avslutningsvis har miljöhistorikern Stephen J. Pyne varit en ovärderlig källa till kunskap om eldens kulturhistoriska betydelser. I artikeln *Fire in the mind: changing understandings of fire in Western civilization* (2015) presenterar han en koncentrerad och kontextualiserad analys av eldens symboliska och historiska funktion, vilket har fungerat som ett viktigt komplement till Bachelard i analysen av eld som processuellt och affektivt element i Mendieta's verk.

1.7 Disposition

Uppsatsen inleds med en kort presentation av konstnären Ana Mendieta samt en översikt av den omfattande *Siluetta*-serien, inom vilken *Alma*, *Siluetta en Fuego* utgör analysens fallstudie.

Den efterföljande analysdelen är tematiskt strukturerad i tre kapitel - *motstånd*, *kropp* och *eld* - vilka närläser verkets kontextuella, processuella och materiella dimensioner. Genom denna struktur undersöks hur verket relaterar till sin historiska och konstnärliga kontext, hur det producerar mening samt hur elden används för att förstärka verkets performativa och processuella verkan.

Avslutningsvis sammanförs analysens resultat i en slutdiskussion där de relateras till uppsatsens syfte och forskningsfrågor, följt av en sammanfattning av studiens huvudsakliga slutsatser.

2. Bakgrund: Ana Mendieta och *Silueta*-serien

Through my art, I want to express the immediacy of life and the eternity of nature.

Ana Mendieta, *A Sulfur Anthology* ³⁵

2.1 Ana Mendieta

Ana Mendieta föddes i Havanna, Kuba, 1948. På grund av sin fars kontrarevolutionära samröre med anti-Castro-rörelsen tvingades familjen i exil till USA 1961, varefter Mendieta placerades i Iowa. Hon påbörjade sina konststudier 1966 vid University of Iowa och tog sin första masterexamen 1972. Därefter fördjupade hon sina studier genom en master i fri konst med inriktning mot intermedialitet, och fann en stark samhörighet med samtida *body art*- och performance-konstnärer som Carolee Schneemann och Vito Acconci.

Det var under sin tid vid universitetet som Mendieta utvecklade den metod och det uttryck som senare skulle kulminera i *Silueta*-serien. Hon började använda sin egen kropp som material och satte den i relation till naturen och organiska ämnen genom performance som dokumenterades med foto eller film.³⁶ Ett av hennes mest välkända och uppseendeväckande performance, *Untitled (Rape Scene)*, genomfördes redan 1973.³⁷ Verket är en politiskt laddad iscensättning som skapades som en reaktion på våldtäkten och mordet på en kvinnlig student vid samma universitet.³⁸

Samma år förde hennes studier henne till Oaxaca, Mexiko, där hon påbörjade *Silueta*-serien - det projekt som kom att bli hennes mest omfattande och som etablerade henne i ett bredare

³⁵ Clayton Eshleman, *A Sulfur Anthology* (s.l: Wesleyan University Press, 2016), s. 322

³⁶ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 2-3; The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Ana Mendieta* (n.d.), <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta> (hämtat den 5/12-2025)

³⁷ Tate, *Untitled (Rape Scene)* (oktober, 2009), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355> (hämtat den 8/12-2025)

³⁸ *Untitled (Rape Scene)* är ett verk som framfördes och dokumenterades vid tre separata tillfällen. Mendieta bjöd vid första tillfället in sina klasskamrater till sin lägenhet där dörren lämnats på glänt. Där inne låg Mendieta böjd över ett bord, naken på underkroppen och täckt av utsmetat blod. I de efterföljande verken ligger hon på liknande vis halvnaken och blodigt, men i utomhusmiljöer.

konstnärligt sammanhang.³⁹ Efter frekventa resor till New York flyttade hon dit permanent 1978, kort efter att ha avslutat sina studier. Året därpå ställde hon ut sina fotografier på det feministiska galleriet A.I.R Gallery i New York, där hon också träffade sin framtida make, skulptören Carl André.⁴⁰ Mendieta engagerade sig sedermera aktivt i galleriets verksamhet, samarbetade med kvinnorrättsorganisationer och initierade antirasistiska projekt med särskilt fokus på latinamerikanska kvinnliga konstnärer.⁴¹

Mendieta hade redan under mitten av 1970-talet börjat ställa ut internationellt. Ett stipendium 1983 gav henne möjligheten att tillbringa ett helt år i Rom, där hon började arbeta med mer skulpturala verk i inomhusmiljö, samtidigt som hon behöll sitt fokus på relationen mellan människa och natur genom material som sand och jord.⁴² Därefter pendlade hon mellan Rom och New York fram till sin alltför tidiga död 1985, vid 36 års ålder.⁴³

³⁹ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 15

⁴⁰ Guggenheim, *Ana Mendieta* (n.d.). <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta> (hämtat den 5/12-2025)

⁴¹ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 47

⁴² Marian Goodman Gallery, *Ana Mendieta* (n.d.). <https://www.mariangoodman.com/artists/ana-mendieta/> (hämtat den 5/12-2025)

⁴³ The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Ana Mendieta* (n.d.). <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta> (hämtat den 5/12-2025)

2.2 *Silueta*-seriens metod, process och återkommande motiv

Sommaren 1973 reser Mendieta, då 25 år gammal, för andra gången med sitt universitet till Mexiko. I staden Oaxaca lägger hon sig naken på den steniga marken i en uråldrig zapotekisk grav, täckt av lummiga buketter med små vita blommor som döljer hennes ansikte och kön. Platsen är betydelsebärande: som Jane Blocker beskriver var zapotekerna det enda folket som stod emot aztekerna, vilket gör marken politiskt laddad och tyngd av kolonial historia.⁴⁴ Blocker menar att Mendieta kunde relatera detta till sin egen erfarenhet av landsflykt.

Händelsen dokumenteras som ett fotografi och blir den första siluetten i den omfattande *Silueta*-serien. Sättet hon har gestaltat mötet mellan det mjuka och det hårda, kultur och natur, blir signifikativt för hennes fortsatta metod. Fram till drygt 1980 producerar hon över 200 liknande verk där naturen fungerar som ett skulptural medium och där rituella akter förenas med, och löser upp, den mänskliga figurens avtryck i landskapet.⁴⁵ Dessa tillfälliga installationer, huvudsakligen skapade i Iowa och Mexiko, finns idag endast kvar genom sin dokumentation.

I den första siluetten använder Mendieta sin faktiska kropp, men under de följande åren kommer hon allt oftare använda siluetten som ett spår eller surrogat för den egna kroppen. Hon markerar denna i naturmaterial som gräs, snö, sand och lera, ofta med hjälp av en utskuren plywoodskiva, för att sedan låta naturen egna processer desintegrera verket. Markeringen kunde vara både additiv, som låg relief - där material som stenar, blommor eller tyg ofta användes - eller subtraktiv genom att hon karvar ut formen i marken.⁴⁶

Eld spelar en central roll och förekommer i över hälften av siluetterna.⁴⁷ I dessa verk gräver Mendieta en smal kanal fylld med krut fram till kroppens kontur, som sedan tänds på för att

⁴⁴ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 55-56

⁴⁵ *Ibid.*, s. 44, 55

⁴⁶ *Ibid.*, s. 16-17

⁴⁷ Charles Merewether, "Portfolio", *Grand Street* nr 67 (1999), s. 49

skapa en snabb, intensiv förbränningsprocess.⁴⁸ Till skillnad från exempelvis *Untitled* (1977), där en siluett av is långsamt smälter bort, framkallar elden ett abrupt och effektivt försvinnande - en estetisk strategi som förstärker verkens temporala och rituella karaktär.

2.3 *Alma, Silueta en Fuego*

Alma, Silueta en Fuego är en drygt 3:30 minuter lång Super-8 färgfilm från 1975 som vid senare tillfälle har blivit digitaliserad.⁴⁹ Verket dokumenterar en brinnande siluett som Ana Mendieta grävt ut i marken i ett kargt utomhuslandskap. Formen följer konturerna av en mänsklig kropp med armarna sträckta uppåt och är fylld med ett vitt tyg som antänds. Materialet för tankarna till en liksvepning, men det saknas en närvarande kropp. Under filmens förlopp intensifieras elden, sprider sig över hela formen och falnar slutligen tills endast förkolnade rester återstår.

Filmen är stum och kameran är statisk under hela sekvensen; verket består endast av den visuella dokumentationen av eldens förlopp. Genom sin tidsbundna handling mot ett naturlandskap och användning av naturmaterial, samt genom att verket endast existerar genom dokumentation, exemplifierar *Alma, Silueta en Fuego* *Silueta*-seriens metodik. Kroppen är närvarande genom sitt spår, och verket gestaltar en process snarare än ett bestående objekt.

⁴⁸ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 17

⁴⁹ Whitney Museum of American Art, *Ana Mendieta | Alma, Silueta en Fuego* (n.d), <https://whitney.org/collection/works/55782> (hämtat den 9/12-2025)

3. Frigörelseprocesser

3.1 Motstånd

The turning point in my art was in 1972, when I realized that my paintings were not real enough for what I wanted the image to convey—and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic. I decided that for the images to have magic qualities I had to work directly with nature. I had to go to the source of life, to mother earth.

- Ana Mendieta, *A Selection of Statements and Notes* ⁵⁰

Alma, Silueta en Fuego analyseras här genom en närläsning som inledningsvis situerar verket i sin konsthistoriska kontext i 1970-talets USA. Att kalla 1970-talet "det förlorade årtiondet" är att förminska en viktig och produktiv era av konsthistorien. Jane Blocker beskriver visserligen 1970-talet som en tid definierad av brist - brist på objekt, brist på permanens, brist på traditionella konstnärliga genier och kändisskap.⁵¹ Denna brist utgjorde ett radikalt brott med modernismens formalism och genikult och markerar den definitiva övergången till ett postmodernt förhållningssätt där konstnärlig mening uppstår genom relationer, dokumentation och kontext. Epitetet "det förlorade årtiondet" syftar alltså inte på brist i estetiskt värde, utan en förändrad syn på vad konst är och gör. Under detta årtionde försköts fokus från det konstnärliga objektets permanens till handlingen, processen och situationen. Konstnärer började arbeta i allt högre grad med nya medier som performance, installationer, koncept och *body art* - uttryck som aktiverade publiken snarare än presenterade ett avslutat verk.⁵²

Vad man började frågå under 1970-talet var alltså produktion av konstnärliga objekt i traditionell bemärkelse, som tavlor och skulpturer. Istället lades fokus på plattformar, handlingar och narrativ som betraktaren förväntades reagera på, antingen direkt i rummet eller indirekt genom dokumentation.⁵³ Två inriktningar framträder som särskilt signifikanta för denna

⁵⁰ Clayton Eshleman, *A Sulfur Anthology* (s.l: Wesleyan University Press, 2016), s. 322

⁵¹ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 6

⁵² *Ibid.*, s. 5

⁵³ *Ibid.*, s. 10

förskjutning: *earth art* och *body art*. Båda tog form under 1960-talet, men etablerades under 1970-talet, och båda hade betydelse för Ana Mendieta's praktik.

I utställningskatalogen till den inflytelserika utställningen *Earth Art* (1969) på Andrew Dickson White Museum of Art beskrivs rörelsen som en del av en bredare tendens bland unga konstnärer att förkasta det permanenta konstobjektet till förmån för en upplevelse som relaterar till en levd erfarenhet av fysisk och sociologisk miljö.⁵⁴ Därmed etablerades en konstform som använde naturen som skulpturalt material och som inte skulle förvaras, utan erfaras - en kontext som har tydliga kopplingar till Mendieta's dialog mellan landskap och kropp.⁵⁵

Body art är, liksom *earth art*, en självförklarande praktik som under 1970-talet etablerades som en central del av det postmoderna konstlandskapet i direkt opposition mot Clement Greenbergs formalism och modernismens cartesianska subjektet. Istället för att premiera distans, universalism och formens autonomi flyttade *body art* fokus till den levda kroppen som konstnärligt material och som plats för mening.⁵⁶ Genom att låta den levda kroppen träda fram med alla dess särskildheter och begränsningar syftade *body art* till att demaskera de normativa system inom vilka kroppen förväntas passa in. Under 1970-talet, liksom idag men i en större omfattning, innebar detta att utmana det vita och patriarkala kulturklimat som definierade både konstinstitutioner och samhälle. Kroppens exponering i rummet och i betraktarens blick synliggör subjektets relationella natur - ett subjekt som inte är universellt, utan uppstår i ett intersubjektivt möte.⁵⁷ Detta utgör en avgörande skillnad gentemot modernismens föreställning om ett autonomt subjekt och en distanserad, objektiv blick.

⁵⁴ Förord av Thomas W. Leavitt, *Earth Art* (New York: the Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, utställningskatalog, 1970), s. 2

⁵⁵ Det ska tilläggas att Mendieta's siluetter inte är *earth art* enligt klassisk definition och som exemplifieras i utställningskatalogen. Hon använder snarare naturen som komponent för att skapa och upplösa spåret av en mänsklig kropp, och verket medieras därefter via dokumentationen.

⁵⁶ Amelia Jones, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998), s. 1-5; Här presenteras huvuddragen. Det här kommer att praktiskt exemplifieras i Mendieta's konst och utvecklas i nästa kapitel.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 5, 9

Ett centralt drag i *body art* är spänningen mellan närvaro och frånvaro. Amelia Jones betonar att *body art* i sig varken är progressiv eller reaktionär, men att den omformulerar konstdiskursens subjekt/objekts-relation genom att vägra erbjuda stabil närvaro. Kroppen som material representerar ett subjekt, är där *istället för* subjektet och gör därför inte anspråk på att vara fullt närvarande. Om verket inte sker inför en publik erfars det istället genom dokumentationen som ett indexikalt spår snarare än en neutral återgivning.⁵⁸ Dokumentationen vittnar om att kroppen har varit där, men den kan aldrig återge handlingen i sin helhet. Den producerar verkets mening genom en kedja av supplement där varje bild både visar och drar sig undan från den ursprungliga akten.⁵⁹

I Mendieta's fall blir detta särskilt relevant eftersom hennes siluetter aldrig utfördes inför publik. Det är just dokumentationen som bjuder in betraktaren och producerar verkets mening. I *Alma, Silueta en Fuego* är kroppen aldrig synlig, men den brinnande siluetten - dess spår - fungerar som det indexikala supplement som Jones beskriver. Frånvaron av kroppen försvagar inte subjektets närvaro, utan omformar den. Även i *Untitled (Rape Scene)*, där en publik rent formellt närvarade, hade handlingen redan ägt rum. Publikens möte skedde i eftereffekten, i den stillhet som markerar våldets spår snarare än dess utförande.

Dessa postmoderna konstgrepp är alltså en social praktik som relaterar aktioner till ett större kulturellt sammanhang och där den givna gränsen mellan utövare och betraktare destabiliseras och ersätts med ett intersubjektivt utbyte. Jones betonar att *body art* i alla sina former, som performance eller i bild, använder performativitet som metod för att påvisa kroppens ofullständighet.⁶⁰ Kroppen i sig är inte meningsbärande, utan kräver kontext och mottagande för

⁵⁸ Ibid., s. 10, 26-27, 36-38

⁵⁹ Ibid., s. 36

⁶⁰ Performativitet blandas ofta ihop med performance. Performance avser en konstform medan performativitet innebär upprepade betydelsestävande handlingar. Ett performance är därför inte nödvändigtvis performativt. I Mendieta's praktik blir dock handlingen performativ genom kropp - *body art* - och upprepningar som producerar och förskjuter identitet.

att subjektet ska träda fram.⁶¹ I linje med Butlers teori blir subjektet alltså till genom performativa handlingar och *body art* framhåller detta varandets instabilitet genom att använda performativa akter medvetet. Kroppen aktiveras som medium genom handlingar och upprepningar för att producera en identitet och synliggör de normer och identitetskategorier som upprätthåller social ordning.⁶² Blocker menar att performativitet är det mest användbara teoretiska förhållningssättet även till Mendieta's konst, eftersom det förekommer medvetna och repetitiva aktioner före filmen eller fotots objekt.⁶³ När hon i *Siluetta*-serien och i *Alma, Silueta en Fuego* reproducerar sin kropp som kontur i olika material, som jord eller eld, iscensätter hon identitet som något instabilt, relationellt och beroende av plats, kropp och ritual.

Mendieta's verk placerar henne mitt i den politiska diskussionen om närvaro, spår och subjektivitet som kännetecknade decenniet. 1970-talets konstnärliga skifte gör alltså hennes praktik möjlig - och samtidigt begriplig. *Earth art* öppnade upp naturen som scen, *body art* öppnade upp kroppen som performativt material och postmodernismens kritik av stabila subjekt öppnade upp för identitetens upplösning som estetisk strategi. Mendieta använde samtliga av dessa stråk i *Alma, Silueta en Fuego* och omformade dem utifrån sin egen position, vilket gör hennes verk både tidsbundet och egenartat.⁶⁴

Genom att under 1970-talet eliminera konstobjektet till förmån för temporala och kroppsliga verk som integrerade publiken i praktiken uppluckrades konstnärens auktoritet. I förlängningen krävdes en omförhandling av var och för vem konsten blev tillgänglig. Det innebar att även institutionella hierarkier synliggjordes och utsattes för kritik. Konstkritikern Lucy Lippard beskriver exempelvis hur kvinnliga konstnärer i slutet av 1960-talet började organisera sig mot

⁶¹ Amelia Jones, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998), s. 31, 34

⁶² Malin H. Hayden & Mårten Snickare (red.), *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: I* (Stockholm: Stockholm University Press, 2017), s. 80, 86-88

⁶³ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 24

⁶⁴ Detta avser hennes position som kvinna i exil i USA och dess betydelse kommer att utredas närmare i nästa kapitel.

sexism inom konstvärlden; något som adresserades motvilligt och långsamt.⁶⁵ Trots detta formades under 1970-talet en av de mest produktiva och betydelsefulla perioderna för feministisk konst och teori, där Mendieta var en integrerad del och där Lippard tidigt placerade hennes praktik i en feministisk diskurs.⁶⁶ Mendieta's engagemang med den feministiska rörelsen och särskilt det feministiska galleriet A.I.R. Gallery påverkades dock av interna konflikter. Hon problematiserade den vita feminismens universalism och kämpade för att synliggöra minoriteter - särskilt andra latinamerikanska kvinnliga konstnärer - genom initiativ så som *the Task Force on Discrimination against Women and Minority Artists*.⁶⁷ -

Samtidigt växte en motrörelse fram. 1976 publicerades den inflytelserika rapporten *The Trilateral Commission* som varnade för ett "överflöd av demokrati", vilket i praktiken bidrog till att begränsa aktivism och gräsrotsrörelser. Under det följande decenniet, 1980-talet, återetablerades en neokonservativ estetik och det kommodifierbara konstobjektet återtog sin centrala position i den institutionella konstvärlden.⁶⁸ Mot denna bakgrund framstod 1970-talets flyktiga, processuella och politiskt laddade praktiker som ett hot mot marknadens logik. Feministiska och performativa motstånd har ingen plats i det hegemoniska system de försöker revolutionera och det är därför föga förvånande att årtiondet "förlorades" i senare perioders historieskrivning. De spår som 1970-talets konst lämnade efter sig är ofta fragmentariska, dokumentära. I detta avseende speglar historieskrivningen Mendieta's egen praktik. Hennes siluetter fortsätter att verka genom sina rester. Även det som upplöses lämnar ett avtryck. Mot denna bakgrund blir det nödvändigt att fördjupa analysen i kroppen som medium, eftersom det är där *Alma, Silueta en Fuego* formulerar sitt motstånd.

⁶⁵ Lucy R. Lippard, *From the center: feminist essays on women's art* (New York: Dutton, 1976), s. 28-29

⁶⁶ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 7; Laura Roulet, "Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba", *American Art* 26:2 (2012), s. 21-22

⁶⁷ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 48

⁶⁸ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 6

3.2 Kropp

Where are we to put the limit between the body and the world, since the world is flesh?

- Maurice Merleau-Ponty, *The visible and the invisible* ⁶⁹

I *Alma, Silueta en Fuego* är kroppen frånvarande, men avgörande. För att förstå hur Mendieta iscensätter verket och hur det relaterar till tidens feministiska diskurser måste kroppen därför analyseras som medium snarare än som motiv.

Lippards analyser av hur kroppen blev ett centralt medium i feministisk konst under 1970-talet blir således särskilt vägledande. Hon beskriver feminismens viktigaste bidrag till konsten som dess brist på bidrag till modernismen. Den feministiska konsten var subversiv, mångbottnad och införlivade *body art* och performance med affektiva och kroppsligt förankrade erfarenheter av kvinnligt liv.⁷⁰ De formulerade samma frågor som kvinnorörelsen: vem är jag, och vem vill jag vara?

I sin analys av *body art* framhåller Jones en konstformens paradox: När kroppen står istället för subjektet är det till priset av att bli någon annan, och samtidigt är det en narcissistisk aktion. Narcissismen har en katalyserande funktion i utforskandet av jaget. Den leder till att den egna kroppens konturer projiceras utanför sig själv och implicerar "den andre".⁷¹ Hon menar i och med detta att det förkroppsligade subjektet inom feministisk aktivism politiserar den kvinnliga upplevelsen snarare än den personliga. Den kvinnliga kroppen är dock, inom en patriarkal struktur, mer mottaglig för kritik av narcissism. Detta beror på att den manliga kroppen antas representera en universell erfarenhet, medan den kvinnliga kroppen framstår som partikulär och

⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *The visible and the invisible: followed by working notes* (Evanston, Ill: Northwestern Univ. Press, 1968), s. 138

⁷⁰ Lucy R. Lippard, *From the center: feminist essays on women's art* (New York: Dutton, 1976), s. 102; Lucy R. Lippard, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s" (*Art Journal*, vol. 40, no. 1/2, 1980), s. 362

⁷¹ Amelia Jones, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998), s. 46-47

ytlig - ett egenkärt uppvisande som objekt inför mannens subjekt.⁷² Men som föregående kapitel har visat är kroppen varken en ren representation eller universell, utan meningsbärande i en specifik kontext. När Mendieta lade sig ner på marken i en zapotekisk grav i hennes första *Silueta* var det inte för att visa upp sin kropp, utan för att berätta en historia. Men när kroppen är frånvarande, som i *Alma, Silueta en Fuego*, blir diskussionen en annan.

Att berätta om sin historia är att berätta om gruppens. Konsthistorikern Jenny Klein menar att det under 1970-talet fanns ett behov av att definiera sig som grupp för att överhuvudtaget vinna en plats i historien och i konstsfären.⁷³ Detta ledde till en splittring inom den feministiska diskursen. Den ena positionen förespråkade essentialism, där den kvinnliga kroppen förstås som bärare av medfödda feminina egenskaper och en arketypisk estetik. Den andra positionen utvecklade en strategisk, poststrukturalistisk identitetspolitik som istället betonade skillnader kvinnor emellan och synliggjorde dolda privilegier inom den feministiska rörelsen.⁷⁴

Essentialism kom i efterhand att kritiserats som ett teoretiskt problematiskt förhållningssätt, då den tenderade att reproducera stereotyper. Rörelsen drevs till stor del av vita feminister som sökte en universell erfarenhet av kvinnlighet och som approprierade gudinnemyter och platser med mytisk förankring för att åberopa något ursprungligt.⁷⁵

Mendieta har kritiserats just för att anspela på essentialism, och *Alma, Silueta en Fuego* visar varför denna läsning har varit möjlig. Hon använder sig av naturen som skulpturalt material och beskriver själv dess magiska krafter som något som knyter an till ett ursprung och relaterar till

⁷² Ibid., s. 47

⁷³ Jennie Klein "Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s." *Feminist Studies* 35, no. 3 (2009), s. 579

⁷⁴ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 30; En central problematik i den tidiga poststrukturalistiska kritiken var att den å ena sidan ville undvika essentialisering, men å andra sidan fortfarande var beroende av identitetskategorier. Judith Butlers performativitetsteori i *Genustrubbel feminism och identitetens subversion* erbjuder ett sätt att förstå identitet som process snarare än essens.

⁷⁵ Jennie Klein "Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s." *Feminist Studies* 35, no. 3 (2009), s. 576-578

kvinnokroppens livgivande egenskaper.⁷⁶ I sin praktik refererade hon dessutom till förkoloniala och icke-västerländska kulturer som stod i nära relation till naturen, och använde sig av rituella strukturer i *Silueta*-serien. Ritualen kan förstås som en praktik som genom sin upprepning producerar ett ursprung, snarare än att återvända till ett förlorat förflutet. Samtidigt är ritualen en ceremoniell akt - ett sätt att bli till genom en performativ handling - vilket gör den till en markering i tiden snarare än ett återvändande.⁷⁷ *Alma, Silueta en Fuego* repeterar en siluett, men markerar därigenom också ett avstamp. Varje markering i *Silueta*-serien konstruerar och upplöser Mendieta's kropp, och refererar till ett subjekt som träder fram processuellt och i ständig förändring.

Mendieta intresserade sig för kroppen representerad genom gudinnemyter och natur, men tog samtidigt avstånd från en vit, universaliserande feminism. Hennes utforskande av ursprung har tydliga kopplingar till rituella akter inom det afro-kubanska trossystemet Santería, bland annat genom användningen av krut, som även förekommer i *Alma, Silueta en Fuego*.⁷⁸ Hon var dock inte en praktiserande utövare. Den rituella upprepningen som bär spår av Santería bör därför förstås som en performativ strategi som aktiverar ett kulturellt ursprung, snarare än som en religiös trosbekännelse.

Blocker påpekar dock att man bör placera Mendieta i en kubansk kultur med försiktighet, eftersom hon levde i exil sedan början på tonåren.⁷⁹ Om analysen utgår från Mendieta's personliga erfarenheter och dess påverkan på den kroppsliga gestaltningen i *Alma, Silueta en Fuego* krävs större precision. Mendieta kom från en välbemedlad aristokratisk familj till Iowa, där hon mötte en radikalt annorlunda social verklighet präglad av rasism och svåra levnadsförhållanden. Där började hon uppfatta sig själv som något annat än vit, och i relation till

⁷⁶ Clayton Eshleman, *A Sulfur Anthology* (s.l: Wesleyan University Press, 2016), s. 323

⁷⁷ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 36-39

⁷⁸ Laura Roulet, "Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba", *American Art* 26:2 (2012), s. 21, 23

⁷⁹ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 19

den nya hegemonins subjekt positionerades hon som abjekt - både igenkännbar och distinkt olik.⁸⁰

Mendieta konst erbjuder inga svar, utan perspektiv, i det intersubjektiva mötet mellan projektion och identifikation. Siluetten i *Alma, Silueta en Fuego* är villkorlig och får mening i relation till betraktaren. Att läsa verket som essentialistiskt och placera Mendieta inom en vit, essentiell konsttradition på grund av dess rituella karaktär och kroppslighet är att skrapa på ytan. En sådan läsning förbiser hennes erfarenhet, som inte är essentiell eller universell utan partikulär. Jones understryker att detta riskerar att missa poängen med praktiker som demaskerar de strukturer genom vilket objektet tolkas.⁸¹ Den kvinnliga kroppen och jorden utgör en uråldrig metafor, och Blocker visar hur kritiken mot Mendieta ofta grundas i föreställningen att hennes motiv inte utforskar femininitetens möjligheter, eftersom den återkommande siluetten i landskapet kan tolkas som en figur för Moder Jord. Blocker invänder mot denna läsning genom att fråga: Vilken kvinna är denna ursprungliga Moder Jord? Kritiken, menar hon, dömer det familjära i bildspråket utan att beakta Mendieta's specifika kontext. I detta avseende riskerar anklagelsen om essentialism att säga mer om kritikerns förväntningar än om verket självt.⁸²

Mendieta delade erfarenheter med dem som i relation till det hegemoniska subjektet positionerats som den ”andra”: personer utsatta för sexism, rasism och exil. I *Abject performances* beskriver Leticia Alvarado hur den kropp som tillskrivs denna position blir abjekt just genom sin ovilja att låta sig definieras. Denna vägran frambringar en otillhörighet, där subjektet varken är fullt inkluderat eller helt kan uteslutas. Alvarado beskriver hur abjekta performativa handlingar hos latinamerikanska - *latinidad* - konstnärer fungerar som en estetisk strategi som gör gränser otydliga och fragmenterar stabiliteten hos både stereotyper och nationella identitetskategorier.

⁸⁰ Leticia Alvarado, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham: Duke University Press, 2018), s. 34

⁸¹ Amelia Jones, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998), s. 22-23

⁸² Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 47-48

Det är inte igenkänning som eftersträvas, utan en motsträvighet inför att göras begriplig på hegemonins villkor.⁸³

Siluetten i *Alma, Silueta en Fuego* är inte idealiserad, även om Mendieta själv stundtals beskrev sina siluetter och relationen till naturen i ett essentialiserande språk.⁸⁴ Siluetten representerar dock inte en ”naturlig” kropp, utan är destabiliserande genom sin frånvaro. Mendieta's markering pekar därför inte mot ett universellt ursprung, utan mot en kollektivitet som uppmärksammar dem som befinner sig utanför hegemonins normativa ideal genom performativa handlingar. Som Alvarado framhåller är siluetten inte betydelsefull för vad den säger om Mendieta's tillhörighet, utan för hur den blottlägger ideologiska strukturer som består även när kroppen själv inte är det.⁸⁵ I *Alma, Silueta en Fuego* saknas både ett stabilt subjekt och ett avgränsat objekt; kroppen fungerar istället som ett konceptuellt verktyg som öppnar för ett subjekt som ifrågasätter sina egna gränser. Alvarado kopplar detta instabila subjekt till erfarenheten av *latinidad* i exil i USA, där obestämbarheten inte endast är ett tillstånd av utsatthet utan också rymmer möjligheter. I detta avseende framträder performativitetsteorin inte bara som analysverktyg, utan som något som gestaltas i själva verket.⁸⁶

Mendieta var en kvinna i exil som tidigt tvingades omförhandla sin självbild. Mellan nationer markerade hon jorden där hon stod, för att därefter låta kroppen upplösas och börja om förloppet igen. Erfarenheten av exil - och av abjektion - är genomgående närvarande i Mendieta's verk. Nationen, liksom *kvinnan*, framträder här inte som naturliga kategorier utan som symboliska konstruktioner som formas genom performativitet: genom upprepning som med tiden

⁸³ Leticia Alvarado, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham: Duke University Press, 2018), s. 14, 18-19, 23

⁸⁴ Amelia Jones, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998), s. 26-27

⁸⁵ Leticia Alvarado, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham: Duke University Press, 2018), s. 19, 24, 27, 46, 54

⁸⁶ *Ibid.*, s. 55

naturaliseras. När dessa begrepp förs bort från det familjära blottläggs deras strukturer, och därigenom öppnas en möjlighet att omförhandla normativa associationer.

I linje med detta menar både Blocker och Alvarado att Mendieta använder performativitet som metod i sin praktik. Genom abjektionen kan hon sammanföra olika aspekter av sin identitet, och genom att förkroppsliga denna process blir den personliga handlingen oskiljbar från de diskursiva maktrelationer som formar subjektet.⁸⁷ Identiteten konstrueras här som något som kontinuerligt uppstår i dynamiken mellan kulturella relationer. I *Alma, Silueta en Fuego* förstärks detta genom att filmen loopas och tillblivelse och upplösning får pågå utan ett definitivt slut.

Den kvinnliga kroppen som symbolisk representation medför emellertid betydande risker. Den kvinnliga estetiken tenderar, som Lippard påpekar, att centreras kring sexualitet - inte för att de väljer detta, utan för att de socialiseras till att förstå sig själva som kroppar under ständig granskning.⁸⁸ Mendieta kringgår denna problematik genom att använda siluetten snarare än den fysiska kroppen, vilket öppnar upp den publika tolkningen av ett annars privat uttryck.⁸⁹ Genom att låta siluetten upplösas i eld i *Alma, Silueta en Fuego* omförhandlar Mendieta relationen mellan kvinnokropp och natur. Föreställningen om naturen som kvinnlig - och därmed som ursprunglig, mystisk och exploaterbar - är en djupt rotad sexistisk stereotyp.⁹⁰ Elden introducerar ett våldsamt element i denna ikonografi, men våldet bör inte förstås som självdestruktivt eller som en frigörelse från en påstått ”sexuell natur”. Lippard påpekar tvärtom att kvinnliga konstnärer sällan riktar våldet mot sig själva.⁹¹ I Mendieta's verk fungerar elden istället som ett

⁸⁷ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 25

⁸⁸ Lucy R. Lippard, ”The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s body art” (*Art in America* 64, no. 3, 1976), s. 75

⁸⁹ Lucy R. Lippard, *From the center: feminist essays on women’s art* (New York: Dutton, 1976), s. 73

⁹⁰ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 46-48

⁹¹ Lucy R. Lippard, ”The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s body art” (*Art in America* 64, no. 3, 1976), s. 80

medel för att bryta de symboliska ordningar som binder kvinnokroppen till naturen som ett passivt objekt.

Våldet i *Alma, Silueta en Fuego* kan också tolkas som att det redan ägt rum, före elden, genom närvaron av det vita tyget som minner om en liksvepning. Den döda kroppen är enligt Kristeva den mest abjekta, eftersom den saknar gränser och därmed upplöser distinktionen mellan subjekt och objekt.⁹² Den förtvinande kroppen stör den symboliska ordningen och representerar ett hot mot den binära, hegemoniska dominansen. Mendieta's siluett är både lik oss och definitivt annan: den för tankarna till döden, men bär samtidigt löftet om förvandling snarare än definitivt avslut. I *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* diskuterar Butler den franska feministiska filosofen Monique Wittigs användning av våld i språket som en medveten subversiv strategi. Genom att vägra upprätthålla distinktionen mellan manligt och kvinnligt ville Wittig undvika att reproducera en binära struktur och ge våld ett nytt sammanhang som inte enbart riktades mot kvinnor.⁹³ På ett liknande sätt kan Mendieta's verk förstås: våldet i *Alma, Silueta en Fuego* är inte självdestruktivt, utan strukturellt. Det angriper de socialt och politiskt instiftade ordningar som formar och begränsar subjektet.

Essentialistiska läsningar riskerar därför att urholka verkets mångbottnade processuella handlingar. Samtidigt finns en allmänmänsklig längtan efter samhörighet och särskilt i exil kräver detta en ständig omförhandling av identiteten inom den dominanta kontexten. Som Alvarado beskriver innebär denna förskjutning en rörelse från abjekt till subjekt.⁹⁴ Den ”andre” - den vars kropp avviker från den hegemoniska lagen - förväntas enligt denna logik att utplåna sig

⁹² Julia Kristeva, Leon s. Roudiez & Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection* (New York, NY: Columbia Univ. Press, 1982), s. 4

⁹³ Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (originalår 1990, Göteborg: Daidalos, 2007), s. 202

⁹⁴ Leticia Alvarado, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham: Duke University Press, 2018), s. 18

själv.⁹⁵ I *Alma, Silueta en Fuego* gestaltar Mendieta denna erfarenhet av exil och villkorad tillhörighet, men hon låter sig inte förgöras. Genom lågorna omformas snarare kroppen än upphävs och *Alma, Silueta en Fuego* framträder som ett verk där motstånd inte formuleras genom representation, utan genom process, upplösning och omförhandling.

3.3 Eld

[...] fire is as evanescent as speech, as elusive as certainty, as animate and unstable as identity
- Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta?* ⁹⁶

Om kroppen i *Alma, Silueta en Fuego* är villkorlig, i den mening att den endast framträder genom ersättning och spår, är elden den handling genom vilken denna instabilitet görs oåterkallelig. Den fungerar därmed som en intensifiering av Mendiets performativa handlingar. I detta avslutande kapitel undersöks hur detta element verkar i hennes konst genom en historisk förståelse av eldens symbolik samt genom Bachelard och Derridas teorier om eld och aska.

Inspirerad av religionshistorikern Mircea Eliade betraktade Mendieta vatten och eld som energikällor och helgande symboler, kopplade till själens passage mellan död och återuppståndelse. Dessa idéer sammanföll med hennes reflektioner kring barndomens erfarenheter av Santería samt hennes utforskande av mimesis som konstnärligt verktyg, vilket hon noterade i sina anteckningsböcker under det tidiga 1970-talet.

I denna kontext framträder mimesis som ett centralt begrepp. Teorin utgår från en reproduktion av jaget som förskjuter subjektet och gör det till en ”annan” - en form av temporär subjektiv emancipation.⁹⁷ Mendieta översätter denna teori till sina siluetter, vars förkroppsligande gör det

⁹⁵ Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (originalår 1990, Göteborg: Daidalos, 2007), s. 177; Butler utvecklar denna problematik genom sin läsning av Foucaults Herculine Barbin.

⁹⁶ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 30

⁹⁷ Charles Merewether, "Portfolio", *Grand Street* nr 67 (1999), s. 49

möjligt för henne att röra sig utanför sig själv och betrakta den egna identiteten som process. Elden fungerar här inte enbart symboliskt, utan ingår aktivt i denna process - den ersätter inte kroppen, utan fullbordar upplösningen och möjliggör förvandling.

Eldens historia är en del av människans egen. Gaston Bachelard beskriver elden som ett ultralevande element - en konstant dikotomi som samtidigt rymmer motsatta värden som gott och ont, liv och död, utan att förlora sin symboliska kraft. Just genom att bära sin egen motsägelse kan elden fungera som dialektisk förklaringsmodell.⁹⁸ Denna ambivalens har gett elden en särställning i mytologiska föreställningar, där den förstås både som världens början och dess slut. Eldens förstörelse bereder också plats för något nytt att växa. Därigenom har elden blivit en återkommande symbol för rening och förvandling.⁹⁹

Konsthistorikern Charles Merewether har uppmärksammat en visuell parallell mellan Mendietas eld-siluetter och den latinamerikanska katolska ikonerna *Anima Sola*, där en kvinna i skärselden håller upp sina armar mot himlen i väntan på förlåtelse.¹⁰⁰ I denna ikonografi fungerar elden som medium för själens frigörelse genom separation från kroppen. Det finns inga belägg för att Mendieta medvetet refererade denna ikon, och siluetten med resta armar förekommer även i verk utan elden. Likheten pekar dock mot en längre tradition där elden förstås som en processuell kraft - inte enbart destruktiv, utan förlösande och transformerande.¹⁰¹

Till skillnad från vatten eller jord, saknar elden substans, och dess tillblivelse var länge mystisk. Trots denna obegriplighet blev människans kontroll över elden avgörande för den moderna människans egen tillblivelse. I mytologiska föreställningar tillskrevs elden därför en gudalik makt, och dess förlopp blev en perfekt analogi för livet självt: den tycks uppstå ur intet, äter,

⁹⁸ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire* (originalår 1938, London: Routledge & Kegan Paul, 1964), s. 7

⁹⁹ Stephen J. Pyne, "Fire in the mind: changing understandings of fire in Western civilization", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 371:1696 (2016), s. 2

¹⁰⁰ Charles Merewether, "Portfolio", *Grand Street* nr 67 (1999), s. 50

¹⁰¹ Även namnen bär på likheter då både *anima* och *alma* betyder själ på latin respektive spanska.

förtär, föder och dör. Innan elden kunde förklaras naturvetenskapligt fungerade den därmed som ett intellektuellt verktyg för att förstå förändring, tid och existens.¹⁰²

Just dessa transformerande egenskaper har gjort elden central i religiösa ritualer världen över.¹⁰³ Avgörande här är att elden i ritualen inte enbart symboliserar något, utan gör något. Detta gäller även elden i *Alma, Silueta en Fuego*. Eldens närvaro i verket bidrar till att förstå siluettens upplösning som en rituell akt snarare än som ett uttryck för destruktion. I den rituella akten fungerar alltså elden som ett aktiverande verktyg, medan ritualen själv utgör en reglerad form för kroppsligt meningsskapande. Enligt Kristeva markerar ritualen gränsen mellan den semiotiska upplösningen och den symbolisk lagen.¹⁰⁴ Ritualen möjliggör därmed en kontrollerad destabiliseringen av kroppen och subjektet, där elden inte framstår som våldsam utan instrumentell och transformativ.

Om mimesis tillåter subjektet att röra sig utanför sig själv genom att bli ”annan”, kan den också fungera som ett sätt att möta döden på avstånd. Kristeva beskriver hur ett subjekt som destabiliseras och riskerar att upplösas erfar en intensiv affekt, *jouissance*, där njutning och smärta sammanfaller. Denna affekt gränsar mot destruktiv och hotar subjektets sammanhållning.¹⁰⁵ Genom mimesis kan denna erfarenhet dock förskjutas och reflekteras snarare än genomlevas direkt. Subjektets upplösning i elden erfars då inte direkt, utan genom en distans som möjliggör det sublima. Detsamma gäller även betraktaren av den påtända siluetten i *Alma, Silueta en Fuego*. Åskådaren kan uppleva obehag inför en kropp i upplösning och samtidigt vara medveten om eldens fara, men också veta att faran är utom räckhåll. Denna kombination av hot

¹⁰² Stephen J. Pyne, "Fire in the mind: changing understandings of fire in Western civilization", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 371:1696 (2016), s. 2-4

¹⁰³ Ibid., s. 3

¹⁰⁴ Julia Kristeva, Leon s. Roudiez & Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection* (New York, NY: Columbia Univ. Press, 1982), s. 73

¹⁰⁵ Ibid., s. 9-13 (särskilt s. 11)

och distans ger upphov till en känsla av upphöjdhet. Här sammanfaller den abjekta erfarenheten med det sublima.¹⁰⁶

I mötet med den upplösande siluetten, med elden, aktiveras därmed abjektionen även hos betraktaren. Verkets mening uppstår inte enbart i Mendieta's handling, utan i den affektiva erfarenhet där teorin omsätts i praktik och gör det exila tillståndet delbart. Elden är i detta avseende - genom ritual och affekt - mer en social än en naturlig verklighet. Den är inte instinktivt begriplig, utan måste läras genom erfarenhet. Den första lärdomen är att inte röra lågan - för att förstå dess verkan krävs, som Bachelard uttrycker det, en akt av olydnad.¹⁰⁷ Elden är varken ond eller god i sig, utan verkar relationellt och formar sig efter sin kontext, ofta med potentiellt förödande konsekvenser.

I Bachelards undersökning av eldens symbolik inom mytiska föreställningar framhålls särskilt det han benämner den *sexualiserade elden*. Denna eld tillskrivs erotiska egenskaper och fungerar som en symbolisk länk mellan materia och själ.¹⁰⁸ I Bachelards könade symbolsystem beskrivs elden som ett aktivt, maskulint element, medan kvinnan istället associeras med mer passiva element såsom luft och vatten.¹⁰⁹

Som föregående kapitel har visat bör elden i *Alma, Silueta en Fuego* inte förstås som självdestruktiv eller som en uppgörelse med kvinnans påstådda sexuella koppling till naturen. Samtidigt introducerar Mendieta ett element som bär både destruktiva och erotiska konnotationer

¹⁰⁶ Ibid., s. 11

¹⁰⁷ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire* (originalår 1938, London: Routledge & Kegan Paul, 1964), s. 10

¹⁰⁸ Ibid., s. 43, 54-55

¹⁰⁹ Bachelards analys av eldens symbolik präglas av ett könat och i hög grad universaliserande bildspråk, där element tillskrivs maskulina och feminina egenskaper. I denna uppsats används inte hans tänkande normativt utan som ett poetiskt och analytiskt raster för att förstå eldens affektiva och processuella verkan, snarare än dess könade symbolik.

- en dubbelhet som även präglar döden, vilken enligt Kristeva kan vara förbunden med *jouissance*.¹¹⁰

Att helt avskryva eldens erotiska eller affektiva dimension vore därför att rationalisera bort dess historiskt djupt rotade symboliska kraft. I *Alma, Silueta en Fuego* framträder elden istället som ett element som spelar med motsatta värden. När Mendieta pekar mot döden, pekar hon samtidigt mot livet. Någon entydig symbolik låter sig därför inte fastställas; betydelsen uppstår snarare i mötet mellan hur verket verkar processuellt och betraktarens egna förväntningar. Det enda konstanta är denna dikotomi och eldens förvandlande förlopp i samspel med Mendiets performativa handlingar. För att parafrasera Bachelard: när förändring krävs, återopas elden.¹¹¹

I det moderna samhället har elden i stor utsträckning förlorat sin vardagliga närvaro och därmed sin omedelbara metaforiska kraft.¹¹² Mendieta återinför elden i sin praktik som människans kompanjon - ett processuellt verktyg för att gestalta det som är svårt att sätta ord på, som behöver erfaras. När Bachelard inleder *The Psychoanalysis of Fire* med lägerelden som en ursprunglig plats för dagdrömmeri beskriver han just denna erfarenhet.¹¹³ Lågornas oförutsägbara rörelser binder blicken och öppnar ett rum för reflektion kring existensens villkor - en roll som elden också intar i *Alma, Silueta en Fuego*.

När elden falnar upphör inte verket, utan förskjuts till askan som blir kvar - ett spår av en närvaro som redan har dragit sig undan. Eldens natur är att förbruka sig själv i sin egen verkan. Detta är

¹¹⁰ Julia Kristeva, Leon s. Roudiez & Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection* (New York, NY: Columbia Univ. Press, 1982), s. 73; Gloria Moure, Donald Kuspit, Charles Merewether, Mary Sabbatino, Racquelin Mendieta, & Centro Galego de Arte Contemporánea (red.), *Ana Mendieta* (Barcelona: Ed. Polígrafa, utställningskatalog, 1996), s. 101

¹¹¹ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire* (originalår 1938, London: Routledge & Kegan Paul, 1964), s. 57

¹¹² Stephen J. Pyne, "Fire in the mind: changing understandings of fire in Western civilization", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 371:1696 (2016), s. 5-6

¹¹³ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire* (originalår 1938, London: Routledge & Kegan Paul, 1964), s. 14

en paradox likt historiens egen logik: det som fortsätter gör det endast genom att lämna något efter sig.¹¹⁴ Askan blir inte kvar som ett resterande, neutralt objekt, utan som spåret av en förstörelse som aldrig kan återställas. Just därför fungerar askan som en passande symbol för det ofullständiga och för identitetens osäkra och fragmentariska natur.

Kristeva framhåller askans betydelse som en rest av offer och ritual - ett material som både möjliggör återfödelse och samtidigt fungerar som förorening. På grund av sin ofullständighet blir askan abjekt, den markerar det som varken finns längre eller helt kan avvisas.¹¹⁵ Alvarado vidareutvecklar denna logik genom att beskriva det abjekta som en markering av en fas i subjektets tillblivelse.¹¹⁶ Ur detta perspektiv kan askan efter elden i *Alma, Silueta en Fuego* förstås som det abjekta spåret av Mendieta's subjektstillblivelse och ett tecken på att processen har fullbordats.

Mendieta's siluetter är skapade för att upplösas. Genom att markera kroppen i naturen förankras den materiellt i sin egen förgänglighet, och genom dokumentationen markeras en plats som aldrig går att återvända till.¹¹⁷ När denna handling upprepas performativt blir kroppen ett tillstånd lika flyktigt som elden själv.

Samtidigt lämnar dokumentationen fragmentariska spår kvar av identitetens instabila gestaltning. Derrida beskriver detta som en *terrifying menace* - dokumentationens dubbla funktion att både vittna om en förlust och försöka skydda det som redan gått förlorat.¹¹⁸ I *Alma, Silueta en Fuego* visar filmen - dokumentationen - efterverkningarna av en händelse. Detta är inte ett

¹¹⁴ Ibid., s. 26

¹¹⁵ Julia Kristeva, Leon s. Roudiez & Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection* (New York, NY: Columbia Univ. Press, 1982), s. 76

¹¹⁶ Leticia Alvarado, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham: Duke University Press, 2018), s. 55

¹¹⁷ Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999), s. 23, 97

¹¹⁸ Amelia Jones, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998), s. 35

misslyckande, utan ett verktyg i sig. Som Jones påpekar är dokumentationen av *body art* inte till för att bekräfta kroppens närvaro, utan för att intensifiera upplevelsen av dess opålitlighet och försvinnande.

Il y'a là cendre kan översättas till ”det finns aska där”. Videon som dokumenterar ett performance kan förstås som just en sådan aska: den står istället för sin egen förutsättning utan att kunna återge den. Kroppen står i sin tur istället för subjektet, vilket gör dokumentationen till ett minne av ett minne - alltid två steg bort. Detta avstånd är inte bara abjekt, det är också sublimt.

Analysen har undersökt hur *Alma, Silueta en Fuego* producerar mening genom en process där kropp, eld och aska samverkar för att upplösa stabila föreställningar om subjekt, närvaro och identitet. Verket etablerar denna process inte genom representation, utan genom en serie performativa förskjutningar där det som försvinner är lika betydelsefullt som det som framträder. En mer övergripande syntes av dessa aspekter, och deras konsekvenser för förståelsen av Mendieta's konstnärskap, utvecklas i uppsatsens slutdiskussion.

4. Slutdiskussion

Syftet med den här undersökningen har varit att genom en närläsning av filmen *Alma, Silueta en Fuego* situera Ana Mendieta's konstnärsskap. Analysen har visat att verket inte kan förstås som en representation av kropp eller identitet. Istället framträder det som en process där subjektivitet görs temporärt, villkorligt och ständigt förhandlingsbart. Genom att arbeta med performativa förskjutningar snarare än stabila former framträder Mendieta's praktik både som tidstypisk och kritisk i relation till sin samtid.

Mendieta's användning av *body art* och *earth art* placerar henne inom den konstnärliga diskurs som under 1970-talet ifrågasatte det permanenta konstobjektet och försköt fokus mot handling, process och dokumentation. I *Alma, Silueta en Fuego* blir detta särskilt tydligt genom att siluetten ersätter kroppen och filmen ersätter händelsen. Dokumentationen fungerar inte enbart som ett vittnesmål, utan som en förlängning av verket som aktiverar betraktaren i produktionen av mening. Därigenom etablerar filmen ett möte som alltid är fördröjt, fragmentariskt och präglad av frånvaro.

Genom att iscensätta *Silueta*-serien som upprepade performativa handlingar kunde Mendieta undersöka identitet som något processuellt snarare än representerbart. Denna estetiska strategi kan förstås som abjekt, i den mening att den destabiliserar både kroppens gränser och fasta identitetskategorier, men också relationen mellan utövare och betraktare. I *Alma, Silueta en Fuego* framträder detta inte enbart som en upplösning av kvinnokroppen, utan som en bearbetning av erfarenheten av exil och att vara *latinidad* i en vit, hegemonisk kontext. Dessa dimensioner är inte separata, utan samverkar i en kritik som riktas både mot dominerande maktstrukturer och mot universaliserande feministiska diskurser.

Att Mendieta's verk lästs som - och kritiserats för att vara - essentialistiska framstår i detta ljus som en förenkling. Undersökningen visar snarare hur referenser till natur, ritual och ursprung används strategiskt för att synliggöra, snarare än befästa, föreställningen om en universell kvinnlig identitet. Genom att låta siluetten stå istället för subjektet förskjuts det personliga till en

kollektiv erfarenhet av otillhörighet, förlust och exil utan att homogeniseras, och på så vis formulerar Mendieta ett motstånd.

Elden i *Alma, Silueta en Fuego* fungerar här som ett avgörande performativt moment och materiellt element. Som process gör den kroppens upplösning irreversibel och konfronterar betraktaren med de vanskliga gränserna för närvaro, dokumentation och minne. Det som återstår - askan, dokumentationen, spåret - är fragment av en händelse som inte längre kan nås, men som fortsätter att verka genom sin upprepning och därigenom aktualiseras det tidstypiska verket i nuet.

Även om denna studie inte jämför *Alma, Silueta en Fuego* med Mendieta's övriga siluetter och eldarbeten, visar analysen hur verket kan förstås som ett koncentrat av *Silueta*-seriens estetik och metod. Verket jämförs heller inte med samtida verk av andra konstnär i Mendieta's omgivning, men tydliggör hur det relaterar till och utmanar tidens konstnärliga strömningar. Därigenom öppnas möjligheter för vidare studier av eld, ritual och dokumentation inom performancekonst, samt för fördjupade analyser av hur förlust och frånvaro kan fungera som produktiva konstnärliga strategier.

Likt lägerelden i Bachelards analogi öppnade *Alma, Silueta en Fuego* ett rum för reflektion av varandets villkor. Även om Mendieta's inre förblir höljt i dunkel möjliggör verket en fördjupad förståelse av betraktarens eget.

5. Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att undersöka Ana Mendieta's konstnärsskap genom en närläsning av konstverket *Alma, Silueta en Fuego* (1975) ur hennes *Silueta*-serie. Med närläsning som metod går det att se hur verket producerar mening genom performativa handlingar samt att situera det i relation till 1970-talets konstnärliga och feministiska kontext. Med utgångspunkt i teorier om performativitet, abjektion och materialitet analyseras hur kropp, eld och aska samverkar i en process som upplöser stabila föreställningar om subjekt, närvaro och identitet och därigenom formulerar motstånd.

Analysen är tematiskt strukturerad som en rörelse från verkets yttre omständigheter till dess inre verkan genom tre kapitel som behandlar *motstånd*, *kropp* och *eld*, med närläsning av verkets visuella, materiella och processuella egenskaper som metod. I det första steget visas hur Mendieta's praktik relaterar till 1970-talets feministiska diskurser och kritik av det permanenta konstobjektet, samt hur dokumentationen fungerar som en aktiv del av verkets meningsproduktion. Därefter analyseras kroppen som ett frånvarande men avgörande medium, där siluetten ersätter subjektet och möjliggör en kollektiv och relationell förståelse av identitet präglad av exil och tillhörighet. Slutligen undersöks elden som ett processuellt och rituellt element vars transformativa kraft gör kroppens upplösning oåterkallelig och förskjuter verket mot askan som rest och spår.

Uppsatsen visar att *Alma, Silueta en Fuego*, formulerar motstånd inte genom representation av kroppen, utan genom process, upplösning och förlust, där det som försvinner är lika betydelsefullt som det som framträder.

6. Källor & litteratur

Tryckt material

Alvarado, Leticia, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham: Duke University Press, 2018)

Bachelard, Gaston, *The Psychoanalysis of Fire* (originalår 1938, London: Routledge & Kegan Paul, 1964)

Bal, Mieke, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide* (Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2002)

Blocker, Jane, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile* (Duke University Press, 1999)

Butler, Judith, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (New York: Routledge, 1993)

Butler, Judith, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (originalår 1990, Göteborg: Daidalos, 2007)

Derrida, Jacques, *Cinders*, First University of Minnesota Press edition (originalår 1982, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014)

Eshleman, Clayton, *A Sulfur Anthology* (s.l: Wesleyan University Press, 2016)

Hayden, Malin H. & Snickare, Mårten (red.), *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1* (Stockholm: Stockholm University Press, 2017)

Jones, Amelia, *Body art: performing the subject* (Minneapolis, London: University of Minnesota press, 1998)

Klein, Jennie, "Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s." *Feminist Studies* 35, no. 3 (2009)

Kristeva, Julia, Roudiez, Leon S. & Kristeva, Julia, *Powers of horror: an essay on abjection* (New York, NY: Columbia Univ. Press, 1982)

Dibbets, Jan, Haacke, Hans, Jenney, Neil, Long, Richard, Medalla, David, Morris, Robert, Oppenheim, Dennis, Smithson, Robert & Uecker, Günther, *Earth Art* (New York: the Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, utställningskatalog, 1970)

Lippard, Lucy R, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s" (*Art Journal*, vol. 40, no. 1/2, 1980)

Lippard, Lucy R, "The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's body art" (*Art in America* 64, no. 3, 1976)

Lippard, Lucy R., *From the center: feminist essays on women's art* (New York: Dutton, 1976)

Merewether, Charles, "Portfolio", *Grand Street* nr 67 (1999): s. 40–50

Merleau-Ponty, Maurice, *The visible and the invisible: followed by working notes* (Evanston, Ill: Northwestern Univ. Press, 1968)

Moure, Gloria, Kuspit, Donald, Merewether, Charles, Sabbatino, Mary, Mendieta, Racquelin & Centro Galego de Arte Contemporánea (red.), *Ana Mendieta*, (Barcelona: Ed. Polígrafa, utställningskatalog, 1996).

Pyne, Stephen J., "Fire in the mind: changing understandings of fire in Western civilization", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 371:1696 (2016)

Roulet, Laura, "Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba", *American Art* 26:2 (2012): s. 21–27

Internet

Guggenheim, *Ana Mendieta* (n.d.). <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta> (hämtat den 5/12-2025)

Julia Kristeva, *The Impudence of Uttering: The Mother Tongue* (n.d), <http://www.kristeva.fr/impudence.html> (hämtat den 4/12-2025)

Marian Goodman Gallery, *Ana Mendieta* (n.d.), <https://www.mariangoodman.com/artists/ana-mendieta/> (hämtat den 5/12-2025)

Oxford Reference, *Jouissance* (n.d.), <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110810105200943> (hämtat den 4/12-2025)

Tate, *Untitled (Rape Scene)* (oktober, 2009), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355> (hämtat den 8/12-2025)

Whitney Museum of American Art, *Ana Mendieta | Alma, Silueta en Fuego* (n.d), <https://whitney.org/collection/works/55782> (hämtat den 9/12-2025)

Bilder

Mendieta, Ana, *Alma, Silueta en Fuego*, 1975, skärmdumpar från video, The Estate of Ana Mendieta Collection, LCC, New York (**omslag**)

Mendieta, Ana, *Alma, Silueta en Fuego*, 1975, C-tryck fotografi, The Estate of Ana Mendieta Collection, LCC, New York (**fig. 3** och **fig. 4**)

Mendieta, Ana, *Imagen de Yagul*, C-tryck fotografi, 1973, 50,8 x 34 cm, The Estate of Ana Mendieta Collection, LCC, New York (**fig. 2**)

Mendieta, Ana, *Untitled (Rape Scene)*, C-tryck fotografi, 1973, 25,4 x 20,23 cm, The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, New York (**fig. 1**)