

**“De sangre y raíces”****Lo ritual como estética en el *body art* feminista: Una aproximación a través de la obra de Ana Mendieta y Pilar Albarracín****"Of blood and roots"****Ritual as aesthetics in feminist body art: An approach through the work of Ana Mendieta and Pilar Albarracín****Adrián Panadero Luna (Córdoba, España, 1996)**

Graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla (2014-2018). Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (2018-2022). Máster en Patrimonio Artístico Andaluz (2022-2023). Especializado en el discurso de género en la museología contemporánea y en las Últimas Tendencias Artísticas. Actualmente cursando el Programa de Doctorado en Historia por la Universidad de Sevilla. Obras destacadas: Trabajo Fin de Máster: *Cuerpo, identidad y disidencia de género en los procesos escultóricos e instalativos contemporáneos. Una aproximación a partir de tres décadas de expografía en España (1993-2023)*. Disponible para su consulta en: <https://idus.us.es/handle/11441/150401?locale-attribute=en>

**Código de identificación ORCID:** 0009-0004-1760-4318**Resumen**

La figura de la bruja, la hechicería y todo el universo que las rodea han ejercido una función estética en la historia del arte prácticamente desde los albores de esta. De la demonización enmascarada de pedagogía y la erotización, el lenguaje iconográfico erigido alrededor de lo ritual-pagano se ha deconstruido y reapropiado, especialmente debido a los procesos creativos de mujeres artistas enmarcadas en el campo del *body art* y sus variantes del último tercio del siglo XX y el XXI. En el presente artículo se analizarán los casos de Ana Mendieta (1948-1985) y Pilar Albarracín (1968), diseccionando los elementos de sendas producciones que, como recurso para la elaboración de un discurso crítico-social, se sirven de lo ritual como recurso estético.

**Palabras clave:** Pilar Albarracín, Ana Mendieta, arte contemporáneo, body art, ritual, performance

**Abstract**

The figure of the witch, witchcraft and the whole universe that surrounds them have exercised an aesthetic function in the History of Art practically since the dawn of it. From the demonization masked as pedagogy and eroticization, the iconographic language erected around the ritual-pagan has been deconstructed and reappropriated, especially due to the creative processes of women artists framed in body art and its derivations, carried out in the last third of the twentieth century and the XXI century. This article will analyze the cases of Ana Mendieta (1948-1985) and Pilar Albarracín (1968), dissecting the elements of both productions that, as a resource for the elaboration of a critical discourse, make use of ritual as aesthetics.

**Key words:** Pilar Albarracín, Ana Mendieta, contemporary art, body art, ritual, performance

### **1. Entre mística y marginalidad: breve introducción a la figura de la bruja y lo ritual en la historia del arte**

Según la Real Academia Española, el vocablo “rito” se define como “costumbre o ceremonia”, mientras que, para el término “ritual” se utiliza la siguiente acepción: “Conjunto de ritos de una religión, de una Iglesia o de una función sagrada” (RAE, s.f). Resulta, en cierto modo, paradójica la conexión con el culto cristiano para un concepto que, desde una perspectiva social, en el imaginario colectivo, ha sido y es, aún en nuestros días, su férreo antagonista, debido a una estrecha vinculación con la brujería, la hechicería o cualquier manifestación pagana de fe.

La presencia del rito convive, sin embargo, con el ser humano desde los albores de su presencia en la Tierra. Así lo ejemplifican decenas de creaciones rupestres como la mesolítica *Danza Fállica* del Abrigo de Cogull (6.500-5000 a.C). Si bien, en ese caso, estaríamos referenciando un ritual de fertilidad, pueden encontrarse otros tantos motivos como la buena fortuna en la cacería o en la cosecha. Alejándonos de ese contexto, ya en la Antigua Grecia, desde la literatura, empiezan a encontrarse todo tipo de rituales que resultan más cercanos al concepto actual de brujería, vinculados a conjuros y hechizos mágicos. En esta línea, si nos retrotraemos, por ejemplo, a *La Odisea* de Homero, encontramos el personaje de Circe, construido bajo el arquetipo de “bruja maléfica y oscura, inspirada por brutales pasiones” (Vázquez Alba, 2020, p. 64), quien exige al protagonista revertir un conjuro a cambio de practicar relaciones sexuales con ella.<sup>1</sup>

Es precisamente en el mundo antiguo en el que se sientan las bases de la simbiosis entre “mujer” y “monstruo” mediante la creación de una serie de seres mitológicos como las amazonas, las sirenas o las arpías (Beteta Martín, 2014, p. 264), cuyas connotaciones se sustentan en un esqueleto sustancialmente misógino. A su vez, todas ellas se reconstruyen en el relato histórico del cristianismo como la quintaesencia de Eva, María Magdalena, Salomé o Judith, mujeres fuertes de la biblia relegadas al rol de pecadoras, de embaucadoras, de brujas. En palabras de Casanova y Larumbe (2005),

---

<sup>1</sup> Cuando Odiseo y sus marineros llegan a la isla de Eea, la tripulación es convertida por Circe en una piara de cerdos. La bruja promete a Odiseo devolverlos a su forma humana a cambio de la mencionada relación sexual (Vázquez Alba, 2020, p. 63).

“este arquetipo cultural ha impregnado de misoginia sagrada y material el pensamiento occidental durante siglos, convirtiendo a la mujer en instrumento del diablo” (p. 30).

Resulta de obligado cumplimiento, en términos de arte y brujería, traer a colación la obra de Francisco de Goya y Lucientes (1746 – 1828). El genio español trabajó en su pintura escenas rituales de brujas durante más de dos décadas, empezando por sus *Caprichos* (1797) o *Seis asuntos de brujas* (1798). La temática le acompañó hasta casi sus últimos días, realizando una nueva versión de *El Aquelarre* (1820 – 1824) en su serie conocida como *Pinturas Negras*, ejecutada en la Quinta del Sordo. Retrocediendo unos siglos en el tiempo, existen ejemplos de gran interés en el Renacimiento, citando, por ejemplo, el grabado de 1500 de Alberto Durero, *Bruja montada al revés en un macho cabrío* o el lienzo del flamenco Lucas Cranach *Melancolía I*, datado de 1532. Especialmente prolífico fue el siglo XIX, periodo en el que, además del ya mencionado Goya, se efectuaron obras de la talla de *Las brujas yendo al Sabbath* (Luis Ricardo Falero, 1878) o *El círculo mágico* (John William Waterhouse, 1886).

El modelo continuaría su evolución formal durante el siglo XX, aunque comenzaría a transitar un proceso de cambio crítico en el plano conceptual. Las artistas mujeres iban conquistando todos aquellos espacios que el sistema patriarcal les había arrebatado: plaza en las Academias, hueco en los museos o precio en el mercado. Sistemáticamente asociadas desde lo peyorativo con las brujas y sus macabros rituales, por fin habían llegado al momento de reinterpretar la narración, de reescribir la historia, su historia.<sup>2</sup>

Esta nueva proyección del relato escaparía del marco de los lienzos en la vorágine de revolución creativa que supone el pasado siglo –y el presente–, reflejándose en otras disciplinas como la escultura, siendo ineludible la mención a Kiki Smith y a su desgarradora obra *Pyre Woman Kneeling* (2001), en la que sitúa ante el espectador a una mujer ardiendo en la pira, a la manera de las brujas, clamando piedad con los brazos abiertos. Cabe destacar en esta línea la producción de Iria do Castelo (1977, A Coruña) quien, a través de un imaginario mitológico particular, “conecta con un vínculo mágico entre la bruja y el animal, entre la mujer y la naturaleza” (López-Villar, 2019, p. 28). Un potente halo ritual envuelve sus piezas, de disciplinas diversas, apreciable, por ejemplo, en el grupo escultórico instalativo *Home Body* (2020).

La irrupción de los nuevos medios creativos, un proceso se sucedió mano a mano con el avance tecnológico, se convertiría en el mejor de los escenarios para que las creadoras feministas pudiesen expresar sus demandas. En este proceso, fueron numerosas las artistas que, mediante la práctica de la *performance*, la video-creación o la fotografía, se sirvieron de la estética ritual –total o parcialmente– para dicha labor,

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, *Witches play the cauldron* (Leonora Carrington, 1943).

como Jessie Jones con *Tremble Tremble* (2017) o Suzanne Lacy con *She Would Fly* (2017). Será en este contexto de creación contemporánea en el que se enmarcan los dos casos de estudio que se diseccionarán a continuación: las producciones de Ana Mendieta y Pilar Albarracín.

## **2.Fluid vital: La exploración visceral de la naturaleza y la sangre en el arte de Ana Mendieta.**

En las últimas décadas, tratar de desgranar la obra de Ana Mendieta (1948-1985) se ha convertido en uno de los sujetos de estudio predilectos para los investigadores de arte contemporáneo en clave de género. Este incipiente interés por su producción no resulta de extrañar teniendo en cuenta la mística personalidad y el carácter crítico de sus creaciones, así como la innovación que supuso en cuanto a forma y contenido, desdibujando los límites entre el *land art*, el *body art*, la fotografía y la performance.

Mendieta nació en La Habana, en el seno de una Cuba que gestaba candente el embrión de su proceso revolucionario. Cuando apenas tenía doce años, como consecuencia de la situación política de su país natal, fue enviada por su padre a Iowa, Estados Unidos, mediante la llamada “operación Peter Pan”. Su adolescencia, construida entre escenarios tan poco amables como orfanatos y casas de acogida, se vio marcada por el profundo racismo histórico norteamericano, algo que, lejos de amedrentar a la artista, la influenció para “fortalecer el orgullo de ser afrodescendiente” (López, 2006, como se citó en Carpio/Cartuche/Barrazueta, 2014), cuestión que se convertirá en un elemento vertebrador para el desarrollo de su obra.

Será precisamente en Iowa donde Mendieta comience su relación con las últimas tendencias artísticas del momento. En 1972, se inscribe en el Programa Intermedia, adscrito a la universidad del mencionado estado, en el que tendrá como mentor al alemán Hans Breder (1935-2017). Bajo su dirección, en Mendieta florece un interés por la combinación de técnicas diversas, entrando en contacto con las creaciones de Allan Kaprov, Otto Mühl o Hermann Nitsch, que influirían profundamente en su concepción del trabajo corporal (Aláez Corral, 2022, p. 91).

Si bien la producción de la artista no puede vincularse de manera directa con los modelos socialmente más difundidos de la brujería, coexisten en ella un sinfín de elementos rituales de diversa índole y procedencia. Sus raíces cubanas tienen un peso prioritario en esta línea, gracias a las cuales la artista impregna su obra, según del Valle-Cordero (2014) de reminiscencias a la santería y a los rituales prehispánicos (p. 69), acentuando un carácter primitivista mediante la creación de “encuentros rituales a través de la *performance*” (Viso, 2004, como se citó en del Valle-Cordero, 2014). Para tratar esta relación entre rito y artista, nos centraremos en los dos elementos fundamentales que sustentan gran parte de su trayectoria: sangre y naturaleza.

La sangre, históricamente, ha mantenido una estrecha vinculación con la práctica ritual, teniendo una férrea presencia no solo en cultos paganos como las sangrías

mesoamericanas o la tauroctonía mitraica,<sup>3</sup> sino también en el cristianismo, protagonizando una suerte de episodios relacionados con la redención del Salvador o el sacramento de la comunión. Para Mendieta, probablemente inspirada por el Accionismo Vienés y por las creaciones más vanguardistas de la performance feminista de su tiempo, la sangre como elemento artístico jugará un papel protagónico, casi vertebrador.

Resulta de interés en este aspecto su acción *Body Track n°2 Blood Sign* (figura 1), ejecutada y filmada en 1974, actualmente perteneciente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La pieza, grabada en 8mm y, con una duración que no alcanza el minuto y medio, muestra a la artista situada de espaldas al espectador, frente a un fondo blanco, con los brazos extendidos en forma de aspa –o de cruz–. En un desolador silencio, desciende hacia abajo hasta arrodillarse, dejando marcados en la superficie dos trazos con la sangre de sus brazos, a modo de “texto performativo” (Hinojosa, 2006). Apenas un año atrás, en 1973, presentaba en esta línea la obra *Sweating Blood* (Smithsonian American Art Museum), grabada en el mismo soporte que la anterior, con una duración de 03:18. En ella, Mendieta muestra al espectador un primerísimo primer plano de su rostro sobre un fondo negro; poco a poco, por su frente empiezan a derramarse hilos de sangre a modo de sudor.



**Figura 1.** *Body Tracks N°2*, Ana Mendieta (1974). Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo>

En ambas piezas, la sangre se erige como elemento fundamental, evidenciando, por un lado, una conexión entre la mujer y lo sagrado (Íñigo Clavo, 2002, p. 410) y, por otro, íntimamente ligado, unas ineludibles referencias al cristianismo. En *Body Tracks N°2*, la artista parece mostrar, tanto mediante la posición de su cuerpo tanto como por la forma dibujada por su sangre, una cruz en aspa, a la manera en la que fuese martirizado San Andrés. Del mismo modo, el fondo blanco impregnado de rojo podría también remitir a

<sup>3</sup> Iconografía del culto a Mitra en la que se representa a la deidad sacrificando a un toro del cual, según el mitraísmo, nacerían los árboles, el vino y el trigo.

la Sábana Santa. *Sweating Blood*, por su parte, presenta a una Mendieta que, indudablemente proyecta, o bien una iconografía pasionista de Cristo doliente con la corona de espinas, o bien, la aparición de estigmas en el cuerpo.

Los paralelismos religiosos que quedan evidenciados en las dos video-creaciones las convierten en piezas heréticas, paganas. A su vez, no pueden desprenderse de metaforizar a la mujer como objeto de sacrificio (Íñigo Clavo, 2002, p. 411), algo que ya había mostrado anteriormente en piezas como *La muerte de un pollo* (1972), primera acción en la que trabajó con sangre. En ella, la artista desnuda sostiene a un pollo decapitado, cuya sangre corre por sus piernas. En esta pieza se encuentra el origen de la posterior *Sin Título (Blood and Feathers)*, en la que, de nuevo, desnuda, vierte con una petaca de sangre por todo su cuerpo y, acto seguido, se revuelca en un montón de plumas, convirtiéndose así en una especie de ser alado. De este modo, remitiría al sacrificio del gallo blanco, un “rito preparatorio de los ñañigos, sociedad secreta masculina de la santería, una religión sincretista afro-cubana” (Bidaseca, 2014, p. 136).<sup>4</sup>

El interés de Mendieta por la naturaleza se materializa especialmente en su serie *Siluetas*, realizada entre 1973 y 1977 en formatos de video y fotografía. Ante la imposibilidad de centrarnos en todas ellas, analizaremos la pieza inaugural *Imagen de Yagul* (1973 Museo de Arte Moderno de San Francisco) y *Alma. Silueta en Fuego* (1977, Museo Jumex).

*Imagen de Yagul* (figura 2) sería la pieza encargada de inaugurar el proceso creativo del proyecto *Siluetas*. La fotografía, tomada en el valle de Oaxaca, muestra a la artista desnuda sobre una tumba prehispánica, cubierta de flores blancas que parecen brotar de su cuerpo. Fue realizada durante la estancia de Mendieta en México como coordinadora del *University of Iowa Summer School Multimedia Program* (Del Valle-Cordero, 2018, p. 130). Numerosas teóricas como Lucy Lippard o Mary Jane Jacob han reflexionado acerca de esta creación, cuya polisemia es palpable tan solo con contemplarla. Coexisten en una imagen reminiscencias a la reencarnación, al destino tras la muerte, a la naturaleza como fuente y creadora de vida y al propio ser humano como parte intrínseca a la Madre Tierra; al mismo tiempo, un carácter decolonial

---

<sup>4</sup> La santería es una religión no oficial, personal y privada, que se practica en pequeñas colectividades, oficiando sus ritos en una casa particular que hace de templo, cuya figura de autoridad es el dueño, persona de mayor prestigio por edad (Linares, 1993, p. 3).

impregna la obra, planteándose, según del Valle-Cordero (2018), representar “una historia olvidada del mundo precolombino” (p. 132).



**Figura 2.** *Imagen de Yagul*, Ana Mendieta (1973-1977). Disponible en <https://www.sfmoma.org/artwork/93.220/>

En 1977, Mendieta llevaría a cabo, perteneciente a la misma serie, la video-creación *Alma. Silueta en fuego*, esta vez teniendo como emplazamiento su lugar de residencia, Iowa. Situando la naturaleza como escenario protagónico, lo que solía ser recurrente en las distintas piezas que conforman *Siluetas*, dibujaría con cartón y tela la huella de su propio cuerpo. Esa referencia física a su ser prendería en llamas, quedando para siempre plasmada en la cámara la visión de una figura humana ardiendo. La presencia del fuego, en palabras de Featherston y Basso (2022) “constituye un elemento sagrado de la Naturaleza, un agente de purificación y transformación” (p. 3). De nuevo, la artista presenta una concepción de vida y naturaleza como un solo ser, con un alma que prende, que se volatiliza mimetizándose con la tierra que la rodea, a la par que podría desprenderse de la imagen una reminiscencia simbólica al trato que recibían las “brujas” al ser acusadas de herejía durante el transcurso de la Edad Media. A su vez, no es posible desligar el fuego como parte de la cultura ritual latinoamericana, vinculado con gran variedad de ceremonias, entre ellas, el conocido como Día de Muertos.

La obra de Ana Mendieta invita a quien la contempla a sumergirse en una vorágine frenética de naturaleza y sangre, de rituales antiguos, del mundo de sus

ancestros. Durante su brillante pero breve trayectoria, lanza al espectador una profunda reflexión sobre la conexión intrínseca entre el “yo” y la Madre Tierra, a la par que otorga a la sangre un papel protagónico en la representación de dualidades: fuerza y fragilidad, empoderamiento y sufrimiento. Las piezas tratadas, en última instancia, reivindican el respeto devocional a las raíces, abrazar el rito y reconvertir nuestra relación con el medio natural en un vehículo hacia la ascensión del ser.

### **3. De toros y mantillas: La tradición re-imaginada en la obra de Pilar Albarracín**

En materia de arte de acción, video-creación e instalación fotográfica en España, Pilar Albarracín (1968) se erige como una de las máximas exponentes en el ámbito nacional, con una gran proyección internacional. Nacida en la localidad onubense de Aracena, se formaría en Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, alternando, tras ello, su lugar de residencia entre Madrid y la capital andaluza, siendo ambos los lugares que le brindaron la oportunidad de exponer de manera individual por vez primera en el año 1997.

La unicidad de sus piezas, impregnadas por un fuerte sentido de la reapropiación de simbología tradicional española, la ha llevado a consagrar su obra en bienales de renombre como las de Venecia, Busán o Moscú, así como en diferentes instituciones de la talla del *Musée D'Art Moderne de la Ville* de París, el PS1 del MoMA o el *National Center for Contemporary Arts* (Moscú), entre otros prestigiosos centros (Albarracín, s.f.).

La producción de Albarracín, vertebrada en la investigación sobre el imaginario de “lo español” deconstruido y reconstruido, así como en el uso del propio cuerpo para adueñarse del estereotipo (Panadero Luna, 2022, p. 24), no puede vincularse en su totalidad con la estética ritual, pero sí se sirve de ciertos recursos iconográficos de la misma, tal y como se defenderá a continuación.

En su acción *Enterramiento*, ejecutada en el año 1994, la artista se presenta en mitad de un boscoso campo de trigo, armada con una azada. La herramienta le sirve de aliada para cavar un profundo agujero el cual, una vez terminado, ejerce la función de receptáculo para su propio cuerpo o, en otros términos, de tumba (Bueno del Río, 2022, p. 64). Si bien, la pieza trae consigo una línea discursiva cercana a la huida desesperada ante el sufrimiento –enterrar su ser para aliviar el dolor– la potente imagen visual que genera, con Albarracín totalmente enterrada en el campo, únicamente con uno de sus brazos fuera, remite a la idea de retorno al origen creador, la unión total con la



naturaleza, una sinergia que diluye los límites entre mujer y Tierra, similar a lo ya mostrado por Ana Mendieta en su *Imagen de Yagul*.

Esa desazón profunda que transmite con *Enterramiento* da paso a una liberación apoteósica que se plasma en la video-creación *La Cabra* (2001) (figura 3). Albarracín se presenta con un traje blanco de lunares rosas, recurriendo a la vestimenta típica flamenca, un habitual en su producción (*Musical Dnacing Spanish Doll, Lunares...*); en el aspecto sonoro, se acompaña de melodías tradicionales de los espectáculos callejeros gitanos en los que, a menudo, se contaba con una cabra (Martínez, 2004, p. 62). La artista tiene como coprotagonista un enorme odre de vino, con el que, al ritmo de la música, se envuelve en una violenta y pasional danza, estableciendo un vínculo casi erótico con la piel animal. Entre tanto frenesí y movimiento, el vino se desparrama por su cuerpo y su ropa, llegando Albarracín incluso a caer al suelo. La atmósfera retrotrae al espectador a un instante orgiástico, báquico, estrechamente relacionado con los festejos griegos dedicados a la divinidad del vino. Por otro lado, la pieza remite a una amalgama de elementos relacionados con lo ritual, como son la danza, la sangre metaforizada y el macho cabrío, emblema del imaginario histórico de la brujería.



**Figura 3.** *La Cabra*, Pilar Albarracín (2001). Disponible en <https://pilaralbarracin.com/videos/videos7.html>

En el año 2012, Albarracín presenta la fotografía *Revolera*. Sobre un fondo negro, simulando un espacio no-espacio, en una cama de matrimonio vestida de sábanas blancas, la artista, ataviada con un traje de flamenca azul, descansa fumándose un cigarro junto a un toro. El título, según la Real Academia Española referencia un

movimiento en el que “el torero hace girar el capote por encima de su cabeza” (RAE, 2023). Si bien, la intencionalidad de la obra trata de revertir los tópicos vinculados a lo femenino y lo masculino y subvertir las jerarquías de poder, sirviéndose para ello de “la flamenca” y “el toro”, este segundo en sí mismo ha tenido un carácter vinculante al culto en un sinfín de religiones a lo largo de la historia, desde el anteriormente mencionado mitraísmo hasta el hinduismo, pudiendo referenciar, aun tratándose de una especie distinta, al macho cabrío por su color y prominente cornamenta.

*No apagues mi fuego, déjame arder* (2020) (figura 4) es un trabajo fotográfico cargado de significaciones, con un discurso directo y contundente. En esta serie, la artista se enfunda en el tradicional traje de mantilla de Semana Santa, sosteniendo un libro entre sus manos, que bien podría ser La Biblia. Unas incandescentes llamas se prenden alrededor de su cuerpo, hasta la cintura, tras su peineta e, incluso, brotan del propio manuscrito sagrado. Albarracín presenta así una imagen que, aún cargada de una arrolladora solemnidad, cuestiona la moral y los contextos opresivos que, en ocasiones, genera la identidad nacional –algo habitual en su producción–. La artista se personifica en una mujer poderosa, tan fiel a sus convicciones que prefiere arder en el infierno a escoger el camino hacia una idea de salvación con la que no comulga.



**Figura 4.** *No apagues mi fuego, déjame arder*, Pilar Albarracín (2020). Disponible en [http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/foto\\_no\\_apagues.html](http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/foto_no_apagues.html)

La pieza forma parte de un conjunto completado por *Luces y sombras*, otra serie de fotografías en las que se muestran manos femeninas de uñas puntiagudas y pintadas sosteniendo distintos cirios, *Rezos Explosivos*, que presenta conjuntos de velas unidas a modo de explosivos y *Arquitectura de esperanza*, una reversión de la estructura de los pasos de palio construida también con cirios. Construye así un universo visual absolutamente profano a través de la reapropiación crítica de símbolos del catolicismo, convirtiéndose ella en todas esas mujeres fuertes demonizadas por la tradición: Judith, Eva, María Magdalena. La bruja en llamas.

El imaginario construido por Pilar Albarracín desafía sin temor las convenciones de todo aquello englobado en el concepto de “lo español”, cuestionando cánones y moralidades de todo tipo. Se sirve de una profanación de la tradición ritual de su lugar de origen para deconstruir y reformular lenguajes en clave crítica de género. Con un enfoque provocativo e innovador, trata de revertir la mirada conservadora hacia la tradición, transformándola en un espacio para la resiliencia y el empoderamiento femenino.

#### 4. Conclusiones

El uso de elementos rituales para la conformación de una estética propia se ha venido utilizando desde los inicios más remotos de la creación artística. La posición de la tríada mujer-bruja-ritual en el imaginario social ha sufrido, especialmente entre el último tercio del siglo XX y el XXI un proceso de deconstrucción en forma de reapropiación terminológica. Pilar Albarracín y Ana Mendieta, cada una desde la singularidad de su producción y bajo un proceso introspectivo personal, se han servido de elementos intrínsecos a lo ritual como se han analizado en el presente texto: la sangre, lo animal o la conexión última entre ser humano y naturaleza.

Mediante la plasmación de un imaginario que difumina lo ritual y lo instintivo, ambas invitan al espectador a un cuestionamiento de la relación entre nuestro cuerpo físico y el ecosistema –tangible e intangible– que habitamos. La sangre ejerce como vehículo indiscutible en la construcción de identidades para las artistas, siendo un elemento históricamente inmerso en un halo espiritual, ancestral. Este relato sobre la identidad se completa en la obra de ambas con la tradición cultural, siendo en el caso de

Albarracín personificada por el folklore y la iconografía de “lo español” y, por parte de Mendieta, por todo aquello vinculado a la santería cubana y al mundo prehispánico.

A pesar de sus similitudes, la producción de Albarracín se nos presenta con un tinte más cercano a la crítica de los cánones de género hegemónicos mientras que, las piezas tratadas de Mendieta muestran una mayor proximidad para con la relación del cuerpo y el entorno natural. Sin embargo y, a pesar de sus notables diferencias, ambas artistas se sirven de la estética de lo ritual para invitar a un complejo proceso reflexivo acerca de la identidad individual y colectiva del ser.

### Referencias bibliográficas

Aláez Corral, M. (2022). Ana Mendieta y la (est)ética de la desaparición. *Monograma: Revista iberoamericana de cultura y pensamiento*, 11, pp. 45-49.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8909442>

Alba, M. V. (2020). El tipo iconográfico de las brujas y hechiceras de la antigua Grecia.

*Eviterna*, 4, pp. 62-71. <https://doi.org/10.24310/eviternare.vi4.9822>

Asale, R.-. (s. f.). *revolero, revolera* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la Lengua Española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/revolero>

Asale, R.-. (s. f.-b). *ritual* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la Lengua Española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/ritual>

Beteta Martín, Y. (2014). La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y la subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX. *Dossiers Feministes*, 18, pp.293-307.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4941812.pdf>

Bidaseca, K. (2014). Lo bello y lo efímero como configuraciones de emancipación. Una retrospectiva de la obra de la artista cubana Ana Mendieta. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 9(9), pp.131-138.

[http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/10272/10713/2/Lo\\_bello\\_y\\_lo\\_efimero.pdf](http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/10272/10713/2/Lo_bello_y_lo_efimero.pdf)

Bueno del Río, P. (2022). Pilar Albarracín: 30 años de feminismo y folklore. *El pájaro de Benín*, 8, pp.55-78. [https://doi.org/10.12795/pajaro\\_benin.2022.i8.03](https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.03)

- Carpio-Jiménez, L., Flores, C. P. C., & Molina, P. B. (2014). Naturaleza, objeto y soporte en las manifestaciones artísticas de Ana Mendieta. *Estudios Sobre Arte Actual*, 2, 6. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5190914.pdf>
- Casanova, E., & Gorraitz, M. A. L. (2005). La serpiente vencida, Iñigo Clavo: sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural. En *Prensas Universitarias de Zaragoza eBooks*. <https://doi.org/10.26754/uz.84-7733-746-2>
- del Valle Cordero, A. J. (2018). Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta. *Arte Individuo y Sociedad*, 30(1), pp.127-144. <https://doi.org/10.5209/aris.56463>
- del Valle-Cordero, A. J. (2014). Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos. *Arte Individuo y Sociedad*, 26(1). [https://doi.org/10.5209/rev\\_aris.2014.v26.n1.40564](https://doi.org/10.5209/rev_aris.2014.v26.n1.40564)
- Featherson, C. y Basso, F. (12-17 de septiembre de 2022). *Las siluetas de lo(s) otros(s). La poética-política de Ana Mendieta*. 5º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, reflexiones y experiencias. Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, Argentina. <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1261&context=eatro>
- Hinojosa, L. (2006). Ana Mendieta - Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks) (Sin título [Señal de sangre n.o 2/Huellas del cuerpo]). <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo>
- Íñigo Clavo, M. (2002). Ana Mendieta. *Espacio, Tiempo y Forma*, 15, pp. 405-423.
- Linares, M. T. (1993). La santería en Cuba. *Gazeta de Antropología*, 1-7. <https://doi.org/10.30827/digibug.13638>
- Martínez, R. (2004). Pilar Albarracín: para volar. En: R. Martínez et al. Pilar Albarracín [Catálogo de exposición] (45-72). Conserjería de Cultura Junta de Andalucía.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.). *Ana Mendieta - Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks) (Sin título [Señal de sangre n.º 2/Huellas del cuerpo])*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo>
- Panadero Luna, A. (2022). *Mujer, cuerpo y reivindicación en el arte público español: De la segunda mitad del siglo XX a nuestros días. Una aproximación a través de la obra de cuatro mujeres artistas*. idUS - Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/141690>

Pilar Albarracín (2004) catálogo de la exposición (Reales Atarazanas, Sevilla, 2004).  
Sevilla, Conserjería de Cultura.

*Pilar Albarracín*. (s. f.). <http://www.pilaralbarracin.com/>

Vázquez Alba, M. (2020). El tipo iconográfico de las brujas y hechiceras de la antigua Grecia. *Eviterna*, 4, 62-71. <https://doi.org/10.24310/eviternare.vi4.9822>

Villar, R. L. (2019). Elementos brujesco-surrealistas en la obra escultórica de Iria do Castelo. *Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras*, 27, pp.20-29.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7118823>