

## **Die Kunst der Unterdrückten**

**Über die Inszenierung von Gewalt im künstlerischen Kontext, anhand der Werke von Ana Mendieta und Artur Barrio**

Seminar: Skulptur Körper Performance  
Wintersemester 2019/20  
Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Zeichen: 43.699 (ohne Leerzeichen)

Matrikelnummer: 01408175  
Studienkennzahl: 193 067 071  
DEX: Design, materielle Kultur und experimentelle Praxis  
Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung  
Universität für angewandte Kunst Wien

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Abstract .....</b>	<b>3</b>
<b>Keywords .....</b>	<b>3</b>
<b>Einleitende Worte .....</b>	<b>4</b>
<i>Forschungsgegenstand .....</i>	<i>6</i>
<b>Die Rahmenbedingungen der künstlerischen Praxis von Ana Mendieta und Artur Barrio .....</b>	<b>7</b>
<b>Die künstlerische Produktion zweier Kampfgeister .....</b>	<b>9</b>
<i>Ana Mendieta .....</i>	<i>9</i>
<i>Artur Barrio .....</i>	<i>16</i>
<b>Die Rolle des Materials.....</b>	<b>19</b>
<b>Conclusio .....</b>	<b>23</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>25</b>
<b>Abbildungen und Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>28</b>
<b>Eidesstattliche Erklärung .....</b>	<b>34</b>

## **Abstract**

In dieser Arbeit werden ausgewählte Kunstwerke von Ana Mendieta und Artur Barrio, die Gewalt thematisieren, vorgestellt und besprochen. Ziel dieser Arbeit ist es, ihre Werke zu vergleichen und die Gemeinsamkeiten bezüglich der Inszenierung von Gewalt, festzustellen. Als Methodik wurde eine Sekundärforschung (kontextbezogene Werkanalyse) gewählt, um verschiedene Standpunkte in Betracht zu ziehen.

Während Ana Mendieta für ihre Inszenierungen mit ihrem Körper arbeitete, produzierte Artur Barrio Objekte, die er performativ inszenierte. Ana Mendieta befasste sich mit dem Thema „Gewalt an Frauen“ und behandelte es in ihren Werken, indem sie Vergewaltigungsszenarien nachstellte oder Gewalt-Tableaus arrangierte. Artur Barrio kritisierte durch seine hochpolitische Kunst die gewalttätige, brasilianische Diktatur, die von 1964-1985 andauerte. Eine Gemeinsamkeit der beiden Kunstschaaffenden war die Wahl ihrer Materialien, denn beide arbeiteten mit Blut, Gaze und Tierüberresten, die sie unterschiedlich einsetzten. Auch die Art, in der sie ihre Mitmenschen in ihre Werke miteinbanden, sie zu unwissentlichen Akteur\*innen machten, ähnelte sich. Ihre künstlerische Produktion ist unter dem Begriff „performative Gewaltendarstellung“ einzuordnen.

## **Keywords**

Ana Mendieta, Artur Barrio, Performance, Gewalt, Inszenierung,

## Einleitende Worte

Angesichts der Umstände in 2020, ein Jahr geprägt von Covid-19, Black-Lives-Matter Protesten und dem Abbrennen des Geflüchteten-Lagers „Mória“ auf der Insel Lesbos, stellt sich mir umso mehr die Frage, welchen Wert Kunst heutzutage hat. Während *Rachel Pownall* von der *Maastricht Universität* gemeinsam mit *The Art Newspaper* durch ihre neuste Umfrage bestätigen, dass der Verkauf im Kunsthandel um siebzig Prozent zurück gegangen ist, sehe ich auf Instagram jede Menge Künstler\*innen, die durch den Verkauf ihrer Kunst Spenden sammeln.<sup>1</sup>

In einer kapitalistischen und kommerzialisierten Gesellschaft wird der Kauf von Kunst oft als eine Geldanlage begriffen, wobei außer Acht gelassen wird, dass der Verkauf den Lebensunterhalt der Künstler\*innen bildet. Aus einer idealistischen Perspektive ist Kunst für mich ein Symbol der Hoffnung. Durch die Erschaffung von Werken können Ideen ausgetauscht, Themen verarbeitet, oder einfach etwas Ästhetisches kreiert werden. Kunst ist ein Ventil; Kunst braucht Schöpfungsgeist. Perioden der Unruhen kommen im Laufe der Geschichte immer wieder vor; jedes Jahrhundert, wenn nicht jedes Jahrzehnt hat seine eigenen Krisen. Und die Kunst ist immer stets dabei.

Diese Arbeit befasst sich mit der Künstlerin Ana Mendieta und dem Künstler Artur Barrio, die eine ausgeprägte künstlerische Praxis, trotz repressiver Umstände, in den 1970er Jahren hatten.

Mit den einfachsten Materialien erzeugten sie Werke von einer ungeheuren starken Aussagekraft.

Ihre künstlerischen Arbeiten berührten mich und im Zuge meiner Recherche stieß ich auf folgendes Zitat:

*„Lieber Wolf, in Anbetracht der aktuellen historischen Situation finde ich die Vorstellung, zum Vergnügen der Führungsschicht mit dem alten Artefakt der Happenings zu spielen, nur abstoßend. [...] Das wirkliche Leben ist der einzige Ort, an dem man Änderungen bewirken kann. Mit freundlichen Grüßen, Lebel.“<sup>2</sup>*

Zwar hat die Nachricht des Künstlers Jean-Jaques Lebel, der von Wolf Vostell zu der Ausstellung *Happening & Fluxus* (1970) eingeladen wurde, nichts direkt mit Ana Mendieta und Artur Barrio zutun, jedoch zeigt es den Versuch einer Trennung von Politik und Kunst. Lisa Beisswangers Artikel *„Neue Strategien für politische Kunst“* im *Schirn Mag* erläutert die Geschichte der „politischen Kunst“ und ihre heutige Wirkung. Dabei stellt sie die Hypothese auf, dass politische Kunst zu einer Marke geworden ist. Museen sowie Ausstellungshäuser scheuen sich nicht mehr davor politische und aktivistische Kunst auszustellen.<sup>3</sup> Hier stellt sich die Frage, ob politisch-künstlerische Handlungen, die in Institutionen gezeigt werden, auch als solche wahrgenommen werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. Reyburn, S. (07/06/2020). Could Covid-19 kill off the market for the art world's star names?; Michalska J. & Brady A, & Pownall R. (27/04/2020). Galleries worldwide face 70% income crash due to coronavirus, our survey reveals.

<sup>2</sup> Fiz, S. M. (1986/2012). *Del arte objetual al arte de concepto* Madrid: Ediciones Akal. S.308.

<sup>3</sup> Vgl. Beisswanger L. (30/05/2018). *Neue Strategien für politische Kunst – Teil II.*

Marcos Cabobianco spricht in „*Zerstörung gegen Gewalt*“ (2018), von „destruktiven Taktiken der Gewaltdarstellung in der Kunst“. Er unterscheidet zwischen drei Kategorien der Gewaltdarstellung: „Mimesis, Allegorie und Performance“. <sup>4</sup> Wenn Künstler\*innen reale Ereignisse nachahmen, bezeichnet er die Darstellung als „mimetisch“, während „allegorisch“ auch als „metaphorisch“ verstanden werden kann. Cabobianco schreibt: „Durch eine allegorische Darstellung lernen wir etwas Neues auf dem Umweg über etwas anderes, bereits Bekanntes kennen.“ <sup>5</sup> Für diese Arbeit ist jedoch seine Auffassung der „performativen“ Gewaltdarstellung von Interesse. Durch diese Art des künstlerischen Handelns wird versucht „zu zeigen, wie Gewalt geschieht“. <sup>6</sup> Die künstlerischen Werke von Ana Mendieta und Artur Barrio, die folgend vorgestellt werden, sind meiner Meinung nach der „performativen Gewaltdarstellung“ zuordenbar. Die Künstlerin und der Künstler befassten sich auf unterschiedlichster Weise mit dem Thema Gewalt, doch beide verschrieben sich der Inszenierung und verwendeten ähnliche Materialien, wie Blut, Tierknochen und Gaze. Laut Cabobianco ist ein Aspekt der „performativen Gewalt“, dass passive Zuschauer\*innen zu einer aktiven Teilnahme gezwungen werden; eine Herangehensweise, die beide Künstler\*innen anwandten, um Menschen in ihre Werke miteinzubinden. <sup>7</sup>

Aufmerksam wurde ich auf Ana Mendieta und Artur Barrio bei einem Ausstellungsbesuch im Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt. In der Ausstellung „A Tale of two Worlds“ (25.11.2017– 02.04.2018) wurde experimentelle lateinamerikanische Kunst mit Werken aus der MMK-Kollektion in einen Dialog gestellt. Dokumentiert wurde das Ganze in dem gleichnamigen und umfassenden Ausstellungskatalog „A Tale of two Worlds“ (2018). <sup>8</sup>

In Frankfurt wurde mir zum ersten Mal bewusst, dass ich innerhalb meiner schulischen Ausbildung hauptsächlich mit einer eurozentrischen Kunst- und Geschichtsvermittlung konfrontiert war und internationale Aspekte erst vermehrt in der Universität vorgestellt wurden. Durch einen Erasmus-Aufenthalt in Lissabon und der kunstgeschichtlichen Lehre vor Ort bekam ich die Möglichkeit mich mit lateinamerikanischer Performance-Kunst zu befassen. Nach meiner Rückkehr setzte ich mich vertiefend mit den Werken von Artur Barrio und Ana Mendieta auseinander.

In dem Seminar von Eva Kernbauer „*Skulptur Körper Performance*“ (Wintersemester 2019) bekam ich die Möglichkeit meine Recherche weiterzuführen, aus der sich diese Bachelorarbeit entwickelte.

---

<sup>4</sup> Vgl. Cabobianco, M. (2018). *Zerstörung gegen Gewalt: Destruktive Taktiken der Gewaltdarstellung in der Kunst 1955-1970*. In V. Noorthoorn, P. Gorschlüter, K. Görner, J. Villa, & G. Comte, *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er bis 1980er Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK* (S. 131-142). Bielefeld: Kerber. S. 131.

<sup>5</sup> Cabobianco, 2018, S.133.

<sup>6</sup> Schechner, R. (2013). *Performance Studies. An Introduction*. Abingdon & New York: Routledge. S. 52-88.

<sup>7</sup> Vgl. Cabobianco, 2018, S.137.

<sup>8</sup> Noorthoorn, V., et al. (2018). *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er bis 1980er Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*. Bielefeld: Kerber.

## ***Forschungsgegenstand***

Diese Bachelorarbeit befasst sich mit der folgenden Fragestellung:

*Welche Gemeinsamkeiten bezüglich der Inszenierung von Gewalt lassen sich in den künstlerischen Werken von Ana Mendieta und Artur Barrio feststellen?*

Für die Beantwortung der Forschungsfrage wurde eine kontextuelle Werkanalyse als methodisches Vorgehen gewählt. Ana Mendieta's künstlerisches Schaffen wurde in zwei Standardwerken von Olga M. Viso veröffentlicht. Das von Viso herausgegebene Buch „Ana Mendieta – Earth Body“ (2004) entstand aus einer fünfjährigen Recherche und einer abschließenden Ausstellung im „Hirschhorn Museum and Sculpture Garden“.<sup>9</sup>

In „Unseen Mendieta“ (2008) sind fotografische Dokumente aus Ana Mendieta's Archiv abgebildet.<sup>10</sup> Als forschende Vorreiterin zu Ana Mendieta's Werk muss in diesem Fall Gloria Moure genannt werden, die mit der Publikation „Ana Mendieta“ (1996) eine Grundlage zu der Analyse ihrer Werke schaffte.<sup>11</sup> Die erste umfassende deutschsprachige Publikation: „Ana Mendieta. Traces“ (2014), wurde von Stephanie Rosenthal, im Rahmen einer Ausstellung in London und Salzburg, herausgegeben.<sup>12</sup> Des Weiteren gibt es zu Ana Mendieta's künstlerische Praxis eine Vielzahl an kunstwissenschaftlichen Berichten.

Die Recherche über Artur Barrio und seiner künstlerischen Praxis basiert hauptsächlich auf dem Buch von Claudia Calirman „Brazilian art under Dictatorship“ (2012)<sup>13</sup> und seinem – in Kooperation mit dem „Stedelijk Museum voor Actuele Kunst“ – publiziertem Ausstellungskatalog „Barrio-Beuys“ (2005)<sup>14</sup>.

Die verwendeten Publikationen wurden in erster Linie nach Verfügbarkeit ausgewählt. Viele der Bücher mussten angekauft werden, obwohl die Bibliothek der Universität für angewandte Kunst Wien ein recht inklusives Angebot aufweist. Nach weiterer Durchsicht wurden die Bücher gewählt, welche die künstlerischen Werke der beiden Künstler\*innen, in Bezug zu Gewalt, thematisierten.

Ana Mendieta's künstlerischer Output wurde von einigen Autor\*innen in einem feministischen Kontext analysiert. Mendieta, die Zeitweise zu dem feministischen Kollektiv A.I.R zugehörig war,

---

<sup>9</sup> Vgl. Viso, O. M. (2004). Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S.15.

<sup>10</sup>Vgl. Viso, O. M. (2008). Unseen Mendieta – the unpublished works of Ana Mendieta. München, Berlin, London, New York: Presel Verlag. S.12

<sup>11</sup> Moure, G. (1996). Ana Mendieta. Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.

<sup>12</sup> Vgl. Rosenthal, S. (2014). Ana Mendieta: Traces. Ostfildern: Hatje Cantz. S.6.

<sup>13</sup> Calirman, C. (2012). Brazilian art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham, N.C.: Duke University Press.

<sup>14</sup> Barrio, A. (2005). Barrio - Beuys. Gent, Belgien: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst.

verschrieb sich nicht gerne Bezeichnungen; sie lehnte den personenbezeichnenden Begriff „Feministin“ ab. Es war bekannt, dass ihr Austritt aus der Gruppe den Hintergrund hatte, dass bei A.I.R eher ein *weißer* Feminismus verfochten wurde und Mendieta ein intersektioneller Zugang fehlte.<sup>15</sup> Für die Literatarbeit wurden Essays in Betracht gezogen, die diese Ambivalenz aufgreifen und dennoch die Wichtigkeit von Mendieta's Werk in einem feministischen Diskurs verorten. Donald Kuspits Beitrag: „Ana Mendieta, Autonomous Body“ (1996)<sup>16</sup>, wird als Argumentationsgrundlage verwendet, um aufzuzeigen, wie ausschlaggebend Mendieta's Geschlecht für die Analyse ihrer Werke war.

Barrio verfasste einige Manifeste, die in seinem Ausstellungskatalog publiziert sind und bereits als eine Grundlage für Autor\*innen dienten, die sich im wissenschaftlichen Kontext mit seinen Werken beschäftigten. Die Quellen wurden auf ihre Richtigkeit untersucht.

Die verwendeten Publikationen wiesen auf weiterführende Ressourcen (Briefe, Interviews, etc.), die Antworten auf bestimmte Unterfragen der Forschungsfrage gaben, die anhand der Essays nicht beantwortet werden konnten.

## **Die Rahmenbedingungen der künstlerischen Praxis von Ana Mendieta und Artur Barrio**

Die oben genannten Publikationen zeigen einen guten Überblick über das künstlerische Schaffen von Ana Mendieta und Artur Barrio. Es werden nicht nur ihre Kunstwerke auf bildlicher Ebene gezeigt, sondern auch wissenschaftlich beschrieben. Dabei werden die (gesellschafts-politischen) Umstände, in denen sie sich die beiden Künstler\*innen befanden, erläutert und ihr künstlerischer Anspruch erklärt.

Ana Mendieta und Artur Barrio haben beide einen Bezug zu Lateinamerika und ihre Kunst wird in dieser geographischen Lage verortet. Mendieta war eine kubanische Künstlerin, die im US-amerikanischen Exil lebte und zwischen 1972 und 1985 künstlerisch aktiv war.<sup>17</sup>

Artur Barrio ist gebürtiger Portugiese und wuchs in Brasilien auf. Als Angehöriger der „Generation-AI-5“ begann er seine künstlerische Praxis unter der brasilianischen, militärischen Diktatur.<sup>18</sup> Beide Kunstschaaffenden waren von Repression und Gewalt geprägt, und sie machten ihre Beobachtungen durch ihre Werke sichtbar.

---

<sup>15</sup> Vgl. Viso, 2004, S.32, 71.

<sup>16</sup> Kuspit, D. (1996). Ana Mendieta, Autonomous Body. In G. Moure (Hrsg.), Ana Mendieta (S. 35-63). Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.

<sup>17</sup> Vgl. Roulet, L. (2004). Ana Mendieta: A Life in Context. In O. M. Viso (Hrsg.), Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985 (S. 224-239). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

<sup>18</sup> Ato Institucional #5, auch bekannt als AI-5; war ein Erlass, der die Kunst- und Kulturproduktion Brasiliens einschränkte. Vgl. Costa, E. (23/12/2019). Remembering the Years of Lead under Brazil's military rule: AI-5 never again!

Um ein besseres Verständnis über die Bedeutung der Werke von Barrio und Mendieta zu erlangen, werden im folgenden Kapitel die Rahmenbedingungen und die Umstände ihrer künstlerischen Praxis erläutert.

*“Against the art categories  
Against the salons  
Against the awards  
Against the art critique”<sup>19</sup>  
– Artur Barrio*

Die wirtschaftliche Lage Brasiliens litt unter der Diktatur; viele Materialien die zuvor vorhanden waren, waren nun nicht mehr leicht zu finden, nicht leistbar oder sie existierten nicht mehr.<sup>20</sup> In der Kunstwelt war gegen 1970 „Plastic Art“ am Aufleben; Barrio jedoch verschrieb sich nicht diesem Trend, da er die verwendeten Materialien, wie Fiberglas, Polyurethanschaum oder PVC, als zu teuer erachtete. Nach seiner Auffassung entsprach die Verwendung von exklusiven Rohstoffen nicht seiner Realität und war nur für eine Elite verfügbar. Er entschied sich für verderbliche und billige Materialien und kritisierte mit seinen Werken die Kunstwelt, die einem bestimmten ästhetischen Gedanken folgte.

<sup>21</sup>

*“I really would get it, because I was working with blood and my body. The men were into conceptual art and doing this that were very clean.”<sup>22</sup> – Ana Mendieta*

Ana Mendieta war in den 1970ern eine junge kubanische Künstlerin, die im Exil lebte. Laut Gloria Moure (1996) erlebte sie eine Entfremdung, da sie als Frau in einer männlich dominierten Gesellschaft lebte und sexualisiert wurde, aber auch weil sie als Kubanerin in den USA als Bürgerin zweiter Klasse behandelt wurde.

Betroffen von Sexismus und Rassismus musste sie sich innerhalb der Kunstwelt beweisen und sie griff diese Diskriminierungen auf, um sie in ihrer Kunst zu thematisieren.<sup>23</sup>

Dabei wurde ihr Körper zu ihrem Werkzeug, doch anders als ihre Kolleg\*innen, die in der Performancekunst tätig waren, setzte sie sich keiner physischen Gefahr aus.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Barrio, Barrio-Beuys, S.6.

<sup>20</sup> Vgl. Costa, 2009.

<sup>21</sup> Vgl. Barrio, 2005, S.6.

<sup>22</sup> Mendieta, A. (27.05.1980). Ana Mendieta Plants Her Garden. (J. Wilson, Interviewer) The Village Voice in Brett, G. (2004). One Energy. **Zitiert nach** O. M. Viso (Hrsg.), Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985 (S. 181-203). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S.185.

<sup>23</sup> Vgl. Moure, 1996, S.21; Bryan-Wilson, 2014, S. 30.

<sup>24</sup> Vgl. Herzberg, J. P. (2004). Ana Mendieta's Iowa Years, 1970-1980. In O. M. Viso (Hrsg.), Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985 (S. 137-178). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S. 156.



Indem sie sich für diskriminierte Personen einsetzte – sie war Teil einer Arbeitsgruppe, welche die „Diskriminierung von Frauen und einer Minderheit angehörenden Künstlerinnen und Künstlern“ bearbeitete – wurde sie zu einer Fürsprecherin der kubanischen Künstler\*innen.<sup>25</sup>

## Die künstlerische Produktion zweier Kampfgeister

In diesem Kapitel werden ausgewählte künstlerische Werke von Ana Mendieta und Artur Barrio vorgestellt, in denen Gewalt thematisiert wird. Folgend werden die Werke in Bezug zu einander gestellt, um Gemeinsamkeiten hervorzuheben.

Barrio und Mendieta erschufen performative Kunstwerke und arbeiteten mit Inszenierungen, die nicht permanent waren. Ihre Werke waren politisch aufgeladen und konfrontativ; sie waren meist ortsbezogen und wurden an öffentlichen Plätzen gezeigt; dabei wurden sie nicht immer als Kunst wahrgenommen.<sup>26</sup>

### *Ana Mendieta*

In 1973 begann Ana Mendieta eine Reihe an Werken, die Gewalt (an Frauen) thematisierte. Die Umsetzung der Arbeiten waren unterschiedlich, doch einige Elemente (die Nutzung von Blut) wiederholten sich; dadurch erschuf sich Mendieta einen Wiedererkennungswert.<sup>27</sup>

Die Künstlerin begann sehr früh ihren Körper als ein Instrument für ihre künstlerische Produktion einzusetzen. Bereits in ihrem Studium – sie besuchte die Intermedia-Klasse von Hans Breder an der „University of Iowa“ – erzeugte sie ein signifikantes Werk, welches vielen Studierenden der Klasse in Erinnerung blieb. Unter Breder war „Performance“ ein Teil des Curriculums und es kam öfters vor, dass Studierende im Studio performten, mitunter auch nackt. Auch Mendieta performte für *Untitled (Death of a Chicken)* (1972) ohne Bekleidung; ein neuer Aspekt war jedoch das Tier – ein weißer Hahn – welches für diesen Akt geopfert wurde.<sup>28</sup>

*Untitled (Death of a Chicken)* (Abb.1-3) war eines ihrer ersten performativen Arbeiten und wurde mittels 35mm- Film und einem Super-8-Film (stumm, 2 Minuten 54 Sekunden) dokumentiert. Die Aufnahmen zeigen Breder, der den Hahn köpft und ihn Mendieta übergibt. Folgend sieht man sie vor einer weißen Wand stehend, nackt, und den Hahn in ihren ausgestreckten Armen, an seinen Beinen, haltend. Das Blut des weißen Tieres bedeckt ihren Körper, während es noch in seinen letzten Minuten mit seinen Flügeln schlägt.<sup>29</sup> Es sollte dazu gesagt werden, dass das Schlachten von Hühnern in den

---

<sup>25</sup> Vgl. Bryan-Wilson, J. (2014). Gegen den Körper: Interpretationen von Ana Mendieta's Werk.

In S. Rosenthal (Hrsg.), Ana Mendieta: Traces (S. 26-37). Ostfildern: Hatje Cantz, S. 32.

<sup>26</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.79; Herzberg, 2004, S.156.

<sup>27</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.156.

<sup>28</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.140, 150.

<sup>29</sup> Vgl. Viso, 2004, S.63.

1970er Jahren, eine gängig Praxis im alltäglichen Leben auf den Farmen von Iowa war.<sup>30</sup> Solch eine Zeremonie hatte man dennoch zuvor im Studio nicht gesehen.

*Untitled (Death of a Chicken)* wird auf den verschiedensten Weisen interpretiert und es ist das erste Werk, in dem Mendieta Blut verwendete; Blut sollte zu einem Teil ihrer künstlerischen Praxis werden, erklärt Herzberg in ihrem Essay „*Ana Mendieta's Iowa Years, 1970-1980*“ (2004).<sup>31</sup> Die Verwendung von Blut könnte, laut Chrissie Iles, aus ihrem kubanischen Hintergrund rühren. In Kuba waren der Katholizismus und die afrokubanische Religion *Santería* präsent. Blut spielt in diesen beiden Religionen eine wichtige Rolle, denn „*die Bedeutung des Blutes Christi bei der Transsubstantiation findet ihre Entsprechung in der Praxis der Tieropfer, oder Ebo, in Santería.*“<sup>32</sup> Herzberg beschreibt, dass Mendieta's Werke oft einen rituellen Beigeschmack hatten. Die Kunstschaaffende hatte einer Kollegin erzählt, dass das Schlachten eines Huhns in Kuba zu den Praktiken der *Santería*, die von den synkretischen Yoruba-Religionen abstammten, gehörte. Für ein *Santería*-Ritual wurden Blutopfer von Tieren über heilige Steine gegossen, jedoch nicht über den Körper der Religions-Anhänger\*innen. Um die Orishas (afrokubanische Gottheiten) zu versorgen, wurden weiße Hähne und Ziegen rituell geopfert; Praktiken die Mendieta für ihre künstlerische Produktion übernahm und um ihren eigenen Körper als Medium erweiterte. *Untitled (Death of a Chicken)* erinnert an Voodoo und an eine Zeremonie, die jedoch keiner Religion oder keiner religiösen Praktik zu schreibbar ist.<sup>33</sup>

Die Kunsthistorikerin Herzberg weist darauf hin, dass Mendieta die Werke der Wiener Aktionisten in Breders Klasse studiert hatte und ihre radikalen Ideen aufgriff. Die Wiener Aktionisten begingen ebenfalls Tier-Opfer, inszenierten Rituale und spritzten Blut auf Körper. Mendieta verfolgte jedoch einen anderen Ansatz als die Aktionisten; es lag nicht in ihrem Sinne, katholische Rituale mit Perversion zu verbinden oder gewalttätigen sexuellen Sodomasochismus auszuführen.<sup>34</sup>

Ein Kunstkritiker, der sich in seinem Essay „*Ana Mendieta, Autonomous Body*“ (1996), Sexualität und der Künstlerin auseinandergesetzt hat, ist Donald Kuspit. Seine These lautet, dass Ana Mendieta sich in den Jahren, in denen sie in Iowa war, viel mit Symbolen von Gewalt und mit der männlichen Konzeption der Frau als ein sexuelles Objekt, auseinandergesetzt hat. Für seine Analyse betrachtete er ihr gesamtes künstlerische Schaffen – vom Beginn ihres Studiums, bis zu ihrem Tod – und argumentierte, dass Mendieta das Interesse an Sex in ihrer Kunst verloren hatte, als sie nach ihrem Studium nach New York ging.

Durch ihre neue Lebensphase befasste sie sich, laut Kuspit, mit einer autonomen Weiblichkeit indem sie sich mit der Erde verband. Diese Verbindung ist in ihren „*earth/body*“ (1972-1985) (Abb. 4) Werke sichtbar und Kuspit beschreibt, dass die Werke als ein Bruch mit Männern interpretierbar sind

---

<sup>30</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.152.

<sup>31</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.150.

<sup>32</sup> Iles, 2004, S.208.

<sup>33</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.140, 150; Viso, 2004, S.64.

<sup>34</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.150

und Mendieta's Eigenständigkeit zeigen. Laut ihm hörte sie auf sich über Männer und den Sex mit Männern zu definieren und erlangte durch eine Selbstermächtigung, Kontrolle über ihre eigene Identität.<sup>35</sup>

Kuspit interpretiert Ana Mendieta's *Untitled (Death of a Chicken)* als eine Metapher für ihre sexuelle Initiation und als einen Versuch, das Leben in seiner Widersprüchlichkeit und in seiner Komplexität zu begreifen. Der weiße Hahn ist laut Kuspit ein Symbol für die Jungfräulichkeit, welches in der Hochzeitsnacht durch das eigene Blut befleckt und am nächsten Tag als ein Beweis der Reinheit, der Gemeinschaft präsentiert wird. Die Reinheit und Jungfräulichkeit als eine Notwendigkeit für ein soziales und biologisches Ritual, die nur im Rahmen der Ehe geopfert werden dürfen. Die Zuschreibung von Kuspit basiert auf Mendieta's Geschlecht und er stellt sich die Frage, wer diese Frau ist, die im Zentrum dieses öffentlichen Rituals steht. In einem Satz lässt er erahnen, dass er sie als äußerlich gehorsam, aber innerlich rebellisch wahrnimmt. Folgend argumentiert er, dass der geopfert Hahn, die Verkörperung von Mendieta ist, die sich an ihre erste, traumatische, sexuelle Erfahrung erinnert. Mit dieser Performance spielt sie, laut ihm, die Situation nach, um sie emotional wieder zu erleben, aber auch um Macht zu erlangen. Er beschreibt, dass Mendieta den Versuch begehrt, Sexualität aus der Sicht eines Mannes zu erleben, der den Körper einer Frau benutzt und sexuell missbraucht; und das Ganze aus der Sicht einer Frau zu sehen, die darunter leidet, dass ein Mann sich ihren Körper angeeignet hat.

Kuspit verwendet, im Zusammenhang des Leidens der Frau, die Wörter „willingly and unwillingly“, also „willentlich“ und „unwillentlich“. Er beschreibt, dass eine Vergewaltigung ambivalent erlebt wird und Ana Mendieta sich die Aspekte eines Missbrauchs bewusst machen wollte, welche sonst unbewusst und schweigend ertragen werden. Laut Kuspit wollte Mendieta sich dem Terror der Sexualität aussetzen und ihn aus der Perspektive eines Mannes und einer Frau wahrnehmen.<sup>36</sup>

Kuspits Essay wird von Autorin des Buches „Where is Ana Mendieta“ (1999)<sup>37</sup>, Jane Blocker, kritisiert. Laut Blocker analysierte Donald Kuspit Ana Mendieta's Werke nicht nach kunsthistorischen Bewertungskriterien, sondern erstellte eine psychoanalytische Diagnose, die klischeehaft und geschlechtsspezifisch ist. Dies wird besonders sichtbar anhand der Argumentation Kuspits, dass aufgrund des Fehlens von Männern, sowie anderer Frauen in Mendieta's Werken, sie eine egozentrische Person war. Bezogen auf ihre *earth/body* Werke erläuterte er, dass Mendieta es bevorzugte einen narzisstischen Verkehr mit der Mutter Erde zu haben, anstatt Geschlechtsverkehr mit einem Mann. Jane Blocker weist in ihrem Essay darauf hin, dass Kuspit Symptome suchte, eine

---

<sup>35</sup> Vgl. Kuspit, 1996, S.50.

<sup>36</sup> Vgl. Kuspit, 1996, S.35, S.39.

<sup>37</sup> Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham, London: Duke University Press.

Diagnose erstellte und in seinen Fußnoten schlussfolgerte: „Mendieta was not a liberated or enlightened – feminist – as she may have thought she was”.<sup>38</sup>

An dieser Stelle finde ich es wichtig, Thesen andere Autor\*innen vorzustellen.

Olga M. Viso (2004, 2008) verfasste Standardwerke zu Mendieta's künstlerischen Werken und beschreibt, dass die Künstlerin in ihren performativen Arbeiten der frühen 1970er Jahre Gewalt zum Hauptthema machte. Obwohl sie in ihren Werken das Opfer verkörperte, blieb ihre Persönlichkeit dabei anonym. Mendieta schaffte es, von sich abzulenken und eine objektive Distanz zu erzeugen. Ihre Persönlichkeit war in diesen Darstellungen nicht von Wichtigkeit, sondern die Nachricht, die sie mittels ihres Körpers vermitteln wollte.<sup>39</sup>

Jane Blocker greift den Gedanken von Viso auf und beschreibt, dass Mendieta aufgrund der Gewalt der patriarchalen Kultur verärgert war. Mendieta befasste sich mit dem „männlichen Blick“ und versuchte die Gewalt und die Kontrolle, die dahinter lag, aufzudecken.<sup>40</sup>

Raquelín Mendieta – die ältere Schwester von Ana Mendieta – berichtet in ihren Erzählungen über ihre Kindheit, dass ihnen die Schlachtung von Tieren aus Kuba bekannt war. Ana Mendieta wurde zu einer überzeugten Vegetarierin, da sie es bereits als Kind nicht gerne sah, wie (Haus-)Tiere getötet wurden, um später als eine Mahlzeit zu enden.<sup>41</sup> Auf dieser Wissensgrundlage argumentiert Mary Sabbatino, dass die performative Arbeit von Ana Mendieta auch als ein Exorzismus der Angst gesehen werden kann. Die Enthauptung des Hahns gab ihr die Möglichkeit ihre Angst zu überwinden.<sup>42</sup>

Sabbatino beschreibt, dass Mendieta den Ansatz des Exorzismus in ihren Werken *Rape Murder tableaux* (1973) weiterführte, in denen sie sich mit Gewalt an Frauen auseinandersetzte und versuchte ihre Angst nach außen zu tragen und sie zu überwinden.<sup>43</sup>

Im Jahr 1973 wurde das Thema *Gewalt* und *Gewalt an Frauen* in den Werken von Ana Mendieta sichtbar. *Untitled (Rape Scene)* (1973) war das erste Werk aus einer Reihe, die sich mit der Gewaltdarstellung befasste. In der Zeit wurde bekannt, dass an der Universität von Iowa Frauen auf dem Campus gewalttätige Übergriffe erlebten. Als einer dieser Übergriffe in einem Mord endete, beschloss Mendieta einige Tage später, Stellung zu beziehen und die patriarchale Gewalt zu adressieren.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Kuspit, 1996, S.63; Vgl. Blocker, 1999, S.14.

<sup>39</sup> Vgl. Viso, 2004, S. 75.

<sup>40</sup> Vgl. Blocker, 1999, S.15.

<sup>41</sup> Vgl. Mendieta, R. (1996). Childhood Memories: Religion, Politics, Art. In G. Moure (Hrsg.), Ana Mendieta (S. 223-228). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. S. 227.

<sup>42</sup> Vgl. Sabbatino, M. (1996). Ana Mendieta: Identity and the Siluetas Series. In G. Moure (Hrsg.), Ana Mendieta (S. 167-222). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., S.151-153.

<sup>43</sup> Vgl. Sabbatino, 1996, S.153.

<sup>44</sup> Vgl. Bryan-Wilson, S.28.

Sara Ann Otten, eine Studentin der Krankenpflege, lebte an demselben Campus wie Mendieta und wurde im März 1973 vergewaltigt und ermordet. Der Fall wurde im Lokaljournalismus detailliert berichtet.

Ana Mendieta lud Studierende der Intermedia-Klasse und Mitglieder ihrer Fakultät zu einem Besuch in ihr Appartement ein. Als diese zu der vereinbarten Uhrzeit ankamen, bemerkten sie, dass ihre Wohnungstür offenstand. Die Künstlerin befand sich in ihrem Zimmer, über einen Tisch gebeugt. Ihr Oberkörper lag bewegungslos auf der Tischplatte, während ihr Unterkörper entblößt und mit Blut verschmiert war (Abb. 5). Mendieta stellte einen Körper dar, der Gewalt erfahren hatte; einen Angriff auf eine Frau, auf physischen, sowie auf einer psychischen Ebene. Die Umgebung des Opfers wies auf ein schweres Verbrechen hin.<sup>45</sup> Auf dem Boden lagen Schüsselscherben verstreut und in der Toilettenschüssel war Blut. Zigarettenskippen lagen in den Aschenbechern und ein Kleiderbügel wurde in der Mitte des Raumes, neben dem Tisch zurückgelassen (Abb. 6-7). Für diese aufgeladene Inszenierung entnahm Mendieta Informationen aus der Berichterstattung. Sie stellte den Tatort des Vergewaltigungsmordes nach.<sup>46</sup>

Olga M. Viso beschreibt, dass Mendieta diese Werke nicht als Performances, sondern als „Tableaux“ bezeichnete.<sup>47</sup> Sie versuchte den Schrecken einer Vergewaltigung darzustellen und einem Publikum erfahrbar zu machen. Dabei diente ihr Körper, laut Gambari, als ein universelles Symbol für die Gewalt an Frauen.<sup>48</sup> Herzog fügte hinzu, dass die dramatischen Tableaus eine theatrale Kraft in sich trugen und mit einer sozialen Kritik aufgeladen waren.<sup>49</sup>

Die Risiken die Mendieta auf sich nahm, werden in Heathfields, sowie in Herzbergs Essay behandelt. Heathfield beschreibt, dass Mendieta in einer Zeit künstlerisch aktiv war, als die Body-Art-Künstler\*innen körperliche Risiken auf sich nahmen, um Grenzen auszutesten. Indem Mendieta „Verhältnisse von Macht und Verlangen in geschlechterspezifischen Identitäten“<sup>50</sup> hinterfragte und indem sie sich erniedrigend und ausgeliefert darstellte, war sie laut Heathfield Teil dieser Bewegung. Als Mendieta einer kleinen Gruppe an Zeug\*innen ihren „geschändeten“ Körper präsentierte, symbolisierte ihr Körper „die Wunde des sozialen Gewissens“, welcher „nach einer politischen Rettung“ verlangte.<sup>51</sup>

Herzberg argumentiert jedoch, dass Mendieta sich in ihren Werken keine physischen Schäden hinzufügte. Sehr wahrscheinlich wurde von ihr jedoch, durch die empathische Auseinandersetzung mit den Opfern von Gewalt, ein emotionaler Schaden in Kauf genommen. In diesem Kontext muss gesagt

---

<sup>45</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.156; Gambari, 2013, S. 36; Viso, 2008, S.23.

<sup>46</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.156.

<sup>47</sup> Vgl. Viso, 2004, S. 70.

<sup>48</sup> Vgl. Gambari, 2013, S. 36

<sup>49</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S.156;

<sup>50</sup> Heathfield, A. (2014). Glühende Asche. In S. Rosenthal (Hrsg.), Ana Mendieta: Traces (S. 21-25).

Ostfildern: Hatje Cants. S.22

<sup>51</sup> Vgl. Heathfield, 2014, S.22

werden, dass viele ihrer (zeitgenössischen) Kolleg\*innen in ihren performativen Arbeiten sehr wohl ihre Gesundheit oder ihr Leben in Gefahr brachten.<sup>52</sup>

Mendieta Kunstwerke wurden von ihr sorgfältig geplant, ausgeführt und dokumentiert. Viele ihrer Werke überlebten fotografisch und filmisch in ihren Archiven. Olga M. Viso publizierte das Buch „*Unseen Mendieta*“, in dem Abzüge von Werken gezeigt werden, die zuvor nicht veröffentlicht waren. Beim Durchblättern ist zu erkennen, dass Mendieta verwandte Aktionen zu *Untitled (Rape Scene)* durchführte und sich mit Gewalt auf verschiedensten Weisen auseinandersetzte.<sup>53</sup>

In demselben Jahr des Vergewaltigungsmordes kreierte Mendieta im Herbst ein weiteres Tableau *Bloody Mattresses* (1973). In einem verlassenen Bauernhaus arrangierte sie in einem Zimmer eine schockierende Gewaltszenarie, die ohne Publikum hinterblieb und entdeckt werden musste. Sie verwendete gefundene Matratzen, rote Farbe und Schutt (Abb. 8-9). Am Ende ihres Gestaltungsprozesses sah es aus, als ob ein „brutaler Kampf zwischen einer Frau und ihrem Angreifer“ stattgefunden hatte, die Szene dokumentierte sie fotografisch.<sup>54</sup>

Ein Student – der Künstler Carles Ray – aus der Intermedia Klasse hatte diese Szene entdeckt und erzählte bei einer Besprechung im Atelier von einem Tatort, woraufhin Mendieta am Ende zugab, dass diese Inszenierung von ihr stammte.<sup>55</sup>

Zu diesem Zeitpunkt hatte Mendieta bereits einige Werke an öffentlichen Orten und außerhalb von gängigen Institutionen ausgeführt. Ihre Tableaus waren an unerwarteten Orten platziert und mussten entdeckt werden; sie kündigte sie nicht an. Es ist nicht bekannt, wie viele Personen die Werke sahen und ob sie als Kunst wahrgenommen wurden.

Für *Alley Pieces* (1973) fertigte Mendieta mehrere Päckchen aus Blut, Knochen und zerrissenen Jeans an. Die Kompositionen waren ein Symbol für Verstümmelungen, Zerstückelungen und blutigen Kleidungsstücken. Herzberg beschreibt, dass die Verwendung der Elemente, an die Überreste eines schrecklichen Sexualverbrechens erinnern. Obwohl Mendieta ihre Arbeiten plante und dokumentierte, fand die Dokumentation der Reaktionen – beim Auffinden der Päckchen – nicht statt. Sie wusste nicht, ob Passant\*innen ihre Werke entdeckten, wie sie reagierten, oder ob jemand die Polizei gerufen hatte.<sup>56</sup>

Um solch ein Unwissen vorzubeugen, verfolgte sie in ihrem Werk *Untitled (People Looking at Blood, Moffitt)* (1973) eine andere Strategie. Mendieta inszenierte erneut eine brutale Scheinsituation, diesmal

---

<sup>52</sup> Herzberg nennt Chris Burdens „*Deadman*“ (1972) als Beispiel. Burden forderte Motorradfahrer im Cienaga Boulevard, Los Angeles, auf ihn zu überfahren. Vgl. Herzberg, 2004, S. 156;

Heathfield weist auf Marina Abramovic, deren eigenes Blut in vielen ihrer Performances „vergossen“ wurde. Vgl. Heathfield, 2014, S.22. Weiterführende Literatur: Lippard, L. (May-June 1976). *The Pains and Pleasure of Rebirth: European and American Women's Body Art*. *Art in America*, S. 73-81.

<sup>53</sup> Vgl. Viso, 2008, S.23.

<sup>54</sup> Herzberg, 2004, S.156.

<sup>55</sup> Vgl. Viso, 2008, S.23; Herzberg, 2004, S.156.

<sup>56</sup> Vgl. Herzberg, 2004, S. 156.

in dem Haus, in dem sich ihr Appartement befand. Aus einem gegenüber-geparktem Auto fotografierte sie unbemerkt auf 35mm-Film das Geschehen, welches sie beobachtete, während ihre Schwester es mir einer Super 8-Kamera filmte. Aus der Türspalte des Hauses trat Blut hervor und auf dem Gehweg lagen Fleischreste, die nicht identifizierbar waren. Alles deutete auf einen Gewalthergang in dem Inneren des Hauses hin. Passant\*innen gingen vorbei und reagierten unterschiedlich auf die Entdeckung. Eine Frau benutzte ihren Regenschirm, um die Überreste zu inspizieren; andere gingen einfach weiter und schenkten dem blutüberströmten Szenario keine Aufmerksamkeit. Ein junges Paar pausierte für einen Moment, um die Komposition zu beobachten und danach ihren Weg wieder fortzusetzen (Abb.10).

Diese verschiedenen Emotionen – Gleichgültigkeit bis zu einem Grausen – fing Mendieta ein und verschoss dabei einen ganzen Film.<sup>57</sup> Die vollständige fotografische Dokumentation wurde zum ersten Mal in dem Buch „*Unseen Mendieta*“ gezeigt.

Gegen Ende des Filmes ist folgendes Szenario zu beobachten. Ein Mann taucht aus der Tür des Hauses auf, er trägt einen Arbeitsoverall. Als er das Szenario entdeckt, geht er wieder hinein und kommt mit Utensilien zurück, um den Dreck sorgfältig in einen Karton zu wischen und zu entsorgen. Währenddessen kommt ein Postmann, der die Briefe, ohne von dem Geschehen beeindruckt zu sein, austrägt (Abb.11).<sup>58</sup>

Es kann zusammengefasst werden, dass die unwissentlichen Teilnehmer\*innen des Stückes, nicht besonders neugierig waren, um dem Geschehen nachzugehen und in Erfahrung zu bringen, was passiert war. Chrissie Iles beschreibt in dem Text: „*Subtle Bodies*“ (2004), dass Mendieta die Rolle eines Voyeurs einnahm, als sie die Reaktionen versteckt aus einem Auto heraus dokumentierte. Die unwissentlichen Subjekte wurden einem Szenario ausgesetzt, indem sie zu Augenzeug\*innen wurden und das Ignorieren dem Handeln vorzogen. Durch dieses Werk wurde eine soziale Gleichgültigkeit gegenüber Gewalt aufgezeigt, die auch eine frühe Sorge von Mendieta bildete.<sup>59</sup>

Für Mendieta stellte es ein Problem dar, dass „Gewalt“ zu wenig diskutiert wurde und sie versuchte Möglichkeiten zu finden, um die Öffentlichkeit mit der Thematik zu konfrontieren. Deswegen hatte sie auch beschlossen, außerhalb der gängigen Kunstinstitutionen zu arbeiten, eine Praxis, welche sie sich für ihre weitere künstlerische Produktion beibehielt.<sup>60</sup>

Mendietas frühen Werke, die an öffentlichen Plätzen präsentiert wurden, zeigten alle gewaltvollen Elemente auf. Die Künstlerin erklärte in einem Vortrag an der Alfred University: „*Ich arbeite in der*

---

<sup>57</sup> Vgl. Viso, 2008, S.23.

<sup>58</sup> Bryan- Wilson, 2014, S.26-27.

<sup>59</sup> Vgl. Iles, 2004, S.208-209.

<sup>60</sup> Vgl. Viso, 2008, S.23.

*Öffentlichkeit und ich bitte nicht wirklich um Erlaubnis, es sei denn, es handelt sich um ein sehr abgegrenztes Gebiet. Mich interessieren die Reaktionen der Menschen in meinem Umfeld.“<sup>61</sup>*

Sie verstand es Störungen im Alltag und an öffentlichen Orten zu kreieren und ahnungslose Menschen mit Themen zu konfrontieren, die unangenehm waren.

Für ihre fragmentarische Arbeit *Suitcase Piece* (1973) verwendete Mendieta Blut, Tiergedärme und Gaze. Sie kreierte aus den Innereien kleine, unheimliche Objekte, die sie in Gaze wickelte und die an bandagierte, zerstückelte Körperteile erinnerten. Anschließend wurden die Objekte in einem geöffneten Koffer, im Stadtpark von Iowa City und am Universitätscampus zur Schau gestellt.

Niemand wurde informiert, dass es sich hierbei um Kunst handelte und die Entdeckung des Werkes war vom Zufall abhängig. Die Reaktionen der Entdecker\*innen reichten von einer leichten Beunruhigung bis hin zum puren Entsetzen; Mendieta forderte eine Auseinandersetzung mit dem Thema *Gewalt* heraus.<sup>62</sup>

Ana Mendieta's Werk-Dokumentationen überlebten in ihrem Archiv und wurden zu einem großen Teil von Olga M. Viso in dem Buch „*Unseen Mendieta*“ publiziert. Die Reihe an Werken die vorgestellt wurde, insbesondere *Suitcase Piece* zeigen Parallelen zu den Werken des brasilianischen Künstlers Artur Barrio auf. Barrio produzierte gegen Ende der 1960er Jahre „blutige Päckchen“, die er in Parks und am Kanal hinterließ.<sup>63</sup>

### ***Artur Barrio***

In den Werken von Ana Mendieta gibt es eine verstärkte Auseinandersetzung mit Gewalt in Bezug auf Frauen; auch wenn dies (zum Beispiel) in *Suitcase Piece* nicht explizit erkennbar ist. Die Reihe an künstlerischen Arbeiten, in denen sie Blut und Tierüberbleibsel verwendete, hatten ihren Ursprung in ihrem Werk *Rape Scene*.

Folgend werden Teile von Artur Barrios künstlerischen Produktion – die eine Ähnlichkeit zu Mendieta's Werk aufweisen – vorgestellt.

Claudia Calirman geht in ihrem Buch „*Brazilian art under Dictatorship*“ (2012) auf drei brasilianische Künstler ein; einer davon ist Artur Barrio. Barrio ist ein gebürtiger Portugiese, der im Alter von zehn Jahren nach Brasilien immigrierte. Er zählt zu den Künstler\*innen der „Generation AI-5“, die unter der brasilianischen Diktatur künstlerisch Arbeiteten. Geprägt von den unterdrückenden Situationen und von der Zensur, verwendete er in seiner Kunst Guerilla Praktiken und kritisierte mit

---

<sup>61</sup> Ana Mendieta in Bryan-Wilson, 2014, S.29. Hierbei handelt es sich um eine Mitschrift eines Diavortrags, an der Alfred University, 1981. Einsehbar im Mendieta Archiv.

<sup>62</sup> Vgl. Bryan-Wilson, S.29.

<sup>63</sup> Vgl. Bryan-Wilson, S.29; Viso, 2008, S.23.



seinen Werken die vorherrschenden Umstände. Seien künstlerische Praxis war von den Themen „Verfall“ und „Degradierung“ unterwandert.<sup>64</sup>

Van Cauteren beschreibt in seinem Brief an Barrio, dass er ihn immer als einen „rejection-artist“ ansah.<sup>65</sup> Tatsächlich gefiel es Artur Barrio nicht, sich Institutionen und gesellschaftlichen Regeln unter zu ordnen. Dementsprechend sorgten seine Arbeiten für Aufregung und oft auch für Entsetzen.

Im November 1969 wurde im *Salao da Bussola* im MAM/RJ<sup>66</sup> ein Werk von Barrio ausgestellt, welches er, nach Calirman, als eine „Verschmelzung von Kunst, Selbst, Publikum und Umgebung, ein offenes Werk in einem permanenten Zustand der Entmaterialisierung und des Verfalls“<sup>67</sup> betrachtete. *Situação...ORHHH...ou...5000...T.E...EM...N.Y...City...1969* (1969) bestand aus Papiersäcken, die mit verschiedensten Materialien (Zeitungsstücken, Aluminiumfolie, Zement) befüllt und anschließend mit roter Farbe bemalt wurden (Abb.12).

Er verwendete den vom Institut produzierten Müll, und transformierte ihn in Kunstgegenstände, die anschließend im Museum ausgestellt wurden. Diese „Objekte“ wurden zu mehreren Bündeln zusammengebunden, wobei er einige von ihnen auf dem Boden des Salons platzierte, während ein Bündel von der Decke herunterhing. Für ihn war die Symbiose aus „dem Müll, plus den Bündeln, plus die Reaktion der Beobachter, plus dem Ort, dem Tag, die Nacht, die Gerüche, die Geräusche (...)“<sup>68</sup> von Wichtigkeit.

Die Installation befand sich für einen Monat in den inneren Räumlichkeiten des Museums, bis sie in den Garten des Museums transportiert wurde. Es gab einen Platz für Skulpturen, der im freien reserviert war; Barrios Werk sollte dort verbleiben.<sup>69</sup>

Ähnlich wie bei Mendieta's Werken hatten auch Barrios Arbeiten einen ephemeren Charakter.

Meistens dienten fotografische Aufnahmen als Zeugnisse für die Werke.

Eines dieser Fotografien zeigt Barrio im Garten des MAM/RJ, nachdem

*Situacao...ORHHH...ou...5000...T.E...EM...N.Y...City...1969* (1969) platziert wurde. Er sitzt gebeugt über sein Werk und signiert es (Abb.13). Calirman beschreibt, diese Position als einen symbolischen Akt der Ehrerbietung.<sup>70</sup>

Die zersetzende Arbeit blieb im Außenbereich des Museums, ohne jegliche zusätzliche Erklärung. An dieser Stelle ist es wichtig zu erinnern, dass Brasilien sich in einer Diktatur befand und die Kunst Zensuren unterlag. Für die visuelle Kunst waren keine bestimmten Parameter definiert, was erlaubt und nicht erlaubt war und es kam immer wieder zu willkürlichen Zensuren.<sup>71</sup> Am darauffolgenden Tag

---

<sup>64</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.85.

<sup>65</sup> Vgl. Van Cauteren, P. (2005). Letter: to Artur Barrio. In A. Barrio, & S.M.A.K. (Hrsg.), Barrio - Beuys (S. 77-79). Gent, Belgien: Stedelijk Museum loor Actuele Kunst. S.77.

<sup>66</sup> Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>67</sup> Calirman, 2012, S.84.

<sup>68</sup> Barrio, 2003 in Calirman, 2012, S.84.

<sup>69</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.84.

<sup>70</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.85.

<sup>71</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.149.

hatten Barrios Objekte die Aufmerksamkeit der Polizei geweckt. Sie riefen den Direktor des Museums an, um in Erfahrung zu bringen, ob es sich um Kunst oder um Müll handelte. Nach dem erfolglosen Telefonat warfen sie das Kunstwerk, welches sie für Trümmer hielten, in den Müll.<sup>72</sup>

Ein nachfolgendes Werk von Barrio, indem er wieder Abfallmaterialien verwendete, ist *Defl...Situacao...+S+...RUAS* (1970). Er verteilte in der Stadt Rio de Janeiro fünfhundert Plastikbeutel, die mit „Blut, Nägeln, Speichel, Haaren, Urin, Exkrementen, Knochen, Toilettenpapier, Tampons, gebrauchter Baumwolle und Filmnegativen“ gefüllt waren, davon waren einhundert signiert; die Unterschrift befand sich auf einem Klebeband. Barrio überlegte sich genau, wo die Beutel platziert werden sollten. Justo Pastor Mellado beschreibt, dass Barrio historische und mit Emotionen aufgeladene Orte wählte; Plätze, an denen viele Menschen unterwegs waren. Dafür kamen Märkte, Gefängnisse, wichtige Straßen aber auch Museen in Frage (Abb.14-15).<sup>73</sup>

Wie bei Mendieta, wurden die Objekte oft nicht als Kunst erkannt und es gab auch keine beigelegten Erklärungen. In Barrios Sinne waren seine Aktionen erfolgreich, wenn Müllsammler und die Stadtreinigung die Beutel entsorgten und somit zerstörten. Dennoch, wären die Objekte nicht beseitigt worden, unterlägen sie, aufgrund der organischen Materialien, einem natürlichen Zersetzungsprozess.<sup>74</sup>

In einer überspitzten Form setze Barrio seine Idee mit dem Werk *Situação.....* *T/T,I.....* (1970) fort (Abb. 16-17). Wieder verwendete er organische Materialien, die sich im Laufe der Zeit zersetzen. Tierknochen, Fleisch und Gaze erinnerten an menschliche Körper, die zerstückelt wurden.<sup>75</sup> Die *trouxas ensanguentadas* (blutigen Bündel) – mit dieser Bezeichnung wurden die Objekte von *Situação T/T,I* bekannt – wurden von verschiedenen Kunsthistoriker\*innen analysiert.

Mellado wies in seinem Essay darauf hin, dass durch die „blutigen Bündel“ Assoziationen mit den „unterweltlichen“ Tätigkeiten der brasilianischen Diktatur stattfanden. Das militärische Regime war an der Macht, es herrschte Korruption und Gewalt.<sup>76</sup> In der Zeit als Barrio seine künstlerische Praxis ausführte, war er von Zensuren betroffen, die durch das AI#5 in Kraft traten. Barrios künstlerische Arbeit funktionierte als Kommentar über die Umstände, der nur verstanden werden konnten, wenn die „Codes“ bekannt waren. Er stellte mit seinen unberuhigenden Bündel das Konzept der öffentlichen Freiheit in Frage. Seine Inszenierungen verbreiteten eine Nachricht, die auch nach ihrer Beseitigung in

---

<sup>72</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.84.

<sup>73</sup> Vgl. Mellado, J. P. (2005). Artur Barrio. In A. Barrio, & S.M.A.K. (Hrsg.), Barrio - Beuys (S. 49-55). Gent, Belgien: Stedelijk Museum loor Actuele Kunst, S.55.

<sup>74</sup> Calirman, 2012, S.85.

<sup>75</sup> Calirman, 2012, S.44.

<sup>76</sup> Vgl. Fausto, B. (1999). A Concise History of Brazil. (transl. Arthur Brakel). Cambridge: Cambridge University Press, S.273.

Erinnerung blieb.<sup>77</sup> Calirman beschreibt, dass seine ephemere Arbeit von den Guerilla Strategien der militärischen Opposition inspiriert war. Indem er die Bündel anonym an Flussufern und öffentlichen Plätzen verteilte, sorgte er für eine große Aufregung. Frederico Morais war ein Kurator und Organisator, der für die ortsspezifische Freiluftausstellung „*Do Corpo à Terra*“<sup>78</sup>, im Stadtpark von Belo Horizonte, verantwortlich war.

Das Geschehen wurde von dem Fotografen César Carneiro dokumentiert, der Barrio zuvor bei der Zusammenstellung der Bündel geholfen hatte.

Der Stadtpark war ein Ort, an dem sich viele Menschen aus der Mittel- und Arbeiterklasse, am Wochenende trafen. Es wird davon ausgegangen, dass fünftausend Menschen Barrios Bündel an dem Sonntagmorgen sahen; ihre Reaktionen wurden fotografisch dokumentiert.<sup>79</sup>

Die fotografischen und filmischen Nachlasse zeigen Bündel an Flussufern und in Klärungsanlagen. Sie erinnern an blutende Körperteile, zerrissene Kleidung und zerstückelte Körper. Die Objekte können als Metapher für die gefolterten und ermordeten Personen, die durch das militärische Regime unterdrückt wurden, verstanden werden.

Barrios Aktion führte dazu, dass Polizisten und Feuerwehrmänner in den Stadtpark kamen, um die Bündel zu untersuchen. Es lag eine Anspannung in der Luft und als ein Polizist über eines der Objekte stolperte, eskalierte die Situation. Die Überreste wurden für Untersuchungen in ein Labor geschickt und die Inszenierung war somit zerstört.<sup>80</sup> Dieses gewalttätige Kunstwerk war eine Reaktion auf das damalige repressive Regime und *Situação T/T, I* sollte die ungesesehenen Gräueltaten des Regimes verdeutlichen. Laut Calirman wies Barrio darauf hin, dass die Opfer meist anonym blieben und ihr Schicksal nicht bekannt war.<sup>81</sup> Seine „*blutigen Bündel*“ dienten als Symbole, die eine eigene Narration verfolgten; die Verschwundenen kehrten (als Stücke) zurück in die Stadt und das Grauen konnte nicht unbeachtet weitergeführt werden.<sup>82</sup>

## Die Rolle des Materials

In diesem Kapitel werden die verwendeten Materialien in den Werken von Artur Barrio und Ana Mendieta näher besprochen. Wie schon aus den Werkbeschreibungen ersichtlich, waren die Hauptmaterialien des Künstlers und der Künstlerin Blut, Fleischreste, Gaze und Tierknochen.

In Artur Barrios Fall wurde die Verwendung von prekären Materialien zu einem Teil seiner künstlerischen Praxis. Indem er Werke anfertigte – die einem Zersetzungsprozess unterlagen – ging er

---

<sup>77</sup> Vgl. Mellado, 2005, S.55.

<sup>78</sup> Do Corpo à Terra fand vom 17.-21. April 1970 statt.

<sup>79</sup> Calirman, 2012, S.21, 22, 90.

<sup>80</sup> Vgl. Calirman, 2012, S. 21, 22, 90.

<sup>81</sup> Vgl. Calirman, 2012, S. 44.

<sup>82</sup> Vgl. Mellado, Barrio-Beuys, S.55.

gegen das Kunstsystem vor. Er verstand die Kunst als einen geschlossenen Kreislauf, mit einer etablierten Ästhetik, die die es zu stören galt.<sup>83</sup>

In seinem Manifest (1970) begründete er seine Wahl der Materialien: *“I think the expensive materials are being imposed by an aesthetic thought of an elite that thinks from the top to the bottom. I cast in confrontation momentary situations with the use of perishable materials, in a concept from the bottom to the top.”*<sup>84</sup>

Mellado stellt sich in seinem Essay über Barrio die Frage, wie die Kunstwerke von Artur Barrio einen „Wert“ haben können, wenn sie aus Müll gemacht sind. Die ökonomischen Umstände haben sich seit 1969 geändert, doch Mellado weist darauf hin, dass die Frage, ob Kunst bestehend aus Müll einen Wert haben kann, noch immer aktuell ist.<sup>85</sup>

Calirman widmete in ihrem Buch *„Brazilian Art under Dictatorship“* ein ganzes Kapitel Barrios Werken und untersuchte die Frage, wie eine avantgardistische Kunst in einem unterentwickelten Land, dessen Realität von Zensur, Verfolgung und politische Verhaftungen geprägt war, stattfinden konnte. Sie erklärt, dass die Wahl von Barrios Materialien – die preiswert und verderblich waren – eine neue visuelle Ästhetik hervorrief und dazu beitrug, die brasilianische Kunstlandschaft zu verändern. Barrios Kunst kann auch als eine kritische Antwort auf die Exzesse der Industriemächte gesehen werden.<sup>86</sup>

Mellado beschreibt, dass Barrio mit zwei Arten von Materialien arbeitete. Er verwendete Müll und Produkte, die in der Nahrungskette vorkommen und oft vergänglich sind, wie Fisch und Fleisch. Dennoch kamen in seinen Werken auch Substanzen wie Salz, Kaffee und Mehl vor. Barrio arbeitete nicht nur mit Müll, sondern kreierte auch Verpackungen für Objekte, die nicht leicht zu identifizieren waren. Wenn er mich Tüchern etwas verpackte, erinnerte es an kultische Szenerien. Die Tücher wiesen oft Verschmutzungen auf (wie bei *Situação T/T,1*) und ließen eingepackte organische Elemente erahnen. Diese spielten auf Körperfragmente hin und bildeten eine beunruhigende Energie. Dieser Eindruck wurde durch die Technik der Verdeckung und dem Einschnüren verstärkt. Barrio spielte mit unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten. Indem er diese Materialien verwendete, hatte er nicht das Ziel Überreste zu vernichten. Eher versuchte er Materialien, die als wertlos erachtet werden, wieder zu verwenden, um ihnen ein neues Leben zu geben. Durch seine Art der Nutzung wurden die Elemente entlokalisiert und nicht mehr für ihr ursprüngliches Vorhaben verwendet (zum Beispiel wurde das Fleisch nicht zum Verzehr, sondern für seine Kunst verwendet). Barrio gab ihnen

---

<sup>83</sup> Vgl. Barrio, 2005, S.2.

<sup>84</sup> Barrio, 2005, S.6.

<sup>85</sup> Vgl. Mellado, Barrio-Beuys, S.49.

<sup>86</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.84, 44.

eine neue Zuschreibung in ihrer Verfügbarkeit; er kreierte kritische Objekte, die einer neuen komplexen Semantik unterlagen.<sup>87</sup>

Julia Kristeva beschreibt den Zustand des „Ekels vor dem Erbärmlichen“, der durch die Gesellschaft geprägt ist und die einen schützenden Faktor hat. Dies begründet sie folgend: „*Speichel, Blut, Muttermilch, Kot, Tränen, Urin und Schweiß tragen, sobald sie aus dem Körper ausgeschieden sind, das Potential für Kontamination und Infektionen in sich.*“<sup>88</sup>

Barrio protestierte mit seinen Werken, gegen Sauberkeit und Hygiene, er verwehrt sich den gesellschaftlichen Sitten. Die Verunreinigungen, die durch seine Kunst entstanden, sollten die Betrachter\*innen und die Denkweise über das Kunstschaffen provozieren.<sup>89</sup> Barrio beschrieb: „*In meiner Arbeit wird die Funktion, der kreative Prozess, nicht mehr innerhalb einer internen Situation gehalten, mit anderen Worten, das Atelier (oder die Werkstatt) als Anfang und Ende des Schaffensprozesses. Ideen können überall keimen, sogar im Badezimmer, das somit als Arbeitsplatz betrachtet werden kann (15)*“.<sup>90</sup>

Mellado ist der Meinung, dass bei Barrio hauptsächlich die sozio-ökonomischen Umstände einen Hauptgrund bildeten, um sich mit vergänglichen Materialien zu beschäftigen.

Er argumentiert jedoch, dass Barrios Werke allerdings nicht zugehörig zu der Kunstbewegung *Arte Povera*<sup>91</sup> sind. Die Wahl der „poor materials“ (einfacher Materialien), die oft aus organischen Materialien bestanden, luden zum Experimentieren ein. Durch ihre Anwendung wurde jedoch auch die Kunst auf eine ironische Weise kommentiert, da er sich „gegen den vorherrschenden Geschmack der hegemonialen Klasse“ verschworen hatte.<sup>92</sup>

Barrio bevorzugte es Schriften von Ökonom\*innen und Politiker\*innen („*Marx, Rosa Luxembour, Celso Furtado und J.K. Galbraith*“) zu lesen, statt Schriften von Historiker\*innen.

Auf dieser Grundlage entwickelte er seine eigene Ökonomie und seine eigene Zeichensprache. Seine Zeichen waren eine Art Widerstand gegen die etablierten Systeme.<sup>93</sup> Aus seinen Notizbüchern ist zu entnehmen, dass er sich mit Abläufen, Momenten der Unterbrechung und Kontinuität beschäftigte. Er fragte sich, wie Systeme und Zirkulationen gestört werden können.<sup>94</sup>

---

<sup>87</sup> Vgl. Mellado, 2005, S.53-55.

<sup>88</sup> Kristeva, J. (1982). Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press. S. 2,3,4.

<sup>89</sup> Vgl. Calirman, 2012, S.86.

<sup>90</sup> Barrio in Canongia, 2002, S.146 in Calirman, 2012, S.86.

<sup>91</sup> Der Begriff „*Arte Povera*“ wurde von dem Kritiker und Kurator Germano Celant eingeführt. Die Kunstbewegung entstand 1967 in Italien und war bis Anfang der 1970er Jahre aktiv. Vgl. Tate. (kein Datum). Art Term: ARTE POVERA.

Abgerufen am 03/09/2020 von <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>

<sup>92</sup> Vgl. Mellado, 2005, S.53.

<sup>93</sup> Vgl. Mellado, 2005, S.51.

<sup>94</sup> Vgl. Mellado, 2005, S.53.

In Mellados Essay wird erläutert, wie Barrio seine Überlegungen in seine Werke umsetzte. Barrio unterbrach den Alltag mit seinen deformierten Säcken, er beeinflusste die täglichen Abläufe und kreierte abweichende Situationen in den Straßen. Mit diesen Werken schaffte er es, die sozialen Regeln, und auch die Kunst und ihre Validität in Frage zu stellen. Damit seine Werke jedoch erfolgreich waren, brauchte es die Körper der Menschen, die mit ihnen in eine Interaktion traten. Das Element der Zeit und der Ort waren von Bedeutung, denn der Alltag spielte eine Rolle für die Aussage der blutigen Bündel. Barrios Interventionen riefen das Unerwartete hervor.<sup>95</sup>

Die hochpolitische Kunst Barrios und seine Wahl an Materialien wird in den verwendeten Quellen hauptsächlich aus dem Aspekt der Vergänglichkeit und Wiederverwertung behandelt und zu wenig in ihrer politischen Wirkung beschrieben. Zum Beispiel schreibt Calirman: „Barrios griff den Gedanken der Entmaterialisierung in der bildenden Kunst auf und erweiterte sie um den Aspekt, dass sich das Kunstwerk endgültig selbst beseitigen könnte.“<sup>96</sup>

In einer Besprechung mit Eva Kernbauer wies sie darauf hin, dass das Nutzen von Blut, Fleischresten und Filmen sich aus einer Logik ergab, um die damalige real stattfindende Gewalt, die im Verborgenen ausgeführt wurde, durch öffentliche „falsche“ Beweise zu thematisieren.<sup>97</sup>

Die Frage von Leben und Tod war auch in Ana Mendieta's Materialwahl sichtbar. Bryan-Wilson weist darauf hin, dass Mendieta in vielen ihrer Werke Blut verwendete und diese Substanz mit „Geburt, Liebe und Tod“ assoziiert wird; Themen, die sie während ihrer gesamten künstlerischen Praxis behandelte.<sup>98</sup>

Olga Gambari schreibt in „Magical body, political body“ (2013), dass Mendieta sich viel mit ethnischen Religionen befasste und religiöse Elemente für ihre Werke nutzte. Geleitet vom Animismus trugen Naturmaterialien (Steine, Äste, Blätter, etc.), für Mendieta, die Idee einer Zirkulation in sich; eine Energie die sich synergetisch austauschte und sich in (un-) sichtbaren Formen manifestierte.<sup>99</sup> Im Laufe von Mendieta's Karriere nahm die Verwendung von Naturelementen in ihren Werken zu und auch die *Earth-Body* Werke zeigen eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Materialien auf.

Gambari davon aus, dass Mendieta von matriarchalen Kulturen beeinflusst war, welche weibliche Göttinnen anbeteten und den weiblichen Körper, als die Figur der Mutter Natur wahrnahmen.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. Mellado, 2005, S.53.

<sup>96</sup> Calirman, 2012, S. 149.

<sup>97</sup> Vgl. Kernbauer E, persönliche Kommunikation, 02/10/2020.

<sup>98</sup> Vgl. Bryan- Wilson, 2014, S.26.

<sup>99</sup> Vgl. Gambari, O. (2013). *Magical body, political body*. In B. Merz, & O. Gambari (Hrsg.), *Ana Mendieta: She Got Love* (S. 22-57). Milano: Skira. S. 50.

<sup>100</sup> Vgl. Gambari, 2013, S. 28.

Mendieta verwendete ihren Körper als ein Werkzeug für ihre Kunst, er war das Medium sowie das Material. Laut Gambari hinterfragte sie die Rolle ihres Geschlechts und ihre soziale Position. Sie weigerte sich ein sexueller, oder erotisch aufgeladener Körper zu sein, vielmehr war sie ein politischer Körper. Sie machte, mittels ihres Körpers, Gewalt zu einem Thema und er wurde zu einem Ort des kulturellen und sozialen Austausches, sowie zu einem Labor ihrer Werke. Wenn Mendieta ihren Körper für ihre künstlerische Praxis verwendete, gab sie ihre Persönlichkeit auf. Sie wurde zu einem Symbol.<sup>101</sup>

## Conclusio

Anspruch dieser Arbeit ist es, die Gemeinsamkeiten bezüglich der Inszenierung von Gewalt in den künstlerischen Werken von Ana Mendieta und Artur Barrio festzustellen.

Bereits zu Beginn deutete ich an, dass die vorgestellten Werke der „performativen Gewaltendarstellung“ laut Cabobianco zuzuordnen sind. Dies rührt daher, dass Mendieta und Barrio durch ihre künstlerische Praxis versuchten, Gewalt darzustellen und sich dabei auf ihre Umgebung und ihre direkten Erfahrungen bezogen.

Ana Mendieta thematisierte hauptsächlich Gewalt an Frauen. Ihre künstlerische Produktion zu diesem Thema begann im Jahre 1973, nachdem eine Studentin am Campus der Iowa Universität vergewaltigt und ermordet wurde. Mendieta, die selber auf dem Campus lebte, fing eine Reihe von Inszenierungen (*Tableaux*) an, beginnend mit *Untitled (Rape Scene)* (1973). Materialien, die sie hauptsächlich für ihre performativen Arbeiten verwendete, waren Blut, Tierfleisch und Gaze; jedoch arbeitete sie auch viel mit ihrem eigenen Körper. Ein Teil ihrer Praxis war auf externe Personen (Passant\*innen etc.) angewiesen, die ihre Werke zuerst entdecken mussten. Mendieta interessierte sich für ihre Reaktionen und mit ihrem Handeln zwang sie passive Zuschauer\*innen zu einer aktiven, wenn auch nicht immer bewussten Teilnahme. Ihre ephemeren Werke wurden fotografisch und filmisch dokumentiert.

Artur Barrios künstlerische Praxis war von den Umständen, die durch die brasilianische Diktatur erschaffen wurden, geprägt. Er machte es sich zur Aufgabe das Regime zu kritisieren; dabei verschrieb er sich zu der Verwendung von „armen Materialien“. Auch in Barrios Werken kamen hauptsächlich Blut, Tierfleisch und Gaze zum Einsatz. Außerdem arbeitete er viel mit Abfall, Exkrementen und Textilien, und kreierte Verpackungen für seine Objekte. Seine „*trouxas ensanguentadas*“ („blutigen Bündel“) (1970) erinnerten an zerstückelte Körperteile; platziert wurden die Päckchen im Stadtpark an einem Sonntagmorgen. Es wird davon ausgegangen, dass mehr als fünftausend Menschen seine Arbeit gesehen haben. Doch wie bei Mendieta wurden Barrios Werke nicht immer als Kunst erkannt. So

---

<sup>101</sup> Gambari, *Magical Body, political Body*, S. 38, 52

wurden seine „blutigen Bündel“ von der Polizei und der Feuerwehr aufgesammelt und in Labore geschickt, um untersucht zu werden. Der Fotograf César Carneiro dokumentierte hauptsächlich die performativen Werke Barrios. Barrio verfolgte mit seiner Kunst einen kritischen Ansatz und er forderte die Menschen heraus hinzusehen und Fragen zu stellen.

Abschließend möchte ich einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede der künstlerischen Praxis von Ana Mendieta und Artur Barrio festhalten. Während Mendieta hauptsächlich für ihre Werke ihren eigenen Körper einsetzte, um Gewaltverbrechen gegen Frauen zu thematisieren, inszenierte Barrio mittels Objekten eine Ästhetik der Gewalt, welche die verborgenen politischen Verbrechen der brasilianischen Diktatur aufzeigen sollte. Die beiden Kunstschaaffenden verwendeten Materialien wie Blut und Gaze, und ihre Kunst hatte eine partizipatorische Komponente. Vorbeigehende Passant\*innen wurden zu unwissentlichen Akteur\*innen ihrer Werke und deren Reaktionen waren für Mendieta und Barrio von Interesse. Außerdem beschäftigten sie sich mit der Wiedereingliederung ihrer künstlerischen Arbeiten in die Institutionen des Staates. Dies wird bei Barrio anhand seiner „*trouxas ensanguentadas*“, die von der Exekutive untersucht wurden, deutlich. Die ephemeren Werke von Mendieta und Barrio blieben hauptsächlich als fotografische Dokumentationen erhalten.



## Literaturverzeichnis

- Barrio, A. (10/12/2003). *E-Mail an Claudia Calirman*. In C. Calirman, *Brazilian art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (S.84). Durham, N.C.: Duke University Press.
- Barrio, A. (2005). *Barrio - Beuys*. Gent, Belgien: Stedelijk Museum loor Actuele Kunst.
- Beisswanger, L. (30/05/2018). Neue Strategien für politische Kunst – Teil II. Abgerufen am 15.10.2020 von Shirn Mag:  
[https://www.schirn.de/magazin/kontext/politische\\_kunst\\_jetzt/neue\\_strategien\\_fuer\\_politische\\_kunst\\_teil\\_ii/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/politische_kunst_jetzt/neue_strategien_fuer_politische_kunst_teil_ii/)
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham, London: Duke University Press.
- Brett, G. (2004). One Energy. In O. M. Viso (Hrsg.), *Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985* (S. 181-203). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Brady A. & Michalska J. & Pownall R. (27/04/2020). Galleries worldwide face 70% income crash due to coronavirus, our survey reveals. Abgerufen am 15/10/2020 von  
<https://www.theartnewspaper.com/news/galleries-face-70-income-crash-due-to-the-coronavirus>
- Bryan-Wilson, J. (2014). Gegen den Körper: Interpretationen von Ana Mendieta's Werk. In S. Rosenthal (Hrsg.), *Ana Mendieta: Traces* (S. 26-37). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Calirman, C. (2012). *Brazilian art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Cabobianco, M. (2018). Zerstörung gegen Gewalt: Destruktive Taktiken der Gewaltdarstellung in der Kunst 1955-1970. In V. Noorthoorn, P. Gorschlüter, K. Görner, J. Villa, & G. Comte, *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er bis 1980er Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK* (S. 131-142). Bielefeld: Kerber.
- Canongia, L. (2002). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo.
- Costa, E. (23/12/2019). *Remembering the Years of Lead under Brazil's military rule: AI-5 never again!* Abgerufen am 24/08/2020 von Liberation School:  
<https://liberationsschool.org/remembering-the-years-of-lead-under-brazils-military-rule-ai-5-never-again/>
- Fausto, B. (1999). *A Concise History of Brazil*. (transl. Arthur Brakel). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiz, S. M. (1986/2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fusco, C. (2000). Introduction: Latin American performance and the Reconquista of civil space. In C. Fusco (Hrsg.), *Corpus Delecti: performance art of the Americas* (S. 1-20). London: Routledge.
- Gambari, O. (2013). Magical body, political body. In B. Merz, & O. Gambari (Hrsg.), *Ana Mendieta: She Got Love* (S. 22-57). Milano: Skira.

- Heathfield, A. (2014). Glühende Asche. In S. Rosenthal (Hrsg.), *Ana Mendieta: Traces* (S. 21-25). Ostfildern: Hatje Cants.
- Herzberg, J. P. (2004). Ana Mendieta's Iowa Years, 1970-1980. In O. M. Viso (Hrsg.), *Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985* (S. 137-178). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Iles, C. (2004). Subtle Bodies: The Invisible Films of Ana Mendieta. In O. M. Viso (Hrsg.), *Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985* (S. 205-221). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Kennedy, R. (04/02/2016). *A Word With: Raquelín Mendieta*. Abgerufen am 03/09/2020 von The New York Times: <https://www.nytimes.com/2016/02/05/arts/design/a-word-with-raquelin-mendieta.html>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kuspit, D. (1996). Ana Mendieta, Autonomous Body. In G. Moure (Hrsg.), *Ana Mendieta* (S. 35-63). Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.
- Lippard, L. (May-June 1976). The Pains and Pleasure of Rebirth: European and American Women's Body Art. *Art in America*, S. 73-81.
- Mellado, J. P. (2005). Artur Barrio. In A. Barrio, & S.M.A.K. (Hrsg.), *Barrio - Beuys* (S. 49-55). Gent, Belgien: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst.
- Mendieta, A. (27/05/1980). Ana Mendieta Plants Her Garden. (J. Wilson, Interviewer) *The Village Voice*.
- Mendieta, R. (1996). Childhood Memories: Religion, Politics, Art. In G. Moure (Hrsg.), *Ana Mendieta* (S. 223-228). Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.
- Merewether, C. (2000). From Inscription to Dissolution: An essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta. In C. Fusco (Hrsg.), *Corpus Delecti: performance art of the Americas* (S. 134-151). London: Routledge.
- Merz, B. (2013). Why Ana Mendieta? In B. Merz, & O. Gambari (Hrsg.), *Ana Mendieta: She Got Love* (S. 14-21). Milano: Skira.
- Merz, B., & Gambari, O. (2013). *Ana Mendieta: She Got Love*. Milano: Skira.
- Moure, G. (1996). Ana Mendieta. In G. Moure (Hrsg.), *Ana Mendieta* (S. 13-34). Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.
- Noorthoorn, V., Gorschlüter, P., Görner, K., Villa, J., & Comte, G. (2018). *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er bis 1980er Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*. Bielefeld: Kerber.
- Reyburn, S. (07/06/2020). Could Covid-19 kill off the market for the art world's star names? Abgerufen am 03/09/2020 von <https://www.theartnewspaper.com/analysis/could-covid-kill-off-the-art-world-s-reigning-deities>
- Rosenthal, S. (2014). *Ana Mendieta: Traces*. Ostfildern: Hatje Cants.
- Roulet, L. (2004). Ana Mendieta: A Life in Context. In O. M. Viso (Hrsg.), *Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985* (S. 224-239). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

- Sabbatino, M. (1996). *Ana Mendieta: Identity and the Siluetas Series*. In G. Moure (Hrsg.), *Ana Mendieta* (S. 167-222). Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies. An Introduction*. Abingdon & New York: Routledge.
- Tate. (kein Datum). *Art Term: ARTE POVERA*. Abgerufen am 03/09/2020 von <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>
- Van Caeteren, P. (2005). Letter: to Artur Barrio. In A. Barrio, & S.M.A.K. (Hrsg.), *Barrio - Beuys* (S. 77-79). Gent, Belgien: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst.
- Verhoeven, T. (2005). Barrio-/Beuys: Hyphen or slash? A museological justification for an unusual duo exhibition. In A. Barrio, & S.M.A.K. (Hrsg.), *Barrio - Beuys* (S. 105-111). Gent, Belgien: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst.
- Viso, O. M. (2004). *Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Viso, O. M. (2008). *Unseen Mendieta – the unpublished works of Ana Mendieta*. München, Berlin, London, New York: Presel Verlag.

## Abbildungen und Abbildungsverzeichnis

	<p><b>Abb. 1-3:</b></p> <p>Ana Mendieta performt Untitled (Death of a Chicken) 1972 Nachlass der Ana Mendieta Kollektion Galerie Lelong, New York</p> <p>Dokumentationsfotos: Michael Bodycomb 35mm Farbfilm</p> <p>Weitere Dokumentation: Ana Mendieta Untitled (Chicken Piece) 1982 Super-8 Farbfilm Stummfilm 2 Minuten 54 Sekunden</p> <p>Quelle: Viso, 2004, S.152.</p>
	<p><b>Abb. 4</b></p> <p>Ana Mendieta Imagen de Yagul 1973 Farbfotografie (Abzug zu Lebenszeiten) 50.8x33.7cm Kollektion Hans Breder</p> <p>Dokumentationsfoto: Hans Breder 35mm Farbfilm</p> <p>Quelle_ Viso, 2004, S. 53.</p>



**Abb. 5**

Ana Mendieta  
Untitled (Rape Scene)  
1973  
Farbfotografie (Abzug zu Lebenszeiten)  
25.4 x 20.3 cm  
Nachlass der Ana Mendieta Kollektion  
Galerie Lelong, New York

Dokumentationsfotos:  
Michael Bodycomb  
35mm Farbfilm

Quelle:  
Viso, 2004, S. 155.



**Abb. 6-7**

Ana Mendieta  
Untitled (Rape Scene)  
1973  
Nachlass der Ana Mendieta Kollektion  
Galerie Lelong, New York

Dokumentationsfotos:  
Michael Bodycomb  
35mm Farbfilm

Quelle:  
Viso, 2008, S. 58-59.





**Abb. 8-9**

Ana Mendieta  
Untitled (Bloody Mattresses)  
1973  
35mm Farbfilm  
Nachlass der Ana Mendieta Kollektion  
Galerie Lelong, New York

Quelle:

Viso, 2004, S.159;  
Viso, 2008, S.60.





**Abb. 10-11**

Ana Mendieta  
 Dokumentation von Menschen, die Blut betrachten,  
 Moffitt, (Iowa City, Iowa)  
 1973  
 35mm Farbfilm  
 Nachlass der Ana Mendieta Kollektion  
 Galerie Lelong, New York

Quelle:  
 Viso, 2008, S.52-53.



**Abb. 12-13**

Artur Barrio  
 Situação...ORHHH...ou...5000...  
 T.E...EM...N.Y...City...1969  
 1969  
 Ausstellungsansicht im Museu de Arte  
 Moderna do Rio de Janeiro  
 Galeria Milan, Sao Paulo

Dokumentationsfotos: César Carneiro

Quelle:  
 Calirman, 2012, S. 75, 86.



**Abb. 14-15**

Artur Barrio  
 Defl...Situacao...+S+...RUAS  
 1970  
 Fünfhundert Plastik-Beutel gefüllt mit Blut,  
 Nägeln, Speichel, Haaren, Urin, Exkrementen,  
 Knochen, Toilettenpapier, Tampons, gebrauchte Baumwo  
 Feuchtes Papier, Sägemehl,  
 Essensreste, Farbe, Filmnegativen und  
 weitere andere Materialien  
 Im Besitz des Künstlers

Dokumentationsfotos: César Carneiro

Quelle:  
 Calirman, 2012, S.88.







**Abb. 16-17**

Artur Barrio

Situação..... T/T,1.....

1970

Blut, Fleisch, Knochen, Ton, Schaumgummi, Stoff, Seil, Säcke

Kollektion Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Minais Gerais, Brasilien

Dokumentationsfotos: César Carneiro

Quelle:

Noorthoorn, et al., 2018, S.175.


## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit gebe ich eine eidesstattliche Erklärung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und dabei keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die im Wortlaut oder dem Sinn nach Publikationen oder Vorträgen anderer Autoren entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher weder gesamt noch in Teilen einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 06/10/2020

Ort, Datum



Nargol Gharahshir  
Name + Unterschrift