

## Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta<sup>1</sup>

Alejandro J. Del Valle-Cordero<sup>2</sup>

Recibido: 20 de junio de 2017 / Aceptado: 30 de noviembre de 2017

**Resumen.** El arte precolombino ha sido empleado por muchos artistas como un referente, en determinados casos, con la intención de recuperar un legado cultural desaparecido. En esta investigación conoceremos una de estas experiencias analizando una de las obras más relevantes de la carrera de Ana Mendieta: *Imagen de Yagul* (1973), realizada en las ruinas arqueológicas de Yagul (Oaxaca, México). Apoyándonos en las investigaciones de otros autores descubriremos cuál es la relación que existe entre la obra y su referente, cuál fue el evento que históricamente originó este interés y, finalmente, cuál es el concepto que la artista rescató del mundo precolombino, fundamental para comprender sus obras de arte.

**Palabras clave:** Arte Contemporáneo; arqueología, Arte Precolombino; Primitivismo; Historia del Arte.

### [en] The influences of archaeological ruins of Yagul on the art of Ana Mendieta

**Abstract.** Pre-Columbian art has been used by many artists as a reference, in many cases, with the intention of recovering a missing cultural heritage. In this research we will know one of these experiences analyzing one of the most important works of Ana Mendieta's career: *Image of Yagul* (1973), held in the archaeological ruins of Yagul (Oaxaca, Mexico). With the support of the research of others authors we discover what is the relationship between the work and its referent, what was the event that historically originated this interest and, finally, what is the concept which the artist rescued from the pre-Columbian world, fundamental to understanding his artworks.

**Keywords:** Contemporary Art; archaeology; Precolumbian Art; Primitivism; Art History.

**Sumario:** 1. Anamnesis y creación artística. 2. *Imagen de Yagul*. 3. *Silent Cities, Mexico and the Maya*. Norman Carver (diciembre, 1969). 4. Isomorfismo y creación artística en las ruinas de Yagul. 5. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** 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), 127-144.

<sup>1</sup> Este artículo recoge resultados de investigación del proyecto "Primitivismo artístico en Europa y América. Relaciones, diferencias e identidades", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2013-41219-P), y del programa FPI-MICINN (BES-2011-044889).

<sup>2</sup> Centro Investigador en Arte Primitivo y Primitivismo, Universitat Pompeu Fabra (España)  
E-mail: alejandro.delvalle@upf.edu

## 1. Anamnesis y creación artística

Los ejemplares de libros encontrados en la biblioteca de Ana Mendieta (Cuba, 1948-EE.UU, 1985), comprendiendo a autores como Octavio Paz<sup>3</sup>, Lévi-Strauss<sup>4</sup>, Mircea Eliade<sup>5</sup>, o José Juan Arrom<sup>6</sup>, nos demuestran que la artista puso en valor al arte latinoamericano luchando contra el eurocentrismo, influenciada por un tipo de lecturas donde encontró diversas formas de entender a otras culturas. Este es un fenómeno antropológico que influyó de un modo determinante en las nuevas expresiones artísticas del momento.

Como propuso Rebeca Schneider (2005, p.38), cuando el centro neurálgico del arte se trasladó desde París a Nueva York las influencias del arte africano causaron un efecto sobre la cultura afroamericana distinto al europeo, trasladando el modo de mirar lo “Otro”, ya no como algo “informante” sino desde una óptica propia más sustancial y fundacional. En el mismo sentido, se comenzó a fraguar además una identidad del arte latinoamericano mirando hacia su propia cultura, como demuestran las obras de los artistas Juan Francisco Elso Padilla, José Bedia o Ricardo Rodríguez Brey, citando casos muy cercanos a Mendieta. Las culturas indígenas y el mundo precolombino comenzaron a ser temas de gran interés para el arte latinoamericano. Y una de las teorías que mejor explican el origen de este fenómeno fueron definidas por la crítica del arte Lucy Lippard (1983).

Durante la segunda mitad del siglo XX ciertos artistas entendieron el arte precolombino, a las sociedades prehistóricas o a las culturas primitivas tal y como los definió Lippard, como un *símbolo de los símbolos perdidos*, como una parte de la historia del arte que había desaparecido, había sido olvidada o intencionadamente ignorada y destruida. Un efecto concluyente que nos conduce directamente a reconsiderar aquí el trabajo que realizó Ana Mendieta al rescatar el legado cultural latinoamericano procedente del mundo precolombino. Sus obras están dentro de esta corriente artística.

En la segunda mitad del siglo XX el movimiento feminista, donde se integró Mendieta, se observó a sí mismo comparándose con este tipo de sociedades tradicionales, elaborando nuevas formas de expresión para luchar contra una sociedad patriarcal y machista. Colectivamente, el evento que marcó esta vertiente estética fue un primitivismo ligado a la Tierra, acorde a los intereses ecologistas e íntimamente unido al movimiento feminista bajo la figura simbólica de la Gran Madre. El emergente papel de la mujer en el arte y el cambio de roles en la sociedad fueron condicionantes esenciales para romper con los estereotipos jerarquizados predominantemente masculinos. Por ejemplo, supuso un gran impacto en los estudios arqueológicos, como los que presentó Marija Gimbutas (1991; 1996) al poner en valor el carácter matriarcal de las culturas prehistóricas y el aspecto de las Diosas. En esta línea surgieron propuestas que reclamaban una reconsideración histórica de la mujer en el arte, como las de Gloria Orenstein (1990) o Merlin Stone (1978),

<sup>3</sup> La artista leería *El laberinto de la soledad*, según María Ruido, en el año 1970. Según Olga Viso leería la edición de 1972.

<sup>4</sup> Mendieta cita al antropólogo en su texto de 1982 “On Deculturation”.

<sup>5</sup> En su biblioteca se encontraron los ejemplares: “Cosmos and History, the Myth of the Eternal”, “Rites and Symbols of Initiation, The Mysteries of Birth and Rebirth”.

<sup>6</sup> El ejemplar que aparecía en su biblioteca era la edición de 1978: “Mythology and Arts of the Prehispanic Antilles”.

apareciendo posteriormente otras publicaciones de autoras como Rozsika Parker o Griselda Pollock (1981). Este fenómeno, del que somos herederos, quería rescatar y construir una historia donde la mujer, en relación a la Tierra, tuviese un papel cultural a través del arte. Y entre los referentes que Ana Mendieta quiso recuperar mediante sus performance estaba lo precolombino, constituyéndose como uno de esos *símbolos de los símbolos perdidos*. Punto inicial de nuestra investigación que está profundamente relacionado con la historia.

Los primeros acercamientos teóricos comenzaron a proporcionar definiciones para interpretar las nuevas expresiones artísticas (la performance, el land art o earth works). Como el caso de Gloria Orenstein (1990), quien llegó a postular que existe en el arte una conexión con la historia. Ella estableció una relación metafórica entre historia e imagen del cuerpo de la Gran Madre Tierra, la que comparativamente definió como un cuerpo, como una historia a la que le faltaban partes, estaba fragmentada, desmembrada, había sido maltratada o violada. Tal y como apuntó, si por un lado la imagen de la mujer maltratada es un recurso empleado en la performance para denunciar una situación real en nuestra sociedad, incluso actualmente, por el otro el cuerpo refleja una visión de la historia y la memoria incompleta, fragmentada, donde partes de su “organismo” han desaparecido, están separadas o han sido “violadas”. Una idea del cuerpo como imagen de la historia que nos conduce a cuestionarnos cómo entonces Ana Mendieta reactivó la historia y las creencias precolombinas a través de sus performances.

Para responder a ello señalaremos que una práctica similar se produjo en la historiografía del Renacimiento, cuando el legado grecorromano tomó relevancia y cuando despertó un deseo de conocer lo más exactamente posible el pasado fundacional del “hombre perfecto”. Tal y como nos dijo Mircea Eliade (2010, pp. 130-134), este despertar historiográfico procede de un ejercicio de anamnesis, el cual ha permitido establecer una solidaridad hacia lo desconocido rememorando sucesos del pasado que de algún modo vuelven a experimentarse como propios. La anamnesis penetra en lo más profundo de uno mismo rescatando y experimentando los sucesos primordiales. Es una rememoración del tiempo mítico experimentada como tiempo histórico.

La cultura occidental se despliega como una especie de esfuerzo prodigioso de anamnesis historiográfica. Se esfuerza en descubrir, en “despertar” y recuperar el pasado de las sociedades más exóticas y periféricas como la prehistoria del Oriente Próximo y las culturas de los “primitivos” a punto de extinguirse. (Ibíd. p.132)

Como hemos visto a través de Orenstein, el cuerpo femenino encaja perfectamente en su sentido literal dentro de esta tendencia cultural. Por lo tanto, el cuerpo en las performance de Ana Mendieta puede representar la historia si nos acogemos a la anamnesis como práctica de su creación artística feminista. Si Mendieta reconoció en el mundo precolombino un *símbolo de los símbolos perdidos*, una historia “olvidada” que le era propia y que debía rescatar empleando la anamnesis, tendremos que preguntarnos de qué historia se trata. Aspecto que desarrollaremos en profundidad a continuación, aplicándolo específicamente sobre una de sus obras.

## 2. *Imagen de Yagul*



Figura 1. Ana Mendieta. *Imagen de Yagul (Image from Yagul)*, 1973. Lifetime color photograph. Original documentation: 35 mm color slide. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

A principios de junio de 1973 Ana Mendieta viajó a Oaxaca dentro de un programa universitario<sup>7</sup>. Se unió como coordinadora del *University of Iowa Summer School Multimedia Program*. Durante su estancia visitaron lugares arqueológicos como Monte Albán, Mitla, Yagul, Dainzú (Herzberg, 2004, p.159). En el trayecto hacia las ruinas de Yagul la artista le comentó a sus acompañantes algunos aspectos para colaborar en la ejecución de su obra. Compraron flores con las que cubrió su cuerpo mientras permanecía en posición decúbito supino, con los brazos a los costados en el interior de una tumba. La escena se fotografió desde diferentes ángulos<sup>8</sup>. Cuando volvieron a Iowa se organizó una exposición con los trabajos realizados, donde Ana Mendieta expuso *Imagen de Yagul* (Fig. 1). A partir de entonces aparecieron numerosas interpretaciones con distintas aproximaciones y valoraciones. Resumimos cronológicamente las más relevantes para nuestro estudio.

En el año 1976 fue interpretada por Lippard como una obra símbolo de la regeneración; y como (...) “un símbolo espiritual del renacimiento para Mendieta” por Nancy Lynn (1978, p. 46). Observaciones donde detectamos cómo surgían las primeras percepciones sobre la muerte en su aspecto positivo que relacionaremos con la cultura mexicana, puesto que servirían de referencias para Mendieta. En la cosmogonía nahua la muerte se configura como principio activo, generador de la vida, unida a los fenómenos naturales y asimiladas a dos grandes actividades

<sup>7</sup> Julia Herzberg publicó que en el año 1973 Hans Breder, profesor de la Universidad de Iowa, tuvo la intención de finalizar el curso académico convocando un taller de verano en Oaxaca con el curso *Multimedia II*. La idea fue introducir a los estudiantes en otros contextos culturales para que pudieran desarrollar técnicas del body art en relación a los rituales tradicionales.

<sup>8</sup> Según Herzberg, Breder tomó las fotografías mientras dos compañeros estudiantes vigilaban.

fundamentales: una estación de lluvias para la agricultura y una estación seca para la guerra (Matos, 1987, p. 21). Tanto la una como la otra comprendían como principio activo a la muerte, dado que es a raíz de ella de donde surge la vida a la que aclamaban mirando hacia el más allá.

Posteriormente, Judith Wilson (1980) destacó una relación con obras de la artista Frida Kahlo (México, 1907-1954), por su asociación con ideas sobre la fertilidad, su vínculo con el medio ambiente y por las referencias a la herencia cultural precolombina.

En la década de los noventa Mary Jane Jacob (1996, p.194) la definía como uno de los mejores trabajos de representación donde la Tierra se expresa como fuente de vida (las flores surgieron a la vida creciendo de la muerte, literalmente de su cuerpo), similarmente a la postura de Donald Kuspit (1996, p. 44), donde observamos una aproximación del cuerpo interpretada como Tierra y muerte, donde la floración sugiere renovación, crecimiento y vida. Esta es una cosmovisión muy en correspondencia con la existente en Mesoamérica y Sudamérica, puesto que si nos situamos en el maíz como simbolismo encontraremos una riqueza cultural muy extendida<sup>9</sup>.

Tras aparecer nuevas relaciones con las obras de Kahlo, y coetáneamente al trabajo de Herzberg (1998), Jane Blocker (1999, pp. 55-56) también vio en esta obra una representación de la Madre Tierra donde su cuerpo simboliza el eterno femenino libre del tiempo, particular y universal. La ambigüedad de Blocker, apostando por la “desterritorialización” de las categorías, observó el cuerpo desnudo en aspectos binarios (como esencia/inesencia, naturaleza/cultura, primitivo/civilizado, cosmos/historia). Consideró la imagen del cuerpo en sentido inmanente, para interpretarla simbólicamente como una representación de la muerte, de nuevo en su aspecto positivo porque promete un nuevo nacimiento, como cada primavera, renovando el ciclo de la vida, dijo la autora. La Tierra es una metáfora de la mujer, observó, y en este ritual de creación y destrucción Mendieta está reclamando la libertad del hombre tradicional para anular su historia al abolir el tiempo (se acogía a descripciones de ahistoria que Eliade asociaba al mito).

Años más tarde, María Ruido (2002, p. 26) retomaba algunas consideraciones de Blocker, como la muerte en su aspecto positivo y en sentido inmanente, situando al cuerpo en un estado liminar que (...) “confunde las distancias entre la vida y la muerte en su cuerpo vivo” (...). La tumba es un monumento a los no presentes dentro de la memoria colectiva. Poco tiempo después, Herzberg (2003) volvió a hacer hincapié en algunos datos que ya esbozaba en 1998: “El cuerpo de Mendieta simbolizaba los restos físicos y culturales que marcaban el paisaje de Oaxaca.” Y añadía que las flores son un signo de vida porque tienen antecedentes en las creencias precolombinas de la trascendencia. Elementos que le demostraban cómo la obra representa:

(...) un intento de canalizar una antigua creencia centroamericana a través de su obra corporal contemporánea. Estableció sus propias conexiones con la cultura precolombina mediante sus performances corporales, a semejanza de lo que había intentado en su pintura de 1970-1972. (...) es una obra que representa un punto de inflexión: revela tendencias de pintura anteriores hacia un trabajo conceptual que exploraría el arte y la historia precolombina por el resto de su vida.

---

<sup>9</sup> Consúltese por ejemplo a autores como Benítez, Rivera, Saravia, o Solares.

Desde entonces la mirada sobre esta obra ha permanecido prácticamente invariable dentro de los mismos discursos.

Al conocer cuáles podrían ser las intenciones del movimiento artístico feminista (rescatar la memoria de una historia olvidada, fragmentada o borrada), definir a la cultura precolombina como el *símbolo de los símbolos perdidos*, y al tener en cuenta la línea crítica de Herzberg, podemos plantear de nuevo que si *Imagen de Yagul* (Fig. 1) representa una historia olvidada del mundo precolombino debemos preguntarnos de qué historia se trata. Para responder a ello nos situaremos en la línea teórica de Julia Herzberg y nos centraremos en su frase del año 2003, cuando dijo que: “El cuerpo de Mendieta simbolizaba los restos físicos y culturales que marcaban el paisaje de Oaxaca.” Esto nos introduce en la corriente estética del paisaje. Ahora bien, respecto a otra de sus obras de un año después, *Burial Pyramid* (1974) (Fig. 2), de nuevo la autora (2004, p.166) observaría lo siguiente: (...) “ella es como un artefacto auto excavado encontrado en una ruina arqueológica.” En esta pieza la artista está enterrada entre piedras de las que emerge lentamente. Y aquí es donde encontramos el origen de la historia fragmentada de *Imagen de Yagul* (Fig. 1).



Figura 2. Ana Mendieta. *Burial Pyramid*, 1974. Still from Super-8 mm film transferred to high-definition digital media, color, silent. Running time: 3:17 minutes. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

Mientras que para Julia Herzberg (1998) el origen de la atención hacia el mundo precolombino se originó cuando Mendieta participó en el curso “Investigación de campo en Arqueología” (1971)<sup>10</sup>, bajo nuestro punto de vista el origen se produjo en diciembre del año 1969, cuando en la Universidad de Iowa se inauguró la exposición de Norman Carver titulada “*Silent Cities, Mexico and the Maya*”. No todo el

<sup>10</sup> En el verano de 1971 participó en el curso *Field Research in Archaeology* junto con otros estudiantes. Fue organizado por el profesor Thomas Charlton y se desarrolló en el laboratorio situado en San Juan de Teotihuacán. Para conocer más al respecto consúltense a autores como Blocker, Herzberg, January o Rosenthal.

conocimiento teórico y práctico de la artista hacia el mundo precolombino procedía de sus cursos. El encuentro con una fotografía o una escultura puede cambiar muchas cosas. Y afortunadamente Mendieta tuvo acceso a un emplazamiento ejemplar.

### 3. *Silent Cities, Mexico and the Maya*. Norman Carver (diciembre, 1969)

La exposición *Silent Cities, Mexico and the Maya* suponía en 1969 una situación muy relevante para el recientemente inaugurado Museo de Arte de la Universidad de Iowa, donde estudió Ana Mendieta. Aunque parece ser que por entonces no se realizó ninguna publicación del evento, en el año 1986 Norman Carver publicaba *Silent Cities of Mexico and the Maya*, procedente de su anterior edición como *Silent Cities* de 1965<sup>11</sup>. Según nos confirma el propio autor: “La exposición se basa en mi libro, la primera edición del año 65. La exposición se originó en el Field Museum de Chicago y fue distribuida por el Smithsonian.”<sup>12</sup>

Es de suponer que la línea de la exposición presentada en el museo de Iowa en 1969, que Mendieta pudo ver, respondía a la línea del trabajo de Carver en 1965, la cual encontramos editada en 1986 ilustrando, con fotografías y planos, dieciséis de las ciudades arquitectónicas precolombinas agrupadas por dos categorías: ciudades Mexicanas (Teotihuacán, Tula, Monte Albán, El Tajín, Xochicalco, Mitla) y ciudades Mayas (Tikal, Copan, Palenque, Zacaleu, Tulum, Puuc, Uxmal, Chichen Itzá).

El trabajo fotográfico se describe como un punto de vista principalmente visual, evocando la arquitectura en su estado original sin ignorar sus aspectos pintorescos, añadiendo que muchas de estas ciudades estaban ocultas por la jungla cuando llegaron los conquistadores. Las fotografías buscan significativamente el impacto visual y artístico, más que documental, componiendo en blanco y negro unas representaciones donde determinados elementos arquitectónicos son los configuradores de la imagen. Las asombrosas cualidades arquitectónicas aparecen sumamente valoradas, ofreciendo al espectador un impactante encuentro con el mundo precolombino. Las evocaciones paisajísticas junto con el realzado valor estético de la piedra hacen que la temática adquiera una atractiva marca del legado arquitectónico, mostrando un punto de vista del documento con sentido poético del cual procedería el título de la publicación.



Figura 3. Tres fotografías de Tikal. Norman Carver. (Carver, 1986, pp. 82-83).

<sup>11</sup> A partir de aquí para referirnos a la exposición utilizaremos el término “*Silent Cities*”.

<sup>12</sup> Comunicación personal e-mail de Norman F. Carver. (recibido el 14 de diciembre de 2014). Las fotografías de Carver pueden consultarse en <http://www.normancarver.com/>

Las imágenes que más llaman nuestra atención son las referidas a la ciudad de Tikal (Fig. 3). “Antes de su limpieza todos los edificios en Tikal estaban cubiertos de árboles y vides, a menudo lo único que mantenía las piedras unidas.”, anota el autor (1986, p.79), acompañando una de las imágenes donde puede reconocerse la arquitectura entre frondosa vegetación de la jungla guatemalteca. “Antes de que muchos de los trabajos de restauración comenzaran en la década de 1960, sólo las puntas de las cinco pirámides principales eran visibles por encima de la selva.”, añade Carver (Ibíd, p.81) para describir cuatro de los cinco templos reconocibles.

En definitiva y tras considerar el contenido de la exposición, es muy interesante suponer que las fotografías de Carver despertarían en Mendieta un interés por los yacimientos arqueológicos, hasta el punto de que realizó su artículo “La influencia del arte Maya en Frank Lloyd Wright”, hacia el año 1969<sup>13</sup>, además de viajar personalmente a los lugares arqueológicos con el curso “Investigación de campo en Arqueología” (1971). De modo que tomaremos el evento como un acto fundacional con el que comprender la relación que podría guardar con la obra de Ana Mendieta, *Imagen de Yagul* (Fig.1), siendo de especial relevancia la historia que envuelve a las fotografías de Tikal. Cuando Mendieta fue a México se encontró con un paisaje arqueológico que no es el que existe actualmente. Y como veremos a continuación la secuencia de estas tres fotografías de Carver desvelan la historia fragmentada de *Imagen de Yagul*.

#### 4. Isomorfismo y creación artística en las ruinas de Yagul

Dados los acontecimientos descritos estamos en disposición de tomar una de las expresiones de Julia Herzberg en sentido literal, ya que las fotografías de Norman Carver (Fig. 3) mostraron precisamente lo que literalmente expuso Herzberg: el cuerpo de Mendieta podría estar actuando simbólicamente como los restos del paisaje de Oaxaca. Siendo más específicos, *Imagen de Yagul* (Fig.1) podría ser literalmente lo que nos sugiere su título, un isomorfismo. Para expresar en la práctica esta reflexión, primero introduciremos dos citas de la artista que hablan de *Imagen de Yagul* (Fig. 1) y posteriormente haremos un análisis comparativo con las fotografías de Norman Carver.

En 1973 hice mi primera pieza en una tumba azteca que estaba cubierta de malezas y pastos: su crecimiento me recordó al tiempo. Compré flores en el mercado y yací en la tumba cubierta de flores blancas. La analogía era que yo estaba cubierta por el tiempo y la historia.<sup>14</sup>

En esta primera cita Mendieta utilizó un término que nos resulta muy elocuente, el de analogía. Primero dijo que el crecimiento de la «maleza» le recordó al «tiempo» (entendemos como vegetación en estado natural, no domesticada por el hombre).

<sup>13</sup> Ana Mendieta escribió un artículo titulado “The Influence of Mayan Art on Frank Lloyd Wright”, donde reflexionaba sobre cómo la arquitectura maya, inca y tolteca pudo influir en el pensamiento del arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright, recogido en su manifiesto sobre arquitectura orgánica. Herzberg supuso que este trabajo pudo haber sido realizado en 1969 para el curso *Great Styles and Masters of Art*.

<sup>14</sup> Fragmento de la entrevista con Linda Montano (hacia 1983-1984). Los primeros fragmentos fueron publicados por Barreras del Río en 1987.



Luego compró flores con las que cubrió su cuerpo, lo que nos hace preguntarnos por qué no utilizó directamente la misma maleza cuyo crecimiento le recordó al tiempo. Esto nos permite suponer que conceptualmente las flores tienen connotaciones diferentes, contrarias a la maleza (flores: vegetación cultivada por el hombre). Finalmente, dice que ella estaba cubierta por el «tiempo» y la «historia». Así que el «tiempo» (no “cultivado”) es diferente a la «historia» (“cultivada” por el hombre). Y ofreciendo por símil la relación que comporta la idea de «tiempo» con el concepto «ahistoria», de esta cita concluimos que existe una relación simétrica:

*Maleza/Flores :: Ahistoria/Historia*

Dado que esta percepción hacia los elementos del paisaje claramente se refieren a una idea simbólica de muerte y renacimiento, podemos comprender que «maleza» es el estado original de «flor», en tanto que «flor» es el “estado original” de «maleza» dentro de un ciclo constante o «*contium*», es decir, que entre una y otra la transformación es analógica y reversible, dentro de un ciclo de reciclado que se manifiesta en la naturaleza físicamente<sup>15</sup>. La carne del cuerpo muerto regresa a la Tierra produciendo, más que una desaparición, los misterios de la transformación. Este particular razonamiento sobre la transformación explica por qué *Imagen de Yagul* (Fig. 1) es una obra interpretada como representación de la regeneración por Lippard (1976), del renacimiento para Lynn (1978) o la fertilidad para Wilson (1980). Y el concepto de paisaje de Mendieta está relacionado con estos procesos naturales metafóricamente. Aunque con este estudio de la cita de Mendieta no acabamos por responder qué implicaciones tiene en este contexto «cuerpo» o «tumba». Si bien podemos definir los aspectos vegetales, porque la artista habló de ello, el cuerpo y la tumba permanecen ausente a valoraciones. Por ello acudimos a la segunda cita de la entrevista con Joan Marter (2013):

JM: ¿Hahabidouna evolución en la serie de las “Siluetas”? ¿Son las primeras del año 1975?  
 AM: Bien, la primera de todas, la de las flores que crecen, se hizo en verano de 1973 cuando estaba en México (...). Esta pieza es muy importante. Lo que me llamó la atención sobre los yacimientos mexicanos fue el hecho de que yo estaba cubierta con hierba, arbusto y cosas. Me parecía estar reclamando la naturaleza del lugar, un “apropiármelo”. Quería entrar en contacto con mi cuerpo. Así que me fui y compré un ramo de flores en el mercado y lo instalé. Fue un cuadro, pero recién creado (...).

En esta segunda cita encontramos al fin una alusión al cuerpo. Mendieta dijo: “Lo que me llamó la atención sobre los yacimientos mexicanos fue el hecho de que yo estaba cubierta con hierba, arbusto y cosas.” Referencia que tiene antecedentes en una de sus obras anteriores (Fig. 4).

<sup>15</sup> Con esta reflexión pasamos de la analogía a la homología retomando el término de convergencia que el antropólogo Gilbert Durand empleó para referirse a la homología y diferenciarse de la analogía: «La analogía es del tipo “A es a B lo que C es a D”, mientras que la convergencia sería más bien del tipo “A es a B lo que A' es a B'».



Figura 4. Ana Mendieta. *Untitled (Grass on Woman)*, 1972. Lifetime color photograph. 8 x 10 in (20.3 x 25.4 cm) Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC, Gift of Raquelín Mendieta Family Trust in Honor of Olga Viso, 2003 (03.27). Original documentation: 35 mm color slide. © The Estate of Ana Mendieta Colection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

Como se ha mencionado, la artista visitó México encontrándose con una imagen de los yacimientos que no se corresponde con la que tenemos actualmente. Como podíamos ver en la exposición de fotografías de Norman Carver, “*Silent Cities*”, muchos de estos restos arqueológicos se hallaban ocultos bajos capas de tierra y entre vegetación. Al comparar las imágenes de Carver (Fig. 3) con la obra *Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 4) se producen ciertas analogías para comprender, en un primer término, la importancia que la artista depositó sobre la hierba como elemento vivo o sujeto. En esta obra sólo aparecen dos elementos (cuerpo y hierba). Yacente en el suelo en posición decúbito prono, la hierba sobre el cuerpo oculta la carne del mismo modo en el que la selva crecía sobre las piedras de las antiguas zonas arqueológicas, definiéndose un principio conceptual que es opuesto al de *Burial Pyramid* (Fig. 2): en uno el cuerpo se oculta mientras que en el otro emerge.

Hans Breder, entonces su profesor, comentó en una carta que envió al artista Luis Camnitzer que:

Esponáneamente Ana dice que tiene una idea para una pieza. Se desviste, se tumba en el césped y pide a uno de los estudiantes que cubra su cuerpo fundiéndolo con el terreno. A partir de ese momento mezcló su cuerpo con elementos en innumerables maneras. (Camnitzer, 1994, p.94)

*Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 4) anuncia una visión animista de los elementos naturales como la hierba, emergente en una de sus obras más tempranas y que se extendería en su carrera, como observó Breder. Y sus antecedentes aparecen claramente situados en la estética del paisaje de la exposición “*Silent Cities*”. Por todo ello podemos comprobar que en *Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 4) encaja perfectamente la cita de Mendieta para *Imagen de Yagul* (Fig. 1) (“Me parecía estar reclamando la naturaleza del lugar, un “apropiármelo”. Quería entrar en contacto

con mi cuerpo”). Y su énfasis en la vegetación, ocultando y apropiándose de su cuerpo, o de los restos de las construcciones en ruinas, nos resulta bastante familiar si observamos algunos trabajos coetáneos del artista Robert Smithson (EE.UU., 1938-1973).

Como Mendieta, otros artistas también han realizado viajes a las ruinas precolombinas. La exposición *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares* dirigía su atención hacia artistas contemporáneos que se aproximan a la antropología, la arqueología y el viaje<sup>16</sup>. El eje central lo constituyó el fenómeno artístico de Robert Smithson y su relación tanto con los textos de John Lloyd Stephens como con los dibujos de Frederick Catherwood<sup>17</sup>. Una relación del paisaje, entre Smithson y México, que también se produjo paralelamente en Mendieta, o bien a través de los dibujos de Catherwood y las fotografías de Maudslay (reproducidas en publicaciones utilizadas durante el proceso formativo de Mendieta en la Universidad de Iowa), o bien directamente a través de las fotografías de Norman Carver<sup>18</sup>.

Las zonas arqueológicas de México que impactaron a Frank Lloyd Wright pudieron también impactar emocionalmente a la joven Mendieta, pero no por ser ruinas (línea quizás más afín al trabajo de Smithson y su reinversión de la sensibilidad romántica), ni por su interés en recrear sus formas (aspectos relacionados con las obras de artistas como Wright o Michael Heizer). Podemos definir que la mirada estética y femenina hacia la naturaleza, que destacamos en el caso citado de Mendieta *Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 4), se nos muestra en su carácter positivo (protectora, aunque tampoco pretende parecer domesticada), ofreciendo una imagen cuya referencia es el concepto del tiempo que interesó a la artista a través del crecimiento de la «maleza» en *Imagen de Yagul* (Fig. 1). Por ello pensamos que Mendieta, al igual que Smithson, también podría considerarse como una renovadora del concepto de paisaje, por reconocer una imagen autónoma de protección y de relación con la arquitectura precolombina y porque encontraría belleza allí donde otros verían destrucción histórica.

Dado que posiciones similares pueden reconocerse en obras como *Burial Pyramid* (Fig. 2), buscaremos afinidades con otros de sus trabajos que se extienden al año 1975 con el fin de analizar si existe alguna relación vinculante con *Imagen de Yagul* (Fig. 1). Y aunque los elementos empleados en estos casos que vamos a introducir son distintos, reconoceremos que una intención conceptual de *Imagen de Yagul* (Fig. 1) seguiría presente en algunas de sus acciones, específicamente, personificando el concepto de movimiento en el paisaje y representando el paso del tiempo (ahistoria/historia). A pesar de que introduciremos piezas de 1975 en este punto únicamente analizaremos el fenómeno comparativo con Yagul.

<sup>16</sup> Celebrada en el Museo Tamayo (México) en el año 2011 y comisariada por Pablo León de la Barra.

<sup>17</sup> Recordamos que los dibujos de Catherwood fueron referencias para el arquitecto Frank Lloyd Wright.

<sup>18</sup> Mendieta recibió su primer curso sobre arte no occidental en el año 1967. Según publicó Herzberg en el año 1998, fue impartido por Michael Kampen y trató sobre el Arte Precolombino (específicamente en la península de Yucatán). Como lectura requerida se encontraba *The Maya* de Michael Coe e *Indian Art, Mexico and Central America* de Miguel Covarrubias.



Figura 5. Ana Mendieta. *Corazón de Roca con Sangre*, 1975. Still from super-8mm film transferred to high-definition digital media, color, silent. Running time: 3:14 minutes.

© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

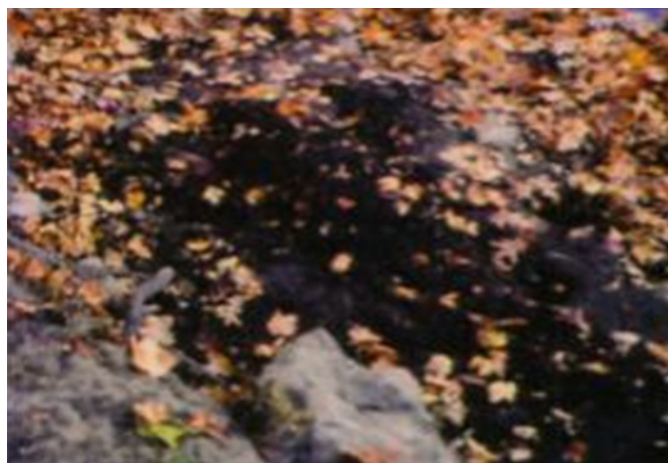


Figura 6. Ana Mendieta *Genesis (Buried in Mud)*, 1975. Still from super-8mm film transferred to high-definition digital media, color, silent. Running time: 2:43 minutes.

© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

En el año 1975 Mendieta ya solía realizar sus acciones en una zona de Old Man's Creek, Iowa<sup>19</sup>. Su obra ya está completamente integrada en el paisaje. Como muestran las imágenes (Fig.5, 6), tras regresar de su viaje de México realizó diversas acciones en un mismo emplazamiento, sobre una misma "Silueta"<sup>20</sup>. En la primera de ellas, *Corazón de Roca con Sangre*, situó sobre la zona correspondiente de la

<sup>19</sup> En este espacio se localiza un afluente del río Iowa. Es un lugar caracterizado por disponer de un bosque donde Mendieta podía trabajar en el paisaje.

<sup>20</sup> El orden cronológico de estas obras no nos queda del todo claro según las propuestas de Merewether, Herzberg, Iles.

figura una piedra con forma de corazón<sup>21</sup>. Luego vertió témpera roja sobre la piedra y finalmente se tumb  sobre ella en posición decúbito prono (posición ventral)<sup>22</sup>. La segunda acción es la que nos interesa analizar, *Genesis (Buried in Mud)* (Fig.6). La “Silueta” de la artista comienza a temblar, a moverse como si respirase o palpitase, hasta que la tierra se desplaza y se reconoce el cuerpo enterrado de la artista. Así que en esta obra, al igual que ocurriría en *Burial Pyramid* (Fig. 2), el mismo principio conceptual del movimiento sobre el cuerpo existió en 1975. La personificación de los elementos a través del movimiento parece resultar de sumo interés y cobra relevancia. Inicialmente existe en 1972 con *Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 4), donde puede reconocerse si le damos “tiempo” a la acción (imaginando cómo la hierba poco a poco engullir a el cuerpo de Mendieta); luego en 1974 con *Burial Pyramid* (Fig. 2) (emergiendo de las piedras); y finalmente en 1975 con *Genesis (Buried in Mud)* (Fig. 6) (surgiendo de la tierra). Por ello suponemos que la personificación del movimiento también existiría en *Imagen de Yagul* (Fig.1) si, como en *Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 4), le damos “tiempo” a la acción considerando a la cosmogonía zapoteca.

El Valle de Oaxaca comprende numerosas zonas arqueológicas entre las que se encuentra Yagul, perteneciente a la cultura zapoteca que habit  un territorio con fronteras situadas entre México y Mesoamérica<sup>23</sup>. Los estudios arqueológicos sitúan sus orígenes en la Era Glacial Tardía (15000 [o antes] – c. 8000 a.C.) hasta el contacto con los españoles en 1521 d.C. La extensión, geográficamente, se estructura en tres subvalles (Etl , Tlacolua y Valle Grande) donde se localizan sitios arqueológicos que van desde Hutizo (al norte), Monte Albán (centro), Mitla (al sureste) y el Choco (suroeste). La cultura destinada a coexistir en este valle compartía como lengua común el zapoteco.

La cosmogonía reconocía a un ser supremo creador del todo, sin principio ni fin, incorpóreo, y por ello irrepresentable en las artes zapotecas. Aunque otras fuerzas en contacto con los hombres adquirirían la categoría de dioses, como Cocijo (el Rayo, reconocible por la iconografía de la «U» invertida), o X o (el terremoto, representado iconográficamente por el mascarón de “cabeza hendida”). De modo que su cosmogonía reconocía el valor de lo que está vivo, animado, porque posee una fuerza vital llamada «*p e*», que se traduce como “viento”, “aliento” o “espíritu”. Es el causante del movimiento de las cosas. Por eso la sangre tiene dos connotaciones, «*tini*» (la sangre que fluye) y «*rini*» (la sangre seca), siendo el sacrificio de un corazón latente imbuido de «*p e*» el mayor tributo que se podría ofrecer a Cocijo.

Siendo conscientes del perspectivismo zapoteca<sup>24</sup>, podemos aplicar la idea del «*p e*» (movimiento) a las obras de Mendieta anteriormente introducidas. Lo vemos manifiesto explícitamente en *Genesis (Buried in Mud)* (Fig. 5) y un año antes en *Burial Pyramid* (Fig. 2). Y aunque no está representado con la misma técnica (performance-vídeo), se intuye en *Untitled (Grass on Woman)* (Fig. 4) si le damos “tiempo” a la acción, tanto como el doble sentido que adquiere el «*p e*» en *Imagen de Yagul* (Fig. 1): el uno, cuando Yagul pasa históricamente a ser olvidado, oculto por la naturaleza y quedar fuera de la historia (sin «*p e*»), y el otro su opuesto, reemergiendo culturalmente y simbolizado por el crecimiento de las flores desde

<sup>21</sup> En Merewether coloca un corazón de animal, mientras que en Iles, es una piedra con forma de corazón.

<sup>22</sup> En Merewether vierte sangre sobre ella con un cuenco. En Iles vierte témpera roja.

<sup>23</sup> Los datos expuestos y los que figuran a continuación son consultados en los autores Flannery y Marcus.

<sup>24</sup> Aquí empleamos el término «perspectivismo» como alternativa al de «animismo», haciendo referencia al concepto empleado por el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

el cuerpo de Mendieta (reapareciendo). Ésta es la historia que nos está contando la obra al actualizar los conceptos zapotecas. Nuestros argumentos nos conducen a la conclusión de que *Yagul e Imagen de Yagul* (Fig. 1) son isomorfas porque están unidas por el principio del movimiento comprendido a través del «*pèe*», entendido no por un movimiento físico, sino como dice su título, imaginado.

La conclusión definitiva a la que llegamos a través del «*pèe*» zapoteca también tiene su referencia en otras obras de Mendieta, donde se emplean los dos estados de la sangre: «*tini*» (la sangre que fluye) y «*rini*» (la sangre seca) en relación a lo que tiene y lo que deja de tener «*pèe*». Recordamos que en las cuatro acciones introducidas del año 1975 primero la artista situó una piedra con forma de corazón dentro de la “Silueta” (sin «*pèe*») (Fig. 5). Luego vertió ténpera roja sobre la piedra («*tini*», la sangre que fluye) y se tumbó sobre ella, subrayamos, en posición decúbito prono (posición ventral). En la segunda acción (Fig. 6.) la “Silueta” comienza a moverse como si respirase, a “*latir*” (corazón imbuido de «*pèe*»), hasta que el cuerpo de Mendieta emerge en posición decúbito supino. En la siguiente acción su orden es un poco confuso porque no hemos visto el vídeo. Merewether (1996, p.115) lo describe de la siguiente manera. Comienza con una imagen de Mendieta tumbada desnuda en posición decúbito supino dentro de la “Silueta”. A continuación aparece la “Silueta” vacía. Luego se muestra la misma imagen con la “Silueta” llena de un líquido rojo. Y finalmente aparece de nuevo Mendieta tumbada, esta vez, en posición decúbito prono. Finalizando las cuatro acciones, *Alma Silueta en Fuego*, donde la artista cubrió la “Silueta” con una sábana a la que prendió fuego. El vídeo muestra el proceso de ignición hasta quedar cubierta de cenizas.

No vamos a entrar en interpretaciones más específicas de estas piezas, pero sí subrayaremos que para Mendieta el movimiento representó un aspecto de especial relevancia, por eso utilizaría el vídeo en sus obras, dado que su presencia es patente. El movimiento en este contexto se puede entender como una fuerza («*pèe*») que posee la sangre según la creencia zapoteca, en relación a la vida y la muerte.

Con *Imagen de Yagul* (Fig. 1) asistimos a una relación entre elementos de la naturaleza donde la visión negativa se sustituye positivamente al personificarla y otorgarle ciertos atributos femeninos, coincidiendo con la realidad histórica de las ruinas de Yagul. Esta percepción es la que permite comprender que cuando «cuerpo» se une a «tumba» (conjunción) se produce «floración», pudiendo ser interpretada como una imagen literal e histórica del renacimiento y reflorecimiento de la arquitectura de Yagul que experimentó la artista. El florecimiento se refiere a una renovación cíclica: desde la muerte, como en las creencias precolombinas, surge la vida. Aunque, por otro lado, vemos que en otras de sus obras también se produce la unión entre cuerpo y tumba sin llegar a la floración, pudiendo interpretar, además, que *Imagen de Yagul* (Fig. 1) es el origen de otras piezas al ser la primera floración (unión entre vida y muerte): cuando se produce «floración», «cuerpo» y «tumba» se unen.

Diacronía y sincronidad son conceptos específicos que nos permite comprender que *Imagen de Yagul* (Fig. 1) está detrás de sus posteriores “Siluetas”. Por eso la artista consideraría esta pieza una “Silueta”, a pesar de que el propio elemento como tal no aparezca hasta el año 1974. Sus “Siluetas” podrían estar constantemente actualizando un estado original analógicamente. Producido inicialmente en *Imagen de Yagul* (Fig. 1), al ser la primera obra en la que vida y muerte son indisolubles, sus posteriores “Siluetas” continuaron simbolizando de múltiples maneras la unión con

la Tierra como tumba de la que emerge la vida. Representan los mismos conceptos de muerte y renacimiento a través del paisaje y sus procesos de transformación, originarios de las ruinas precolombinas de Yagul y cuyos enfoques coinciden con los planteamientos feministas de su época.

## 5. Conclusiones

Cuando Nancy Lynn contactó con Mendieta ella le describió su trabajo como dos tipos de arte corporal: uno documental y otro al que llamó (...) “transformaciones, dramatizaciones rituales de una metamorfosis.” Una vez producida *Imagen de Yagul* (Fig. 1), la “madre” de las “Siluetas”, como encuentro con la Gran Madre, los conceptos adquiridos permitieron a la artista permutar variantes de una idea originaria en relación al paisaje. Estos encuentros generaban para ella una transformación, combinando nuevas formas de relación con la naturaleza, en sentido efímero, y creando una novedosa línea estética del paisaje sin precedentes en la historia del arte.

Nuestra investigación nos ha permitido situar *Imagen de Yagul* como la obra referencial en la que se produce la relación indisoluble entre vida y muerte con sus antecedentes en las creencias precolombinas. Aunque como hemos podido comprobar, la imagen del cuerpo no se refiere exclusivamente al cuerpo real de la artista. Metafóricamente también actúa como isomorfismo de la historia de “El Yagul”, proporcionando una imagen simbólica de su historia en relación al paisaje y a través de la idea del «tiempo». Esta posibilidad interpretativa nos ofrece recursos para profundizar y conocer qué implicaciones tuvo la naturaleza para esta artista (la Gran Madre Tierra), ya que fue un lugar al que continuamente se desplazaba para producir escenas de transformaciones, del renacimiento constante de la naturaleza a nivel estético.

Los recursos simbólicos de *Imagen de Yagul* se refieren a elementos que actúan dentro de un esquema reproduciendo los ciclos de la naturaleza, como la fertilidad, el nacimiento, el crecimiento, la abundancia, la muerte y el reciclado, actuando como causas en relación a las interpretaciones de muerte y renacimiento. De ahí que observemos cómo Mendieta no es quien está floreciendo dentro de una tumba, sino que la floración representa la unión entre dos conceptos antagónicos e indivisibles procedentes del mundo precolombino (vida y muerte); y que las flores se refieren a otro significado simbólicamente, aunque ambos elementos son ya de por sí culturalmente complementarios (tumba y flores).

Mendieta veía en la naturaleza los mismos procesos biológicos que manifiesta el cuerpo femenino porque la Tierra era como una “mujer” o la mujer era como la Tierra. Empleó de este modo un sistema de referencias vinculado a la naturaleza, a la Tierra y a sus misterios de la transformación y regeneración. Observamos cómo la consideraba simbólicamente el lugar de donde ella nacería y al que regresaba con sus obras. Como decíamos anteriormente, esta es una cosmovisión en correspondencia con el simbolismo del maíz, extendida en Mesoamérica y Sudamérica, donde nos encontraremos incluso con isomorfismos de *Imagen de Yagul*.

El maíz en la cultura maya tiene un papel fundamental, ya que será el origen de los hombres: (...) “y así obtuvieron la comida que entró en la composición de la carne del hombre creado, del hombre formado; ésta fue su sangre, de maíz se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz en el hombre por obra de los que engendran

y dan el ser, Alom, Waholom.” (Rivera, 2008, p.125). En otra fuente (Saravia, 1992, p.104) aparece como: “De maíz formaron los Señores Tepew y K’ucumatz a nuestros primeros padres y madres.” Y también aparece como: “(...) y encontraron y descubrieron lo que debía entrar en la carne del hombre: el maíz.” (Solares, 2007, p.252). Para los huicholes, Keamukame (Diosa del Maíz), pudo producir su crecimiento gracias a la sangre de un venado sacrificado<sup>25</sup>, mientras que en el códice Borgia el Dios del Maíz, Cintéotl, se introdujo en la tierra para regresar a la vida en forma de bienes:

De sus cabellos salió el algodón, de sus orejas brotaron semillas, de su nariz la chía, de sus dedos el camote o nabo, de sus uñas una especie de maíz largo que es el que comen los hombres y el resto de su cuerpo otros muchos frutos, por eso este dios era muy amado y lo llamaban también Tlazopilloi que quiere decir «señor amado» (Solares, 2007, p.101).

Las figuras Tlatilco<sup>26</sup> representan la abundancia en términos de fertilidad, pudiendo personificar a la Madre del Maíz, cuya correspondencia se extiende hacia las culturas del Perú. En cuanto a la dualidad de las cabezas se tratarían de (...) “espigas doble de maíz, un fenómeno raro y considerado de extremo buen augurio, siguiendo la creencia, muy extendida, de que los gemelos están asociados a lo divino y son signos de buena ventura.” (Ocampo, 2003, p.96). Por lo que tales figuras nos conducen, más que a concebir el aspecto nutricional de *Imagen de Yagul*, Gran Madre de las “Siluetas”, o su posible relación mítica con el héroe del inframundo que regresa a la vida<sup>27</sup>, al misterio de la multiplicidad que oculta tal planta simbolizada por los gemelos: “Por un grano de maíz sembrado, se cosechaban por lo menos ochenta.” (Solares, 2007, p.100)<sup>28</sup>. Esto nos lleva de nuevo a la interpretación de que *Imagen de Yagul* es una obra matricial para observar ahora las flores como símbolo del buen augurio, relacionado con la fertilidad y la abundancia que estará por llegar posteriormente. Cada una de las flores es simbólicamente y en potencia una de las futuras “Silueta”.

## Referencias

- Arrom, J. J. (1989). *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México: Siglo XXI.
- Barreras Del Rio, P. (1987). “Ana Mendieta. Sinopsis histórica”. En *Ana Mendieta: A Retrospective* [cat.exp.] (pp. 41-51). New York, Los Angeles: New Museum of Contemporary Art, Los Angeles Contemporary Exhibition (LACE).
- Benítez, F. (1968). *En la tierra mágica del peyote*. México: Era.
- Blocher, J. (1999). *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Durham NC: Duke University Press.
- Camnitzer, L. (1994). *New art of Cuba*. Austin: University of Texas.
- Carver, N. (1986). *Silent cities of Mexico and the Maya*. Michigan: Documan Press.

<sup>25</sup> Benítez aclara que se trata de típicas deidades dema: el venado, deidad de los pueblos cazadores, y el maíz deidad de los pueblos agricultores místicamente asociada al peyote, deidad de los pueblos recolectores.

<sup>26</sup> Al complejo de elementos recuperados en Tlatilco se le conoce como complejo Tlatilco o estilo Tlatilco.

<sup>27</sup> Al viaje del héroe se asocian los procesos naturales de enterramiento y transformación de la semilla en el interior de la tierra.

<sup>28</sup> La autora realizó un estudio de las figuras Tlatilco en profundidad, pero no llegó a establecer la relación entre el maíz y la multiplicidad, sino que finalmente asoció el desdoblamiento de dos cabezas, o en dos caras, con uno de los ejes simbólicos de la polaridad Vida/Muerte.



- *Norman Carver Photography*. Recuperado de <http://www.normancarver.com/>. Última consulta online el 13 de marzo de 2015.
- Coe, M. (1966). *The Maya. Ancient Peoples and Places*. New York: Frederick A. Praeger.
- Covarrubias, M. (1957.9) *Indian Art of Mexico & Central America*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la aquetipología general*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2007). *Nacimiento y renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- (2010). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- (2011). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Flannery, K. y Marcus, J. (2001). *La civilización zapoteca. Cómo evolucionó la sociedad urbana en el valle de Oaxaca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gimbutas, M. (1991). *Diosas y dioses de la vieja Europa: 7000-3500 a.C. mitos, leyendas e imaginería*. Madrid: Ediciones Istmo.
- (1996). *El Lenguaje de la diosa*. Oviedo: Dove.
- Herzberg, J. (1998). *Ana Mendieta. The Iowa Years: a Critical Study, 1969 through 1977*. (Tesis de doctorado). New York: City University of New York.
- (2003). “Ana Mendieta sus años de formación”. En *ArtNexus* 47.
- (2004). “Ana Mendieta’s Iowa Years, 1970-1980”. En *Ana Mendieta: Earth body. Sculpture and performance, 1972-1985* [cat.exp.] (pp. 137-180). Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Hirshhorn, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.
- Iles, C. (2004). “Subtle Bodies: The Invisible Films of Ana Mendieta”. En *Ana Mendieta: Earth body. Sculpture and performance, 1972-1985* [cat.exp.] (pp. 205-223). Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Hirshhorn, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.
- León de la Barra, P. y Arriola M., (eds.) (2011). *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares* [cat. exp.]. Museo Tamayo. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Jacob, M. (1996). “Ashé in the Art of Ana Mendieta”. En Lindsay, A., (ed.). *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art* (pp. 189-200). Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- January, L. (2007). *Beyond the Threshold: Allusions to the Òrisha in Ana Mendieta’s Silueta Series*. (Tesis de máster). Virginia: Virginia Commonwealth University.
- Kuspit, D. (1996). “Ana Mendieta, cuerpo autónomo”. En *Ana Mendieta* [cat.exp.] (pp. 35-63). Santiago de Compostela, Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea, Polígrafa.
- Lévi-Strauss, C. (2009). *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lippard, L. (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*. New York: Dutton, 1976.
- (1983). *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. New York: New Press.
- Lynn, N. (1978). *The female imaginary of Mary Beth Edelson and Ana Mendieta*. (Tesis de máster). Louisiana: Louisiana State University.
- Marter, J. y Mendieta, A. (2013). “Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt, 1985, february, 1)”. En *Ana Mendieta. Traces* [cat.exp.] (pp. 228-231). Londres: Hayward Gallery.
- Matos, E. (1987). *El Rostro de la muerte en el México precolombino*. México: García Valdés.

- Mendieta, A. (1996). "La Lucha por la cultura, hoy en día, es la lucha por la vida" [Conferencia sin fecha determinada]. En *Ana Mendieta* [cat. exp.] (pp. 171-176). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, Polígrafa.
- Merewether, Ch. (1996). "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta". En *Ana Mendieta* [cat.exp.] (pp. 83-131). Santiago de Compostela, Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea, Polígrafa.
- Ocampo, E. (2003). "Representaciones religiosas y rituales". En *Tesoros de la Cerámica Precolombina* [cat.exp.] (95-105). Barcelona: Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino.
- Orenstein, G. (1990). *The Reflowering of the Goddess*. New York: The Athene Series, Pergamon Press.
- Parker, R. y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.
- Paz, O. (2012). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, M. (2008). *Popol Vuh. Relato Maya del Origen del Mundo y de la Vida*. Madrid: Trotta.
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea.
- Rosenthal, S. (comisaria) (2013). *Ana Mendieta. Traces* [cat.exp.]. Londres: Hayward Gallery.
- Saravia, A. (1992). *Popol Wuj. Antiguas Historias de los Indios Quichés de Guatemala*. México: Porrúa.
- Schneider, R. (2005). "Solo Solo Solo". En Gavin Butt (ed.). *After Criticism: New Essays in Art and Performance* (23-47). Minion: Blackwell Publishing.
- Solares, B. (2007). *Madre Terrible. La Diosa en la religion del México Antiguo*. Barcelona: Anthropos.
- Stone, M. (1978). *When God was a Woman*. New York, London: A Harvest, HBJ Book. The University of Iowa Museum of Art. *Archive*. Recuperado de <http://uima.uiowa.edu/archive/>. Última consulta online el 21 de abril de 2015.
- Viso, O. (2004). "The Memory of History". En *Ana Mendieta: Earth body. Sculpture and performance, 1972-1985* [cat.exp.] (pp. 35-136). Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Hirshhorn, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructuralista*. Buenos Aires: Katz.
- Wilson, J. (1980). "Ana Mendieta Plants Her Garden". *The Village Voice*, 71 (de Agosto), 13-19.