

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad

The art of women as a reactivator of the links with Mother Earth through the symbol, the rite and the sacredity

Belén León-Río
Universidad de Sevilla
belenleon@us.es

Recibido 22/01/2023 Revisado 13/09/2023
Aceptado 19/09/2023 Publicado 30/10/2023

Resumen:

Las mujeres artistas siempre han tenido un especial interés en la participación colectiva de la sociedad y la ecología, donde el espectador pueda tomar consciencia de las limitaciones de nuestro actual modelo social que ha perdido su relación con lo misterioso y con la naturaleza. Desde el siglo pasado hasta la actualidad las artistas han reconocido a la Tierra como un organismo vivo reactivado sus vínculos con la Diosa Madre a través del rito y lo sagrado, esto se habría traducido a través de sus creaciones en símbolos que encarnarían las fuerzas y energías que reproducen la acción universal que se oculta en la naturaleza. En este artículo, veremos el significado simbólico de sus obras donde encontraríamos imágenes y asociaciones arquetípicas análogas a mitos y ritos primitivos, constituyendo representaciones de totalidad donde la naturaleza y el principio femenino se nos presentan en toda su plenitud y poder.

Sugerencias para citar este artículo,

León-Río, Belén (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), págs. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

LEÓN-RÍO, BELÉN (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>**Abstract:**

Women artists have always had a special interest in the collective participation of society and ecology, where the viewer can become aware of the limitations of our current social model that has lost its relationship with the mysterious and with nature. From the last century to the present, artists have recognized the Earth as a living organism, reactivating its links with the Mother Goddess through ritual and sacredness; this would have been translated through their creations into symbols that would embody the forces and energies that reproduce the universal action that is hidden in nature. In this article, we will see the symbolic meaning of their works where we would find archetypal images and associations analogous to myths and primitive rites, constituting representations of totality where nature and the feminine principle are presented to us in all their fullness and power.

Palabras Clave: *Diosa-Madre, naturaleza, tierra, símbolo, arquetipo*

Key words: *Goddess-Mother, nature, earth, symbol, archetype*

Sugerencias para citar este artículo,

León-Río, Belén (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), págs. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

LEÓN-RÍO, BELÉN (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

El culto a la Gran Madre y la animación de la naturaleza en la actualidad

El poder mágico y la energía que se esconde en el principio femenino siempre ha estado ligado profundamente a las fuerzas de la naturaleza, fuerzas que cautivaron al hombre desde los primeros tiempos, dando a la mujer un poder prodigioso que según J. Campbell desembocó en una preocupación por parte del hombre de destruir, controlar y emplear este poder para su provecho como atestiguan las leyendas de numerosas razas cazadoras primitivas que hablan como las mujeres de aquellos tiempos remotos eran las únicas que poseían el arte mágico. La leyenda de los onas de Tierra del Fuego relata como las mujeres que hacían uso de estos conocimientos prohibidos a los hombres fueron masacradas por la logia *Hain*:

En los días en que *krren* (el sol) y *kreeb* (la luna) andaban por la tierra como hombre y mujer y muchas de las grandes montañas durmientes eran seres humanos: en aquellos días lejanos, sólo las mujeres de la tierra ona conocían la brujería. Ellas tenían su propia logia a la que ningún hombre se atrevía a acercarse. (como se citó en Campbell, 1991, pp. 358-359).

Según F. Hancar durante el paleolítico superior comienza en el hombre a surgir un “sentimiento y reconocimiento de la mujer, especialmente durante sus periodos de preñez, como el centro y la fuente de una fuerza mágica afectiva” (como se citó en Campbell, 1991, pp. 358-359). Esto habría conducido al hombre a enlazar simbólicamente la fertilidad de la mujer con la maternidad de la naturaleza traduciéndose en el culto a la Madre Tierra, veneración que se manifiesta por la gran cantidad de estatuillas de Venus encontradas en este periodo, halladas muchas de ellas en posición vertical dentro de capillas. Para Carole Schneemann estas figuras talladas de la Madre Tierra pertenecientes al Paleolítico y el Mesolítico fueron realizadas con toda probabilidad por mujeres “pues la experiencia y complejidad de su propio cuerpo fue el origen de conceptualizar o entremezclar materiales, de imaginar el mundo y componer sus imágenes” (como se citó en Taylor, 2000, p. 27). La diosa Madre era protectora del hogar, la familia, las labores del campo o las del mar, extendiéndose su culto a las primeras sociedades agrícolas de Oriente Próximo donde “el cuerpo femenino se experimentaba en su propia índole como un foco de fuerza divina, y todo un sistema de ritos estaba dedicado a su misterio” (Campbell, 1991, p. 356). Para Campbell este papel asignado a la madre-diosa se puede ver en el tiempo “examinando la <Letanía de Nuestra Señora>, romanocatólica que está dirigida a la Virgen María” (Campbell, 1991, p. 172). La Gran Diosa tanto lunar como marina se refleja en los vocablos con los que la ortodoxia designa a la Virgen María en la liturgia donde se la nombra como “<luna espiritual>, <estrella del mar>, <reina del océano>” (Durand, 1981, p. 217).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

A través de estas terminologías vemos como la tradición cristiana siempre tuvo presente a la Madre Tierra mantenida por la devoción a la Virgen, este culto se mantuvo desde la Edad Media en Europa un carácter animado y maternal de la naturaleza llegando esta visión hasta el Renacimiento donde la tierra era considerada como un organismo vivo como corroboran estas palabras de Leonardo da Vinci: “Podemos decir que la Tierra tiene un alma vegetativa, y que su carne es la tierra; sus huesos la estructura de las rocas [...] su respiración y su pulso, el flujo y reflujo del mar.” (como se citó en Sheldrake, 2013, pp. 45-46)

En Europa al llegar la Reforma Protestante del siglo XVI, la supremacía del Dios Padre quedó establecida junto a la desacralización de la naturaleza debido a la supresión del culto a la Virgen, prohibiéndose la peregrinación a los santuarios. Este proceso llegó hasta el siglo XVII convirtiendo a la naturaleza en una materia inanimada creada por Dios que obedecía a leyes de un movimiento mecánico eterno: “La naturaleza dejó de ser reconocida como Madre, y también de ser considerada viva. Se convirtió en la máquina del mundo, y Dios en el ingeniero todopoderoso.” (Sheldrake, 2020, p. 32) R. Sheldrake señala como Francis Bacon postulaba en su época la conquista de la naturaleza por el hombre, equiparando su dominación con la designación de todos los animales que realizó Adán en el Génesis y donde Eva no tomó parte al ser creada después. Este hecho no tenía en cuenta la creación como algo nuevo, sino que el dominio tecnológico de la naturaleza sería una recuperación del poder que otorgaba Dios al hombre, como argumentaba el propio Bacon que consideraba la nueva ciencia “como un <nacimiento masculino> que engendraría una <raza bendita de Héroes y Superhombres>” (como se citó en Sheldrake, 1994, p. 55). Los miembros de la Royal Society que siguieron este pensamiento del filósofo comenzaron a emplear el adjetivo “masculino» y su concepto de sometimiento de la naturaleza como Robert Boyle que vituperaría a aquellos individuos que veneraban la naturaleza, ya que esto limitaba el imperio que ejercía el hombre sobre las criaturas de condición inferior, además de proponer que no se utilizara y se rechazara la palabra naturaleza “tomada por una diosa o por una especie de semideidad” (como se citó en Sheldrake, 1994, p. 56). De esta forma la ciencia de finales del siglo XVII dejó de considerar la naturaleza como femenina convirtiéndose “simplemente en materia inanimada en movimiento” (Sheldrake, 1994, p. 56).

L. Irigaray afirma como el hombre siempre habría pretendido apropiarse de lo que recibe de la Diosa, sin embargo, en este intento se habría desposeído perdiendo esta gracia, por lo que el hombre vuelve a dirigirse a ella constantemente implorando de nuevo su favor, ya que al fin y al cabo sería su depositario, aunque no lo pueda descifrar ni expresar: “Misterio que lo desborda a él, pero que él ha percibido, al menos parcialmente, en el encuentro con Ella.” (Irigaray, 2016, p. 84) Sri Aurobindo señala como tanto en Europa como en Asia siempre habría existido la idea de la existencia de una maternidad espiritual como verdad eterna, así en la tradición tántrica se sustentaría en el aspecto de Shakti o Ishwari, haciendo “que todo dependa de la Madre Divina; su propósito es poseer y dominar la naturaleza del mundo y alcanzar por este medio la realización suprema” (como se citó en Nieto, 2011, p. 101). La Madre sería una, pero se presentaría con diferentes aspectos, siendo la divina Fuerza Consciente que dominaría toda la existencia: “La Madre es la consciencia y fuerza del Supremo y está más allá de todas sus creaciones.” (como se citó en Nieto, 2011, p. 102)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

R. Sheldrake llama la atención de como en la actualidad se estaría produciendo en Occidente un reconocimiento de la Tierra como organismo vivo, siendo un paso esencial hacia el reconocimiento también del cosmos como un ser viviente. Con el ascenso de los movimientos ecológicos se estaría originando una reafirmación de la Madre Naturaleza, la cual tocaría “una cuerda sensible en millones de personas; nos reconecta con nuestra experiencia intuitiva personal de la naturaleza y con su comprensión tradicional como algo vivo” (Sheldrake, 1994, p. 22). La nueva filosofía orgánica y holística de la naturaleza de los últimos sesenta años sería una nueva concepción de animismo: “Implícitamente o explícitamente considera que toda la naturaleza está viva. El universo como un todo es un organismo en desarrollo, y también lo son las galaxias, los sistemas solares y las biosferas que comprenden entre ellas la Tierra.” (Sheldrake, 1994, p. 163) El animismo sería una concepción de la naturaleza que conectaría con el pansiquismo que contempla la existencia de consciencia en aquellos sistemas autoorganizados, de forma que “el surgimiento de mentes humanas en cerebros y cuerpos humanos supone una diferencia de grado, pero no de clase, respecto a otras formas de la materia” (Sheldrake, 2020, p. 333). Esto se puede comprobar en el pensamiento infantil donde se produciría una formación inconsciente del símbolo como ocurre con las impresiones interiores que el niño proyecta en muchas ocasiones sobre los elementos, los fenómenos o los movimientos de la naturaleza que constituirían “esquemas de asimilación que deforman esos datos exteriores en función del Yo” (Piaget, 2019, p. 347). Esto se produciría en las primeras etapas de la infancia sobre todo la comprendida entre los cuatro a los siete años donde más de la mitad de los niños concebirían las montañas como vivas y por esta causa los montes habrían crecido. Este animismo nos muestra como el niño poseería un pensamiento que no se puede encerrar en formulas topándonos con una combinación de imágenes y esquemas motores donde existiría ideas de fuerza y de vida que “están penetradas por estos enlaces inexpresables” (Piaget, 2008, p. 32). Esta asimilación egocéntrica del niño característica de las estructuras preconceptuales de la naturaleza tendría que ver al mismo tiempo con una asimilación simbólica que estaría presente en la consciencia colectiva de la sociedad, donde se puede comprobar como el ser humano persistiría todavía en experimentar el carácter sacro de la naturaleza donde sentimos la necesidad “de volver a la naturaleza, o bien la necesidad de encontrar inspiración en el campo o en los lugares salvajes” (Sheldrake, 202, p. 34). Esta aspiración ancestral provendría de un sentido residual de lo sacro que en la actualidad se encontraría “fragmentado y desarticulado” (Sheldrake, 2020, p. 34). Esto se debería según M. L. von Franz a la acentuada falta de una personificación femenina del inconsciente que se habría compensado mediante un materialismo exacerbado que incluso se habría apoderado de la tradición cristiana, produciéndose una oscilación que habría ido de un extremo al otro en la historia de la religión. Desde el principio “hubo una falta de consciencia, una actitud desequilibrada hacia el problema de la deidad femenina y por consiguiente de la materia, porque la Divinidad femenina en todas las religiones se proyecta siempre en la materia y está ligada con el concepto de materia” (Von Franz, 1999, p. 314). El culto a la Gran Madre sería análogo a la *materia prima*, el mercurio de la alquimia que tendría el significado de metal o plata viva y al mismo tiempo de alma cósmica.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

Así la Madre Lousine que habita en las aguas representa el aquáster de los alquimistas, es decir el principio de la materia densa y confusa, el alma vital que tendría que ver con el inconsciente. Para Basile Valentin “este mercurio es el <huevo de la naturaleza>, madre de <todos los seres engendrados por la bruma tenebrosa>” (Durand, 1981, p. 216). Las aguas serían las madres del mundo y la tierra sería madre de los seres vivos, la tierra y el agua eran considerados primitivamente como “la primordial materia del misterio, aquello que se penetra, aquella que se excava y que se diferencia simplemente por una resistencia mayor a la penetración” (Durand, 1981, p. 219).

R. Sheldrake señala como experimentaríamos lo sagrado cuando dejamos de estar separados y desconectados de las demás personas, de forma que lo sacro puede entrar en nuestra vida cuando somos capaces de romper con las limitaciones. Esta experiencia puede evocarse en ciertos lugares por su numinosidad como ocurriría en las montañas, manantiales, cascadas o cuevas que tendrían un poder especial debido a las corrientes telúricas, las corrientes subterráneas de agua o los flujos subterráneos de electricidad: “Las propiedades de estos lugares dependen de sus conexiones con sus entornos terrestres, y también de su relación con el firmamento y los cuerpos celestes.” (Sheldrake, 2019, p. 267) Sri Aurobindo señala como las fuerzas cósmicas se moverían incesantemente mediante masas, olas y corrientes que constituirían y reconstituirían no solo a los seres sino también a los objetos incluso a los “movimientos y sucesos, entrando en ellos, pasando a través de ellos, formándose en ellos, arrojándose desde ellos en otros seres y objetos” (como se citó en Dalal, 2012, p. 76). Estas propiedades eran conocidas por Emma Kunz, artista autodidacta que investigó remedios medicinales que se basaban en minerales y plantas de su entorno. En 1940 descubrió en una cantera romana una piedra con propiedades curativas antiinflamatorias debido a “su composición mineral y sus energías biodinámicas (Fig. 1). Kunz bautizó a la piedra como AIONA, que significa <sin límites> en griego” (Straine, 2020, p. 42).



Figura. 1. Cantera romana donde Emma Kunz descubre la roca que denominó AIONA
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krafort_im_Emma_Kunz_Zentrum.jpg

La Madre Tierra: ritual y naturaleza en el arte de la mujer.

En los años setenta habría una tendencia en el movimiento feminista de búsqueda de una nueva imagen poderosa de la mujer vinculado con la naturaleza y el culto a la Diosa, con el fin de “enmendar las equivocaciones de la cultura con los <derechos de la naturaleza>” (Jones, 2006, p. 144). Artistas como Rebeca Horn llevan a cabo performances en plena naturaleza como *Einhorn* (1970) donde la artista camina por un trigal y un bosque ornamentada por un cuerno único que porta en su cabeza, este símbolo del unicornio sería para los alquimistas una imagen hermafrodita que trasciende la unión de la doble sexualidad, mientras que en la Edad Media se convertiría “en símbolo de la encarnación del Verbo de Dios en el seno de la virgen María” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 1037). En la *Tabula smaragdina* vemos este arquetipo del unicornio representado junto a la Virgen donde aparece “un <hijo> de inconmensurable fortaleza, que baja a la Tierra y penetra todo lo sólido” (Jung, 2005, p. 276). Para C. G. Jung la Virgen desde el punto de vista astrológico no sería sólo un signo de tierra, sino que significaría la Tierra, llamando la atención como el cuerno del unicornio sería un símbolo andrógino que enlaza con el misterio de la copa, ya que al igual que ésta, sería un continente teniendo una significación femenina además de un carácter masculino de poder y fuerza. *Einhorn* representa una fecundación espiritual de carácter andrógino donde la propia artista experimenta esta consciencia fuerza, diciendo la artista sobre su experiencia:

La *performance* tuvo lugar a primera hora de la mañana –con la intensidad de la luz y el rocío de fondo- con un sol más desafiante que cualquier público...

Su consciencia apasionadamente eléctrica: nada podía detener su viaje en trance... (como se citó en Reckitt y Phelan, 2005, p. 104)

El arte de la mujer contemporánea respecto de la naturaleza tendría un carácter cósmico y sacro ya que las artistas sienten como la tierra sería un elemento esencial de nuestra consciencia como vemos en la obra de Louise Bourgeois realizada en 1976 titula *Solf Landscape* (Paisajes blandos), creación escultórica donde representa el cuerpo humano como un territorio análogo a la naturaleza con sus montañas, cuevas, oquedades y agujeros, diciendo al respecto: “Me parece evidente que nuestro cuerpo es una figuración que aparece en la Madre Tierra.” (como se citó en Mayo, 2002, p. 27)

A. Daniélou señala como las cavernas nos permiten penetrar en el seno de la tierra siendo lugares sagrados desde sus orígenes, así en el Trantismo, las cavernas simbolizarían “una especie de vaginas en el cuerpo de la Tierra Madre. Son veneradas como el órgano femenino. Son refugios que permiten un regreso al seno de la madre y lugares propicios para los ritos más sagrados” (Daniélou, 2021, p. 180).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

En Occidente la representación románica de Sheela-na-Gigs sería un ejemplo de este simbolismo. Esta figura enigmática de una mujer desnuda que muestra una vagina desmesurada, constituiría una imagen arquetípica análoga a las entrañas de una cueva como vemos en la famosa ménsula de la *Iglesia de Santa María y San David de Herefordshire* en Inglaterra, cuya imagen nos retrotrae la diosa Laja Gauri de la tradición hindú. En el arte románico de la Península Ibérica también estará presente este simbolismo como se aprecia en los canecillos bajo el alero del ábside de la ermita románica del siglo XIII de *San Miguel* de Población de Campos (Palencia), donde vemos en conjunción de forma simplificada la representación del órgano masculino y femenino (Fig. 2-3).



Figura 2



Figura 3

Figuras 2 y 3. Canecillos de la Ermita de San Miguel, Población de Campos (Palencia), siglo XIII.

Las imágenes sagradas hindúes del *ligam* y del *yoni* que aparecen en los templos, en el campo y en los hogares serían símbolos sexuales, formas primitivas del neolítico que habrían subsistido a través del tiempo, asociándose con el dios Shiva y su diosa Devi, constituyendo “como un símbolo primario del connubium divino, a través del cual el mundo es a la vez generado y disuelto” (Campbel, 1991, p. 495). Este simbolismo aparece en la *performance* de Carole Schneemann titulada *Interior Scroll (Rollo interior)* de 1975, donde la artista concibe la vagina como un arquetipo de totalidad “que une el espíritu y la carne en la veneración de la Diosa” (como se citó en Jones, 2006, p. 144). Este lugar cavernoso donde se conjuga según Schneemann lo masculino y lo femenino, sería como una “cámara traslúcida» en la cual la serpiente desenroscada se convierte en el modelo externo, un puente de unión entre el conocimiento interior y exterior, diciendo la artista al respecto: “... animada por su tránsito de lo visible a lo invisible, una espiral rodeada por la forma del deseo y los misterios generativos, atributos del poder sexual femenino y masculino” (como se citó en Jones, 2006, p. 144).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

La serpiente como arquetipo de totalidad tendría que ver con la energía primordial o principio de desarrollo de la manifestación representada por Shakti que simboliza el poder de realización de Shiva. Cuando se desplaza el universo la serpiente se desenrosca, ya que la energía primordial sería el origen de los ciclos del tiempo, mientras que cuando el universo “se repliega sobre sí mismo, se enrosca de nuevo y sirve de cama a Vishnú (la fuerza de cohesión) dormido, según un mito cosmológico nacido de la experiencia del Yoga” (Daniélou, 2021, p. 171).

Las grandes diosas madres de la naturaleza que tendrían a la serpiente como atributo como ocurre con Cibele, Deméter, Atenea o Isis. En la tradición universal la serpiente sería dueña de la mujer porque también lo es de su fecundidad como se puede comprobar en la cultura india donde las mujeres adoptan una cobra para quedarse embarazadas apareciendo también esta costumbre en las sociedades matriarcales africanas. En las descripciones de unos petroglifos en Australia realizadas por padre E. F. Worms, de Broome, en el desierto noroeste en el alto río Yule que se denomina como Mangulagura o “Isla de la mujer” se han encontrado una serie de grabados donde sólo aparecen figuras femeninas: “De sus prominentes vulvas salen tres líneas, que pueden representar emanaciones mágicas de algún tipo, y sobre ellas hay un dibujo de una serpiente arco iris”. (Campdell, 1991, p. 362). La serpiente sería lo mismo que el cuerpo del unicornio ya que constituiría “el principio que hace madurar y realizar todas las cosas” (Jung, 2015, p. 278). Para C. G. Jung este arquetipo no solo encarnaría nuestro psiquismo inferior sino también tendría que ver con nuestro misterio, ya que, si renegamos de la vida original y la serpiente que la encarna, estaríamos igualmente renegando “de todos los valores nocturnos de los que ella participa, y que constituyen el barro del espíritu” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 937).

En los años setenta artistas como Ana Mendieta presentan el cuerpo femenino como elemento simbólico de reconexión con la naturaleza a través de una obra intimista donde siente la fuerza de la tierra a través de su cuerpo que se convierte en un elemento de conocimiento que conecta con lo cósmico. Sus acciones terrestres o siluetas de 1979 se convierten en rituales destinados a reactivar sus creencias arcaicas en los parajes naturales de Iowa y México, lugares donde imprime la huella de su cuerpo desnudo sobre la tierra, la arcilla o las rocas en combinación con hojas, musgos, flores o sangre, además de grabar su figura con fuego, ceniza, agua y humo. Estas imágenes arquetípicas nos retrotraen a los rituales de enterramiento curativo que se producirían en numerosas culturas o a los cultos neolíticos relacionados con la Madre Tierra, como los nichos iniciáticos excavados aprovechando los afloramientos de roca arenisca de Santiuste-Corvio (Palencia) donde se encuentran diversos huecos antropomorfos cuyas dimensiones varían desde los dos metros hasta un metro como los encontrados en la sierra de Cádiz, cuya finalidad tendría que ver con ritos religiosos, y de fecundidad, estando situados generalmente cerca de dólmenes y de los abrigos con arte rupestre. Si nos tumbamos dentro de esta cavidad que nos envuelve completamente se puede sentir la unión del cielo y la tierra (Fig. 4-5).



Figura 4. Nichos iniciáticos de Santiuste- Corvio (Palencia)



Figura 5. Nichos iniciáticos de Santiuste- Corvio (Palencia)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

Este simbolismo aparece en la acción de Cecilia Vicuña de 1985, donde la artista realiza una composición con pigmento rojo y madera que es arrastrada por la corriente en el rompiente de Salter Island en Maine, esta obra es titulada por la artista *Kijillu* que significa en quechua “una rajadura profunda de las rocas -símbolo de comunicación entre los mundos de arriba y abajo-” (Lippard, 2021, p. 105). Otras artistas recrean estos espacios como símbolo del devenir de la naturaleza como vemos en la escultura efímera de la escultora minimalista estadounidense Meg Webster titulada *Glen* de 1988, realizada mediante tierra, acero, plantas y piedras, para ello excavó una hondonada en la pendiente situada en el extremo oriental del Minneapolis Sculpture Garden. Este espacio flanqueado por dos planchas de acero triangulares es designado por Webster como una tumba, ya que exige que el espectador se adentre en este lugar que daría acceso a unas estructuras de terrazas llenas de flores: “Las plantas en flor y la actividad de los insectos en primavera realzan la idea de procreación, nacimiento y regeneración.” (Kastner y Wallis, 2005, p. 111)

G. Durand señala como la intimidad de la tumba sería un retorno a la madre como ocurre con la caverna o sepulcro materno. En muchos pueblos creen en la gestación de los niños dentro de las grutas, en las hendiduras de las rocas y en las fuentes. Entrar en la caverna es como el retorno al origen, penetrar en la matriz de la Madre Tierra significaría una metamorfosis del adepto que sale con una renovada consciencia después de su descenso iniciático. Estos lugares han sido siempre espacios misteriosos empleados para entrar en nuevas consciencias como vemos en esta gran roca excavada de la ermita rupestre de San Vicente Vado en Cervera de Pisuerga (Palencia) en cuyo alrededor volvemos a encontrar varios huecos antropomorfos (Fig. 6-7).



Figuras 6-7. Ermita rupestre de San Vicente Vado en Cervera de Pisuerga (Palencia).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

En algunas tradiciones la piedra es un arquetipo de la Madre Tierra ya que, la roca estaría viva y daría la vida. Las piedras erguidas como los megalíticos celtas o la piedra negra de Cibeles serían una imagen cónica de la montaña, un *omphalos* como la de “*Beith-et* de Jacob, la casa de Dios” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 828). Barbara Hepworth llevará a cabo una serie de churingas o tótems, emparejados que constituirían una imagen relacionada con la antigua práctica de levantar monolitos de piedra al igual que raíces fállicas y minerales de la tierra que tendría como función la atracción “hacia abajo de la fértil atmósfera cósmica” (Lawlor, 1993, p. 30). E. Pérez de Carrera nos introduce en el misterio de estas antiguas construcciones arquetípicas:

Antiguas leyendas más allá de la Teogonía de Hesiodo describen a la Tierra como un ser vivo y relatan la vida en la Tierra como una asociación parasitaria de mutuas conveniencias; los postulados herméticos, la Cábala, la Alquimia y casi todas las viejas mancias hablan de la memoria de la Tierra, de las piedras sagradas, de los poderes de las gemas, de los lugares especiales donde la vida transcurre a otra velocidad. Cientos de fantasías de lugares ocultos donde se forman los sabios circulan por todos los caminos y traspasan las fronteras de las lenguas. Esas fantasías anidaron en la consciencia de los hombres, se insertaron en sus culturas y fueron transmitidas simbólicamente y oralmente durante generaciones y aún continúan vivas. A veces guardadas fielmente por brujos o iniciados, otras insertadas en mitos y cuentos populares, pero siempre rodeadas de una atmósfera de magias y secretos. (Pérez de Carrera, 2004, p. 29)

Para Cecilia Vicuña las fuerzas orgánicas de la naturaleza o la misma geología de la tierra fueron campos de exploración idóneos para llevar a cabo sus creaciones como vemos en sus esculturas e instalaciones de carácter animista basadas en el quipu (*kipu*) que significa nudo y que tendría que ver según la artista con los aparejos indígenas que representan el conjunto de líneas energéticas que conectarían las comunidades de los Andes con el agua procedente de las fuentes de las montañas y el polvo intergaláctico cósmico. En la década de 1960 sus intervenciones ambientales se relacionan con una visión cósmica sobre el tema del planeta Tierra visto como una gran casa. En la instalación textil titulada *El hilo azul* realizada en 1972 la artista “líricamente teje una red en los confines de su habitación haciendo un gesto al espacio expansivo y una interconexión erótica entre un cuarto terrestre y el cosmos” (Bryan-Wilson, 2021, p. 64). L. Lippard señala como gran parte de la obra de Vicuña se realizaría en los canales y los cursos de los ríos, como la ofrenda que la artista realiza a base de hilos y telas enredados sobre las rocas de un “un arroyo elevado de los Andes que se va contaminando conforme desciende” (Lippard, 2021, p. 103). Esta relación en la obra de Vicuña entre el agua y la tierra nos retrotrae al culto de la Gran Madre además de su referencia filosófica a la *materia prima* que tendría un simbolismo que oscilaría entre un significado acuático y telúrico al mismo tiempo. Según C. G. Jung existiría un vínculo latino entre “*mater* y *materia*, así como la etimología de la *ulê* griega que primitivamente significa <madera> pero que en mayor profundidad remite a la raíz endogermánica *sû*, que se encontraría *ûo*, <mojar, hacer llover>,”

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

(uetos, la lluvia)” (Durand, 1981, p. 215). En la tradición hindú la Gran Madre se identifica con el símbolo del río, así el Gangâ celeste sería el depósito de la totalidad de las aguas terrestres, mientras que en la tradición avéstica *Arđvî* tendría el significado al mismo tiempo de “El Río” como de “La Dama”. También en los *Vedas* se designa a las aguas *mâtritamah* es decir “las más maternales” (Durand, 1981, p. 214). En Occidente el nombre del río Don se debería a la diosa Tanais, siendo Don y Danubio una deformación escita y celta “de un nombre antiquísimo de la diosa madre análoga a Tanais” (Durand, 1981, p. 215). Según G. Durand la Gran Diosa tendría dos hijos de nombre Artemis-Ardvi y por otro Tanaï-Danaï que “se resuelven en una realidad común prearí y presemítica, diosa que personifica a la vez a la tierra fecunda y las aguas fertilizadoras, <Tierra madre y Venus marina” (Durand, 1981, p. 215). Este binomio tierra-agua ya aparece en los primeros ensamblajes de Vicuña llevados a cabo en 1966 llamados *Precarios* o *metáforas espaciales* (*spatial metaphors*) a los que define como poemas multidimensionales, realizados en la misma playa mediante madera, piedras, plumas o hilos, estos objetos que recoge la artista y con los que entabla una comunicación con la naturaleza tienen la finalidad de volver de nuevo a su entorno, reflejando de esta forma el concepto de tiempo de la cultura andina donde el presente y el pasado serían parte de un todo y el tiempo no sería lineal y determinista, sino que estaría “basado en circunvoluciones o bucles llamado *pacha*” (López, 2021, p. 23). La artista describe su experiencia con *Precarios* diciendo: “Estaba en una playa en Concón [en Chile, en 1966], cuando sentí el viento y el mar sintiéndome. Sabía que tenía que responder a la Tierra en un idioma que la marea borraría.” (como se citó en López, 2021, p. 41) Para Vicuña *Precarios* nacería como un deseo de expansión: “Empezaron como una forma de comunicarme con el sol y el gran océano que me daba mucho placer y mucha fuerza.” (como se citó en Lippard, 2021, p. 98)

Mirra Alfassa que fundó junto a Sri Aurobindo el *āśram* de Pondicherry donde ejerció como educadora impartió numerosas enseñanzas relacionadas con el poder de la naturaleza, afirmando como el ser humano a través del entorno natural puede contactar con las fuerzas vitales universales, además de comulgar con estas fuerzas y sentirnos cerca de ellas en el campo o entre los árboles. Esta impresión se puede volver a recordar en otras circunstancias y lograr así un nuevo contacto. Llamando la atención de como estas fuerzas se pueden no solo recibir, sino también acumular dentro de nosotros de forma indefinida, para ello debemos vivir permanentemente en una consciencia vasta y expansiva como algo que se extiende de forma homogénea y al mismo tiempo quietamente “como cuando la marea está al máximo y el agua salpica silenciosamente” (como se citó en Dalal, 2012, p. 87).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

La integración de la consciencia mediante los elementos de la naturaleza: una visión cósmica a través de la creatividad de las mujeres artistas.

El arte puede poner en marcha nuestra subjetividad a través de una simbología relacionada con un conocimiento por identidad que tendría que ver con una unidad profunda de la existencia frente a nuestro conocimiento mental que operaría fuera de nosotros mediante la división y el juicio racional, ayudando así al espectador a entrar a través de sus imágenes simbólicas en el ritmo de los movimientos de la naturaleza mediante el rompimiento de nuestros límites impuestos por la razón. La vida en su evolución se nos presenta como un tiempo de transformación donde el mundo fenoménico formaría un reflejo transitorio constituido por el pasado y el futuro de una eternidad que estaría siempre presente. En este proceso las formas naturales son símbolos que revelan “los principios arquetípicos metafísicos que guían y controlan la evolución universal” (Lawlor, 1993, p. 30). Según Sri Aurobindo el ser humano sería un receptáculo de las fuerzas cósmicas pudiendo actuar como si fuera un dínamo para su propagación, además de ser un recipiente en el que residen también las corrientes de energías mentales y vitales que se mueven en ondas y las fuerzas de la naturaleza física:

Toda esta actividad está velada a nuestros sentidos y conocimiento directos de la superficie de la mente, pero es conocido y sentido por el interior, aunque solo a través de un contacto directo; cuando el ser entra en la consciencia cósmica, está aún más abierta, incluyente e íntimamente advertido de este juego de fuerzas cósmicas. (como se citó en Dalal, 2012, p. 76).

Sri Aurobindo llama la atención de como existiría una consciencia de la Naturaleza física y vital, el problema sería que no somos capaces de captar la verdadera naturaleza de nuestras experiencias porque nos separamos de lo esencial y de lo universal, identificándonos solamente con “los accidentes separados, con la forma y modalidad inesenciales y con el aspecto y vehículo separados” (Aurobindo, 1980, p. 106). Esta autodivisión nos autolimitaría para “poseer la verdadera naturaleza del ser y la experiencia” (Aurobindo, 1980, p. 107), por lo que debemos recobrar “la unidad con lo universal y con lo que lo universal ha de expresar aquí” (Aurobindo, 1980, p. 107). Peter Deunov afirma como el cuerpo humano sería una síntesis de todos los procesos de la naturaleza que se puede comparar con un libro divino cuyo contenido escribimos a lo largo de nuestra vida:

Todo lo que ha sucedido y está sucediendo en la tierra y en el cielo, está escrito en el hombre. Todo lo que Dios ha creado, existe también en miniatura en el hombre. Todos los animales, plantas, minerales, cristales, juntamente con todos los seres que existen en el mundo, tienen no sólo su reflejo en tu interior, sino también sus representaciones. (Deunov)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

Peter Deunov señala como la belleza sería un bien colectivo para toda la humanidad, debiendo trabajarse la adquisición de la belleza al mismo tiempo en el mundo físico, en el espiritual y en el mental: “Mirad cosas bellas, pensad en la belleza y cread formas bellas.” (Deunov) Explicando que, para adquirir el calor del ser bello, tenemos que influenciarnos con imágenes bellas como piedras, plantas, flores o imágenes de la naturaleza, de esta manera podemos introducir el sentimiento hacia la belleza, como elemento en nuestra educación. La pintora Georgia O’Keeffe se inspirará en los paisajes del suroeste norteamericano donde recoge los huesos y cráneos de ganado y animales salvajes, teniendo estos huesos el mismo valor que los trozos de madera, las caracolas, las piedras o las flores puesto que forman parte del paisaje del desierto diciendo: “He pintado estos objetos para expresar lo que significan para mí la amplitud y el milagro del mundo en que vivo.” (como se citó en Benke, 2005, p. 57) Los huesos descoloridos por el sol están especialmente vivos reflejando su profunda vinculación con la tierra que se traduce en obras como *Cráneo de vacuno con rosas de percal* de 1932 o *Desde la lejana cercanía* de 1937, diciendo la artista sobre esta cuestión: “Los huesos parecen conducir al centro de lo que está más vivo en el desierto, aunque éste sea grande y vacío e intocable y aunque a pesar de toda su belleza no conozca la amabilidad.” (como se citó en Benke, 2005, p. 60) En 1929 por invitación de Mabel Dodge Luhan viaja en abril al desierto de Nuevo México, donde pasará los meses de verano, en 1939 escribiendo lo siguiente:

Una colina roja no afecta a cualquier corazón de la misma forma que al mío y no creo que exista un motivo para que esto sea de otro modo. La colina roja pertenece a una parte de los “Bad-lands”, donde ni tan siquiera crece una hierba. (como se citó en Benke, 2005, p. 60)

También Cecilia Vicuña siente como la fuerza de la naturaleza sería algo personal, afirmando como nuestra falta de conexión produciría el derrumbamiento del mundo diciendo al respecto: “Tejer es la conexión que falta, la conexión entre las personas y ellas mismas, las personas y la naturaleza” (como se citó en Lippard, 2021, p. 103). La artista combinará el agua de la naturaleza con el hilo siendo la tejedura como una curación. En su libro de poesía de 1992 titulado *Unreveling Word and the Weaving of Water* (Desenredando palabras, tejiendo el agua) escribe: “El agua quiere ser oída.” (como se citó en Lippard, 2021, p. 103) M. A. López afirma como Vicuña dará un valor a sus tejidos y ensambles de carácter ritual, medicinal, sanador e incluso chamánico buscando el propiciamiento de una metamorfosis de las estructuras tanto a nivel de la realidad exterior visible como en los fenómenos no visibles, activando de esta forma la memoria de las civilizaciones antiguas:

El cabello, los hilos, los restos vegetales y minerales que la artista incorpora en sus obras evocan asentamientos indígenas, wak’as andinas (santuarios, ídolos, templos y tumbas) y restos de pueblos nativos originarios que revelan aspectos de ontologías indígenas y otras concepciones de lo sagrado. (López, 2021, p. 23)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

G. Bachelard decía que cuando nos convertimos en autores de nuestra soledad y podemos contemplar la belleza del universo se puede llegar a sentir como se abriría “un ser”, siendo a través de la ensoñación donde no hay límites, ni reservas donde nos daríamos en cuerpo y alma, surgiendo una imagen cósmica que nos unifica y de la que puede dar lugar al nacimiento de un universo: “Cuando la imaginación cósmica trabaja sobre esta imagen primera, el mundo mismo es como un fruto gigantesco. La luna y la tierra son astros frutales.” (Bachelard, 2019, p. 263)

Joseph Beuys cree en una nueva cultura que debe brotar, donde empezemos a vislumbrar que no sólo seríamos seres biológicos o materiales, sino que el lenguaje y el pensamiento que se suscitara alrededor de un problema sería “una escultura más importante que el fin del proceso al que se llega en los objetos o en las pinturas, o en los dibujos o en las tallas” (como se citó en Klüser, 2006, p. 167). Para Beuys esta cuestión tendría que ver con otro tipo de comunicación suprasensible fuera del alcance de nuestro pensamiento racional un “carácter trascendente de la información, en un mundo invisible” (como se citó en Klüser, 2006, p. 167).

R. Sheldrake apuesta por una visión evolutiva de la naturaleza donde existiría una creatividad que establecería “nuevos hábitos y regularidades a medida que la naturaleza evoluciona” (Sheldrake, 2013, p. 145). Igualmente el ser humano estaría inmerso en esta evolución donde la creatividad formaría parte de un proceso de transformación que se reflejaría en el arte de las mujeres donde la materia, los símbolos, movimientos y ritmos del universo serían los protagonistas, siendo estas cuestiones de la mayor importancia en el desarrollo de nuestra consciencia, pues como nos recuerda E. Pérez de Carrera, la vida nos daría la oportunidad de trascender nuestro estado actual a través de nuestra visión de la naturaleza cuyas geometrías sagradas nos estarían ayudando a impulsar nuestro camino de evolución, diciendo:

Los minerales, todas las formas cristalinas desde el diamante hasta el agua, han sido testigos y han formado parte de millones de vidas, y transitorios fracasos e infructuosos pulsos se han fotografiado y filmado en sus prismas. La atmósfera, la tierra, la luz, todo es una magnífica estructura de geometrías sagradas, un multimandala en latencia de memorias interfundidas. La vida no sería más que una suma de oportunidades para ir adquiriendo los lenguajes que pudieran descodificar planos de memoria que mostrarían realidades o secuencias diferentes desde lo referenciado y el referente. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 272-273)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

Conclusiones

El arte de las mujeres del siglo XX hasta nuestros días habría puesto su atención en gran medida en una recuperación del poder de la Diosa y su vinculación con la naturaleza terrestre y acuática, llevando a cabo una obra de carácter cosmológico que nos revelarían esquemas esenciales coincidentes con nuestra propia naturaleza, recuperando en sus creaciones imágenes de totalidad pertenecientes a la herencia histórica de la humanidad como ocurre con Rebeca Horn, Louise Bourgeois, Carole Schneemann, Ana Mendieta, Cecilia Vicuña, Meg Webster, Bárbara Hepworth y Georgia O'Keeffe. En todas estas artistas surgirían reminiscencias de nuestro pasado vinculadas al poder de la Diosa y la naturaleza además de encontrar numerosas huellas de estadios espirituales arcaicos, ayudando así al espectador a establecer una unión con los estratos más antiguos de la historia de la humanidad.

Referencias

- Aurobindo, Sri. (1980). *Síntesis del Yoga. Libro. III, Yoga de Autoperfección*, Buenos Aires, Argentina: Kier.2019
- Bachelard, G. (2019). *La poética de la ensoñación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benke, B. (2005). *O'Keeffe 1887 – 1986. Flores en el desierto*, Köln: Taschen.
- Bryan-Wilson, J. (2021). El *Living Room*, en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 45-69). Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- Campbell, J. (1991). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Madrid: Alianza Editorial.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.
- Dalal, A. S. (2012). *Las fuerzas ocultas de la vida. Selecciones de las obras de Sri Aurobindo y La Madre*, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram.
- Daniélou, A (2021). *Shiva y Dionisos. La religión de la Naturaleza y del Eros*, Barcelona: Kairós.
- Deunov, P. (2017). *Institut Solve et Coagula Reus*, www. Omraam. es, Consultado el 3 de enero de 2017
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid: Taurus.
- Heartney, E. (2008). *Arte hoy*. Barcelona: Phaidon Press Limited.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

- Irigaray L. (2016). *En el principio ere ella. Un retorno al origen griego arcaico de nuestra cultura*, Barcelona: La llave.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*, Londres: Phaidon.
- Jung, C. G. (2005). *Psicología y alquimia Vol. 12*, Madrid: Trota.
- Kastner J. y Wallis, B. (2005). *Land Art y arte medioambiental*, Barcelona: Phaidon.
- Klüser, B. (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid: Síntesis.
- Lawlor, R. (1993). *Geometría Sagrada*, Madrid: Debate.
- Lippard, L. (2021). Hilando la hebra común, en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 93-111), Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- López, M. A. (2021). Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven, en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 13-44), Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea.
- Nieto, P. (2011). *La mujer. Sri Aurobindo-La Madre*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I. Madrid: Fundación Argos.
- Piaget, J. (2008). *La representación del mundo en el niño*, Madrid: Morata.
- Piaget, J. (2019). *La formación del símbolo en el niño, imitación, juego y sueño, imagen y representación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Reckitt H. y Phelan, P. (2005). *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon Press Limited.
- Sheldrake, R. (2013). *El espejismo de la ciencia*, Barcelona: Kairós.
- Sheldrake, R. (2019). *La ciencia y las prácticas espirituales*, Barcelona: Kairós.
- Sheldrake, R. (1994). *El renacimiento de la naturaleza. El resurgimiento de la ciencia y de Dios*, Barcelona: Paidós.
- Sheldrake, R. (2020). *Caminos para ir más allá. Practicas espirituales en la era de la ciencia*, Barcelona: Kairós.
- Straine, S. (2020). *Arte Abstracto*, Barcelona: Blume.
- Taylor, B. (2000). *Arte Hoy*, Madrid: Akal.
- Von Franz, M-L. (1999). *Alquimia*, Barcelona, Océano.