

APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN MUJER- AGUA-MADRE: POIRIER, MENDIETA E IRIGARAY

María Eugenia López Medina¹

RESUMEN: La simbología de la mujer, el cuerpo femenino y el agua ha sido una relación manifestada, desde que el hombre se expresa plásticamente, en todas las culturas hasta ahora, en la literatura, o en la tradición oral. En este trabajo pretendemos poner en valor la idea del agua como símbolo de la figura femenina. Intentamos redescubrir la antigua concepción y adaptarla al nuevo valor de lo femenino con nuevos medios artísticos y de expresión.

PALABRAS CLAVE: mujer; historia; madre.

ABSTRACT: The symbolism of the woman, the female body and the water have been a manifested relation, since man express himself plastically in all cultures so far, in literature or in oral tradition. In this work, we intend to put in value the idea of water as a symbol for female figure. We try to rediscover the old conception and adapt it to the new values of woman, and the new means of art and expression.

KEYWORDS: woman; history; mother.

A lo largo de la historia, las escenas entre mujeres y agua se han hecho desde el punto de vista exterior al agua, quedando el espectador fuera del elemento y observando el contacto del cuerpo con el líquido de una forma alejada. Nuestra intención será la de observar otras formas de expresión artística en las que se intenta captar el cuerpo desde dentro del agua en el momento y lugar donde se produce esa unión, así como intentar insertar su significado en una nueva y diferente concepción del cuerpo femenino, fruto de la nueva valoración del papel de la mujer en la sociedad.

La historia de la pintura puede aportar numerosos ejemplos de artistas que han tratado la problemática del agua y la mujer, tratándola en el baño o

¹ Miembro del grupo de investigación HUM 755-(PAI) de la Universidad de Jaén (España). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga; Master "Art, esthétique, littératures comparées" (Universidad Paris 7-Diderot), Master "Humanities & Management" (Universidad Paris 9-Dauphine). Actualmente en prácticas en el Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris (Petit Palais).

en escenas mitológicas (*El espejo de Venus* [1878], de Burnes-Johnes; *Después del baño* [1887], de Carrière; *El baño de Esther* [1841], de Chassériau; *La fuente* [1868], de Courbet; *La Sirena herida*, de Lalyre; *Diana y Acteon* [1625-30], de Francesco Albani; *Las Ninfas*, de Henner; *El baño turco* [1862-63], de Ingres; *Ninfa*, de John Maler; *Bañista de cabellos largos* [1895], de Renoir; *Susana y los viejos* [1635], de Rembrandt; *Lamia* [1909], de Watterhouse).

A nivel de reflexión teórica sobre las representaciones mujer-agua, queremos recordar la gran aportación que el filósofo de las ciencias, Gaston Bachelard, ha dado a los estudios sobre la imaginación. Quien defendiera los sueños, las inspiraciones y nuestra pertenencia al mundo las imágenes como algo más fuerte que nuestra pertenencia al mundo de las ideas, publicó cinco obras dedicadas a los cuatro elementos de la naturaleza (*L’Air et les songes* [1942], *La Terre et les rêveries du repos* [1946], *La Tere et les rêveries de la volonté* [1948], *La Psychanalyse du feu* [1938], y *L’eau et les rêves* [1942]). Esta última obra, *El agua y los sueños*, presenta la amplísima variedad de metáforas, sueños e imágenes que relacionan específicamente lo femenino y la mujer con el elemento líquido. En líneas generales, Bachelard analiza en este tratado la diferencia entre la imaginación formal (causa sentimental) y la imaginación material (causa formal). Relacionando forma y materia, y defendiendo que las imágenes poéticas necesitan también de materia, por lo que explica que el reino de la imaginación material está clasificado en cuatro, según el elemento de la naturaleza; que cada obra debe encontrar su materia. E insiste en que la “imaginación material” del agua, elemento más femenino que el fuego, está relacionada con una intimidad que juega con la sustancia del ser. A semeja el agua a múltiples ideas y sueños de las cuales subrayamos las más capaces de expresarse con un lenguaje visual, como que la naturaleza es una proyección de la madre –describe el mar como uno de los más grandes y constantes símbolos maternos para los hombres; la mar canta para ellos un canto profundo que atrae desde todos los tiempos a los hombres hacia ella; ese canto es la voz maternal, la voz de nuestra madre–, el agua clara es una tentación constante para el simbolismo fácil de la pureza –la experiencia natural y concreta de la pureza retiene también factores sensuales–, la función sexual del río es la de evocar la desnudez femenina –además de una desnudez natural que puede guardar una inocencia–, para Bachelard, pues, tal como la describen o la sugieren, o tal como los pintores la dibujan, es muy difícil de encontrar en los campos. Así, pues, la timidez femenina se mostraría contraria al baño como deporte, y la imagen de la bañista en el luminoso reflejo es falsa ya que cuando agita las aguas rompe su propia imagen.

Ya en el romanticismo alemán, la literatura había dedicado estudios a la relación mujer y muerte, binomio del que no pudieron liberarse a pesar de intentar rehabilitar el de amor y naturaleza, pero finalmente fue más glorificada la muerte que la vida. A finales del XVIII, con el prerromanticismo ya se intentó habilitar la relación con la naturaleza (Rousseau en Francia), más adelante, la relación mujer-amor-naturaleza encontrará en el romanticismo un valor salvador (como en los poemas y cuentos de Novalis, de La Motte-Fouqué o de Kleist). Coleridge y sus compañeros tenían la convicción de que la naturaleza era la manifestación más bella de Dios sobre la tierra. Sienten por ella un sentimiento religioso. Ondina, la joven descrita por La Motte-Fouqué, es una sirena, criatura del agua, sin alma, ligera. En *Henri d'Ofterdingen* (1802), el amor estaba simbolizado por una flor azul, y en él Novalis nos ofrece una descripción sublime de la mujer-flor:

Pero, lo que le atraía de una manera irresistible era,alzada en el mismo borde de la esencia, una gran Flor de un azul etéreo, que le rozaba sus altos pétalos brillantes: alrededor de ella se apretaban miles de flores de todos los colores, cuyos suaves perfumes embalsamaban el aire. Él no veía nada más que la Flor Azul y la contemplaba largamente con una indecible ternura. Pero cuando por fin quiso acercarse a ella, comenzó a estremecerse y a cambiar de aspecto. Las hojas, cada vez más brillantes, se ceñían contra el tallo que crecía a simple vista; la Flor se inclinaba hacia él: entre los pétalos que formaban una especie de cuello azul, flotaba un tierno rostro.

El alma del romántico, más cerca de la tragedia que de los cuentos de hadas que escriben sus autores, encuentra en la naturaleza —que toda ella es femenina— el sueño, el amor y la muerte. La mujer se encarna en las tinieblas y posarse en ella se torna en una pulsión de muerte.

Algunos siglos antes, en la literatura árabe, el tema del agua y los elementos vegetales aparece de tal modo en la poesía que llegó a crearse un género específico llamado *ramdiyyat* (poesía de jardines) para la descripción de jardines, ríos y espacios de la naturaleza). La mujer está siempre relacionada con la belleza de los jardines (ARIÉ, 1985, p. 82). El agua se considera siempre un “don de Allah” por similitud con su sentido de gran perfección, y metafóricamente se la representa como “bebida de la Sabiduría”. El agua tiene muchos significados dentro del Islam, no sólo es origen de vida sino que tiene un sentido purificador para el ser humano ya que purifica y limpia, tanto el cuerpo como el alma. Queda, pues, claro el sentido eminentemente

espiritual. Con agua, el piadoso musulmán se purifica antes de sus plegarias y después del acto sexual; lavándose, también, las partes íntimas tras las cotidianas necesidades fisiológicas, buscando un estado de pureza corporal. Esta búsqueda de la limpieza y purificación del cuerpo entraña una necesaria infraestructura y servicio de agua, así como un carácter gratuito a nivel público. Las técnicas de conducción del agua, los nuevos elementos de elevación hidráulica, la construcción de presas, todo ese avance técnico relacionado con el agua viene de la preocupación por la pureza del agua, una constante en el mundo islámico, incluso en zonas donde no es nada fácil obtener agua. Para el musulmán, el agua ha sido creada pura por Dios; sin aditivo alguno y sin contaminación. Por otra parte, el jardín, para el musulmán, era un reflejo del Paraíso, donde se concilia lo natural con la ordenación humana del jardín cercado. Más de cincuenta alusiones al jardín-Paraíso aparecen en el texto del Corán y animaron la técnica de la hidráulica y las ciencias agronómicas, así como el conocimiento de las especies vegetales. Se lograron magníficos jardines de percepción plurisensorial: colores, formas, aromas, reflejos, sonidos, texturas, volúmenes... La descripción de la mujer aparece ligada a todo lo que da belleza a los jardines; una flor, una rama o una piedra lleva a la comparación con la boca, la mejilla, el talle...

Culturalmente e históricamente, la explotación del agua y su apropiación para fines artísticos han cambiado según la evolución de la tecnología de la época, adaptándose paralelamente al gusto de la sociedad. Los romanos hicieron construcciones arquitectónicas de acueductos. Su fin no era artístico, pero más tarde se reconoció como construcción artística; en este mismo periodo histórico, nace un movimiento religioso 'el cristianismo' que tendrá una fuerte valoración del agua en el proceso del bautismo, como acto de purificación. Como purificación también tendría posteriormente el sentido iniciático en los rituales de la masonería (VERNON, 2008). En la Edad Media el agua se vuelve a un estado inaccesible, mística y misteriosa –como Joinville que situaba el nacimiento del Nilo en el Paraíso terrestre (JAMES-RAOUL; THOMASSET, 2002). Se trata de un agua mágica que aparece en las representaciones medievales bajo el aspecto de fuentes de juventud o de elixir de amor (como en *La fuente de la juventud* [1546], de Lucas Cranach). En oposición a esta percepción, también se le trata como peligrosa y cargada de maleficios. Será en el Renacimiento, en la edad de oro de la curiosidad científica, cuando la técnica se adueñará del agua. En el siglo XVI se empiezan a fabricar extrañas y complejas escenografías hidráulicas, como grutas artificiales cuyo perfeccionamiento viene de Italia. Dichas grutas

ofrecían recorridos con particulares connotaciones simbólicas asociadas a una codificación alegórica de las imágenes (BRUNON, 2008, p. 486-488). Las escenografías con agua guardan un valor moral y platonizante propio de aspectos del arte de los jardines de finales de este siglo. El agua está presente en todas las fiestas, en el decorado de las entradas reales de fuentes adornadas de ninfas o de criaturas acuáticas. El agua aparece sobre sus aspectos metafóricos, en escultura, bajo las imágenes de ninfas acuáticas, y dioses y diosas de los ríos; así, cabe interrogar la gruta, como Patrizia Castelli (1991, p. 163-169), bajo el ángulo filosófico de *eros*, privilegiando la dimensión mítica. En el siglo XVIII el barroco da paso a la imaginación y a juegos de agua más excéntricos sobre todo en el Rococó alemán. Si el siglo XVII y XVIII y el principio del XIX han favorecido un agua decorativa al servicio de los jardines, de las plazas urbanas.

La idea general de la que partimos se centraba en la relación de la mujer con la naturaleza, con el agua. Este planteamiento que, como hemos visto, es tan primitivo, nos llevaba a los orígenes de la esencia humana y de la vida, que es una reflexión que puede llegar a toda persona.

El artista francés, François Poirier (2005), nos muestra su obra en el libro *De un mundo a otro*, una serie de imágenes fotográficas en las que mezcla la figura de la mujer embarazada y la naturaleza, como si ésta formara parte de ella. Con la colaboración de la española Carmen Arbués Miró colorean los cuerpos de las mujeres con colores brillantes que ayudan tanto a que se integren como que destaquen en el medio en que se encuentran. La obra de Poirier, reportero en zonas de conflicto e implicado en creación como denuncia (el apartheid en África del Sur), nos ha impactado tanto a nivel técnico como de fondo. Su investigación artística sobre la luz y el color, que ha plasmado como un juego de reflexión-refracción de la luz, no deja en segundo plano la fluidez del cuerpo femenino; explora el medio acuático como homenaje a la maternidad de una manera artística (mujeres embarazadas, vestidas únicamente con el maquillaje de Carmen Arbués Miró y puestas en escena en decorados naturales o en estudio, se prestan a ser iluminadas y fotografiadas por el objetivo de François Poirier): “Hechizados por el enigma de las entrañas de las hembras, hemos querido rendir un homenaje a todas las madres del mundo”.

En una estética similar, la artista cubana, Ana Mendieta, trabaja con la relación de la mujer con la tierra. A diferencia del artista anterior, ésta se centra en un elemento concreto, mientras que Poirier encaja a la mujer con todos los elementos de la naturaleza.

Ana Mendieta relaciona a “la madre” con la tierra a causa de la expatriación que sufrió durante su infancia, una brusca separación que marcará gran parte de su trabajo. Para ella, una tierra se convierte en el elemento fundamental de una identidad. La asociación de la tierra con el cuerpo femenino, la fecundidad y el origen, sólo adquiere historicidad al convertirse en nación. Resultado de una lucha individual o una lucha colectiva que dará entidad de pueblo al colectivo que la habita. Las declaraciones de Mendieta en el film de Horsfield, Miller y García-Ferraz (*Ana Mendieta. Fuego de tierra* [1987]):

He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me devoraba la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas hearth/body me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas... [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser. (RUIDO, 2002).

La idea de maternidad se refleja tanto en la obra del artista francés como en la de Mendieta. Coinciden en la función progeneradora aunque la materia a tratar sea diferente y, en el caso de la artista, también protectora. Hemos de observar que la disolución o la integración del cuerpo en la naturaleza están presentes en ambos creadores.

Mendieta realiza una serie de trabajos llamada *Siluetas* en la que utiliza su propio cuerpo. Gran parte de los trabajos realizados entre 1973 y 1980, en los bosques de Iowa (Estados Unidos), comparten este sentido de fusión, siempre siluetas de cuerpos femeninos a la medida del cuerpo de Mendieta, utilizando materiales de ese mismo terreno: una incorporación de la materia (cuerpo) en la materia (tierra).

Ambos artistas, Mendieta y Poirier, camuflan a la mujer entre la naturaleza para que forme parte de ella discretamente como si fuera un elemento más de ese paisaje. La característica común de ambos artistas, aparte de la temática, es que beben de un mismo contexto histórico, aunque verdade-

ramente de diferentes contextos sociales. Sin embargo, no son los únicos artistas contemporáneos que involucran la naturaleza en su trabajo; por ejemplo, el “Land art” que utiliza materiales de la naturaleza, pero con un fin diferente: la construcción del paisaje o el arte terrestre. Sin embargo no involucran a la mujer en sus obras artísticas (como ocurriera en la pintura romántica alemana, en la que se observa la grandeza de la naturaleza, pero no se relaciona con el cuerpo femenino).

El video-artista americano Bill Viola, que centra su trabajo en ideas espirituales, transcendentales y de purificación, da forma, en sus obras, de manera recurrente, a representaciones oníricas y temas como los ciclos vitales, el nacimiento o la muerte. En su vídeo *Ablutions* (Abluciones) (2005) el lavado de manos es una función importante en toda ceremonia y su fin es la purificación. La acción ralentizada de una mujer y un hombre lavándose las manos bajo un resplandeciente chorro de agua se convierte en una preparación para la meditación.

El hecho de que Ana Mendieta utilice su propio cuerpo para realizar sus obras y fusionarse con la naturaleza me parece muy interesante. La utilización del cuerpo en contacto con el agua supone una purificación, entendemos, deudora de toda la tradición cultural. Ahora bien el hecho de que sea la propia mujer quien utilice su cuerpo supondría una autoreflexión no sólo sobre el cuerpo de la mujer sino sobre su propia condición femenina. Sin embargo, nos parece ver algo más en la nueva manera de abordar el cuerpo femenino y la relación con el agua, nos referimos a la relación con la madre, es decir, contra la subversión del orden simbólico patriarcal, el que niega a la mujer su herencia de las madres ancestrales y, consiguientemente, se apodera de dicha herencia. Nos basamos para ello en la propuesta de Luce Irigaray —que propone el ejemplo de Demeter y Perséfone— quien, frente a Hélène Cixous que insiste en que las mujeres deben representarse al margen del Orden Simbólico, “creando sus propios términos de representación a través de sus cuerpos, Irigaray no acepta esta estrategia sino que propone un Orden Simbólico Femenino paralelo basado en la relación madre/hija [...]” (RUSSEL, 2000, p. 47). El primer paso en esta dirección lo dio la filósofa Luce Irigaray quien mostró cómo el pensamiento occidental llevaba en sí las formas y la estética del cuerpo masculino; también apuntó que por más que intentaban alcanzar lo espiritual, la filosofía occidental venía marcada por los ritmos del cuerpo masculino. En su análisis, observa que el Orden Simbólico Patriarcal viene definido por el cuerpo masculino, y, por lo tanto, supone la exclusión del femenino. Su propuesta (IRIGARAY, 1974) consiste en construir un nuevo imaginario a partir del cuerpo femenino y de su sexualidad.

El reto de las mujeres, para Irigaray no es, como lo era para Beauvoir compartir los privilegios del sujeto trascendente, sino que hay que alcanzar la subjetividad sin fundirse. Irigaray propone la nueva conceptualización total del sujeto (del sexo masculino) porque para el atributo principal del sujeto no es la actividad sino el lenguaje (SHOR, 1993). Explica que la meta del hombre es alcanzar la posibilidad de llegar a ser perfecto en la noción de Dios, que representa todos los valores asociados a lo masculino. Adorando a Dios, el hombre puede entrever la imagen más perfecta del género masculino. Ahora bien, las mujeres no poseen a la “mujer divina”, y carecen, pues, del modelo que da la fuerza en las relaciones con los demás y con el mundo. Así que Irigaray argumenta la necesidad de que las mujeres tengan una herencia. La madre es quien está más cerca y con quien más ligada está (DASCHAUDHURI. 2008).

En *Speculum*, Irigaray se propone trabajar para que una identidad difusa y fluida (la identidad de la mujer) saliera del espejo hecho añicos de la mirada especularizadora de la filosofía y el psicoanálisis occidental (DEEPWELL, 1998) apoyándose en la relación revolucionaria madre/hija y de otras relaciones mujer/mujer. Posteriormente, en su artículo, “Une lacune natale”, la reflexión de Irigaray se posa en los dibujos de Unica Zürn (1916-1970) para concluir que la mujer “todavía tenía que venir con sus propias formas”.

Tras aproximarnos a las obras de Mendieta y de Poirier, nos parece ver que participan ambos del hilo conductor de la reflexión de Luce Irigaray. Podríamos considerar, desde esta perspectiva, que ambos artistas formulan una nueva imagen que podría ser capitalizada por el orden simbólico femenino, dentro de las muchas otras que podría considerarse, para crear la imagen de la divinidad femenina que éste necesita. El personaje fundamental del nuevo orden que propone la filósofa francesa es la figura de la madre o de las abuelas –en el caso de Mendieta, la propia tierra duplica el valor materno, y en la obra de Poirier es la propia maternidad reflejada en el cuerpo femenino. Ambos autores valorizan la herencia matriarcal así como el respeto a la madre, no sólo físico, sino que estas “genealogías femeninas” deben ser entendidas como lazo cultural o filiación con las madres espirituales.

En nuestra consideración de las series de fotografías de Mendieta y de Poirier hemos querido dar, en cierto modo, a través de dos expresiones personales artísticas, cuenta de la feminidad múltiple y fluida de la que hablaba Irigaray, frente a la feminidad que el referente patriarcal ha establecido en la historia del arte (literatura, pintura, escultura, etc.) para conformar la imagen de la mujer. Si hemos querido recoger todos los tópicos de los siglos anteriores –desnudez, telas o prendas que bordean el cuerpo, pelo suelto,

juego de movimiento de brazos, tez pálida, contacto con su propio cuerpo (pelo, brazos, piernas), escenas interiores y exteriores, posiciones en escorzo, escenas diurnas, sensación de espionaje o presencia de algún *voyeur*— ha sido con la intención de acercarnos a los creadores contemporáneos sin pensar que la nueva crítica utiliza formas inéditas —pues creemos que más bien reorganiza—, pero dispuesta a encontrar la aportación de ambos a un nuevo capital simbólico femenino. El nuevo punto de vista que vemos en sus trabajos es que nos acercan al “líquido femenino” del que habla Irigaray, pero, entendemos, que centrándose en el líquido del seno materno.

REFERÊNCIAS

- ARIÉ, Rachel. Ibn Hazm et l'amour courtois. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 40, p. 75-89, 1985.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1971.
- BRUNON, Hervé. *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*. 2008. Tesis doctoral, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2008.
- CASTELLI, Patrizia. Eros ed erotismo ad boboli. *Boboli 90*, v. I, p. 155-169, 1991.
- DASCHAUDHURI, Mohar. Quête d'une divinité au féminin: le rapport mère fille dans Des cailloux blancs pour les forêts obscures de Jovette Marchessault et Gandharvide Bani Basu. *Sinergias Inde*, n. 3, p. 49-61, 2008.
- DEEPWELL, Katy. *Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas*. Madrid: Cátedra, 1998.
- IRIGARAY, Luce. Une lacune natale. *Le Nouveau Commerce*, 62/63, p. 41-47, 1985.
- _____. *Speculum de l'autre femme*. Paris : De Minuit, 1974.
- JAMES-RAOUL, Danièle; THOMASSET, Claude. *Dans l'eau, sous l'eau: le monde aquatique au moyen âge*. Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2002.
- NOVALIS. *Henri d'Ofterdingen*. Paris : Société du Mercure de France, 1908.
- POIRIER, François; ARBUÉS MIRÓ, Carmen. *De un mundo a otro*. Zaragoza: Artefacto, 2005.
- RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea Hondarribia, 2002.
- RUSSEL, Elizabeth. La e/vocación de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray. En: SUÁREZ BRIONES, Beatriz; MARTÍN LUCAS, María Belén; FARINA BUSTO, María Jesús. *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Barcelona, Icaria, 2000.
- SHOR, Naomi. Cet essentialisme qui n'(en) est pas un. *Futur Antérieur*, numéro spécial "Féminismes au présent", avril 1993. En internet desde septiembre 2010 <<http://www2.univ-paris8.fr/RING/spip.php?article1079>>.
- VERNON, Claire. *L'épreuve de l'eau: Voyage et purification*. Maison de vie, 2008.