

MADRE PATRIA. HACIA UNA DECONSTRUCCIÓN DEL CANON DOGMÁTICO EN LA HISTORIA DEL ARTE

Ana Laura Morales Vega
Indira Nieva
Juan Pedro Nardin
Lucía Suárez Stanganelli

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El siguiente análisis propone a la obra “Madre Patria” como contrapostura al género universal denominado “pintura histórica”. Esta escultura constituye una visión situada que indaga sobre la legitimación de una “historia oficial” construída sobre la reiteración de ciertas personalidades en las representaciones de la historia argentina y en cómo ésto se refleja en nuestra identidad nacional. En esta línea, entendemos a la obra como una herramienta de deconstrucción de la historia y de esa identidad, creada en base a una concepción universal, hegemónica, canónica y moderna.

Palabras clave: Deconstrucción - Canon - Identidad nacional - Invisibilización de lo femenino - Politización del arte

Introducción

“La Historia la escriben los hombres, los vencedores, los machos, generalmente de raza blanca. La gente de color, los derrotados, las mujeres, los niños, esos no tienen voz en los libros”

Isabel Allende

Madre Patria es una obra escultórica que nace en el contexto de la cátedra de Lenguaje Visual 2B a partir de una consigna basada en la ruptura del género universal “pintura histórica”. Se trata de un vestido realizado a través de modelado de papel

vegetal que lleva impreso en su totalidad un collage digital, constituido por retratos de próceres o presidentes argentinos como San Martín, Belgrano, Mitre y Sarmiento. En este sentido, la primera ruptura está dada por la reproducción digital de obras pictóricas tradicionales y originales como estrategia de resignificación, generando una descontextualización y una desterritorialización de las pinturas y, por ende, su pérdida aurática.

Madre Patria mantiene un carácter de denuncia frente a la Historia Oficial caracterizada por su inclinación fuertemente eurocéntrica que desdeña y oculta al género femenino en la redacción de una historia universal que sólo conmemora el papel del “hombre ilustrado”, burgués y blanco, y sus triunfos políticos y bélicos.

Madre patria. La reivindicación de las negadas

Comprendemos que Madre Patria nace a partir de una búsqueda autoral apuntada a contradecir la hegemonía metropolitana, responsable de la imposición de una identidad nacional que configura una forma de ver y entender el mundo patriarcal y excluyente. Como recalca Grüner:

“El arrasamiento de lenguas y culturas (...) y su sustitución forzada por la lengua, la cultura y la religión del estado metropolitano (...) mediante la violencia se transformaron radicalmente en las formas de representación identitaria de esos pueblos, (...) las guerras independentistas no alteraron sustancialmente esa situación. Esas guerras fueron llevadas a cabo fundamentalmente bajo la dirección de elites trasplantadas” (Grüner, 2004, p.60).

Estas formas de representación no hicieron más que mantener la cosmovisión occidental basada en el ‘hombre cartesiano’, promulgando ideales modernos dentro de nuestra cultura. En relación a esto, la obra cuestiona de manera simbólica e indirecta la estructura de la identidad nacional hegemónica, pero utilizando sus mismas estrategias. A través de la relación dialéctica entre la ausencia-presencia que postula Grüner, argumentando que la representación, en un primer momento, “hace presente al objeto ‘representado’ precisamente por su propia ausencia” (Grüner, 2004, p.61) podemos trazar un paralelismo entre esta estrategia, que fue aplicada como una forma de perpetuación del individuo masculino y sus logros, y la que constituye la lógica de la escultura “Madre Patria”.

En la obra se exponen los retratos de las principales figuras de la formación occidental en la Argentina; siendo concretos, entre esos próceres tenemos al creador de la bandera nacional argentina Manuel Belgrano, al padre del aula Sarmiento y al libertador San Martín. Estas representaciones constituyen herramientas simbólicas de

esa identidad nacional y son comprendidas desde Grüner como “otra necesidad ‘burguesa’ (...) vinculada a (...) la representación de una “identidad nacional” en la que todos los súbditos de un estado pudieran *reconocerse* simbólicamente en una cultura, una lengua y una tradición histórica comunes”, y por otro lado, no menos importante pone a “el individuo mostrado en primer plano-dominante con respecto a su entorno” (Grüner, 2004, p.59), lo que le da al prócer carácter de “héroe”.

La obra logra una reformulación de esta configuración simbólica pues si bien los retratos están visual y directamente presentes, son reducidos a una mera estampa en donde ya no funcionan como centro, sino como parte de un todo homogéneo. Se genera entonces una dualidad: se hace presente a la mujer mediante su representación a través de la forma “vestido” que tiene la obra; sin embargo, no se busca invisibilizar al hombre, aunque sí quitarle su preeminencia como figura dominante, ya que cada reproducción en serie de las pinturas sobre el papel impreso constituye una unidad de representación femenina. Esta presencia por ausencia representa simbólicamente a las “otredades” ocultas en la historia, y aquí emergen y buscan reivindicarse dentro de los lugares que les fueron negados.

Madre Patria. Una respuesta política a la estetización de la identidad nacional

Considerando a la pintura histórica como representación de la ideología de una clase particular formadora de la perspectiva histórica y cultural de toda una sociedad, entendemos que la obra pictórica tradicional enmarcada en este género posee lo que Walter Benjamin definió como aura, es decir “el aquí y ahora”, su existencia irrepetible que constituye el aspecto central de su autenticidad. (Buchar, 2008, p.96)

A su vez, estas representaciones han sido objeto de reproducciones varias a través de elementos de distribución masiva a lo largo del proceso de constitución de una identidad nacional que fuera plasmada en billetes, monumentos, manuales ilustrados, revistas escolares, entre otros; en dicho proceso de reproducción técnica se produce lo que Benjamin denominó la pérdida del aura. En este proceso de reproducción reiterada se instala la aprehensión de estas figuras como formadoras de la matriz identitaria, ya que “el imaginario colectivo es la vía indirecta a través de la cual se articula (...) una verdad social e histórica en su carácter simbólico.” (Grüner, 2004, p.60)

En este sentido podemos relacionar dicho proceso con lo que Benjamin denomina “la estetización de la política”, asumiendo que el arte reproductible puede ser aplicado como instrumento de dominación de las masas. “La razón de esto es que la estetización de una manifestación política logra anestesiar la recepción del público

que es capaz de obtener un placer desinteresado sin tomar conciencia de que esta escena es una especie de ritual de la sociedad que anuncia un trágico por venir de muerte, crueldad y destrucción” (Buchar, 2008, p.101)

Comprendemos que el porvenir del que habla Benjamin, constituye, en este caso, al pasado que se oculta detrás de las figuras gloriosas, el pasado sangriento de las comunidades originarias, el ocultamiento de estas sociedades como del resto de las “otredades” y la supremacía de un modelo ajeno.

Frente a esta estetización de la política, la obra responde dentro de lo que Benjamin denominó la “politización del arte”. Madre Patria fue pensada para ser emplazada en un pasillo del primer piso de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, un espacio público de constante tránsito no solo por docentes y estudiantes, sino por personal no docente, vendedores callejeros y público en general que inmersos en su quehacer cotidiano se enfrentan espontáneamente con la obra. Esta lógica de exhibición prioriza la accesibilidad de un espectador distraído, donde la función del pedestal es la de colocar a la obra a la altura de los ojos para fomentar ese encuentro que en primera instancia representa una obstrucción al paso.

En palabras de Yves Michaud: “anuncia una experiencia estética que se podría decir “desestetizada”, si es que la palabra estetización se sigue refiriendo a la contemplación de las obras maestras”, brinda la posibilidad de una “experiencia distraída del paseante ocioso y del transeúnte con oposición a la del conocedor y del iniciado” (Michaud, 2003, p.94). En este sentido la intención política de la obra en tanto visibilización de una otredad negada se hace extensiva a todas las minorías oprimidas y constituye ese carácter emancipatorio que identificaba Benjamin al referirse al cine.

Por otra parte, si interpretamos la técnica del collage digital como una resignificación de la reproductibilidad técnica, es posible concebir a la obra como una manifestación crítica de esa pérdida del aura que se produce al desnaturalizar y descontextualizar a la(s) obra(s) original(es), esta posibilidad queda de manifiesto al referir al retrato histórico de los próceres nacionales en forma de estampa.

Madre Patria. Una reformulación del canon

Como ya mencionamos la forma de la escultura es un vestido, y busca metaforizar la figura femenina. Esta vinculación directa se debe a que el vestido es por excelencia la prenda arquetípica de dicho género en la cultura occidental, y por lo tanto en la cultura argentina, a partir de esto encontramos como trasfondo una asociación entre la forma-vestido y la actividad predominante por la que se caracterizan las mujeres en

la historia del arte: la costura y la confección de textiles.

A partir de esto, nos resulta oportuno traer a colación a la analista e historiadora del arte Griselda Pollock: “Patricia Mainardi escribió en 1973: Las mujeres siempre han hecho arte. Pero para las mujeres, las artes más valoradas por la sociedad masculina han permanecido cerradas precisamente por esa razón. Ellas entonces han aplicado su creatividad en las artes de la costura, las cuales existen en una variedad fantástica, y son de hecho una forma de arte femenino universal que trasciende raza, clase y fronteras nacionales. La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y donde eran también la crítica y el público [...] es nuestra herencia cultural.” (Pollock, 2001, p.144).

La autora trabaja el encuentro entre el feminismo nacido a principios de los años setenta y el canon. Retomamos de este escrito la noción del canon como una estructura masculina, dominante, que no solo omite, sino que también excluye. Esta situación queda reflejada en la división entre artes manuales y artes intelectuales, en donde lo omitido y excluido es lo textil, lo femenino. De esta forma, el arte de las mujeres se vio menospreciado por las relativas valoraciones culturales que acusaban a esta actividad de doméstica y meramente decorativa frente a las “artes intelectuales” que implicaban la necesidad de un “genio creador” (citar KANT). Por otro lado, resulta pertinente abordar la idea de la costura como arte femenino y forma de educación de las hijas como menciona la autora. En este sentido, nuestra obra vislumbra un fin pedagógico y crítico, que ya no funciona solo como medio de conocimiento en el universo femenino específicamente, sino que funciona también como una herramienta de denuncia histórica a través de la metáfora.

Comprendiendo esta relación de dominación por parte del arte canónico sobre el arte textil, resulta evidente que Madre Patria se muestra a sí misma como una expresión de denuncia cuya mirada está atravesada por una territorialidad de género, una conciencia situada que evidencia su impronta femenina; exhibiendo al canon en su estampa, conformando un patrón reiterado de aquellas imágenes institucionalizadas que fuera de contexto pierden su connotación de autoridad pero a la vez constituyen marcas, son parte del relato textil.

Atendiendo a las políticas de identidad en la esfera del arte Nelly Richard sostiene que: “una supremacía cultural (...) monopoliza el derecho a repartir roles *fijos* y *predeterminados* entre centro y periferia. El centro se auto-asigna el privilegio de la identidad (...) mientras le reserva a la periferia el uso estereotipado de la ‘diferencia’ como simple ilustración de contexto, destinada a exotizar o folclorizar la imagen del Otro” (Richard, 2006, p.118). Comprendemos, en este sentido, que este relegamiento al uso estereotipado de la “diferencia” no solo refiere a una periferia en términos

geográficos, sino que es trasladable a la cuestión de género en toda su amplitud y, particularmente, en el ámbito del arte.

Esto implica pensar al hombre moderno, ilustrado, burgués, blanco y letrado como centro, como sujeto hegemónico que ejerce las decisiones de lo universal. Por otro lado, identificamos a las feminidades con esta idea de margen, de “periferia” que constituye una otredad excluida por una sociedad falocéntrica y patriarcal. Por ello es posible concebir a lo femenino como una minoría, como un sector de posibilidades reducidas al momento de producir y, sobre todo, de difundir su arte y su cultura (sin ignorar que la misma lógica de exclusión afecta también a otros sectores y grupos). Frente a este binarismo centro-periferia, Richard plantea la necesidad de una tercera posición “recurriendo para esto a la ubicuidad y la oblicuidad del margen en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico”, lo cual produce un pasaje de “una diferencia-diferenciada” a “una diferencia-diferenciadora” (Richard, 2006, p.126). Desde esta postura, podemos comprender a Madre Patria como un desplazamiento del binarismo fijo planteado por el centro, alejándose así del concepto de periferia impuesto desde el primer mundo respecto al arte latinoamericano y, a su vez, ejerciendo un acto enunciativo que constituye una “diferencia-diferenciadora” en torno al arte de las mujeres. Retomando a la autora para dimensionar esta postura, destacamos: “Las obras más complejas (...) son aquellas que sin perder de vista la criticidad del lenguaje como forma, el trabajo denso y tenso con los medios, llevan la mirada del espectador a preguntarse por los *usos políticos del significado*. Estas obras requieren que se las lean desde la relacionalidad móvil, de una especie de “tercer espacio” que conjugue, por un lado, la “*especificidad*” crítica de lo estético y por otro la *dinámica “movilizadora”*” (Richard, 2006, p.125).

Palabras finales

Como conclusión de este análisis comprendemos cómo Madre Patria funciona como elemento de reflexión de temáticas que nos son naturalizadas, como expresión visibilizadora que denuncia una parcialidad en el relato de aquellos sujetos a quienes les es permitido contar la historia que cimienta nuestra identidad nacional y los ideales que subyacen en esa estructura.

Consideramos a Madre Patria como un paso más en el camino de la deconstrucción de los modos de crear y conocer la historia, como un llamado de atención sobre lo que asumimos en nuestro saber histórico y que podemos reconstruir desde una conciencia de equidad que integre no solo la voz de las mujeres, sino también a todas las voces

que fueron acalladas por la ideología de un sector y de una época particular.

La obra nos interpela, muestra, a través de variados recursos de enunciación posibles, a las ocultas; las hace presentes en el vestido, en el arte textil y en la ausencia. En función a ello una duda es lanzada al espectador: ¿Es ésta la historia que queremos seguir propagando?

Bibliografía

- Buchar, Inés, “Arte autónomo y arte politizado”. En: *Cuestiones de arte contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- Grüner, Eduardo, “El conflicto de las identidades y el debate de la representación”. En: *La Puerta FBA*, La Plata, 1o edición, 2004.
- Michaud, Yves, En: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. Fondo de Cultura económica, México, 2007.
- Pollock, Griselda, "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon". En: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Karen Reiman Cordero e Inda Sáenz (comp.). CONACULTA-FONCA, Ciudad de México, 2001, pp. 141-150.
- Richard, Nelly, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.