
SOBERANÍA VISUAL

El día que llegó la Mujer Bandera

VISUAL SOVEREIGNTY

The Day the Mujer Bandera Arrived

BEATRIZ IRENE RAMACCIOTTI

bearamacciotti@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 02/03/2017 | Aceptado 18/07/2017

Resumen

La construcción de sentido de patria y la recuperación de la identidad como nación a través de las prácticas de la visualidad contemporánea constituyen una noción que intento categorizar como *soberanía visual*. El análisis de la *Mujer Bandera*, performance realizada durante el festejo del Bicentenario Argentino en Plaza de Mayo, dispara esta especulación acerca de la colonización cultural en relación con el sistema *kitsch*.

Palabras clave

Bandera; soberanía; visualidad; patria

Abstract

The construction of the meaning of homeland and the recovery of identity as a nation through the practices of contemporary visuality constitute a notion that I try to categorize as Visual Sovereignty. The analysis of the *Mujer Bandera*, performance given during the bicentennial celebration of Argentina in Plaza de Mayo, is the engine of this speculation about the kitsch system and cultural colonization.

Keywords

Flag; sovereignty; visuality; homeland



Entonces apareció la Mujer Bandera volando sobre la gran plaza, el 25 de mayo de 2013, durante los festejos de la fiesta patria popular. El vuelo nocturno de la bailarina, a sesenta metros de altura, fue realizado por un grupo dedicado a la producción integral de eventos de alto impacto visual, especializados en acrobacia aérea. Ella irrumpió sobre la plaza mientras comenzaban a entonarse las estrofas del Himno Nacional Argentino interpretadas por los músicos Chango Spasiuk y La Bomba de Tiempo. La historia y el arte se conjugaron para que una bailarina de 25 años, hija de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar, representara a la Patria. Estos festejos, al recuperar el espacio público, tomaron la cultura como factor de representación y de significación políticas en la construcción de una ciudadanía democrática. Fueron impulsadas por el gobierno desde la Secretaría Ejecutiva de la Conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810-2010, mediante el decreto 278/2008 que declara:

Que el Gobierno Nacional ha manifestado pública y reiteradamente la necesidad de que el Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 constituya una oportunidad única para reflexionar y para debatir acerca de la historia y de la identidad de la República Argentina, como así también para proyectar la construcción colectiva de un proyecto de país hacia el futuro con inclusión social, federal e integrado a la región latinoamericana (Poder Ejecutivo Nacional, 2008: s/p).



Figura 1. Mujer Bandera, acrobacia aérea a cargo de Prix D'Ami. Foto de Carlos Brigo (2013) Agencia Telam

El espectador que cuestiona la oposición mirar/actuar

Ese día fuimos partícipes de un gran espectáculo. Hablar de espectáculo es hablar de espectadores y de su denominación se deriva el supuesto de aquél que espera observando con interés y con curiosidad lo que pasa; es decir, espera mirando. ¿Es acaso la mirada una actitud pasiva? ¿Por qué identificar mirada y pasividad por el supuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad? O será, como explica Jacques Rancière (2010), que las oposiciones pasividad/actividad, apariencia/realidad y mirar/saber son divisiones a priori pertenecientes a una conveniente división de lo sensible. Y hablar de conveniencias es hablar de intereses y entonces aparece la cuestión política.

Rancière propone la noción de *espectador emancipado* y considera que la emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición mirar/actuar y utiliza una variedad de verbos para identificar las acciones que se producen en el sujeto en ese momento, como que el espectador actúa, observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios o en otro tipo de lugares, «compone su propio poema con el poema que tiene adelante» (2010: 20). Con relación a lo estético y político, el autor describe cuestiones que resultan imprescindibles para analizar la producción artística:

Luego están en el interior de este marco (en relación a la política del arte) las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ese es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con sujetos, la manera en que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras (Rancière, 2010: 67).

¿Cuáles son las referencias que se cambian y por qué el autor habla de facilidad? La Mujer Bandera introduce un cambio de referencia en lo visible y lo enunciable a través del modo en el que se hace presente en esta oportunidad. La bandera como símbolo patrio se hizo visible no porque estaba izada en un mástil, o escoltada por un séquito de buenos alumnos, o con los pies en la tierra, sino porque fue llevada por una mujer que vuela. Lo que se ve fácilmente

es lo esperado, lo acostumbrado, lo establecido, lo naturalizado. Lo fácil no se busca, no genera impacto, no irrumpe, simplemente está allí para ser visto, no para ser mirado; no cambia nada, no transforma nada, mantiene las cosas en su lugar, por lo tanto, no cuestiona nada. En esta oportunidad la idea de patria se enunció desde un lugar no protocolar, desde un lugar disruptivo, con alevosía.

¿Qué es lo que lo que no estaba en relación? ¿Qué es lo que cambió en el contrato? Lo que cambió fue la aparición de una bailarina-acróbata vestida de blanco y celeste, muy agraciada, que portaba una bandera de inmensas proporciones y que volaba sobre la gente reunida en la plaza; esto es lo que no corresponde con las relaciones conocidas para portar la insignia patria. Si durante años estuvimos encallados en imágenes como la quietud del alumno con su guardapolvo blanco, duro como una estatua en un acto escolar ante la mirada de la maestra; en la soledad de un mástil en la entrada de una institución; en la rígida obsesión de un desfile militar, por enumerar algunas situaciones donde el protocolo manda, ¿cómo no se van a producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y, por ende, en la dinámica de los afectos ante esta contundente presencia? Es así como se produce disenso, entendido como «el choque de dos regímenes de sensorialidad» (Rancière, 2010: 63) de visibilidad y de enunciación en este caso, el régimen instituido y el instituyente. Cambian los marcos, las escalas y los ritmos a la vez que se construyen relaciones nuevas entre lo singular y lo común, lo visible y su significación. También cambia el contrato entre las partes.

La insignia que libra un nuevo contrato

Edgar de Santo, en su tesis doctoral *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte* (2014), propone el tema del encuadre y su aplicación como operatoria para el análisis de fenómenos artísticos, lo que considero un aporte para abordar las formas de enunciación en este caso. Más allá del sustrato propio y evidente de la materialidad, la insignia sigue siendo tan solo un paño con dos franjas celestes y una blanca, tal como la conocemos. Sin embargo, esta puesta tiene algunos aspectos del encuadre, como el tamaño exagerado de la bandera respecto de su portador o el punto de vista contrapicado planteado para el espectador, que al magnificar el objeto, alteran su percepción y su significación. El marco está formado por un espacio abierto y un cielo nocturno, el ritmo fluido y grácil que produce el desplazamiento de la acróbata en vuelo en contraposición a la línea recta que caracteriza los desfiles. La Mujer Bandera se convierte, entonces, en un hecho estético al librar un nuevo contrato social. El emblema y el usuario acuerdan desprevenidamente una nueva relación. Algo pasa. La ruptura con el protocolo representa una contravención del canon de uso y

ese corrimiento de la norma es lo que le da carácter de hecho estético. El desplazamiento del lugar de la solemnidad institucional enriquece el sustrato de la materialidad y lo eleva hacia el sustrato metafísico, que es en el cual «una obra instala una pregunta más allá de lo que ésta evidencia» (De Santo, 2014: 42). La bandera, hasta entonces solo un símbolo, cobra estatuto de obra de arte y crea disenso.

La bandera se escapa de los lugares típicos asignados por el canon. En un nuevo encuadre deja de ser la actriz seria y sin voz para ser protagonista y transitar un nuevo contexto. Estas operaciones que burlan la autoridad del sentido común proponen numerosos puntos de vista de la figura según la ubicación del espectador y según cómo se mueva el objeto, lo que produce, también, alteraciones en la actitud perceptiva del público; es decir, constituye disenso. En esta obra la enunciación se corre del sitio emblemático-institucional a otro más cercano a la persona o, mejor dicho, menos distante de ella. Interpela desde otro lugar de enunciación a su espectador. Ahora, la bandera transformada en Patria, encarnada en una persona, se muestra cerca del público, con el público, provocándolo y, de esta manera, posibilita la construcción de un sentimiento entre pares.

Una especulación sobre la colonización cultural

Juan José Saer, en su escrito *Papeles de trabajo. El kitsch gubernamental* (2006), retoma el pensamiento de Hermann Broch (1970) quien considera que el *kitsch* es un sistema de imitación en el que reside la mentira y la falsedad. Habla de un *kitsch* gubernamental y describe las ceremonias de pasaje de poderes en las que el dirigente jura ante la bandera, la constitución y la biblia. Ese elemento sacro de la ceremonia lo considera *kitsch* y dice que «los mismos que hoy en día quieren terminar de una vez por todas con el Estado sienten su corazón latir más fuerte cuando oyen el himno nacional» (Saer, 2006: 139). Es evidente que está hablando de la falsedad.

Retomando el tema de la insignia patria (que es el elemento convocante de esta especulación) y para hacer la relación con este pensamiento, para Saer el fenómeno Kitsch más llamativo es la devoción del pueblo norteamericano por su bandera —incluso, aunque se sabe que cada vez menos ciudadanos acuden a las urnas y, a pesar de ello, que lo embanderan todo—. Algún aire de falsedad se respira.

El uso de la bandera argentina como símbolo patrio, tal como lo conocíamos, como estaba naturalizado y aceptado, se encontraba casi vaciado de contenido o, mejor dicho, lleno de un falso sentido patriótico cuando se lo utilizaba con esa función únicamente protocolar, ceremonial, meramente institucional. Levantada siempre por una sucesión de gobiernos dictatoriales y/o democráticos que llevaron adelante políticas liberales o neoliberales, la

bandera se convirtió en el símbolo de esa Patria, colonizada, que privilegiaba más los intereses ajenos que los propios. «Todos los períodos históricos en los que los valores sufren un proceso de disgregación son períodos de gran florecimiento del Kitsch» (Broch, 1970: 13).

Es en ese contexto donde reside un sentido de falsedad premeditado. La insignia necesitaba ocupar lugares solemnes y distantes de la gente para nos ser alcanzada, tocada, mirada, admirada y, por consiguiente, querida (no vaya a ser que se despertara el monstruo del sentimiento nacional del pueblo). La Mujer Bandera, como fue nombrada por el grupo que la creó y la interpretó, se acercó como una persona más a la gente reunida en la plaza para ser admirada, sentida y venerada. Se ubicó en otro lugar de enunciación, personificando a la misma Patria, interpelando desde allí a sus espectadores. Los espectadores, entonces, podrían haberse corrido del lugar quieto de la mirada y haber cambiado la percepción de los acontecimientos sensibles. El pueblo reunido junto a esta nueva bandera tuvo la oportunidad de comenzar a componer su propio poema con el poema que tenía delante de sus ojos.

El *kitsch* como sistema de imitación «nunca toma sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés» (Broch, 1970: 10) porque va en busca de un mundo de convenciones consolidadas, fáciles. El uso *kitsch* de nuestra bandera —asociado a vocablos del tipo patria, patriótico, patriotismo durante casi doscientos años consecutivos de historia de nuestra república, salvo algunos breves períodos de gobiernos nacionales y populares— consolidó un falso sentido de nación. Ese sentido fue revisado intencionalmente, con decisión política, durante el último gobierno (2003-2015). Dice Broch que «la técnica del Kitsch, que se funda en la imitación y que actúa siguiendo unas recetas determinadas, es racional, incluso cuando el resultado es altamente irracional o llega al absurdo» (1970: 10). En el caso de nuestra historia me animo a decir que lo absurdo y perverso por lo racional sería haber invocado a la patria a través de su símbolo para actuar en contra de ella.

Cuando un pueblo no tiene una identidad definida no puede sentir su patria, entonces se hace vulnerable a cualquier penetración. La colonización cultural construye, entre otros mecanismos, *subjetividades colonizadas* —valga la redundancia— por medio de la imposición de una cultura visual hegemónica y de costumbres que no les pertenecen. Los aparatos mediáticos hegemónicos, distribuidores de fáciles relatos globales y convenciones consolidadas, diluyen de a poco las identidades de los pueblos e imponen otros idiomas, otras costumbres, horadando el sentido de patria. Se logra, así, que el pueblo consuma y se identifique con símbolos ajenos, o que este sentido quede tergiversado, falseado en la sola presencia y circulación de sus símbolos vacíos.

Esto es lo que me lleva a adjetivar de esta manera que una cultura colonizada es una cultura *kitsch* (con perdón del *Kitsch*). El pueblo es la imagen de

su cultura. Para dejar de ser un pueblo *kitsch* deberíamos retomar la administración de sentido en nuestras manos, emanciparnos y abandonar la práctica de alimentarnos de menús prefabricados, hacer a un lado la copia para crear y sostener una cultura original y propia. La construcción de sentido de patria y la recuperación de la identidad como nación a través de las prácticas de la visualidad contemporánea es posible y es lo que me atrevo a llamar *soberanía visual*.

Referencias bibliográficas

Broch, Hermann (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Saer, Juan José (2006). *Papeles de trabajo. El kitch gubernamental*. Barcelona: Seix Barral.

Referencias electrónicas

De Santo, Edgar (2014). *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte* [Tesis doctoral]. En Sedici [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<http://hdl.handle.net/10915/39363>>.

Poder Ejecutivo Nacional (2008). «Bicentenario de la revolución de Mayo (Decreto 278/2008)» [en línea]. Consultado el 16 de diciembre de 2014 en <<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/175000-179999/177942/norma.htm>>.