



Carmen Calvo. *Nen protegit*, 2009. Tècnica mixta, fotografia, collage.

# DE MARE N'HI HA MÉS D'UNA

## UNES NOTES SOBRE LA MATERNITAT, LA HISTÒRIA I L'ART

Juan Vicente Aliaga

*You Can Have More Than One Mother. Some Notes on Maternity, History and Art.*

A people's history would not be the same without the wealth of images revolving around motherhood.

Art has certainly played and still plays a decisive role in such visual portrayal. In recent years, technological and medical progress is changing the boundaries of motherhood, making it accessible to people who fall outside the normative order.

Davant dels assumptes que tractaré de desenvolupar tot seguit se m'acuden algunes preguntes que trobe pertinents: per què plantejar-se ara una reflexió sobre les imatges entorn de la maternitat? Hi ha nous discursos al respecte i, sobretot, noves realitats? Per què no fer-ho sobre la paternitat si se'n parla ben poc? Què hi han d'aportar les teories feministes? Com abordar la situació de la maternitat sense desvelar l'heterosexisme social subjacent?

En un planeta en què la població mundial arribarà d'ací a tres anys als 7.000 milions de persones (ara és de 6.800 milions), segons les estimacions de l'ONU, proposar-se una anàlisi de la maternitat revesteix sens dubte gran importància.

Si un se situa en la posició d'estudiós de la història cultural de les imatges, salta a la vista que una de les de major força, parafrasejant W. J. T. Mitchell (2005), seria la representació de la relació entre mare i fill. I dic bé i subratlle el terme *fill* perquè l'empremta filial que ha transmès la història de l'art (sobretot la que estudia èpoques passades i estètiques clàssiques) exclou en la majoria dels casos les filles, un aspecte aquest molt significatiu.

Així mateix, la presència icònica de la figura de la Madona i les seues derivacions, tant en temps medievals com en altres períodes, verbigràcia el renaixement, el barroc, el neoclassicisme i fins i tot en temps més pròxims a la modernitat, es basa, com és sabut, sobre fonaments religiosos, particularment els d'origen i fe cristians.

Ens enfrontem per tant a la paradoxa que la imatge sobre la maternitat més difosa en les esglésies, els palaus,

els museus, els llibres, els catàlegs, les postals i altres dispositius i espais de transmissió de saber parteix d'una maternitat que podríem qualificar de virtual, perquè, a menys que s'obeisquen estrictament creences profundes i pures, la maternitat biològica de la Mare de Déu és pura entelèquia. O, per a no ferir sensibilitats, un misteri. Fins i tot dins d'un esquema religiós, que és per tant aliè a la ciència, com seria el del protestantisme discrepant del catolicisme marià, es pot afirmar que

la significació de la Mare de Déu és irrellevant, és a dir, que la veneració a aquesta figura santa sembla sobrelorada.

Dit açò, de manera succinta, es pot concloure que la història de les imatges pel que fa a una certa visió de la maternitat (sens dubte de pes considerable però no l'única, perquè hi ha moltes històries més sobre la maternitat de diferent impacte visual) està unida a la de les idees, tant les d'ordre religiós com les influï-

des per pensaments socials de distint signe. Concepcions amb una repercussió variable en funció de cada context històric, la qual cosa permetria parlar en termes de politització de les representacions de la maternitat. Insistir com s'ha fet a vegades en unes constants iconogràfiques suposadament universals equivaldria a defensar plantejaments immobilistes, ahistòrics i essencialitzadors.

Per això convé preguntar-se per què al llarg de distints moments de la història de l'art, en l'àmbit gnoseològic occidental, s'ha insistit en la idealització de la maternitat, presentada com una realitat quasi miraculosa aliena a problemes de caràcter econòmic i social. Val la pena endinsar-se un poc més en les nombroses pintures i es-

**«LES REPRESENTACIONS DE LA MATERNITAT SE CENTREN EN EL MOMENT CIMER I SOVINT EDULCORAT DE LA PRESENTACIÓ DE LES CRIATURES EN MOMENTS DE TENDRESA, AFECTE I EMBADALIMENT»**





© Galleria degli Uffizi, Firenze

Les madones renaixentistes representen una imatge de la maternitat lligada a idees i simbologia cristianes. Un esquema de mare i fill que s'ha perpetuat en èpoques posteriors de la història de l'art i que se centra en el moment edulcorat de la presentació i exposició de les criatures en moments de tendresa, afecte i embadaliment, deixant de costat una infinitat de situacions, circumstàncies i contextos que succeeixen en la vida quotidiana.

Rafael. *Madona de la cadenera*, 1506. Oli sobre taula, 107 x 77 cm.

cultures de madones de distintes èpoques, almenys des del romànic, per a formular la pregunta de per què els artistes anònims i els de firma palmària i coneguda van triar una representació que amb el temps es va tornar tradicional, convencional i de la qual és exclosa la presència paterna.

És ben sabut que en la majoria dels casos aquestes imatges eren fruit de l'encàrrec de parròquies, esglésies i cenobis i que els artistes obeïen ordres del clergat o dels patrons, que al capdavant eren la part contractant i pagadora, però, per què quan la voluntat individual de l'artista s'allibera de les imposicions, lligams o requeriments del mecenes de torn, els artistes –majoritàriament barons– continuen insistint quasi en la seua totalitat en tendres estampes de la mare amb el/s seu/s fill/s?

**«EL PARE HA ESTAT  
ELIMINAT DE LA  
REPRESENTACIÓ, I EN  
L'ÀMBIT RELIGIÓS NOMÉS  
CONSTA EN LES IMATGES  
DE L'ADORACIÓ DELS REIS  
D'ORIENT AL NEN JESÚS»**

Té potser el mateix grau de responsabilitat estètica un anònim mestre de l'edat mitjana que Rafael, autor de la *Madona de la cadenera* (1506) o que un Renoir, autor de *La Mère et l'enfant* (1892), o que el celebrat Picasso, que va decidir incloure una dona que crida d'horror mentre porta el seu fill en braços en l'extrem esquerre del *Guernica* (1937)? Què pinta en aquell quadre de guerra una mare amb el pit nu?

Qualsevol estudi de cultura visual que incloga una avaluació política de la significació d'aquesta ha de tenir en compte no sols el tipus d'imatges produïdes, amb la subsegüent elecció de components que la vertebrin. Sinó també les omissions, elisions i esborraments. En aquest sentit és òbvia, com vaig apuntar adés, la nul·la presència de l'altre progenitor. El pare ha estat eliminat de la faç, si no de la terra, sí de la representació i en l'àmbit religiós pràcticament només consta en les imatges de l'adoració dels reis d'Orient al nen Jesús.

Què ens diu aquest esborrament? És casual? És simbòlic? És reflex d'unes relacions socials diferenciades dels rols de gènere i de les distintes funcions de pares i mares? És aquesta diferència de tracte en el paper social una de les claus de l'opressió de les dones? La repetició d'imatges al llarg de dècades i fins i tot centúries permet assentar en l'imaginari col·lectiu pautes i comportaments naturalitzant-los, i això en aquest cas accentua la idea que la relació privilegiada entre progenitors i fills ha de ser forçosament de tipus matern. La representació es converteix també en productora de realitat i no sols al revés.

Plantejada la pregunta sobre l'omissió de la paternitat, sembla oportú observar que la infinitat de representacions de la maternitat se centra, i no és gens fortuït, en el moment cimer i sovint edulcorat de la presentació i exposició de les criatures en moments de tendresa, afecte i embadaliment, deixant de costat una infinitat de situacions, circumstàncies i contextos que succeeixen en la vida quotidiana. Sens dubte el part, com exemplifiquen algunes obres de l'artista dadaïsta ale-

manya Hannah Höch i de la mexicana Frida Kahlo, s'ha evitat sovint en la representació per raó de les bones maneres, el pudor o la moral retrògrada, que posava una bena als ulls davant de les constriccions i misèries del cos. Parir pot ser dolorós i això contravé les regles del decor estètic.

Es pot afirmar, llevat d'excepcions, que fins als anys seixanta del segle xx, quan lentament es van bastint

els discursos feministes, no hi haurà en línies generals opció a una autèntica revolució del significat social de la maternitat. I per tant a representar-la. És en aquesta dècada quan es produeix un gir copernicà en la manera d'abordar la maternitat com a institució social; i en aquests anys es prendrà en consideració el caire psicoanalític i el qüestionament dels arguments freudians; són temps en què ixen a la llum els problemes econòmics de la criança i de l'educació dels nens, en què la mare finalment apareix de cos sencer, real, en la seua complexitat.

En aquest decenni i en els següents es publiquen articles, assajos i llibres on el mite de la maternitat vertebradora del món comença a qüestionar-se, verbigràcia es deconstrueix l'enaltida edat de pedra vista com a període daurat per a les dones que suposadament vivien en un matriarcat feliç, la qual cosa, segons sembla, es dedueix de les escultures de poderoses deïtats (artistes com ara Mary Beth Edelson i Monica Sjöö reprenen llavors el mite de les dones deesses), i s'analitza el significat del patriarcat i del seu impacte opressiu sobre la dona a qui arracona a l'espai domèstic i destina a la criança de la progènie. En aquests anys pioners es va estudiar el mite de la mare fàl·lica i de la mala mare (Medea i les nombroses influències que tingué) que aniquila els seus fills. Es va furgar en molts moments de la història en què es va teixir la misogínia. També es va indagar en el fenomen social de l'abandó, particularment de les xiquetes en les borderies i convents perquè eren considerades una càrrega, una nosa, que algunes dones d'alta nissaga no es podien permetre; un abandó que no es donava de la mateixa manera amb la descendència masculina perquè és sabut que un fill baró gaudeix de major rèdit social, com encara succeeix avui en alguns països d'Àsia. Es va començar així mateix a parlar de la maternitat de les lesbianes, un tema tabú, ignorat per l'heterosexisme regnant. De mare, sens dubte, n'hi ha més d'una.

Parlar de maternitat implica referir-se al cos, al llarg procés de gestació, als canvis que produeix en el cos que acull el *nasciturus*<sup>1</sup> nou mesos després de la concepció. Però també significa abordar les seqüeles del part, l'alimentació, la higiene que cal prodigar als nadons, les despeses que origina (roba, educació, tractaments pediàtrics). I, com no podia ser de cap altra manera, tractar d'enfrontar-se a la maternitat i a la paternitat representa explorar l'impacte de la inculcació

<sup>1</sup> Terme aquest bastant conflictiu perquè els intransigents grups antiavortistes en l'estat espanyol i en altres països defensen que el nen existeix des que és concebut. Es tracta d'un terme que no té personalitat jurídica, ja que el naixement determina la personalitat, segons l'article 29 del Codi Civil d'Espanya.



© Col·lecció privada

La representació de la maternitat tendeix a reflectir els moments de tendresa i afecte entre mare i fill, fugint d'aquells moments dolorosos o socialment desagradables com pot ser el part. No obstant això, trobem excepcions, com en el cas de la mexicana Frida Kahlo o la alemanya Hannah Höch.

Frida Kahlo. *El meu naixement*, 1932. Oli sobre metall, 35 x 30,5 cm.



© Galerie Michael Pabst, Múnic

Hannah Höch. *El naixement*, 1931. Aquarel·la i tinta xinesa, 40 x 36 cm.

**«EL PART S'HA EVITAT SOVINT EN LA REPRESENTACIÓ PER RAÓ DE LES BONES MANERES, EL PUDOR O LA MORAL RETRÒGRADA. PARIR POT SER DOLORÓS I AIXÒ CONTRAVÉ LES REGLES DEL DECOR ESTÈTIC»**





© The Jo Spence Memorial Archive

Articles de diari, notes i comentaris personals i fotografies sense ànim esteticista componen l'obra *Who is still holding the baby* de l'artista britànica Jo Spence, que reflecteix la realitat de les dones que no tenien on deixar els fills mentre treballaven. Aquest projecte va ajudar a conscienciar la població londinenca sobre aquest problema en una època en què ningú no parlava de conciliació familiar. L'exposició, composta originalment per 27 panells, era un treball col·lectiu que Jo Spence va realitzar amb altres dones, que van anomenar el seu grup Hackney Flashers Collective. L'exposició original es va perdre, i només es conserva una selecció incompleta de panells que es reproduïxen ara, a sota, per primera vegada des de la dècada dels setanta. Dalt, a l'esquerra, Jo Spence; i a la dreta, un moment de les activitats que es van dur a terme. A sota, Jo Spence. *Who is still holding the baby*, 1978. Tècnica mixta, elements de 76,5 x 51,5 cadascun.



© The Jo Spence Memorial Archive



Mary Kelly, *Post-Partum Document: Documentation V, Classified Specimens, Proportional Diagrams, Statisticals Tables, Research and Index*, 1973-1979. Tècnica mixta, 36 elements de 13 x 18 cm cadascun.

En aquesta obra, l'artista nord-americana Mary Kelly va demanar dades i elaborar taules sobre els processos fisiològics dels bebès, oferint un conjunt d'obres construïdes a base de fredes estadístiques amb l'objectiu de plasmar la relació maternofamiliar fugint de les perspectives convencionals.

de valors, d'un llenguatge simbòlic que s'avinga a les normes socials imperants o que en diferesca.

L'artista nord-americana Mary Kelly va concebre un ambiciós projecte titulat *Post-Partum Document* (1973-1979). Dividit en sis parts o seccions, Kelly va voler evitar les perspectives convencionals que se centraven en la visualització directa i literal del cos femení, explotat en gran manera per la cultura mediàtica masclista. Com a investigadora i mare es va proposar demanar dades i elaborar taules sobre les taques fecals del seu fill, el tipus d'alimentació administrada, la classificació dels balboteigs i dels sons inarticulats del bebè, una mena de llenguatge primari, oferint a l'espectador un conjunt d'obres fetes a base de fredes estadístiques que tenien sens dubte la virtut d'emmarcar la relació mare i fill en unes coordenades conceptuals alienes a les gastades representacions maternofamilials a l'ús.

Kelly, que va actuar com una antropòloga pacient i meticulosa, va afirmar que el museu d'història natural era la metàfora perfecta per a explorar el cos de la dona.

Amb uns objectius propis de la militància política, l'any 1978 la britànica Jo Spence, que va desenvolupar mitjançant la fotografia un treball crític amb les imatges convencionals que la publicitat ha ofert de la dona objecte, va elaborar, en col·laboració amb un col·lectiu fe-

**«ELS PERMISOS PER PATERNITAT EREN UNA FANTASIA I EL PROJECTE DE JO SPENCE VA AJUDAR A CONSCIENCIAR LA POBLACIÓ LONDINENCA SOBRE AQUEST ASSUMPTE CAPITAL»**

minista de l'est de Londres, a Hackney, el projecte titulat *Who is still holding the baby?*

Spence va arreplegar articles publicats en distints periòdics, notes i comentaris personals i fotografies preses sense cap ànim esteticista de la realitat diària de moltes dones que no tenien on deixar els seus fills mentre treballaven. L'exigència de guarderies i de centres socials on s'atenguera degudament els nens és el motor d'aquest projecte en un moment en què els pares, en cas que n'hi haguera, fugien del compromís coeducador. Els permisos de llicència per paternitat eren llavors una fantasia i aquest projecte de crítica social i artística va ajudar a conscienciar la població londinenca sobre aquest assumpte capital.

Els dos exemples esmentats representen opcions artístiques immerses en plantejaments que hipotecaven el mite de la mare que suposadament es comportaria de manera protectora per naturalesa i instint. Kelly i Spence, entre altres creadores, van desafiar aquests postulats essencialistes imbuides d'un feminisme materialista per atacar els discursos hegemònics.

En els setanta es van fer també treballs més ambigus que juguen a exposar els vincles afectius entre mare i filla, sense defugir que en tota relació l'afecte pot tornar-se asfíxia. És el cas del vídeo de l'alemanya Ulrike Rosenbach, *Tying to Julia*, 1972, on l'artista apareix lligant un drap al voltant del cos





© Martha Rosler

Martha Rosler. *Born to be Sold: Martha Rosler Reads The Strange Case of Baby S/M*, 1988. Video color, 35 min.

L'artista Martha Rosler va tractar en aquesta obra el cas de Mary Beth Whitehead, mare de lloguer que es va negar a entregar la seua filla a la parella amb qui havia signat el contracte. Amb l'aparició de les noves tecnologies de reproducció, la maternitat ha passat de ser un fet biològic a formar part d'una sofisticada maquinària tecnològica.

«FINS ALS ANYS SEIXANTA DEL SEGLE XX,  
QUAN ES VAN BASTINT ELS DISCURSOS  
FEMINISTES, NO HI HAURÀ EN LÍNIES  
GENERALS OPCIO A UNA AUTÈNTICA  
REVOLUCIÓ DEL SIGNIFICAT SOCIAL  
DE LA MATERNITAT»

© Ulrike Rosenbach, *Tying to Julia*, 1972

L'alemanya Ulrike Rosenbach apareix en aquest vídeo lligant-se a la seua pròpia filla per reflectir que la relació d'afecte maternofilial pot tornar-se asfixiant  
Ulrike Rosenbach. *Tying to Julia*, 1972. Video, 5 min.

de la seua filla travat amb el seu propi. En una línia semblant, però amb un llenguatge molt més hermètic, trobem la francesa Gina Pane, que va desvelar en *Action sentimentale*, 1973, els inconvenients d'un continu femení entre mare i filla que pot contenir formes de domini.

Anys després, als Estats Units, va tenir gran repercussió pública el cas Baby M., en què Mary Beth Whitehead, la mare biològica de Melissa Stern (Baby M.), va refusar cedir la custòdia de la nena al matrimoni Stern, que l'havia contractada com a ventre de lloguer. Un tribunal finalment es va decantar per atorgar la custòdia a la parella. Sobre aquest cas va articular Martha Rosler la seua obra *Born to be Sold: Martha Rosler Reads The Strange Case of Baby S/M*, el 1988. L'artista nord-americana es va centrar en la representació de la mare de lloguer en els mitjans de comunicació amb la intenció de destapar els prejudis de gènere i de classe utilitzats sense escrúpols. Enfront dels *mèdia*, Rosler va optar per fer servir la ironia, la distància i l'humor.

Com és sabut el bebè pot ser fill biològic de la dona en estat de gravidesa, o procedir de l'òvul d'una altra dona prèviament fertilitzada i implantat en l'úter de la gestant (una tècnica dels anys seixanta). Òbviament, la criatura pot ser el fruit de la inseminació artificial, bé del marit o company de la parella que lloga, bé d'un donant anònim. Tot aquest tipus de tècniques posen l'èmfasi en el fet que la maternitat no és només un fenomen biològic, sinó que forma part d'una sofisticada maqui-



© MÛtrot

En 2008, el transsexual Thomas Beattie va acaparar l'atenció mediàtica en anunciar el seu embaràs, després d'haver-se sotmès a una inseminació artificial. Recentment acaba de donar a llum el seu segon fill. La tecnologia pot significar un canvi en la concepció de la maternitat, deslligant-la de la feminitat tal i com l'entendem avui dia. A la dreta, l'artista Catherine Opie es retrata donant de mamar el seu fill, mentre al seu pit es poden distingir les restes del tatuatge de la paraula *pervers*, amb la qual la tractaven de demonitzar els sectors més retrògrads del seu país pel fet de ser una dona que no ocultava el seu lesbianisme. Catherine Opie. *Self-Portrait (Nursing)*, 2004. 101,6 x 81,3 cm



© Catherine Opie

nària tecnològica i monetària en què els canvis se succeeixen.

El concepte de maternitat ja no va unit en exclusiva a la família heterosexual, estiga o no unida per contracte matrimonial. La visibilitat d'altres formes de família (mares solteres heterosexuals amb fills, parelles d'homes gais amb nens adoptats...) mostra que la societat, sobretot en els països occidentals, ha modificat en part els seus paràmetres, encara que els atacs furibunds per part de fonamentalistes cristians i d'ultraortodoxos religiosos de distintes confessions no han cessat per mantenir el patró inamovible de la tríada freudiana mare-pare-fill. Aquestes envestides les va patir l'artista Catherine Opie, que va ser titllada de perversa pels sectors més retrògrads del seu país. Anys després, en una fotografia de 2004, *Self-Portrait (Nursing)*, l'artista es retrata bressolant el seu fill Oliver. Al seu pit es distingeixen les restes d'una inscripció tatuada, la paraula *pervers* amb què van tractar de demonitzar una dona que no ocultava el seu lesbianisme.

Com diu l'artista peruana Natalia Iguíñiz: «És imprescindible desnaturalitzar la maternitat per alliberar-nos de les traves que no ens permeten desenvolupar totes les nostres potencialitats humanes» (*Arte en la red*, 2008).

**«QUINA BIOLOGIA  
NECESSITES TENIR PER  
CONVERTIR-TE EN UNA  
“MARE”? NECESSITES  
DE DEBÒ UNA BIOLOGIA  
FEMENINA?»**

(JUDITH BUTLER)

Entre aquestes potencialitats cal considerar la que ha permès prendre la decisió de donar a llum a Thomas Beattie, un home transsexual que va nàixer adscrit biològicament i culturalment al cos i a la identitat de dona. El mateix desig de tenir descendència l'ha manifestat Rubén Noé, un espanyol embarassat que esperava bessons però que els ha perdut. El trànsit

de la biodona a la tecnodona és un fet. També per a l'home. I és que, com es pregunta la teòrica del pensament *queer*, Judith Butler: «Quina biologia necessites tenir per convertir-te en una “mare”? Necessites de debò una biologia femenina?» (Aliaga, 2008).

D'aquesta i d'altres reflexions es desprèn que res sembla ja estable del tot. Tampoc la maternitat. ☺

**BIBLIOGRAFIA**

- ALIAGA, J. V., 2008. «Entrevista con Judith Butler. Interrogando el mundo». *Exitbook*, 9: 56.
- ARTE EN LA RED, 2008. «Pequeñas historias de maternidad 2». [en línia]. *Arte en la red*. Disponible en: <<http://arteenlared.com/latinoamerica/peru/pequeñas-historias-de-maternidad-2-2.html>>.
- MITCHELL, W. J. T., 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press. Chicago i Londres.

**Juan Vicente Aliaga.** Professor de Teoria de l'art, Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València.

