



Revista Humanidades
ISSN: 2215-3934
humanidades@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Próceras: una revisión del mito nacional fundacional a través de una selección de obras de la artista Tamara Goldenberg

Cabra, Lic. Guillermina

Próceras: una revisión del mito nacional fundacional a través de una selección de obras de la artista Tamara Goldenberg

Revista Humanidades, vol. 12, núm. 2, e51435, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498070446018>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v12i2.51435>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Próceras: una revisión del mito nacional fundacional a través de una selección de obras de la artista Tamara Goldenberg

Próceras: A Review of the Founding National Myth Through a Selection of Works by the Artist Tamara Goldenberg

Lic. Guillermina Cabra
Universidad Nacional de La Plata (UNLP), La Plata,
Buenos Aires, Argentina
gcabra@empleados.fba.unlp.edu.ar

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v12i2.51435>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498070446018>

 <https://orcid.org/0000-0002-8713-8998>

Recepción: 30 Abril 2022
Aprobación: 26 Mayo 2022

RESUMEN:

El presente artículo aborda una selección de obras de la artista Tamara Goldenberg, quien problematiza cuestiones sobre el rol de la mujer y las femineidades en el relato de la historia tradicional argentina, recuperando el lugar de las figuras femeninas a través de distintos procedimientos estéticos. En este estudio se analizan diversas producciones de la artista como fotografías, una instalación y un objeto-catálogo que nos invitan, como espectadoras y espectadores, a redirigir nuestra mirada hacia un cuestionamiento acerca de la idea de una narración única y oficial escrita y protagonizada por cisvarones blancos. A su vez, el propósito de este ensayo consiste en pensar el trabajo artístico de T. Goldenberg como un aporte contemporáneo dentro de una larga, pero poco difundida y documentada genealogía de recuperación de figuras femeninas en el relato de fundación de la nación, no solo a través del arte, sino también de la literatura y la prensa argentina.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, feminismo, historia del arte.

ABSTRACT:

This article will address a selection of works by the artist Tamara Goldenberg, who problematizes issues about the role of women and femininities in the narrative of traditional Argentine history, recovering the place of female figures through different aesthetic procedures. In this study various productions of the artist are analyzed, such as photographs, an installation and an object-catalogue that invite us, as spectators, to redirect our gaze towards a questioning about the idea of a unique and official narration written and carried out by white cis-males. At the same time, the purpose of this essay is to think of the artistic work of T. Goldenberg as a contemporary contribution within a long, but little spread and documented genealogy of recovery of female figures in the story of the founding of the nation, not only through art, but also through literature and the Argentine press.

KEYWORDS: contemporary art, feminism, art history.

1. INTRODUCCIÓN

El proceso de recuperación de las figuras femeninas en los distintos ámbitos históricos hoy en día ya no es una novedad. Desde los primeros estudios feministas de carácter académico en las artes visuales, inaugurados a través del reconocido artículo de Linda Nochlin (1971): “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, el interés por esta temática ha ido aumentando. Sin embargo, a pesar de la cada vez mayor popularidad de dichas revisiones, siguen siendo necesarios los espacios y proyectos que problematicen y debatan estas cuestiones, ya que muchas identidades continúan invisibilizadas por los discursos historiográficos hegemónicos tradicionales.

Tamara Goldenberg es una artista argentina que trabaja desde hace varios años en un proyecto llamado *Próceras*, el cual recupera las representaciones visuales (pinturas, esculturas, fotografías) de las identidades leídas como femeninas en la Argentina moderna¹. La artista señala que el proyecto se fue desdoblado y que, además, consta de distintas obras a las que renombró, pero todas se encuentran unidas por el

mismo hilo conductor, como se podrá apreciar a lo largo del artículo. El presente análisis se centra en las producciones artísticas *Pequeñas* (2018), *Monumentos* (2019) y *Sala Federal-Museo Histórico Nacional* (2019), las cuales son entendidas como ‘intervenciones feministas’ (Pollock, 2013) con potencialidad ‘político-crítica’ (Richard, 2007). *Pequeñas* (2018) es un proyecto que recupera fotografías de actos escolares desarrollados en escuelas primarias argentinas durante fechas patrióticas, donde se busca mostrar cómo aparecen representadas las figuras femeninas en el relato fundacional tradicional, ampliamente difundido a lo largo del país, y cómo se siguen reactualizando dichas representaciones en estos actos.

Por su parte, en *Monumentos* (2019) encontramos fotografías reencuadradas de distintos monumentos de próceres argentinos provenientes del Archivo General de la Nación. Estos reencuadres redirigen la atención hacia las figuras femeninas que aparecen siempre en lugares secundarios, quienes juegan un papel de sostén y apoyo frente al gran héroe homenajeado.

Finalmente, en *Sala Federal-Museo Histórico Nacional* (2019), la artista imagina posibles muestras de sus obras dentro de la Sala Federal del Museo Histórico Nacional y con base en este hipotético escenario realiza catálogos de ellas.

Cabe resaltar que las obras que veremos en este artículo pueden ser entendidas como arte político-crítico feminista. En este estudio se concibe, en términos de Amelia Jones, el arte feminista como una expresión contracultural “en el sentido que refleja un conjunto de prácticas que exhiben la diversidad de los movimientos de mujeres, consolidando una serie de estrategias que se resisten y buscan subvertir las normas culturales del patriarcado” (Jones, como se cita en Rosa, 2011, p. 396). Asimismo, a través de este estudio se pretende continuar la línea que propone María Laura Gutiérrez (2016), quien plantea que:

El concepto de arte feminista [...] no debería enmarcarse (ni detenerse) en una esencialidad acerca del «arte de/sobre mujeres» sino, más bien, en indagar estrategias político culturales para pensar la sensibilidad y las propias prácticas artísticas como intervenciones políticas en el ámbito del sistema sexo-género (p. 73).

De igual forma, se comparte aquí la propuesta de Nelly Richard (2008), quien propone que ni lo femenino ni lo feminista deben ser términos concebidos a la luz de contenidos predeterminados, sino entendidos “como estrategias de enunciación y puntos de vista que usan la diferencia genérica-sexual para deconstruir valores y reconstruir significados en torno a las constelaciones fluctuantes de la identidad, la diferencia y la alteridad” (p. 8). Esto llevará a examinar de qué manera se hace presente en las producciones aquello que, a través de las operaciones poéticas y las técnicas de representación, es develado o visibilizado, convirtiendo las mismas producciones en un “arte del descalce y del intervalo, de la fisura opaca: un arte que recurre a lo estético para darles potencia significativa e intensidad expresiva a aquellos hechos de la significación que se niegan a convertir su forma en puro valor-circulación” (Richard, 2007, p. 104).

Siguiendo a Richard, se asimila que lo político en el arte nombra una articulación interna con la obra, en la medida en que esta reflexiona críticamente sobre su entorno desde su propia organización de significados y desde su propia retórica de los medios, interrogando las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Es decir, el arte designa “una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflicto ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada” (Richard, 2009, p. 5).

Para muchos de sus proyectos, T. Goldenberg trabaja con obras ya existentes realizadas por artistas cisvarones blancos, en donde las figuras femeninas aparecen en lugares secundarios como alegorías o adornos en contraposición de las masculinas que sí representan a personajes específicos dentro de la historia nacional. En consecuencia, tal y como plantea Georgina Gluzman (2015): “este tipo de figuraciones no buscaba expresar la historia de las mujeres, sino que se refería a ideas abstractas” (p. 282). En su tesis doctoral, la historiadora argentina se remite a Genvieve Fraisse, quien escribe sobre el caso francés y sostiene que gracias

a esta categoría de representación “la República naciente se deshace de las mujeres, elevándolas a la categoría de estatuas” (Fraisie, como se cita en Gluzman, 2015, p. 282), lo cual puede extenderse al caso argentino.

En este sentido, tomaremos como antecedente el *Monumento a las Patricias Argentinas*, que fue encargado por la rama porteña de la Asociación Pro Patria de Señoritas a la artista Lola Mora. Obra que finalmente no llegó a realizarse. Este proyecto ha sido ampliamente analizado por Gluzman, de manera que nos basaremos en sus investigaciones para pensar cómo estos cuestionamientos en torno a las figuras femeninas, con sus diferencias, están presentes en la sociedad desde hace mucho tiempo, tratando de inscribirlos en un intento de ‘linaje materno’ (Schor, 2007) que problematice los relatos hegemónicos.

También podemos pensar en las distintas publicaciones, tanto literarias como de prensa, en donde se buscaba darle un reconocimiento a las figuras femeninas que participaban de distintas formas en la construcción de la nación. Resulta interesante observar cómo, posteriormente, estas recuperaciones del papel femenino quedaron invisibilizadas por los relatos hegemónicos, de manera que debieron ser rescatadas a través de investigaciones específicas sobre el tema.

En ese sentido, es importante mencionar lo que plantea Mira Schor, quien sostiene que negar a las mujeres el acceso a su propio pasado resulta peligroso, ya que, a partir de dicha acción, las figuras femeninas estarían condenadas a aparecer en la historia meramente como excepciones o sujetos extraños. Por lo tanto, las identidades femeninas se ven forzadas “a redescubrir la misma rueda una y otra vez, habiendo perdido su lugar dentro de la producción cultural, porque se les niega la crítica dentro de una historia de antecesores e incluso de batallas edípicas entre generaciones” (Schor, 2007, p.128).

Si bien se ha avanzado mucho en la recuperación de distintas personalidades femeninas y disidentes en los últimos años, todavía sucede que en la mayor parte de la enseñanza tradicional sigue predominando el relato construido por cisvarones blancos, quienes posicionan a las figuras femeninas como excepciones. En consecuencia, a continuación se hace un breve recorrido por el relato sobre la construcción de la Argentina moderna, para luego examinar el *Monumento a las Patricias Argentinas* y los trabajos seleccionados de Tamara Goldenberg con el fin de analizar los puntos en común de estas obras e inscribir ambos momentos artísticos en una genealogía alterna de la historia argentina en contraposición a la tradicional.

2. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO MENCIONAMOS EL RELATO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN ARGENTINA MODERNA?

Durante el siglo XIX y principios del XX, luego de las importantes olas de migración que recibe Argentina, se vuelve necesario generar en las y los habitantes un sentimiento de pertenencia y de nacionalidad que los² una (Cabra, 2021, p. 9). Lilia Bertoni (2001) sostiene que, entre 1853 y 1889, la necesidad de construcción de una nacionalidad argentina que aglutinara a una sociedad heterogénea se plantea en términos de construir una tradición patria que vinculara aquel presente con el pasado argentino. Esta preocupación por la nacionalidad que se advierte en los distintos sectores de la sociedad se evidencia en la construcción de monumentos y museos, la organización de fiestas conmemorativas y la legitimación de la identidad nacional basada en la apelación del pasado patrio.

Durante este período, el Estado utiliza símbolos y emblemas que encarnan la nación argentina –la bandera, el escudo, la escarapela y el himno nacional– para celebrar las hazañas de los llamados “Padres de la Patria” en las conmemoraciones de fechas claves para la historia argentina, logrando así un consenso en torno a su legitimidad (Munilla, 1995). Asimismo, en este proceso, la escuela –que gracias a la sanción de la ley N.º 1420 de 1884 se vuelve obligatoria, gratuita y laica– se convierte en un asunto público controlado por el Estado, el cual pasa a ser la institución encargada de transmitir “esa cultura civilizatoria homogénea” (Giovine, 2000, p. 17) que niega el reconocimiento de las identidades culturales que no se adecúan a ese relato. Giovine también plantea que Domingo Faustino Sarmiento³ concibe “la instrucción pública como una de las instituciones

que puede llevar a cabo ese proceso de homogeneización cultural, productora y reforzadora del mito nacional; que puede moldear al ciudadano de la Argentina moderna” (Giovine, como se cita en Cabra, 2021, p. 9).

Aunque, desde un sentido estricto, no se podría definir el relato de la construcción de la Argentina moderna como un mito, sí es posible pensar que este relato comparte ciertas características con algunas de las definiciones acuñadas a dicho término.

Mircea Eliade (1963) plantea que el mito es constructor de mundo, un relato apodíctico que no admite la duda y que es necesariamente verdadero. Además, es una historia sagrada en donde intervienen seres sobrenaturales. Si bien el relato en cuestión no representa una irrupción de lo sagrado o sobrenatural en el mundo ni tampoco se trata de una vivencia religiosa, sí comparte similitudes con el concepto de mito en relación con su valor de verdad, ya que el significado de la nacionalidad y lo que esta implica no suele discutirse (Cabra, 2021, p. 10).

Generalmente, los relatos sobre el nacimiento de una nación son apodícticos y las materializaciones de una organización nacional, sus instituciones, son dogmáticas. Aunque no se reactualizan como el tiempo mítico, estas organizaciones nacionales poseen celebraciones que las revitalizan. Así, a partir de las conmemoraciones se evidencian los aspectos estructurales de un ritual. Además, sus relatos y hombres fundadores están definitivamente inscriptos en el marco de la épica histórica (Sánchez, 2004, p. 1).

Este relato fundacional de la nación que puede ser pensado entonces como un mito, aunque no en sentido estricto, está escrito y protagonizado por grandes héroes patrios, siempre masculinos y blancos. Bajo este panorama, la artista Tamara Goldenberg cuestiona ese relato por medio de diferentes estrategias: en la obra *Pequeñas* veremos cómo dicho discurso, al reactualizarse y actualizarse en los actos escolares contemporáneos, sigue operando y, a su vez, continúa influenciando en la construcción de las infancias. En *Monumentos* se enfatiza el protagonismo de las figuras femeninas en contraposición a los llamados “padres de la patria”; mientras que, en *Sala Federal*, la artista propone realizar exposiciones de sus obras para un público más diverso y con ello permitir que más identidades se vean representadas en las grandes obras de arte.

En las obras de Goldenberg no solo aparecen cuestionamientos sobre el rol de las figuras femeninas, sino también sobre la enseñanza de la historia que se expone en los manuales escolares, cuyos relatos e iconografías siguen sosteniendo gran parte de ese discurso mitificado; el cual, al ser construido como un relato homogéneo y factible de ser transmitido a toda la sociedad, ayuda a invisibilizar muchos de los conflictos de la época, así como a ocultar todas aquellas identidades que no se ajustan a esa pretendida homogeneidad (Cabra, 2021, p. 10).

3. ANTECEDENTES DE UN POSIBLE LINAJE MATERNO

En la obra *Monumentos*, la artista Tamara Goldenberg retoma una serie de figuras femeninas que fueron representadas meramente como complementos decorativos que acompañan a las figuras masculinas homenajeadas. Sin embargo, a principios del siglo XX existió un proyecto para la realización de un monumento distinto a los tradicionales, impulsado por un grupo de mujeres y encargado a la artista Lola Mora: el *Monumento a las Patricias Argentinas*.

La historia de las denominadas ‘patricias argentinas’ tiene su fuente en dos relatos: *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* (1858) e *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana* (1887), ambos escritos por Bartolomé Mitre (Gluzman, 2016, p. 38). En estas historias se mencionan dos episodios en donde las mujeres hacen sacrificios personales por el bien de la patria. En *Historia de Belgrano* se narra el episodio de la compra de fusiles con el dinero de un grupo de damas de Buenos Aires, con respecto a este hecho “Mitre destacó el deseo de las patricias de grabar su nombre en cada uno de los fusiles costeados por ellas” (Gluzman, 2016, p. 38).

El otro relato en torno a las patricias aparece en *Historia de San Martín*:

Luego de la llegada de San Martín a Cuyo, cuando todas las fuentes de ingreso tributarias se habían agotado, aparecieron en escena las mujeres mendocinas dispuestas a ceder sus joyas. Remedios de Escalada, la joven esposa de San Martín, estaba a la cabeza de este grupo. [...] Estos dos episodios incluidos por Mitre en sus obras, sumados al bordado de la bandera de los Andes, constituirían el núcleo de eventos asociados a las patricias argentinas. Ellas aparecieron en diversos relatos, de tono literario o histórico, a lo largo de las décadas siguientes. Sin embargo, su momento de esplendor llegaría a comienzos del siglo XX, no casualmente en el momento del despertar de diversos movimientos de mujeres (Gluzman, 2016, p. 38).

Este grupo de mujeres recibió mucha atención por parte de diferentes sectores, no solamente femeninos. Ya en 1901 Carraza publicaba su obra *Patricias Argentinas* en donde se recuperaban los perfiles y retratos de dichas mujeres. Por su parte, fue la agrupación femenina Asociación Pro Patria de Señoritas la que encargó el monumento a la escultora Lola Mora (1866-1936), sin embargo, como sostiene Gluzman (2015), “la abundante bibliografía sobre la denominada primera escultora argentina no ha prestado atención a este episodio” (p. 285). En este trabajo no se analiza en profundidad este episodio, no obstante, se considera necesario tenerlo en cuenta para aportar a la construcción de otros relatos posibles, en los cuales las figuras femeninas no aparezcan solamente como objetos decorativos que acompañan a las figuras masculinas protagonistas.

El *Monumento a las Patricias Argentinas* buscaba homenajear a ese grupo de mujeres reconociéndoles su lugar dentro de la historia argentina y a su vez, representar a las mujeres que existieron realmente y que desempeñaron un rol importante en los eventos de la construcción del país. Este proyecto artístico, pretendía que dichas mujeres no fuesen planteadas como figuras alegóricas o decorativas.

Los relatos sobre las patricias destacan que algunas de ellas sacrificaron a sus hijos por la causa revolucionaria, lo que refuerza la asociación entre mujer y madre. No obstante, las patricias resultan figuras excepcionales, ya que ser madres no era su principal característica, en palabras de Gluzman (2015): “lo que prevalecía era su entrega y su sacrificio (especialmente el económico y el que las despojaba de sus atributos femeninos, es decir, las joyas)” (p. 300).

A través de la construcción de aquel monumento “se buscaba expandir el derecho de todas las mujeres que residían en la Argentina a verse representadas en estas heroínas” (Gluzman, 2015, p. 297). Esta propuesta significaba un quiebre con las representaciones tradicionales, ya que la disputa por el espacio público es una cuestión que los feminismos problematizan desde hace muchos años. En este sentido, Carole Pateman en *El contrato sexual* (1995) sostiene que luego de la Revolución Francesa, cuando se establece *El contrato Social*, libro escrito por Jean-Jacques Rousseau en 1762, se genera una clara diferencia entre las identidades femeninas y las masculinas. La autora plantea que este acuerdo fue un pacto entre hermanos, un convenio fraternal. Para los varones ‘el contrato social’ implicaba la posibilidad de habitar el espacio público y la recepción de una educación para la libertad, mientras que el único contrato en el que podían entrar las mujeres era el del matrimonio, lo que las relegaba al espacio privado y a recibir una educación basada en la sujeción y la sumisión al varón, una educación que les imponía como su rol “natural” la maternidad y la domesticidad.

En consecuencia, las categorías de “individuo”, “trabajador” y “ciudadano” son propiamente masculinas y excluyen al género femenino de la promesa emancipatoria del ‘contrato’ (Pateman, 1995). Esto establece una primera separación en el mundo moderno entre los cuerpos identificados como femeninos y los masculinos. Esta distinción se sostuvo en el tiempo por medio de las diversas imposiciones y restricciones que han operado sobre las identidades femeninas. Como sostiene Gluzman (2015):

El monumento es siempre una marca en un espacio compartido. El espacio público es un territorio sexuado, capaz de asignar valores diversos a hombres y mujeres. [...] El sintagma mujer pública remite a la prostitución y a la sexualidad, mientras que un hombre público es aquel que, imbuído de virtudes, se inserta en el campo de lo político (p. 297).

Incluir a las mujeres en los espacios públicos resultaba problemático, ya que las apartaba de los ámbitos domésticos, planteados como sus escenarios naturales de acción. Sin embargo, en el *Monumento a las Patricias Argentinas*:

No se trataba de situar nuevas imágenes femeninas alegóricas o publicitarias, omnipresentes en la época, en el espacio urbano sino de hacer perennes conductas alejadas de la norma y entronizarlas en la ciudad, precisamente en el sitio privilegiado de las disputas entre géneros. Se buscaba reconquistar el espacio público, alejado del ideal de domesticidad que el siglo XIX perfeccionó. Además, la conmemoración de las patricias instalaba un quiebre en el discurso androcéntrico de los héroes de la independencia (Gluzman, 2015, p. 298).

Las patricias también tuvieron su lugar en la prensa feminista “de todas las orientaciones ideológicas, revistas que compartían la intención de redefinir la posición de las mujeres” (Gluzman, 2015, p. 303). Sin embargo, este monumento no pudo ser construido debido al poco apoyo que recibió.

Este episodio se señala con el fin de pensarlo como un quiebre en la lógica dominante, a pesar de que la obra no haya llegado a materializarse es posible vincular la intención artística en torno al proyecto del monumento directamente con las operaciones llevadas a cabo por T. Goldenberg en las tres producciones que se abordarán, ya que cada una de estas nos permite pensar distintos puntos del debate en cuanto a la representación de las figuras leídas como femeninas en el relato de la construcción de la Argentina moderna.

4. REACTUALIZACIONES Y CUESTIONAMIENTOS AL MITO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA ARGENTINA MODERNA

4.1. Pequeñas

Cuando ingresamos a la página web de la artista y clicamos en el apartado *Pequeñas*, se observan una serie de fotografías cuyo contenido enseña distintas celebraciones de actos escolares argentinos, fotografías que amistades y familiares le compartieron a la artista y que datan de los años 70, 80 y 90 principalmente (véase Figura 1). Esta serie fotográfica fue presentada como una instalación dentro de la muestra *Siluetas & Lazos* en el MUNT -Museo de la Universidad Nacional de Tucumán- en el 2018. En la instalación se podían ver distintas fotografías en las que un grupo de infantes está representando a personajes de la Revolución de Mayo: como soldados y damas antiguas, mientras que otros infantes con sus caras pintadas de negro se ven representando a aguateras y aguateros, vendedoras y vendedores, entre otros personajes de la vida social. Esta situación ya ha sido ampliamente denunciada y criticada por los colectivos antirracistas nacionales.

Las infancias leídas como varones actúan de soldados, mientras que las infancias leídas como mujeres hacen el papel de damas antiguas; por su parte, algunos menores que visten ropa vieja representan a aguateros, vendedores de empanadas o personajes de distintos oficios mal llamados serviciales. Estas representaciones resultan sumamente problemáticas, ya que romantizan la situación de esclavitud que vivieron las personas racializadas en el país, puesto que les pintaron la cara de negro a los menores con corchos u otros materiales y les hicieron participar del acto como si fuese una situación feliz y armoniosa.



FIGURA 1.

Pequeñas, Tamara Goldenberg, 2018.

Instalación realizada dentro de la muestra *Siluetas & Lazos* en el MUNT.

A pesar de que estas fotografías datan del último tercio del siglo XX, hoy en día en algunos colegios se siguen sosteniendo estas representaciones, aunque, gracias al trabajo de las y los activistas se vienen reproduciendo en menor medida. En esa instalación, las fotografías fueron montadas con marcos antiguos y ubicadas una al lado de la otra al estilo de los primeros museos o salones de arte. Además, se muestra un ramo de flores secas, un manojito de cintas con la bandera argentina enroscado en un trofeo dorado, formando una especie de pelota que está apoyada sobre un mármol amurado a la pared.

En otra parte de la instalación (véase Figura 2) se puede mirar en el interior de una biblioteca vidriada dos fotos recuperadas de archivos familiares y de amistades junto con un libro que se titula *Sexismo* en los libros de lectura de la escuela primaria; por su parte, en el estante de abajo, se observa un caballo volcado con las patas hacia arriba –figura que la artista emplea mucho en toda su obra–.

Las fotografías por sí solas podrían permanecer en los álbumes fotográficos familiares, quizás sin provocar ningún cuestionamiento. Sin embargo, al ser seleccionadas por la artista y emplazadas de esta forma particular –junto con los marcos antiguos, el libro y los demás objetos que conforman la instalación–, es cuando las fotografías adquieren su potencialidad crítica. Para el filósofo Boris Groys (2009), la instalación “es la forma señera del arte contemporáneo” (p. 5). Esta práctica implica una determinada selección y una lógica de inclusiones y exclusiones; cada instalación, de acuerdo con el filósofo, se desarrolla con la intención de proponer un nuevo orden de recuerdos, o de proponer nuevos criterios para contar una historia (Groys, 2009).

Lo anterior es precisamente lo que se propone Goldenberg. La potencialidad crítica de esta obra reside en que revela “la materialidad de la civilización en la que vivimos” (Groys, 2009, p. 6) puesto que instala de una forma particular aquellos elementos que la civilización simplemente deja circular (Groys, 2009). En consecuencia, la obra nos permite redescubrir el mundo velado por el *olvido ontológico*, “haciéndonos ver más;

mostrándonos el mundo en el que vivimos y poniéndolo ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo que pareciera que lo vemos por primera vez” (Delle Donne y Belen, 2017, p. 75).

Es por medio de la instalación que puede despertarse la pregunta sobre qué esconden estas representaciones y reactualizaciones, las cuales no solo perpetúan los roles de género binarios fomentados por el cis-heteropatriarcado, sino que también refuerzan actitudes racistas al hacer uso del *black-face* y sostener la idea de que las personas negras y racializadas solo pueden cumplir roles de servidumbre. En esta instalación, Goldenberg nos invita a reflexionar y cuestionar dichas representaciones.



FIGURA 2.

Pequeñas, Tamara Goldenberg, 2018.

Instalación realizada dentro de la muestra *Siluetas & Lazos* en el MUNT.

4.2. Monumentos

En *Monumentos* se hallan cinco fotografías del Archivo General de la Nación (véase Figura 3) de monumentos dedicados a próceres argentinos en las cuales está reencuadrado y focalizado el lugar de la figura femenina que acompaña la composición. Al respecto la artista T. Goldenberg afirma:

Se presume que existe una narración única sobre los hechos de la temprana historia argentina. En el relato oficial solo figuran hombres como referentes e íconos absolutos. Las mujeres que aparecen en este discurso son muy pocas, están recluidas o invisibilizadas (comunicación personal, 24 de julio, 2021)

Y es, precisamente, a través de estas operaciones que la artista elige “mirar de otra manera las representaciones de hechos históricos y símbolos patrios propios de los inicios de construcción del país” (Goldenberg, comunicación personal, 24 de julio, 2021).



FIGURA 3.
Monumentos (fotografías), Tamara Goldenberg, 2019.
Recuperado de la página web de la artista.

En los reencuadres, lo que vemos son a las figuras femeninas en actitud de contemplación o apoyo de la figura masculina homenajeadas. Si nos centramos exclusivamente en la cuestión formal, se puede encontrar a las figuras femeninas explícitamente en un lugar inferior, por debajo de la figura masculina y mirando hacia arriba en gesto de admiración, a veces alcanzándole objetos –como una corona de laureles– o simplemente parada en un escalón más abajo acompañando a la figura masculina.

Al reencuadrar la fotografía y ubicar la figura femenina en el centro de la nueva composición, es posible pensar en lo que propone Nelly Richard (2007) en relación con el arte crítico: “un arte crítico debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analítica en el interior de las reglas de visualizar que clasifican objetos y sujetos” (p. 104). Entonces, al reencuadrar la composición y colocar a las figuras femeninas en el centro de la nueva obra la artista obliga a las y los espectadores a redirigir su mirada hacia las figuras femeninas históricamente invisibilizadas.

Esta obra fue realizada originalmente en el año 2019. La artista la ha exhibido en diferentes ocasiones, la más reciente exposición de esta obra ocurrió en la muestra titulada “8M”, la cual se realizó en el Centro Cultural Kirchner (CCK). La incorporación de esta obra en la muestra del CCK resulta interesante de mencionar, ya que fue realizada a partir de una convocatoria organizada por el Ministerio de Cultura de la Nación por medio de la Secretaría de Patrimonio Cultural y con el apoyo del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad. La convocatoria se tituló: *Premio Adquisición de Artes Visuales 8M: despatriarcalizar el Patrimonio*, se trató de “un concurso destinado a exhibir y premiar obras realizadas por artistas mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binarixs” (CCK, 2022a).

Esta convocatoria y la posterior exhibición se realizó en el marco de la conmemoración del *Día Internacional de la Mujer* que en Argentina se celebra el 8 de marzo. Esta conmemoración se desarrolló junto con otras diversas actividades, como se menciona la página web del CCK (2022b):

El Premio 8M es un concurso destinado a artistas mujeres y personas LGBTI+ con el objetivo de visibilizar y revertir la situación crítica de la paridad de género en las colecciones públicas. Constituye un hecho histórico ya que por primera vez se realiza una convocatoria desde el Estado con el objetivo principal de revertir la conformación patriarcal del patrimonio cultural nacional (párr. 9).

Estas fotografías en blanco y negro, impresas en papel tradicional y enmarcadas con marcos dorados nos despiertan la siguiente pregunta ¿acaso las figuras femeninas no han cumplido otros roles además de ser meras acompañantes o decoraciones? Si nos centráramos en las representaciones y en los relatos tradicionales de la historia moderna argentina podríamos pensar que no. Sin embargo, gracias a las investigaciones realizadas por colegas, podemos evidenciar que esto es una construcción discursiva diseñada para sostener el sistema cis-heteropatriarcal y así poder marginar a las figuras femeninas hacia afuera del espacio público y lo que ello conlleva.

4.3. Sala Federal

En la sección *Sala Federal–Museo Histórico Nacional (2019)* de la página web de la artista se puede hallar un modelo de catálogo para una posible exposición titulada *Las Próceres* (véase Figura 4) en cuya descripción se lee: “La sala federal del museo histórico nacional se encuentra en el centro del edificio, mide 8x8 mts y tiene muestras rotativas. Cuenta con patrimonio propio reproducible y disponible.” Seguido de: “1. Las Próceres. Fotografías a encuadres específicos de pinturas que representan los inicios de la construcción del país”. En la página siguiente se ve el listado de obras:

1. Blanes, J.M. (1830-1901). La revolución de Rancagua; 2. Camaña, J. (1852). Soldado de Rosas jugando a los naipes; 3. Subercaseaux, P. (1813). El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez; 4. Anónimo. Retrato de Juana Azurduy de Padilla.



FIGURA 4.

(Fragmento) *Sala Federal–Museo Histórico Nacional* (objeto-catálogo), Tamara Goldenberg, 2019.

Recuperado de la página web de la artista.

Esta exposición y catálogo equivalen a un escenario imaginario, es decir, no se llegaron a realizar. Sin embargo, se conserva y persiste en la página web de la artista, lo que nos recuerda su falta. Se trata de un proyecto que se desprende del que originalmente se llamó *Proceras*, en el cual la artista fotografía pinturas que se encuentran en el Museo Histórico Nacional y que representan los inicios de la construcción del país. Allí lo que Goldenberg hace es reencuadrar los lugares de las figuras femeninas que, en la mayoría de las obras originales, se encuentran en esquinas o en lugares no protagónicos. Este posible catálogo es lo que la artista imaginó exponer, de esa forma propone nuevas miradas e interpretaciones, visibilizando distintas cuestiones e identidades que históricamente han sido invisibilizadas.

La importancia de recuperar esta propuesta reside en la noción de ‘paratexto’ aplicada al análisis de prácticas artísticas contemporáneas, ejercicio propuesto por el docente e investigador Sergio Moyinedo. La noción de ‘paratexto’ es originalmente enunciada por Gérard Genette, quien lo utiliza para aplicarlo a un conjunto de textos vinculados con una obra literaria publicada. Por su parte, Moyinedo (2014) propone transpolar el uso de esta noción al análisis de las prácticas artísticas contemporáneas, ya que la producción artística exhibida nunca está sola, sino que se encuentra rodeada de diversos elementos como el pequeño cartel que nos informa sobre el nombre de la obra y sus autores, los textos de exposición, catálogos, publicidades, entre otros. Es decir, el público no solo se encuentra con la obra material, sino también con “una compleja red discursiva de la que la manifestación material de la obra es solo una parte” (Moyinedo, 2014, p. 2).

El autor propone usar la noción de ‘paratexto’ para el análisis de las producciones artísticas contemporáneas, en tanto “ese término designa un conjunto heteróclito de textos (verbales, espaciales, visuales) más o menos cercanos a la obra y que buscan constituirse en el “umbral” de entrada propuesto al espectador” (Moyinedo, 2014, p. 3). En este sentido, se entiende la importancia que adquiere un catálogo de una exposición, puesto que funge como una herramienta más dentro de esa trama de recuperación de figuras invisibilizadas, permitiendo concebir la obra y sus paratextos como posibles elementos disruptivos.

5. ¿POR QUÉ SON TAN IMPORTANTES LAS REPRESENTACIONES VISUALES QUE CONSUMIMOS?

Griselda Pollock, en el prólogo de *Old mistresses, women art and ideology* escrito en el 2013, se pregunta si desde la aparición de la iniciativa feminista de cuestionar el borramiento de las mujeres de la historia del arte han cambiado las actitudes y se ha creado una historia del arte inclusiva (Pollock y Parker, 2013, p.17). Cuando la autora escribe el libro, junto con Rozsika Parker en 1981, este formaba parte de una iniciativa para ir en la búsqueda de una historia inclusiva del arte. Entendiendo a la historia del arte, al igual que los feminismos, como una ‘tecnología de género’ en el sentido propuesto por T. De Lauretis en 1987, es decir, como algo que participa activamente en la producción de diferenciación de género y de una jerarquía de valores y significados que son sostenidos a través de prácticas sociales y discursos disciplinarios. Pollock y Parker (2013) denuncian en su obra el ‘inconsciente político’ que permitió que la Historia del Arte tradicional fuera planteada como una “selección de obras de arte realizadas por y para cis-varones heterosexuales” (p. 19), la cual solamente podía sostener a ese artista idealizado como masculino al invocar y generar simultáneamente un cifrado negativo: *la feminidad* (Pollock y Parker, 2013, p.19). El concepto de ‘estereotipo femenino’, en palabras de Pollock:

Operaba calificando a las artistas mujeres como meras seguidoras o alumnas de los artistas varones, como artistas que naturalmente tendían a realizar obras de géneros menores como retratos, naturalezas muertas, pintura de flores, o bien como artistas que eran congénitamente débiles en términos de “estilo”, que carecían de inventiva, favorecían los colores sensuales sobre la forma o la línea intelectualmente rigurosa, entre otros argumentos denigratorios (Pollock y Parker, 2013, p. 19).

En otras de sus obras, como en la muestra reciente *Joya Pedestal* (2021), T. Goldenberg cuestiona todos estos supuestos anteriormente dichos y forma para sí misma una genealogía de artistas mujeres al utilizar elementos que estereotípicamente son considerados femeninos como pintalabios, cajas de alhajas, flores, entre otros. Esto resignifica las características supuestamente negativas e inferiores que históricamente se le atribuyeron a lo femenino.

En relación con lo anterior, resulta interesante pensar el concepto de ‘posición de la mirada’ enunciado por la teórica feminista Laura Mulvey, quien tomó elementos de distintas ramas de la teoría psicoanalítica para revelar que la mirada cinematográfica era estructuralmente masculina (Mulvey, como se cita en Pollock, 2013, p. 20). Los estudios cinematográficos crearon un nuevo vocabulario en el que la imagen se convirtió en un campo organizado semióticamente para producir significados y afectos para el sujeto que ocupaba una posición específica de visualización/recepción, creada por la organización del campo visual: ‘la posición

de la mirada' (Pollock, 2013, p. 20). En contraposición a esta mirada masculinista, T. Goldenberg busca reencuadrar nuestra mirada. Por medio de sus diversas operaciones, obliga al espectador a cambiar su foco de atención y redirigir la mirada hacia las cuestiones que busca problematizar.

Por otro lado, Pollock también plantea el siguiente interrogante: “¿por qué importa lo que la gente vea y aprenda en museos, galerías, libros de Historia del Arte y cursos universitarios?” (Pollock y Parker, 2013, p. 27). A lo cual se responde que, tanto para Rozsika Parker como para ella, lo anterior importa profundamente y, posteriormente, presenta el siguiente ejemplo para debatir:

Si se lleva a un niño a un museo para que aprenda sobre su patrimonio o lo que se considera patrimonio cultural del país en el que vive el niño y sólo ve representaciones de identidades blancas, masculinas y heterosexuales, y si sólo encuentra representaciones de mujeres y otras etnias o identidades sexo-genéricas en roles de servidumbre doméstica, rural o sexual, ¿qué sentido de sí mismo interioriza? (p. 27).

La autora continúa diciendo que si este infante no encuentra ninguna representación positiva de las identidades con las que pueda identificarse, es decir, si se encuentra borrado de la historia, entonces “tenemos que preguntarnos si el conocer el mundo desde una perspectiva propia y valorada podrá tener lugar al no encontrar ninguna representación de sus semejantes en términos de valor y singularidad” (Pollock y Parker, 2013, 27). La autora concluye y sostiene que las generaciones están marcadas por lo que mostramos y contamos y lo que no mostramos y no contamos (Pollock y Parker, 2013). Por esta razón se considera que las obras aquí analizadas cuentan con un gran potencial para problematizar y cuestionar el sistema cis-heteropatriarcal que, a su vez, es racista.

6. CONSIDERACIONES FINALES

En la investigación doctoral de G. Gluzman queda evidenciado que no solo existieron en Argentina mujeres artistas en el periodo de 1890 a 1923, sino que ellas ocuparon distintos roles y participaron de diversas maneras en el mundo del arte. Por otro lado, las investigaciones de Batticuore (2017) y Vicens (2022) dan cuenta de esto mismo desde el campo de la literatura. Aunque estas figuras hayan sido borradas por la historiografía posterior, entendemos que esto no fue un simple error u olvido, sino que, como sostiene Pollock (2013), se debe al sexismo estructural que atraviesa a la mayoría de las disciplinas académicas y que contribuye de manera activa en la producción y perpetuación de una jerarquización de género.

Gracias a los trabajos realizados por artistas e investigadoras que buscan recuperar estas figuras femeninas y cuestionar los relatos dominantes, es posible encontrar hoy en día mucha más información al respecto. Sin embargo, todavía queda trabajo por realizar con el fin de incorporar la cuestión del género como algo transversal a las asignaturas y no como seminarios específicos o temas puntuales dentro de los planes curriculares. Cabe entonces continuar preguntándonos y cuestionándonos por qué se siguen sosteniendo las representaciones de las mujeres como meras acompañantes o soportes de la historia argentina, una historia construida por estos “grandes hombres” a quienes vemos representados en pinturas y monumentos. Asimismo, vale la pena cuestionar también los símbolos patrios, interrogarse acerca de lo que representan: ¿por qué se siguen sosteniendo relatos heroicos sobre figuras masculinas misóginas y racistas, mientras que se continúa invisibilizado todas las demás historias y vivencias que fueron violentadas y borradas del discurso tradicional?

T. Goldenberg se centra en la recuperación de las figuras femeninas, pero este mismo ejercicio podría reproducirse para recuperar otras figuras y otras identidades y así ir haciendo de los relatos espacios más equitativos, donde se puedan encontrar representadas todas las identidades.

Se piensa a estas obras estudiadas como un punto de partida desde donde sea posible imaginar una utopía, en la cual resignifiquemos y reescribamos la historia tradicional para incluir una genealogía femenina y de las disidencias con perspectiva antirracista. Las obras analizadas pueden ser pensadas como un ejercicio

de búsqueda de ese futuro utópico, en el cual la historia tradicional deje de ser aquella protagonizada por cis-varones blancos y heterosexuales, y brindar espacio a todas las identidades que fueron invisibilizadas y silenciadas a lo largo de la historia en los diferentes ámbitos.

La escritora val flores⁴, en la introducción de su libro *Interrucciones* (2013) escribe: “Si la herida del lenguaje nos constituye, nos apremia herir al lenguaje con rupturas y saltos de imaginarios” (p. 9). Precisamente, es esto lo que las obras vistas en este trabajo han provocado, ya que ellas generan rupturas en las narrativas hegemónicas y, a su vez, producen heridas que permiten imaginar otros relatos posibles. Se considera de suma importancia recuperar estas producciones en un contexto de resurgimiento de las ultraderechas en América Latina y en el mundo. De manera que se pueda reivindicar este tipo de obras, su linaje materno y su potencialidad crítica para producir cambios o por lo menos fisuras en las estructuras históricas, heteronormativas, patriarcales, racistas y clasistas.

AGRADECIMIENTOS

Fuentes de financiamiento:

Esta investigación está enmarcada en el proyecto doctoral “El arte feminista contemporáneo. Indagaciones sobre las estrategias críticas en las producciones de artistas de Buenos Aires en el siglo XXI”, dirigido por la Dra. María Laura Rosa, codirigido por la Dra. Paola Sabrina Belen y financiado por una Beca Interna Doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Batticuore, G. (2017). *Lectoras del siglo XIX: Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Ampersand.
- Bertoni, L. A. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Cabra, G. (2021). *El arte como fuerza crítica de interpelación. Un análisis de lo político-crítico en la exposición “Poéticas políticas” (2016)*. [Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata] Repositorio institucional de la UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122659>
- Centro Cultural Kirchner. (2022a). *Premio adquisición 8M: convocatoria 2022*. <https://cck.gob.ar/premio-adquisicion-8m-convocatoria-2022/18731/>
- Centro Cultural Kirchner. (2022b). *8M: actividades permanentes*. <https://cck.gob.ar/events/8m-actividades-permanentes/>
- Delle Donne, S. y Belen, P. S. (2017). Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. *Arte e Investigación*, (13), 66–78. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aci/article/view/518>
- Eliade, M. (1963). *Mito y realidad*. Labor.
- Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Domingo Faustino Sarmiento*. Biografías y Vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sarmiento.htm>
- Flores, V. (2013). *Interrucciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Editora La Mondonga Dark.
- Giovine, R. (2000). Capítulo I. Instituciones escolares y hombres públicos para un Proyecto de Nación. En *Culturas políticas, ciudadanía y gobierno escolar. Tensiones en torno a su definición. La Provincia de Buenos Aires* [Tesis de maestría inédita]. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Gluzman, G. (2015). *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*. [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Institucional FILO-UBA. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2969>

- Gluzman, G. (2016). Un monumento para las mujeres de la patria: movimientos femeninos, arte y memoria en la ciudad de Buenos Aires de principios del siglo XX. *Nierika, Revista de Estudios de Arte*, 5(9), 35-49.
- Goldenberg, T. (2018). *Pequeñas* [instalación]. Museo de la Universidad Nacional de Tucumán- MUNT, Tucumán, Argentina.
- Goldenberg, T. (2019). *Monumentos* [fotografías]. <https://cargocollective.com/tamaragoldenberg/Monumentos>
- Goldenberg, T. (2019). Sala Federal–Museo Histórico Nacional [objeto-catálogo]. <https://cargocollective.com/tamaragoldenberg/Sala-Federal-Museo-Historico-Nacional>
- Groys, B. (2009, 1 de mayo). *La topología del arte contemporáneo* [entrada en blog]. Lápiz y Nube. http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html
- Gutiérrez, M. L. (2016). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia. Investigación Feminista*, (27), 65-78. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481>
- Moyinedo, S. (2014). *Paratextos en una obra de Francis Allÿs*. JIDAP
- Munilla, M. (1995, del 12 al 15 de septiembre). Celebrar en Buenos Aires. Fiestas patrias, arte y política entre 1810 y 1830 [ponencia]. *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, Argentina. <http://www.caia.org.ar/docs/Munilla%20Lacasa.pdf>
- Nochlin, L. (1971). "Why Are There No Great Women Artists?". En V. Gornick y B. Moran (Eds.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (pp. 344-366). Basic Books. <https://archive.org/details/womaninsexistsoc00gorn>
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. AnThmpos.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Pollock, G. y Parker, R. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. I.B. Tauris.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI editores.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.
- Richard, N. (2009, del 21 al 30 de agosto). Lo político en el arte: arte, política e instituciones [conferencia]. *VII Encuentro Staging Citizenship: Cultural Rights in the Americas*, Hemispheric Institute, Bogotá, Colombia. <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Rosa, M. L. (2011). *Fuera de discurso. El arte feminista de la Segunda Ola en Buenos Aires*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo digital. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:GeoHis-Mlrosa&dsID=Documento.pdf>
- Sánchez, D. (2004). *El papel de las producciones simbólicas en la construcción del mito de la nacionalidad argentina (1880-1930)* [manuscrito no publicado, apunte de cátedra]. Historia Sociocultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Schor, M. (2007). Linaje Paterno. En K. Cordero y I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-130). Fondo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA-FONCA y Universidad Iberoamericana.
- Vicens, M. (2022). *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Editorial UNQ.

NOTAS

- 1 La historiografía señala que la Argentina moderna comprende el período de 1880 a 1912 o 1916 aproximadamente.
- 2 Se entiende que el masculino y la utilización de la expresión “las y los” no resulta realmente abarcativo de todas las identidades existentes, sin embargo, por normativas editoriales se utilizará a lo largo del artículo.

- 3 Fue un político y escritor argentino, presidente de la República entre 1868 y 1874 y autor de una extensa producción periodística, pedagógica y literaria, entre ellas, su novela *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845) (Fernández y Tamaro, 2004).
- 4 Valeria Flores, más conocida como val flores (escrito en minúscula), es profesora y escritora argentina, feminista y activista LGTBIQ.