

# TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

## EL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

ELENA OLIVERAS ■ JORGE HAMPTON ■ FERNANDO DIEZ  
JOSÉ DE NORDENFLYCHT ■ CAROLINA VANEGAS CARRASCO  
TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ ■ MARÍA DEL CARMEN MAGAZ  
RODRIGO ALONSO ■ ANDREA GIUNTA ■ MARY K. COFFEY ■ SERGIO BAUR  
JUAN PIMENTEL IGEA ■ ESTEBAN BUCH ■ RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES  
ALBERTO BELLUCCI ■ HORST HOHEISEL ■ MARIELA YEREGUI ■  
BASTÓN DÍAZ x ALBERTO BELLUCCI ■ DIANA CABEZA x MARTA PENHOS  
JORGE GAMARRA x JOSÉ EMILIO BURUCÚA



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2021



TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

## EL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / ABRIL 2021

## ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

### Guillermo Scarabino

PRESIDENTE

### Matilde Marín

VICEPRESIDENTE

### Eduardo Médici

SECRETARIO GENERAL

### Laura Malosetti Costa

PROSECRETARIA

### Julio Martín Viera

TESORERO

### Juan Travník

PROTESORERO

### Andrés Javier Bonelli

SECRETARIO GENERAL

### María Carolina Pianelli

SECRETARÍA EJECUTIVA

### Mariana A. Castagnino

SECRETARÍA DE ACCIÓN CULTURAL

### Gregorio Martín Sáenz

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

### Emilce García Chabbert

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

### Mariano Schenone

CONTADURÍA

### Guillermo Walter Torres Floris A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

## Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

### Coordinación Académica

Marta Penhos / José Emilio Burucúa

### Diseño

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos, para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la Academia : el arte en el espacio público / Elena Oliveras ... [et al.].  
1a ed ilustrada. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-612-124-2

1. Arte Moderno. I. Oliveras, Elena.  
CDD 700.904

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

email: [info@anba.org.ar](mailto:info@anba.org.ar)

[www.anba.org.ar](http://www.anba.org.ar)

# ÍNDICE

<b>Guillermo Scarabino</b>	<b>7</b>	INTRODUCCIÓN
<b>Elena Oliveras</b>	<b>13</b>	EL PÚBLICO DEL ARTE PÚBLICO
<b>Jorge Hampton</b>	<b>23</b>	LA ARQUITECTURA EN EL ESPACIO PÚBLICO
<b>Fernando Diez</b>	<b>31</b>	BUENOS AIRES Y LA DECLINACIÓN DE LO SAGRADO
<b>José de Nordenflycht</b>	<b>43</b>	ICONOCLASIA, PATRIMONIO Y ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO
<b>Carolina Vanegas Carrasco</b>	<b>53</b>	DE INTERVENCIONES Y DESTRUCCIONES EN LA MONUMENTA LATINOAMERICANA
<b>Teresa Espantoso Rodríguez</b>	<b>61</b>	EL ARTE PÚBLICO EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. EL ARCHIVO MONUMENTA Y EL GEAP-LATINOAMÉRICA
<b>María del Carmen Magaz</b>	<b>75</b>	ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. ESCENARIOS, PROBLEMÁTICAS, PARADOJAS Y DESVENTURAS DE MONUMENTOS Y ESCULTURAS
<b>Rodrigo Alonso</b>	<b>87</b>	DE ESPALDAS A LA INSTITUCIÓN. ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN EL CAMBIO DE MILENIO
<b>Andrea Giunta</b>	<b>95</b>	DESDE EL SUR: CONFLICTOS ENTRE ESCULTURAS Y ESPACIO PÚBLICO

<b>Mary K. Coffey</b>	<b>109</b>	EL COLÓN ESTADOUNIDENSE EN EL DISCURSO Y LA ESCULTURA DEL SIGLO XIX: DEL NAVEGANTE AL SERVICIO DE LA ESPAÑA CATÓLICA AL PRECURSOR DEL DESTINO MANIFIESTO
<b>Sergio Baur</b>	<b>123</b>	PRIMAVERA ÁRABE: ARTE CALLEJERO EN TÚNEZ Y EL CAIRO
<b>Juan Pimentel Igea</b>	<b>133</b>	AGALMATOFOBIA (EL ODIIO A LAS ESTATUAS)
<b>Esteban Buch</b>	<b>141</b>	UN MEMORIAL MUSICAL PARA LA GUERRA DEL 14
<b>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</b>	<b>151</b>	OTRO ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS. CULTURA FUNERARIA DE RAIGAMBRE POPULAR EN AMÉRICA
<b>Alberto Bellucci</b>	<b>165</b>	ESTATUAS OBSERVADAS
<b>Horst Hoheisel</b>	<b>171</b>	PERFORACIONES DE EXPLORACIÓN. UN MONUMENTO DESCENTRALIZADO PARA EDUARD ROSENTHAL. COUNTER-MONUMENTS / CONTRAMONUMENTOS
<b>Mariela Yeregui</b>	<b>179</b>	ESCRIBIR EN EL ESPACIO / ESCRIBIR EL ESPACIO
<b>Alberto Bellucci</b>	<b>191</b>	TEMA, MATERIA, SISTEMA. ENTREVISTA A ALBERTO BASTÓN DÍAZ
<b>Marta Penhos</b>	<b>201</b>	ENTREVISTA A DIANA CABEZA: IDEAS Y PROCESOS CREATIVOS PARA EL ESPACIO URBANO
<b>José Emilio Burucúa</b>	<b>211</b>	ENTREVISTA A JORGE GAMARRA, A PROPÓSITO DE SUS OBRAS QUE SE ENCUENTRAN EN EL ESPACIO PÚBLICO
<b>Obituarios</b>	<b>223</b>	NELLY ARRIETA / JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN / FEDERICO MONJEAU

# Desde el sur: conflictos entre esculturas y espacios públicos

ANDREA GIUNTA

El tiempo de excepción que la humanidad experimentó durante 2020 y en el que aún estamos inmersos implicó de distintas formas a los mundos del arte y la cultura visual. No solo se cerraron los museos y las exposiciones se cancelaron, sino que las formas precisas de comunidad que hacen a la experiencia artística entraron en un hiato que todavía continúa. La paulatina apertura de los museos se ha producido en el mundo en un contexto sanitizado que limita el acceso del público y aquello que forma parte de la experiencia en los espacios de exhibición: no solo ver, sino también conversar sobre las obras. Nuestros sentidos, los que nos conectan con la vida y con el arte, se han visto alterados por el aislamiento.<sup>1</sup> Globalmente, nos conmovieron las formas de resistencia espontánea que se generaron en Italia, primer escenario occidental en el que la pandemia expuso sus alcances. Entre los balcones, las voces creaban espacios sonoros para combatir la angustia que generaba el aislamiento. En ocasiones, se cantaban canciones patrióticas en las que redoblaba la noción de guerra que había invocado Macron, el presidente de Francia, en su primer mensaje a la ciudadanía. Los hospitales de campaña y las medidas punitivas aplicadas en Wuhan, que habían escandalizado a Occidente por su atropello al poder de decisión sobre los movimientos de los cuerpos, llegaban a Europa. Muchas cosas sucedieron y aún pueden suceder en un escenario de pandemia que no ha quedado atrás. El asesinato de George Floyd por la policía de Powderhorn, Minneapolis, el 25 de mayo de 2020, puso en evidencia la violencia estructural en los Estados Unidos. Una violencia directa que se sumó a otros datos de la marginación que la pandemia volvió visibles: por el hacinamiento, por la deficiente alimentación, por el escaso acceso al sistema de salud, la población afroamericana es más vulnerable, está más afectada por el virus. Las reacciones se multiplicaron por el mundo y, en el campo específico del arte, se expresaron con un nuevo

episodio de destrucción de imágenes de personajes conflictivos de la historia, incómodos por haber sido partícipes, de distintas formas, de capítulos ominosos de la historia de Occidente: la esclavitud, la conquista, la colonización, la explotación. Sobre todo en las ciudades de Europa y de los Estados Unidos, se vieron rodar esculturas por acción de multitudes indignadas. Muchas otras fueron desplazadas silenciosamente por autoridades municipales a espacios protegidos, para apartarlas de las reacciones públicas. Como señala Paul Preciado, las mismas fuerzas policiales que golpean y mutilan cuerpos vivos racializados y sexualizados de manifestantes y migrantes en las calles han sido llamadas para proteger las representaciones de piedra y metal. “Quizás —escribe Preciado—, ese sea en última instancia el propósito de cualquier fuerza policial: proteger los monumentos al poder”.<sup>2</sup> Lo nuevo del caso es la forma global que adquirió la iconoclasia. Aunque la objeción ciudadana sobre muchas de estas estatuas llevaba años sin ser atendida, y por ende los reclamos no eran nuevos (el caso del esclavista Colston en Bristol es uno entre muchos ejemplos)<sup>3</sup>, las consecuencias de la pandemia irritaron el escenario y produjeron reacciones en cadena en numerosas ciudades de Occidente. No se trata ya de los talibanes demoliendo las esculturas de Buda en Bamiyan, Afganistán, en 2001, o de la destrucción de la mezquita de Babri en Ayodhya, India, en 1992. Las decapitaciones, derrumbamientos, lanzamientos a los ríos, los desmedros contra el patrimonio, contra la preservación, se producían en las “civilizadas” urbes de Occidente. En un contexto global en el que se reclama la coexistencia de las identidades, la espera se ha vuelto perentoria. El espacio público, poblado de piezas escultóricas que señalan las victorias, recuerdan

1. Laura Malosetti Costa, “El desorden de los sentidos”, *Revista Anfibia*, UNSAM, 2020. <http://revistaanfibia.com/cronica/desorden-los-sentidos/> (consultado: 22-12-2020)

2. Paul Preciado, “When Statues Fall”, *Artforum*, vol. 59, N.º 3, diciembre de 2020. <https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375> (consultado: 22-12-2020).

3. Tristan Cork, “How the city failed to remove Edward Colston’s statue for years”, *Bristol News*, 10 de junio de 2020. <https://www.bristolpost.co.uk/news/bristol-news/how-city-failed-remove-edward-4211771> (consultado: 11-11-2020).

con claridad a quién pertenece este espacio y quiénes fueron las víctimas de esos héroes que la civilización celebra.

Es importante reponer el contexto y la base afectiva de estas reacciones, ya que de lo contrario nos quedaríamos con la imagen exclusiva y excluyente de la turba arremetiendo contra el monumento.<sup>4</sup> Quizá contribuya para exponer este lado del asunto —el de los afectos y las emociones de las comunidades oprimidas— mi experiencia en los Estados Unidos.

Enseñé durante algunos años en la Universidad de Texas en Austin, cuyo campus presentaba un programa iconográfico completo de los “héroes de la confederación”. Mientras la universidad disponía fondos para atraer “minorías” y lograr un alumnado diversificado, los estudiantes se desplazaban en un campus en el que se conmemoraba a los generales Robert E. Lee o Albert Sidney Johnston. Ellos fueron los “héroes” que aun abolida la esclavitud, después de su derrota, continuaron, desde su idealización y monumentalización, alimentando la ideología y las prácticas de la segregación y los linchamientos contra la población negra por los grupos supremacistas del Ku Klux Klan. Entre esas estatuas, entre esos héroes, tenían que caminar los jóvenes estudiantes afroamericanos atraídos por las políticas y los fondos para promover la diversidad. En 2017, en el silencio de la noche, las estatuas de Lee, Johnson, John Reagan y James Stephen Hoggs fueron removidas, tres años antes que el estallido iconoclasta escribiera su capítulo durante la pandemia.<sup>5</sup> La furia hacia estas imágenes no es una furia abstracta. Se genera por lo que representan, y porque lo que representan se impone a una parte de la sociedad que quisiera que la historia se escribiese no desde la glorificación de aquellos que llevaron adelante masacres, políticas de discriminación, economías de esclavitud, sino desde un concepto amplio de comunidad, que integre a quienes no son celebrados por el sentido de victoria desde el que se escriben las historias oficiales. Quizás haya incidido en mi ánimo, en la necesidad de conocer historias complejas, tan completas como sea posible, y en incorporarlas como parte de un dispositivo

periscópico hacia la iconoclasia centrada en las estatuas públicas, el hecho de haber vivido en una ciudad en la que aunque la segregación no era legal, existía, con diversos matices, en la vida cotidiana. Una ciudad en la que la autopista interestatal 35 divide la zona este, en la que viven predominantemente afroamericanos y latinos, de la zona oeste, en la que viven los “blancos”. Esta geografía está, por supuesto, cruzada por la de la riqueza y la pobreza. Los afectos de la población del campus universitario se expresaron durante años solicitando la remoción de esos bronceos celebratorios que confrontaban cada día a una parte de los jóvenes estudiantes. El racismo que la universidad buscaba remover invitándolos a su comunidad les indicaba que allí esas figuras eran héroes. La contradicción llevó años de debates.<sup>6</sup> Y de instrumentalización, ya que desde tales heroicidades también se construyen los discursos políticos de algunos candidatos. Es cierto que no podemos borrar la historia, como decían quienes sostenían que lo único que había hacer con esas imágenes era respetarlas y conservarlas. Su sigiloso desplazamiento creó espacios para abordarlas críticamente.

Muchas opiniones se han vertido en los últimos meses respecto de los hechos que he resumido. Cierta pánico se generaba ante lo incontrolable de una situación que emergía en cualquier lado. Como no se trata de un enemigo ubicable, definible, la iconoclasia contemporánea parece replicar, en un sentido, la metáfora que se refiere al virus como a una guerra. No se sabe cuáles son las armas que hay que utilizar para volver a la tan mentada normalidad, que en este asunto de estatuas volando de sus pedestales estaría representado por el cese de tal movimiento, que no es, por cierto, nuevo. Aunque la ley prohíba dañar esculturas públicas, esto sucede. Cada ciudad tiene un presupuesto asignado a su reparación y restauración. Quizá, más que pensar que todo obedece a una fuerza anticivilizatoria, lo que lleva a generalizaciones y repudios encendidos, pueda pensarse en cada caso específico. Quizá más que moralizar o admonizar, resulte productivo, sobre todo teniendo en cuenta que trabajamos en el campo de las ciencias sociales, analizar los casos específicos, las historias situadas, sus procesos y dinámicas. Quizás el contacto con la historia particular y documentada nos permita alejar el miedo y los fantasmas que provocan los aspectos irracionales involucrados en todo acto de destrucción. Quizás este camino nos permita analizar con igual rigor

4. La teoría de los afectos ha abordado casos y desarrollado herramientas que permiten considerar los aspectos cognitivos de las emociones. Jennifer Harding y E. Deidre Pribram (eds.), *Emotions. A Cultural Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2009; Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010.

5. Jonah Engel Bromwich, “University of Texas at Austin Removes Confederate Statues Overnight Operation”, *The New York Times*, 21 de agosto de 2017. <https://www.nytimes.com/2017/08/21/us/texas-austin-confederate-statues.html> (consultado: 12/11/2020)

6. Mac McCann, “Written in Stone. History of racism lives on in UT monuments”, *The Austin Chronicle*, 29 de mayo de 2015. <https://www.austinchronicle.com/news/2015-05-29/written-in-stone/> (consultado: 19/11/2020)



el movimiento inconsulto que lleva a levantar estatuas. Una historia completa tal vez permita posiciones más razonadas.



El movimiento contra las estatuas tiene capítulos latinoamericanos anteriores al momento que señaló la pandemia. Sobre algunos de ellos quiero detenerme a fin de establecer un contexto más amplio para observar los casos recientes. En relación con Colón, en la Argentina se escribió un episodio que convocó tanto a figuras políticas como a diversos sectores de la ciudadanía.<sup>7</sup> En 2012 se propuso la reubicación del monumento; desplazarlo del Parque Colón en Buenos Aires, detrás de la Casa Rosada, a Mar del Plata. En 2013 comenzó a desmontarse con el pretexto de su restauración. A pesar de la recomendación de los expertos en restauración de la Universidad Nacional de San Martín respecto del modo de hacerlo, por decisión presidencial (no en respuesta a un reclamo público sostenido en el tiempo), se desarmó la pieza. Sus fragmentos quedaron expuestos durante los meses en los que transcurrió el proceso legal que trató de impedir lo que, finalmente, fue su nuevo emplazamiento en la zona del aeropuerto de la ciudad de Buenos Aires. El traslado se produjo pese a la intervención de varias asociaciones que buscaron desde un comienzo frenarlo, desde la Asociación Civil Basta de Demoler hasta siete comunidades de italianos legalmente representados. Desde las rejas que rodean el parque en el que estaba emplazada, los porteños podíamos ver lo más parecido al imaginario de una ruina romana. El estudio de Ana Premazzi demuestra que la iniciativa presidencial de Cristina Kirchner fue también aceptada por quien era entonces jefe de gobierno de la ciudad, Mauricio Macri. Las asociaciones que se oponían al desarme y al traslado se refirieron a una negociación entre el gobierno nacional y el de la ciudad de Buenos Aires, sin que se conozcan los términos de ese acuerdo. Y aunque el 9 de septiembre de 2013 representantes de las comunidades indígenas agrupadas en el Encuentro Nacional de Organizaciones Territoriales de Pueblos Originarios (ENOTPO) expresaron ante la escultura misma su repudio a Colón como

7. Para seguir los distintos episodios que rodearon el traslado de la estatua de Colón y la realización y emplazamiento de la de Juana Azurduy, ver Ana Premazzi, *¿Colón vs. Juana Azurduy? La pelea por los símbolos y la identidad nacional en el kirchnerismo*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2013. <http://antropologia.filo.uba.ar/sites/antropologia.filo.uba.ar/files/documentos/Premazzi%20-%20Tesis.pdf> (consultado: 19/11/2020)



Monumento a Colón en Parque Colón, durante su desmontaje, 6 de junio de 2014 (Foto: Andrea Giunta)



Monumento a Colón en Parque Colón, durante su desmontaje, 6 de junio de 2014 (Foto: Andrea Giunta)

símbolo de la continuidad de políticas colonialistas y xenófobas,<sup>8</sup> esta no fue quitada del pedestal por las agrupaciones allí reunidas en protesta, sino por una grúa oficial.

Existe, por otra parte, una iniciativa que comenzó hace unos años contra las esculturas de Julio Argentino Roca. Osvaldo Bayer fue generador de un movimiento para terminar con la celebración de quien

8. *Ibid.*, p. 37.



Monumento a Colón en parque Colón, durante su desmontaje, 6 de junio de 2014 (Foto: Andrea Giunta)

fue artífice de la campaña del desierto con las consecuencias que esta tuvo sobre la población indígena en términos de etnocidio y marginación. Las intervenciones en la estatua ecuestre del centro cívico de Bariloche se han sucedido en el tiempo y han tramado una historia peculiar. ¿Cuál es, finalmente, la historia de un monumento: su vida immaculada en la que nada atenta contra su condición perpetua, o el análisis de las intervenciones que dieron cuenta de un debate acerca de las formas de narrar la historia?<sup>9</sup> Osvaldo Bayer propuso el neolo-

gismo *desmonumentar* para nombrar la iniciativa por la que proponía sacar el monumento del cruce de la calle Perú con la avenida Presidente Julio A. Roca en Buenos Aires para llevarlo a la estancia de sus herederos. Se pueden citar también dentro de la genealogía de esta forma de monumento “vivo” las acciones que realizó el GAC durante 2003-2005 (campañas de concientización, charlas urbanas al pie del monumento, cambio de denominación de la calle que lleva su nombre) y que incluyeron la creación de una comisión y un proyecto de ley antimonumento.<sup>10</sup>

La disputa sobre la relevancia y el poder de los monumentos ha dado lugar a obras, acciones y archivos que generan una zona específica en las poéticas del arte contemporáneo. Se trata de obras que

9. Para una breve historia de estas intervenciones en Bariloche, ver Natalia Buch, “Bronce y genocidio: historias de un monumento en disputa”, *Agencia Paco Urondo*, 6 de septiembre de 2020. <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/bronce-y-genocidio-historias-de-un-monumento-en-disputa?fbclid=IwAR0amVqjcUt4YJ9ckjMSg8auJqNs2MPCXLgHrWJZQNSzftk6STdch-JpG1c> (consultado: 6-12-2020). En 2012 Tomás Espina propuso una intervención que demuestra la dificultad en zanjar las controversias que ciertas esculturas públicas provocan por medio de intervenciones simbólicas que las desactiven. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8477-2012-12-23.html> (consultado: 6/12/2020)

10. GAC (Grupo de Arte Callejero), *Pensamiento, prácticas, acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009, pp. 301-311. <http://ia800202.us.archive.org/32/items/GacPensamientosPracticasYAcciones/GacPensamientosPracticasYAcciones.pdf> (consultado: 22/11/2020)



abordan la historia no como un tema para ilustrar, sino como punto de partida para dar cuenta de sus continuas contradicciones. Los casos que voy a abordar forman parte de un capítulo de la exposición que concebí a fines de 2019 para la galería de arte Rolf de la ciudad de Buenos Aires desde una perspectiva feminista que reconfiguraba las agendas tradicionales de las exposiciones que se han realizado en torno a la relación arte-mujer, arte-femenino. Con el título “Pensar todo de nuevo”, la exposición investigaba obras que daban cuenta de un estado del mundo que desde distintas áreas del feminismo se percibe como exhausto, sometido no solo a la violencia de género, sino también al expolio de la naturaleza que generan las políticas extractivistas del capital global. Desde distintas perspectivas que no puedo abordar aquí, el feminismo plantea otras economías, propone otros estados del mundo. El título de la exposición se tornó premonitorio, anticipatorio, cuando el aislamiento establecido para controlar la pandemia clausuró todos los espacios públicos y dejó al planeta en suspenso. Ninguna obra de esta exposición fue concebida exprofeso, pero en ellas se planteaba una reflexión que se activaba desde las amplias agendas del feminismo y desde las que cada día planteaba la pandemia. Uno de sus capítulos abordaba la revisión crítica de la relación entre lo humano y el espacio público, la urbe y sus monumentos. La revisión de la historia, la observación del otro lado de la historia, de lo otro obscurecido, borrado, negado, violentado, forma parte de esta agenda feminista expandida. Estaba ya inaugurada la exposición en su versión *online* cuando el racismo latente en los Estados Unidos estalló con el asesinato de George Floyd y generó un movimiento internacional y occidental de ataque a esculturas de personas asociadas con el racismo, la esclavitud, el colonialismo, el imperialismo. *Black Lives Matter*, las vidas negras importan, era la frase que acompañaba a esta forma de iconoclasia que alarmó al mundo ilustrado y a gran parte del periodismo. Tres artistas de la exposición abordaban la iconoclasia de muy diversas maneras. Planteaban opciones ante esa violencia real desde archivos que registraban violencias del pasado activadas por sectores diversos, incluso opuestos de la sociedad. Es que la violencia hacia las imágenes no corresponde a una clase social ni a un partido político. Se desata a veces en forma inesperada e incluso aparentemente arbitraria. Sujetos de la historia alternativamente enaltecidos o denostados producen impulsos monumentales o destructivos que el arte contemporáneo ha abordado reiteradamente para elaborar una distancia, un encuentro diferido y reflexivo, sobre acciones que expresan emociones extremas y opuestas. Las obras de Santiago Porter (Buenos Aires, 1971), Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) y Celeste Rojas Mujica (Santiago de



Santiago Porter, *Bruma II, Evita*, 2008. Fotografía, *inkjet print*, 160 x 127 cm, edición 7 + 2AP

Chile, 1987), que incluí en “Pensar todo de nuevo”, establecen un registro y una reflexión sobre acciones iconoclastas reales o simbólicas: estas obras proporcionan instrumentos para pensar en la textura del tiempo y de los archivos sobre violencias recientes desde una perspectiva reflexiva, relativizando el sentido apocalíptico o normativo que se les concedió a muchos de estos actos durante los meses de aislamiento y, fundamentalmente, estimulando la reflexión crítica más que la celebración o la condena.

Una imagen y una figura que provocó en exceso contrarios sentimientos fue la de Eva Perón. A ella se le asigna, según la inves-



Santiago Porter, *Bruma II, Evita*, 2008 (Cuadernos de trabajo)

tigación de Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch, un lugar real (o simbólico) en la consolidación de imágenes y sonidos caros a la emotividad del peronismo, como lo son el escudo, la marchita y el bombo.<sup>11</sup> La muerte de Eva Perón dio lugar inmediatamente a procesos de memorialización de su figura representados por la momificación de su cuerpo y el proyecto de un monumento cuyo tamaño triplicaría el de la *Estatua de la Libertad*. Sobre esta imagen —o aquello en lo que se convirtió—, se detiene la investigación y la fotografía que realizó Santiago Porter en 2008 de la estatua mutilada de Eva Perón y que forma parte del proyecto *Bruma*.<sup>12</sup> El retrato de Eva es el retrato de su escultura rota. El Decreto Ley 4161 del gobierno del general Aramburu prohibió todas las imágenes, el escudo, la bandera, la marcha, los nombres, las palabras asociadas el movimiento; todo aquello que permitiese activar ese pasado que el golpe de Estado autodenominado “Revolución Libertadora” buscaba no solo deponer y reemplazar por otro, sino borrar incluso de todos los registros que pudiesen recordarlo desde los sentidos, desde la vista y el oído o, incluso, desde la vibración que en el cuerpo producían los emblemáticos bombos de las manifestaciones peronistas. La estatua de Eva estaba en el taller del escultor Leone Tommasi, lista para

11. Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch, *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, Buenos Aires, Planeta, 2016.

12. Santiago Porter, *Bruma*, Buenos Aires, Ediciones Larrivière, 2017.

emplazarse en el mausoleo en el que se colocaría el cuerpo de Evita embalsamada. Mientras este cuerpo, que provocaba deseo y temor, permanecería hasta 1957 en el edificio de la CGT —también habría deambulado por la ciudad de Buenos Aires y el conurbano—, la escultura de Eva fue mutilada en el taller del escultor italiano. El odio expresado hacia el mármol también se desataría sobre el cuerpo embalsamado, objeto de lesiones y traslados sucesivos que cesaron en 1976, cuando después de viajar al menos por Italia, Francia y España el cuerpo sería definitivamente depositado en el Cementerio de la Recoleta. El mausoleo de Evita se fundió con el proyecto del monumento a los descamisados que ya estaba en marcha antes de su muerte, en 1952.<sup>13</sup> Con 137 metros de altura total, incluida la escultura del descamisado, se concibió como el más alto del mundo. Todos los detalles simbólicos que rodearían al cuerpo real y al cuerpo escultura, desde la luz que caería sobre el féretro tallado en cristal de roca —con cubierta de plata e incrustaciones de piedras preciosas realizada por Juan Carlos Pallarols Cuní, quien también realiza la máscara funeraria de Eva—, fueron violentamente contestados por la invasión del estudio de Tommasi en San Isidro. Una vez mutilada, la pieza de mármol fue arrojada al Riachuelo, desde donde se la rescató treinta años más tarde, cuando Eduardo Duhalde era intendente de Lomas de Zamora.<sup>14</sup> Los restos que perduran de esta obra monumental (que estaría emplazada cerca de donde hoy se encuentra la inmensa estructura plateada *Floralis Genérica*, del arquitecto Eduardo Catalano), fueron instalados en 1996 en la Quinta San Vicente, lugar de descanso campestre de Perón y Eva.<sup>15</sup> Diez años más tarde, se trasladaron allí los restos de Perón, desde el Cementerio de Chacarita, en medio de enfrentamientos entre sectores sindicales. En 2008 Santiago Porter realiza la fotografía centrada en la imagen mutilada de Eva, sin cabeza, sosteniendo el escudo peronista, identificada como una alegoría, *La Razón de mi Vida*, según Oscar Andrés De Masi.<sup>16</sup> Era una de las 16 figuras alegóricas que se disponían en

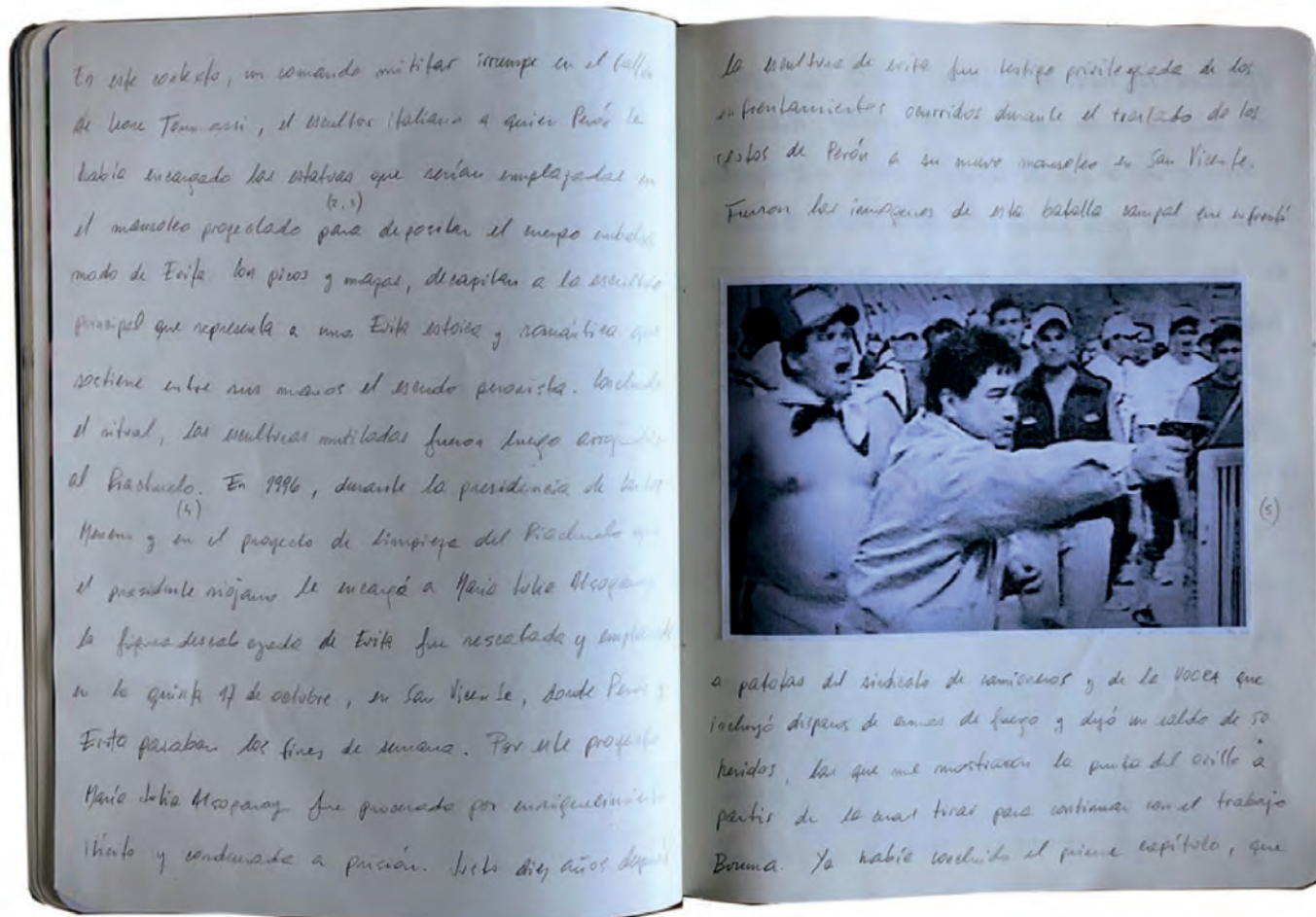
13. Anahi Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo, 1943-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

14. “El Mausoleo a Eva Perón, una obra colosal con final violento”, *La Capital*, 24 de julio de 2017.

15. Alejandro Tejero Vacas y María Alicia Alvado, “Las huellas del colosal monumento que se pensó en memoria de Evita”, Buenos Aires, Télam, 22 de julio de 2017. <https://www.telam.com.ar/notas/201707/196049-monumento-evita-peron-memoria-san-telmo-san-vice.html> (consultado: 22-12-2020)

16. Oscar Andrés De Masi, “Monumento al descamisado y sepulcro monumental de Eva Perón”, en *Monumento a Eva Perón*, Buenos Aires, Sanmartino Ediciones, 2014, p. 12.



Santiago Porter, *Bruma II, Evita*, 2008 (Cuadernos de trabajo)

la base del monumento, adosadas a las columnas que ordenaban la galería circular. La imagen de la figura de Eva ha sido reproducida en infinidad de artículos periodísticos, pero la fotografía de Porter registra un aspecto particular. En sus notas, donde reconstruye sus decisiones cuando realizó la toma, relata la búsqueda de un momento específico para hacerla: el amanecer con la bruma de un día nublado. El encuadre de la imagen deja fuera una de las figuras con cabeza de la alegoría que refiere a los diez derechos básicos del trabajador proclamados por Perón en 1947. Al eliminarla, se produce una igualación y al mismo tiempo un borramiento, hasta cierto punto, de la mutilación, ya que podría pensarse que en el proceso de la realización ambas esculturas quedaron inconclusas. La luz homogénea da

al grupo un tono intermedio, casi sin contrastes. La imagen de Eva está encuadrada por los árboles que la rodean en forma simétrica, formando una hornacina vegetal que asemeja un impreso. La rama diagonal que cruza el espacio a la altura de la cintura de Eva, y que podría interpretarse como una rama cortada, refuerza la alegoría de la destrucción: como la naturaleza, el cuerpo marmóreo de Eva está quebrado. En el basamento, la ropa de Eva se convierte en un ritmo intenso y zigzagueante. Por momentos parece un resabio gótico, como si se tratase de una disolución de los pliegues en una naturaleza vegetal, de pequeñas ramas secas que ascienden por la vestimenta. Pero algunas tomas que he visto de la imagen también me llevaron a pensar si no se trata de ramas convertidas en brasas sobre las que



Marta Minujin, *El Obelisco acostado*, 1978. Foto-performance, copia de época (Cortesía Archivo Marta Minujin)

la figura idealizada, trascendentalizada, podría caminar. El sentido dramático que puede verse en otras fotografías, marcado por la toma desplazada, generalmente desde el lado izquierdo de frente a la imagen, y con contrastes de luz intensos, aquí se desvanece. Fotografiada frontalmente, la escultura detiene la emocionalidad del tiempo. Más que representar la destrucción desde un registro de intensidad dramática, presenta la imagen desde la bruma de ese momento particular. Desde ese encuadre frontal, con Eva ubicada exactamente en el centro, los derechos del trabajador aparecen cortados —solo figuran los últimos cinco—; sin embargo, esto parece obedecer más a la necesidad del encuadre que a las consecuencias interpretativas que puedan hacerse del corte. Porter registró en sus “diarios de trabajo” reflexiones sobre el tiempo histórico que ese bloque de mármol tallado representa y condensa. Retoma la historia del monumento, vinculada a la del cuerpo; transfiere las fotografías de lo que fue

un boceto, de lo que es una escultura violentada, al dibujo en lápiz. “Pareciera que las imágenes renuevan su vigencia a partir de lo cíclico de nuestro acontecer político”, escribe rememorando los incidentes violentos que sucedieron cuando el cuerpo de Perón se trasladó a la quinta de San Vicente. Una violencia que el golpe del 55 estableció prohibiendo imágenes, prohibiendo el peronismo, fusilando civiles y militares, secuestrando el cuerpo de Eva: “(...) una historia atravesada por la muerte, la venganza y las perspectivas irreconciliables (...)”. No son ruinas, sino escombros, prueba de una destrucción intencionada. Y agrega: “Me interesa muy especialmente la relación que se puede establecer entre el aspecto de las cosas y su historia. O, más precisamente, la sagacidad que adquieren estas cosas, una vez fotografiadas, para evocar lo que les ha sucedido”.<sup>17</sup> ¿Cómo podemos

17. Santiago Porter, *Diarios de trabajo*, 2008, Archivo Santiago Porter.





Marta Minujin, *El Obelisco acostado*, 1978. Foto-performance, copia de época (Cortesía Archivo Marta Minujin)

escandalizarnos con los acontecimientos contemporáneos ante las imágenes cuando llevamos en nuestra historia las marcas de tales enfrentamientos entre las personas ante las imágenes, incluso ante los cuerpos muertos?

La altura del monumento al descamisado al que estaba destinada la imagen de Eva hubiese duplicado el tamaño del Obelisco, prismática pieza central en la iconografía de la ciudad de Buenos Aires. Es precisamente en un acto de iconoclasia simbólica que Marta Minujin propone en 1978, para la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, una intervención sobre el monumento acostándolo y convirtiéndolo en una estructura habitable, no solo porque podía recorrerse a pie, sino porque también podían verse en su interior imágenes que, según se ve en las fotos de su archivo, se transmitían en televisión. Esta bienal fue singular, ya que por primera vez Brasil se desmarcaba del ámbito internacional al que siempre habían aspirado las bienales desde que las concibió Ciccilo Matarazzo en 1951, y se inscribía en el latinoamericano que era el que le reclamaban los tiempos de la historia. Recordemos que la bienal había pasado por serios boicots internacionales debido a la censura que imperaba en Brasil a partir del Acto Institucional número 5 (AI-5), que se impuso entre 1968 y 1978 y que suspendía las garantías institucionales de ciudadanía. En el grupo de críticos que sentó las bases de esta bienal estaban Sil-



Marta Minujin, *El Obelisco acostado*, 1978. Foto-performance, copia de época (Cortesía Archivo Marta Minujin)

via Ambrosini, Aracy Amaral, Juan Acha. Hubo luego un simposio con otras participaciones. Fue, sin embargo, una bienal ampliamente objetada.<sup>18</sup> Fundamentalmente por el tema que propuso, *Mitos y Magia*. Helio Oiticica, quien recién llegaba de su residencia de ocho años en Nueva York, y otros artistas brasileños cuestionaban el concepto de un arte latinoamericano. Fue entonces cuando pronunció su escandalosa y citada frase "(...) Brasil tiene más que ver con los Estados Unidos que con los otros países de América Latina. O con algunas tradiciones europeas. Por ejemplo, Alemania está más cerca de Brasil que Perú, bajo un cierto aspecto".<sup>19</sup> Juan Acha, señala Fabiana Serviddio, entendía que el señalamiento de un tema era un criterio tradicional que obstaculizaba el ejercicio teórico renovador.<sup>20</sup> Sin embargo, para Marta Minujin el tema resultaba estimulante. En el Obelisco acostado, u "Obelisco tumbado", como lo denominó en las notas que acompañan el archivo de la acción, ella no solo destruía la pieza erguida de la vertical a la horizontal, sino que la con-

18. Maria de Fátima Morethy Couto, "La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil", Buenos Aires, *#caiana* 10, primer semestre de 2017, pp. 48-60.

19. Isobel Whitelleg, "Brazil, Latin America: The World. The Bienal de São Paulo as a Latin American Question", *Third Text*, v. 16, N.º 1, Londres, enero de 2012, p. 138.

20. Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, pp. 98-99.

vertía en un espacio para ser recorrido, habitado, con luces negras que creaban sombras y en cuyo vértice el público podía sentarse a entrevistas a los transeúntes sobre su significado, referencias a obeliscos de otros países. Recordemos que la historia reciente había involucrado al monumento: solo cuatro años antes, durante el gobierno de Isabel Perón, poco después de la muerte de Perón, se había rodeado el prisma con un anillo giratorio con la frase “el silencio es salud”. El mensaje tuvo interpretaciones diferentes. Entre ellas, que era un mensaje de la Triple A.<sup>21</sup> Fue, sin duda, un anticipo del silencio que la dictadura imponería a la ciudadanía por medio de detenciones, allanamientos, campos de concentración, tortura y muertes. En la frase se replica la estructura de la que recibía a los prisioneros de Auschwitz, “*Arbeit macht frei*”, “el trabajo te hace libre”. El silencio no proporcionaba salud, el trabajo no otorgaba libertad. Minujin desjerarquizaba el monumento prístino, sobre el que también caen interpretaciones fálicas, y lo convertía en una estructura desarmable. La réplica se hizo con las medidas exactas, pero probablemente por razones de presupuesto parte del obelisco quedó sin terminar, mostrando el esqueleto sin sus caras planas y blancas. La apertura del monumento añadía un sentido de precariedad que horadaba el carácter cementicio y en cierto modo autoritario que tiene la pieza completa cuando se la observa en el cruce de dos avenidas principales de la ciudad de Buenos Aires. Ella quería trasladar el mito (el mito moderno fundado en parte por Alberto Prebisch, su autor) de Buenos Aires a San Pablo y alterar la ley de gravedad del mundo de lo vertical a lo horizontal, producir un estado de “conciencia oblicua” en un símbolo vinculado al espíritu penetrante, a la luz solar, según lo explicaba en un texto mecanografiado.<sup>22</sup> En esta intervención en la teoría de la gravedad ella interrogaba simbólicamente los principios enunciados por Newton, radicalmente reformulados por Einstein, e introducía además un cuestionamiento poético a la centralidad y a la fuerza del monumento. Aunque Minujin no arrojó pintura ni tiró abajo el obelisco en la Plaza de la República, sí intervino de distintas formas simbólicas su significado. Aunque es Marta Minujin, y ninguna estelaridad o publicidad escapa a su magnetismo, es llamativo que los medios no hayan revisado esta intervención cuando Leandro Erlich realizó la suya en el año 2015 en el Malba. No es que no se la haya mencionado —de hecho, una foto de su obelisco acostado se

incluye en el catálogo<sup>23</sup>—, pero la iconoclasia simbólica de Minujin espera aún un estudio que aborde sus distintas y complejas facetas.

El obelisco de Minujin y la foto de Porter remiten a monumentos realizados en el siglo XX, vinculados a la historia de la ciudad de Buenos Aires y a la historia política de la Argentina. El tiempo que señala la obra de Celeste Rojas Mujica es más cercano. Es el de los meses previos a la pandemia cuando en las calles de Chile se produjo el “estallido social”, sintetizado en la frase “Chile despertó”, que comenzó el 18 de octubre de 2019 con la reacción de los estudiantes ante el aumento de las tarifas del transporte público. Conocemos la fuerza movilizadora que los estudiantes han tenido en Chile al menos desde las movilizaciones de 2011. Ante el aumento de tarifas en octubre de 2019, comenzó la evasión masiva en los molinetes del metro de Santiago. El 18 de octubre el conflicto confrontó a los grupos movilizadores con los carabineros. Las calles estallaron y fueron ocupadas por multitudes que las disputaban cada día a las fuerzas represivas. Las batallas territoriales y simbólicas por el poder en el espacio público duraron hasta el comienzo de la pandemia. Durante esos días los monumentos públicos fueron objeto de las más diversas intervenciones. Pintura, banderas, ollas, sombreros, los más diversos objetos fueron agregados para trastocar el sentido de esas imágenes integradas al espacio público. Casi podría sostenerse que fueron sitios cambiantes de la memoria del estallido en la medida en que las intervenciones mutaban día a día. Vimos fotos deslumbrantes, épicas, en las que el sentido triunfal de las tradicionales figuras ecuestres se interceptaba con el agregado de elementos y de cuerpos que se montaban sobre los héroes y los caballos de bronce; vimos la nueva vibración que se imprimía en esas formas antes limpias y expuestas, para ser contempladas desde la distancia, cuando las pieles reales se frotaban contra el metal o la piedra. En esas extensas jornadas los cambios eran continuos y jaqueaban roles, sexualidades, normas, narrativas. Un nuevo esplendor sucedía cuando se fotografiaban tales intervenciones, tales amontonamientos de cuerpos, texturas y colores, a contraluz o con la luz plena. No eran solo las acciones y las formas que estas asumían, sino también las fotografías que registraban los distintos momentos de las *performances* que sucedían en plazas y monumentos, en las que muchas veces las figuras de la heroicidad eran travestidas jaqueándose el mandato heteronormativo y patriarcal desde el que se cons-

21. Ver en tal sentido el video de Rafael Landea y Gregory T. Kuhn, *Buenos Aires 1975. El Silencio es Salud*, de 2013, presentado en el Museo de Arte y Memoria, La Plata. <https://www.youtube.com/watch?v=GO5EmR1PuW0&t=193s> (consultado: 25-11-2020).

22. Archivo Estudio Marta Minujin.

23. Ver *La democracia del símbolo*, Buenos Aires, Malba, p. 48. En la página 47 del mismo catálogo se incluye la fotografía de la intervención que en 1972 Leandro Katz realizó con el Obelisco como parte III de la serie *Dislocación y Recolocación de Monumentos*.





Celeste Rojas Mujica, *Variaciones - Plaza Dignidad (I)*, 2020. De la serie *Inventario Iconoclasta de la Insurrección chilena*

tituye predominantemente la representación del Estado. Vimos con deslumbramiento que un monumento era cien monumentos, tantos como los días que duró el estallido, hasta que llegó el momento sanitario mundial de vaciamiento de los espacios públicos. La plaza Baquedano o plaza Italia, en la que se encuentra el monumento a Baquedano, héroe de la guerra del Pacífico, rebautizada durante la



Celeste Rojas Mujica, *Variaciones - Plaza Dignidad (III)*, 2020. De la serie *Inventario Iconoclasta de la Insurrección chilena*

insurrección como plaza de la Dignidad, fue intervenida por el propio presidente Piñera cuando, ya vacía, posó en ella para ser fotografiado en el pedestal de la estatua ecuestre llena de *graffiti* (uno decía “fuera Piñera”), como tomando posesión de ese espacio que pocos días antes vibraba con las multitudes y que ahora, parecía decir, era suyo. En el tiempo sanitario de vaciamiento urbano él posa, solo, con su camisa



Celeste Rojas Mujica, *Disposición de interfaz web*, 2020. De la serie *Inventario Iconoclasta de la Insurrección chilena*

blanca y su corbata, sonriente y despreocupado, apoderándose de ese espacio como si, después de tantos muertos y heridos, el desenlace ineludible fuese el restablecimiento del orden representado aquí por su ubicación y su actitud en el basamento del monumento. Piñera tuvo que pedir disculpas.<sup>24</sup> Celeste Rojas Mujica realizó un Inventario iconoclasta de la insurrección chilena para el que trabajó sobre el archivo de fotografías de los cientos de intervenciones que se hicieron

en ese y en otros monumentos de Chile durante octubre y noviembre de 2019. Siguiendo un conjunto de *hashtags* (entre otros: #despiertachile / #chiledesperto / #renunciapiñera / #asambleaconstituyente / #noestamosenguerra #estadodeemergencia / #protestaschile / #chileenllamas / #lamarchamasgrandedechile / #renunciachadwick / #plazaitalia / #plazabaquedano / #evasionmasiva / #pacomuerto / #pacomuertoabonoparamihuerto / #noaltpp11 / #metrodesantiago / #mapuche / #cacique / #caupolican / #pedrovaldivia / #diegoportales / #instapenco / #parqueforestal / #25deoctubre) recopiló imágenes en las redes que fue sumando a una interfaz que reúne un archivo de la insurrección. Son registros de otros que se insertan en

24. "Sebastián Piñera pide disculpas por tomarse una foto en el epicentro de las protestas en Chile", BBC News Mundo, 4 de abril de 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52165999> (consultado: 20/12/2020)



forma anónima y que Celeste traduce al blanco y negro. Ella opera desde la apropiación o, más exactamente, utilizando un término de Joan Fontcuberta, desde la “adopción” de imágenes que han sido previamente liberadas por quienes las subieron a la red.<sup>25</sup> ¿Qué produce la visualización de este archivo? Ante todo, el impacto de la multiplicidad de intervenciones que se hicieron sobre los monumentos. No parece, sin embargo, la tradicional acción iconoclasta de destruir o destronar, sino una operación de apropiación del poder de estas imágenes en función del establecimiento de un nuevo y polifacético poder. El poder diversificado que proviene de las distintas intervenciones, cambiantes, aditivas, incluso carnavalescas.

En todo caso, lo que estos ejemplos nos proponen son preguntas. Muchas preguntas. ¿Cómo se decide la instalación de un monumento en el espacio público?, ¿hasta qué punto una vez establecido son los poderes que regulan lo público capaces de comprender la reacción de la ciudadanía ante los monumentos?, ¿qué factores deci-

25. Celeste Rojas Mujica en Mane Adaro, “Iconoclasia y autodeterminación: la disputa del espacio y la memoria”, *LUR*, Asturias, editorial MUGA, 28 de julio de 20. <https://e-lur.net/investigacion/iconoclasia-y-autodeterminacion:-la-disputa-del-espacio-y-la-memoria/> (consultado: 20/12/2020) y Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 60.

den su traslado o remoción cuando se reclama y acciona ante monumentos de héroes incómodos, objetados desde distintos grupos sociales?, ¿cómo se establece el valor artístico de un monumento y en función del mismo se regulan las normas de su cuidado y conservación?, ¿cómo se elabora la noción de patrimonio?, ¿son las intervenciones sobre un monumento (desde los *graffiti* hasta la apropiación corporal y performática o su destronamiento) parte del patrimonio?, ¿deben registrarse y conservarse los archivos de las intervenciones en los monumentos y esculturas como formas alternativas, vivas, efímeras del patrimonio?, ¿cómo se entiende el concepto de lo público en relación con las imágenes de figuras controversiales, atacadas y defendidas durante muchos años? Cuando nos indignamos o cuando celebramos actos de iconoclasia, ¿estamos sosteniendo el concepto inamovible de la historia o su perpetua revisión crítica? Es cierto que los monumentos son archivos de la historia, de historias que pese a nuestras visiones críticas, sucedieron. ¿Pueden crearse ámbitos en los que estos monumentos se conserven y la historia que condensan pueda revisarse críticamente, en forma voluntaria, sin interceptar la experiencia cotidiana de quienes han sido directamente afectados por los procesos de esclavitud, de colonización, de racialización, de explotación?, ¿qué hacemos con las esculturas a figuras controversiales que no dejan de provocar reclamos y acciones de la ciudadanía?

---

Andrea GIUNTA. Es profesora de Arte Latinoamericano y Arte Moderno y Contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo su doctorado. Es investigadora principal del Conicet. Curadora, entre otras, de la exposición retrospectiva de León Ferrari en 2004 (CCR-BA), “Extranjerías”, junto a Néstor García Canclini (2009-2012, Fundación Telefónica y MUAC); “Verboamérica”, junto a Agustín Pérez Rubio (2016, Malba); “*Radical Women. Latin American Art, 1960-1965*”, junto a Cecilia Fajardo-Hill (2017-2018, Hammer Museum, Brooklyn Museum, Pinacoteca de São Paulo); curadora en jefe de la Bienal 12 Porto Alegre, 2020, y de las exposiciones “Pensar todo de nuevo” (Rolf Gallery, Buenos Aires, 2020; Fundación Van Gogh, Festival de Fotografía de Arles, 2021) y “Cuando cambia el mundo. Preguntas sobre arte y feminismos” (Centro Cultural Kirchner, 2021). Es autora de numerosos libros entre los que se destacan *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta* (1.ª ed. en español, 2001; 1.ª ed. en inglés, 2007), *Escribir las imágenes* (Siglo XXI, 2011), *Feminismo y arte latinoamericano* (Siglo XXI, 2018), *Contra el canon* (Siglo XXI, 2020). Entre las distinciones que recibió se destacan becas internacionales como la Guggenheim, Rockefeller, Getty, Harrington, Tinker y en tres oportunidades fue galardonada con el Premio Konex. Fue distinguida con el Rudolf Arnhem Visiting Professorship, Humboldt Universität-DAAD, Berlín, 2021. Integra desde 2014 el Comité Artístico del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y en 2018 fue nombrada académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.



Academia Nacional de  
**BELLAS ARTES**