

## **La caída del pedestal: intervenciones artísticas en torno a los monumentos conmemorativos**

AGUERRE, Marina / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa, (Untref, IIAC) – maguerre01@gmail.com

BELEJ, Cecilia/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Universidad Nacional de Tres de Febrero, Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa, (Untref, IIAC). Universidad de Buenos Aires (UBA) – cbelej@gmail.com

---

Eje 3. La resignificación contemporánea de las imágenes del pasado

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras clave: monumento conmemorativo – imagen simbólica – arte contemporáneo

### **Resumen**

La tipología monumento conmemorativo es objeto, en distintas latitudes, de iniciativas colectivas de ciudadanos cuyos gestos materializan y llevan a la práctica un discurso cuestionador respecto de la misma, en particular aquellos monumentos portantes de un concepto de heroicidad propia del siglo XIX y principios del XX. Así los homenajes a los soldados confederados son retirados, las estatuas de Cristóbal Colón y la conmemoración de personajes asociados a la conquista, a la colonización y a los genocidios —entre otros— resultan incómodas y repudiadas. Paralelamente, en los últimos años una serie de artistas han realizado un repertorio de obras, acciones e intervenciones que —desde el interior del campo artístico— proponen una significativa reflexión en torno a los objetos de conmemoración que han colaborado históricamente en la construcción de una identidad nacional; revisando y poniendo en tensión aspectos tanto materiales como discursivos. El presente texto propone una primera selección de proyectos artísticos llevados adelante en la Argentina que dan cuenta de esta problemática.

### **Introducción**

La caída del Muro de Berlín probablemente haya sido el síntoma global más contundente del inicio de una nueva era con relación a la fortuna de los símbolos en el espacio público. Desde allí hasta nuestros días son casi incontables los gestos colectivos observados, relevados y documentados, cuyos disparadores son los monumentos conmemorativos erigidos en distintos puntos del mundo. Una batalla contra la narrativa de fines del XIX y principios del siglo XX, que fraguó en aquella «estatuomanía» enunciada por

Maurice Agulhon (1978), y el surgimiento de una mirada crítica hacia el culto a un héroe (en su mayoría masculino, blanco y portando armas) que hoy no sólo cesó en su potencia representativa, sino que es portador de un discurso que se contrapone con los imaginarios actuales. Estas disputas por los discursos de los símbolos anclados en el espacio público se dan en latitudes tan distantes como las de Europa, Medio Oriente, Norte y Sudamérica, tal el caso de las intervenciones sobre los monumentos de Santiago de Chile o las decisiones gubernamentales sobre aquellos que conmemoran a los héroes de la Confederación en Estados Unidos, entre otros. En nuestro país también pueden rastrearse diferentes acciones y señalamientos, tradicionalmente denunciados como «vandalismo», que sin embargo han permitido el surgimiento de programas tanto individuales como colectivos en los que los monumentos conmemorativos han sido cuestionados en forma cada vez más contundente hasta llegar, por ejemplo, a posiciones que promueven retirarlos, como el movimiento «Desmonumentar a Roca» iniciado por el historiador Osvaldo Bayer. En este sentido, el caso del monumento a Roca realizado por Emilio Sarniguet en 1940, y emplazado en el Centro Cívico de Bariloche resulta significativo por el tipo de intervenciones constantes de las que es objeto. Algo similar sucede con otros monumentos, como el Sarmiento de Rodin ubicado en el Parque Tres de Febrero, el monumento a Roca en la Diagonal Sur de la ciudad de Buenos Aires, y otros ejemplos.

Si, como sostiene David Freedberg (2009) las imágenes provocan emociones tales como la devoción, la hostilidad o la rabia, entre muchas otras, notamos cómo en los casos mencionados éstas generan rechazo en grandes sectores de la población que eligen canalizarlo al resignificar y disputar el sentido original con el que fueron concebidos, interviniendo dichos monumentos e intentando así invertir su sentido simbólico-ideológico original. Además, en los últimos años hemos sido testigos de la gran cantidad de monumentos conmemorativos que son retirados de sus emplazamientos originales.

El propósito de la presente comunicación es analizar otro tipo de iniciativas asociadas a estos objetos simbólicos; en particular las intervenciones de artistas contemporáneos nacionales que reflexionan y revisitan la política monumental del relato histórico asociado a la creación del Estado Nación y de un determinado sentido identitario. Corresponde señalar que esta presentación no pretende arribar o dar cuenta de conclusiones definitivas: se trata de una investigación en curso cuyos estudios de caso, nudos problemáticos y primeros avances exponemos en este encuentro. Algunos de los interrogantes que guían este trabajo son ¿qué ha impulsado a los artistas a reflexionar sobre los monumentos conmemorativos del espacio público? Teniendo en cuenta que la mayoría de las producciones que constituyen nuestro objeto de estudio tienen un carácter irreverente, ¿qué los ha habilitado a realizar este particular abordaje? ¿Hay un «espíritu de época» que augura, en relación a este tema, un intercambio eficaz y fructífero con las obras

emplazadas en el espacio público? En este sentido, ¿cuál es la relación entre las esferas pública y privada? Por otro lado, atendiendo a la nueva categoría denominada «monumentos que incomodan» ¿qué respuestas provisionales se proponen desde el campo artístico? ¿Se puede pensar en imágenes que sean representativas para todos?

El marco teórico metodológico en el que se encuadra este trabajo proviene del cruce de perspectivas diferentes, tales como los estudios culturales, la historia del arte y los estudios visuales; abordando específicamente los conceptos de memoria, identidad, política y ciudadanía desde el análisis del monumento conmemorativo como objeto simbólico y como imagen dialéctica (Didi-Huberman, 1997).

### ***Distintas aproximaciones a esta problemática***

Como respuesta a una crisis que incidió en diferentes planos de nuestra sociedad, desde el 2001 en adelante pueden rastrearse en nuestro territorio múltiples proyectos, acciones y obras —algunos pasibles de ser interpretados con el activismo, otros no— que promueven una mirada crítica respecto de diferentes elementos que definen a los monumentos conmemorativos instalados en el denominado «espacio público». Entre ellos pueden mencionarse el surgimiento en 2001 del colectivo *Urbomaquia*, las fotografías de Santiago Porter y, en 2009, la materialización del proyecto *La obsolescencia de los monumentos*, con curaduría de Patricia Hakim. El mismo tuvo dos momentos y contextos de exhibición: por un lado, las acciones e intervenciones artísticas *in situ* en el espacio público de la ciudad de Resistencia, Chaco; y unas horas más tarde, la inauguración —en la misma ciudad, en las salas del Museo Provincial de Bellas Artes «René Brusau» del Instituto de Cultura del Chaco— de la exposición de obras que, en otros formatos, retomaban el tema planteado.<sup>1</sup> El objetivo era destacar cómo, desde la perspectiva contemporánea y desde el seno mismo del campo artístico, la mayoría de los monumentos emplazados parecen funcionar como volúmenes «(...) inexpresivos, inútiles e ineficaces en su capacidad de transmitir el propósito del recuerdo encomendado» (*El Diario de la Región*, 2009, s/d ).

Así, Leonardo Ramos intervino con láminas de papel símil espejo, por el plazo de pocas horas,<sup>2</sup> el pedestal del monumento al General Manuel Belgrano situado en la plaza homónima de la capital chaqueña. De esta manera, no sólo desmaterializó momentáneamente la sólida masa que usualmente sostiene y eleva a los héroes, sino que

---

<sup>1</sup> En el primer eje intervinieron Leonardo Ramos, Hugo Vidal y Cristina Piffer, Alfredo Globo Ayala junto a Luis y Gabo Camnitzer y Diego Figueroa. Posteriormente se inauguraron en el MUBA obras de Esteban Álvarez, Viviana Bravo Botta, Marcelo Brodsky, Juan de Dios Mena, Américo Castilla, Ticio Escobar, Sofía García Vieyra, Lorena Guzmán, Lux Linder, y Santiago Porter.

<sup>2</sup> Diversas asociaciones manifestaron el rechazo a esta intervención, provocando la censura de la propuesta inicial del artista al limitar su duración y materialidad. (*La voz del Chaco*, 2009:10)



Figura 1. Leo Ramos, *El héroe somos todos*, 2009 (fotografía gentileza de Patricia Hakim)

—a través del reflejo— incluyó a la ciudadanía como objeto de la conmemoración (figura 1).<sup>3</sup>

Por su parte Cristina Piffer y Hugo Vidal retomaron una instalación realizada en la misma ciudad en el año 2002 en la que apelaron a la utilización de grandes bloques de algodón, materialidad parlante de una producción regional y de las consecuencias económico-sociales que acarreó la crisis del 2001 en nuestro país. A su vez, este recurso ponía en tensión la pretendida permanencia de la escultura pública a partir del empleo de materiales que no eran «nobles» ni «duraderos». En esta ocasión, en *Otras permanencias* el algodón —de menor calidad y cantidad— funciona como señalamiento de la continuidad del empobrecimiento productivo a la vez que pone en valor el trabajo colectivo, estableciendo un significativo vínculo entre el espacio público (de hegemonía estatal) y un espacio privado gestionado cooperativamente.

Dos otras intervenciones interpelaron a los transeúntes de Resistencia: la versión chaqueña del *Monumento al monumento desconocido* —con coautoría de Luis y Gabo Camnitzer a la que se suma la acción performática de inauguración por parte de Globo Ayala— y el *Monumento al ejecutivo* de Diego Figueroa. Ambas propuestas pusieron el acento en la precariedad de los materiales utilizados para su realización, subrayando el primero su carácter efímero a través de un basamento liviano montado sobre ruedas que

<sup>3</sup> La acción proponía el registro de la participación del público a partir de la siguiente consigna: «El 5 de noviembre es nuestro día, para elegir la frase y postularnos como verdaderos héroes: Si el héroe es la multitud, de la que formamos parte: ¿qué frase elegirás para tu placa?, ¿Con cuál se te recordará?» (Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 14).

permitían el desplazamiento, mientras que para la otra obra —que representa a un personaje sedente con el brazo y su dedo índice extendido— el artista eligió deliberadamente el barro no cocido y la témpera, apuntando a la degradación de la misma —hasta su desaparición— a causa de las inclemencias del tiempo y los gestos de respuesta por parte del público.

Como podemos observar, el proyecto en su conjunto abordó una revisión del objeto conmemorativo en sí, apuntando a una «(...) desacralización de la grandilocuencia iconográfica» (Fondo Nacional de las Artes, 2010) a través de la puesta en tensión de su tipología y materialidad, aunado a la inclusión del concepto de anti-monumento, más que a un cuestionamiento del discurso enarbolado por los mismos (Hakim, 2022). En 2010, el Fondo Nacional de las Artes repuso este proyecto en la sede del organismo en la ciudad de Buenos Aires, incorporando la participación de otros artistas y la producción de obras específicas para esta exposición.<sup>4</sup>

Ese mismo año, Leo Ramos expone sus propias reflexiones acerca de la política monumental que ha caracterizado a las principales ciudades de nuestro país. Dice el artista:

Una democracia que celebra con monumentos conmemorativos a “héroes” de la política es una anomalía a partir de la cual nos someten a una censura. Nos dicen, por un lado, que no se puede bajar a San Martín o Belgrano a la altura de la vereda y, por el otro, que no se pueden sustituir roles: los héroes son héroes, los ciudadanos son ciudadanos. (*Revista MU* N°36, 2010)

Estas palabras permiten identificar un germen indicial de las problemáticas que observamos en el análisis de producciones posteriores y que señalaremos a continuación.

### **¿Nuevos acuerdos para nuevos monumentos?**

Las artistas Sofía Médici y Laura Kalauz, interpeladas por la controversia que se dio en torno al reemplazamiento del monumento de Cristóbal Colón, de Arnaldo Zocchi, dieron comienzo desde 2016, al proyecto *Monumental* y la *Oficina de Monumentos Consensuados*<sup>5</sup> (figura 2).

Con la performance duracional *Oficina de Monumentos Consensuados*, a partir de material gráfico y de dos videos, las artistas proponían poner en debate cuestiones como el patrimonio y sus narrativas oficiales. Entre las preguntas que guiaban ambos proyectos,

---

<sup>4</sup> Fueron convocados para esta exposición los colectivos GAC y El Plan (Marcelo de la Fuente y Ricardo Visentini)

<sup>5</sup> Ambos proyectos estaban asociados. *La Oficina...* se presentó en el marco de la Bienal de Performance 2019 y en la 3ra edición de BIENALSUR, en 2021.

cuestionaban ¿cómo se define quién es prócer y por qué?, ¿quién decide qué es lo que vamos a recordar?

Remarcaban la invisibilización de los pueblos originarios y afrodescendientes en la construcción del imaginario de una identidad argentina blanca plasmada en los monumentos. Encontraron en la figura de Cristóbal Colón, la clave de aquel relato de la Argentina como tierra receptora de inmigrantes. En uno de los videos, relataban la controversia surgida a raíz del desplazamiento del monumento al descubridor de América, en 2013, y reemplazado por Juana Azurduy, de Andrés Zeneri, en 2015 durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. Este cambio tuvo una corta duración, y cuestiones de

orden político ideológico promovieron que continuara la movilidad de estos monumentos. Al asumir Mauricio Macri se reemplazaron ambos monumentos: el de Cristóbal Colón se llevó a la Costanera Norte y el de Juana Azurduy a la plazoleta que se encuentra frente al CCK. Frente a estos hechos las artistas hicieron pública la siguiente pregunta: «Si el eje cívico quedara vacante, ¿qué pondría usted ahí?». Hubo muchas propuestas, algunas reparadoras, que intentaban llenar el vacío en el relato monumental de la ciudad, otros proponían traer nuevamente la obra de Zocchi o incluso, no colocar nada. Finalmente, el ganador fue una obra de Lux Lindner *Monumento al contrabandista desconocido*. Hubo un jurado integrado por especialistas y el público también participó de la votación.

El debate así provocado permitió discutir y poner bajo la lupa la representatividad de los monumentos que pueblan la ciudad y desentrañar cuáles son los mecanismos que permiten que un monumento llegue a su pedestal. Esta invitación a que el público participe también tenía en cuenta un actor clave que es el público espectador, el ciudadano que habita esos espacios.

### **Los monumentos entran al museo**

Entre estos debates, otras producciones actuales como *Rep(ú)blica* —Museo de Arte Contemporáneo de La Boca (Marco La Boca) 2019— y *La piedad de las estatuas* de Alexis Minkiewicz —Manzana de Las Luces/BIENALSUR 2021 y Museo Iramain, Tucumán, 2022— contribuyen a darle espesura al tema, llevando similares discusiones y planteos a



Figura 2. Flyer de Proyecto Monumental, 2017 (gentileza Sofía Medici)



Figura 3: Alexis Minkiewicz, *Re(púb)lica*, 2020 (fotografía de Gonzalo Maggi)

otras arenas: al espacio expositivo y al discurso curatorial.

La primera de estas instalaciones de Minkiewicz se alojó en MARCO La Boca, con curaduría de Leandro Martínez Depietri y coincidiendo con la apertura de las puertas de la institución al público (Museo de Arte Contemporáneo de la Boca, 2020). La exposición giraba alrededor de una figura de alta carga de sentido, tanto a nivel nacional como internacional: la alegoría de la República que corona el Palacio del Congreso de la Nación Argentina, conjunto escultórico diseñado por Víctor de Paul en los primeros años del siglo XX. Sin embargo, la selección de elementos realizada por Minkiewicz presenta y refuerza un orden trastocado: en esta amplia sala blanca la «réplica local» —que subraya el carácter adoptivo de la Marianne como madre y guía del pueblo— no avanza ni se alza triunfante, sino que pende boca abajo sujeta por una cadena. A su vez y lejos de todo rasgo hierático, su rostro no disimula una expresión de éxtasis frente a uno de los caballos de la cuadriga, yacente sobre una cama que retoma el motivo de las rejas del icónico edificio, en una pose antropomorfizada, exponiendo sus genitales (figura 3).

Esta *quasi* acción quirúrgica del artista, munido de delicado escalpelo, permite que —independientemente de la sorpresa que genera en el público— la identificación con el motivo original resulte factible. Y ello a pesar de las diferencias de poses, gestos y materialidades empleadas para esta monumental instalación. El lento pasaje en esta distinción promueve un tiempo de reflexión sostenido por el discurso de las obras, donde el artista parece haber puesto el acento en la existencia de un orden establecido, aceptado y



Figura 4: Alexis Minkiewicz, *La piedad de las estatuas*, 2021 (fotografía de Catalina Romero)

apropiado; orden de ideas —en este caso democráticas—, modelos, acuerdos y proyecciones que pueden llegar a convertirse, súbitamente, en un contraorden.

En 2021 Alexis Minkiewicz da cuenta, nuevamente, de su indagación permanente en torno a nuestros monumentos conmemorativos. En este caso toma el Colón, desguzado ante su postergado traslado. *La piedad de las estatuas* es el título de la instalación propuesta por el artista, exhibida en el Complejo Histórico Cultural «Manzana de las Luces» en el marco de la 3ª edición de BIENALSUR<sup>6</sup> (figura 4).

El texto de Leandro Martínez Depietri, curador de la exposición junto a Diana B. Wechsler, inicia con un primer interrogante:

Desmontar el legado colonial pareciera requerir de una operatoria más compleja que la de remover sus símbolos y reemplazarlos por nuevos. Aunque el Colón ya no esté en el entorno de la casa de gobierno, su imagen allí prevalece intacta en la memoria colectiva. ¿Cómo producir mutaciones más prolíficas para el imaginario social? (Wechsler, 2022:54).

Minkiewicz vuelve a proponer un desorden de lo establecido por el monumento original, situando a personajes protagónicos y secundarios —héroe y alegorías— en un mismo plano de importancia, presentándolos en poses y gestos que difieren de la narrativa original. La figura de Colón permanece en una orientación similar a la que estuvo durante los meses en los que estuvo desmontado, ahora despojado de sus ropajes y entregado a

---

<sup>6</sup> El 14 de octubre de 2022 estas obras entran en diálogo, en otro contexto, con las piezas del escultor Juan Carlos Iramain (Tucumán 1900-1973) alojadas en el museo que lleva su nombre. La exposición se intitula *Entre los suspiros*.

una orgía con dos pulpos. A su vez, los nudos shibori pueden leerse —más allá de su sentido explícito— como un guiño a los zunchos amarillos que inmovilizaron a las esculturas para su traslado.

Así, tanto en *Rep(úb)lica* como en *La piedad de las estatuas* el artista apela —desde la irreverencia y con desparpajo— a una reelaboración de la iconografía y del sentido de obras significativas, revisando nuestra historia pasada y reciente y sus marcas territoriales asociadas. La alta carga de erotización pone de relieve no otra cosa que la humanización de héroes y alegorías, es decir de modelos e ideas; proponiendo una inflexión en los discursos plásticos y visuales que moldearon nuestra autopercepción como nación.

Comprendemos entonces [dice Georges Didi-Huberman] que la más simple imagen nunca es simple ni sabia como se dice atolondradamente de las imágenes. (...) Por mínima que sea, es una imagen dialéctica portadora de una latencia y una energética. En este sentido, nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella, que dialecticemos lo que vemos en ella con lo que, de golpe, nos mira en ella (Didi Huberman, 1997, p.61).

### ***Enmendar el relato***

Recientemente, en 2020, el Ministerio de Cultura de la Nación convocó al concurso «María Remedios del Valle: mujer, madre y luchadora» que incluía diversos géneros como documental, poesía y escultura, entre otros. El objetivo del certamen tendiente a homenajear a esta mujer esclava liberta y afrodescendiente,<sup>7</sup> quien en vida no recibió reconocimiento alguno, era: «Promover la visibilización de la figura de María Remedios del Valle y contribuir al reconocimiento de nuestra diversidad constitutiva, como acciones tendientes a fortalecer la diversidad cultural, e integrar las diferentes expresiones que conforman nuestra identidad nacional» (Ministerio de Cultura, 2020). Se intentaba cubrir así uno de los reclamos que desde distintos sectores de la sociedad civil y diversas organizaciones se realizan en relación con las ausencias y omisiones en el relato histórico planteado por los monumentos conmemorativos emplazados entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, donde ni las mujeres ni la diversidad étnica son tenidos en cuenta.

Nos interesa para este trabajo la escultura ganadora de Minkiewicz, en coautoría con Gisela Kraisman y Louis Yupanqui como modelo para la obra. Sobre un pedestal bajo y de líneas limpias, a mitad de camino entre la representación del personaje histórico y la

---

<sup>7</sup> María Remedios del Valle [1776-1847] luchó junto al Ejército del Norte en las batallas de Tucumán, Salta, Vilcapugio y Ayohuma. Su marido e hijos murieron en estas batallas. Belgrano la nombró Capitana del Ejército del Norte y los soldados le decían: «Madre de la Patria». La obra fue emplazada en la plazoleta Alfonso Castela en CABA y se inauguró el 8 de noviembre de 2022, día nacional de los y las afrodescendientes.

alegoría, la figura de María Remedios del Valle avanza erguida llevando dos banderas. Su desnudez, velada por algunos trazos que remiten a un uniforme militar y subrayada en el torso a través del recurso del paño mojado, propone una lectura cargada de notas sensuales. Los pies descalzos, y de una escala cercana al natural se presenta accesible a la mirada de la ciudadanía. El artista se adecua a la convocatoria, a pesar de que esta no detalla qué características debe tener la escultura, realizando una obra figurativa, que pueda ser aprehendida a la vez que complejiza la trama urbana. La complejidad reside, además, en la inclusión de capas de identidad superpuestas que incluyen la posibilidad de incorporar lo trans como modelo. A propósito del proyecto, el artista sostiene:

La erección de un monumento a María Remedios del Valle es un asunto de justicia social de primer orden en un país que ha sistemáticamente invisibilizado y negado el legado y la presencia afroargentina en su territorio. A pesar de que los monumentos figurativos de carácter conmemorativo han perdido su fuerza decimonónica en el imaginario colectivo y hoy generalmente son vistos como gestos nostálgicos, fuera de época, la situación con esta figura es única porque la mera aparición de su fisonomía en la esfera pública es una reescritura de la historia. Su figura desafía el relato blanqueado sobre una identidad nacional basada exclusivamente en el mito fundacional de la inmigración, recuperando una figura clave de la gesta independentista que encarna en su persona la invaluable participación afroargentina (Minkiewicz, 2022).

### ***Reflexiones finales***

Nos interesaba aquí llamar la atención sobre un conjunto de artistas que en los últimos años vienen reflexionando a partir de sus producciones sobre estas problemáticas, realizando obras que nos invitan a pensar sobre qué se debe recordar, si es que se debe recordar y de qué manera.

A modo de cierre proponemos algunas consideraciones relativas a elementos que, quizá de manera soslayada, integran la problemática planteada. Los objetos de estudio presentados ponen de relieve una nota distintiva e ineludible: entendemos que la relación entre las obras o proyectos y sus respectivos espacios de exhibición incide en la recepción y en la fortuna de las propuestas plásticas. En tal sentido, lejos de cualquier lectura ingenua, debemos considerar al espacio público como un espacio dinámico, fluctuante, cargado de ambigüedades y conflictos (García Canclini, 1989).

Por otro lado, los monumentos conmemorativos se encuentran estrechamente vinculados al concepto de patrimonio. En esta sintonía, José de Nordenflycht Concha señala que:

(...) nunca antes en la historia de la humanidad habíamos presenciado que el patrimonio cultural tuviera una obsolescencia conceptual más rápida que su obsolescencia material. Esto que puede parecer una *boutade* patrimonial, no es otra

cosa que los efectos de lo que hemos denominado en otros textos como el «giro patrimonial» de nuestro tiempo (Nordenflycht, 2015, p.61).

El primer caso de estudio abordado da cuenta, en efecto, de la caducidad de los códigos de representación decimonónicos: la utilización de altos pedestales, la incorporación de relieves históricos y el uso de la iconografía alegórica.

Sostendremos que la praxis artística potencia, con sus propias herramientas, la lectura crítica del fenómeno monumento conmemorativo. Al constituirse en objeto de análisis por fuera de la academia recibe el aporte de significativas perspectivas, giros y lecturas que le otorgan densidad y lo reactualizan en un momento bisagra de los tiempos actuales, en particular en nuestro territorio. Ante el dilema al que se enfrentan las sociedades actuales en torno a la función de los monumentos que integran el espacio público, la aparición y el emplazamiento de nuevas obras demuestra que el monumento conmemorativo persiste: continúa como punta de lanza, ahora reparando y resemantizando los objetos de homenaje, funcionando como instrumento permeable a los imaginarios actuales.

## Referencias

- Agulhon, M. (1978). La «statuomanie» et l'histoire. *Ethnologie Française*, 8(2/3), 145–172.  
Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40988487>
- De Nordenflycht Concha, J (2015). Arte contemporáneo y patrimonio: activación crítica y valoración. En *Usos del Patrimonio: nuevos escenarios* (pp. 61-71). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Didi-Huberman, G (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial (trabajo original publicado en 1992)
- Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes*. Madrid, España: Cátedra (trabajo original publicado en 1989).
- Fondo Nacional de las Artes (2010). *La obsolescencia del monumento*. Buenos Aires: FNA.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Museo de Arte Contemporáneo de La Boca (2020). *Alexis Minkiewicz*. Buenos Aires: Fundación Tres Pinos.
- Wechsler, Diana B. (Ed). (2022). *BIENALSUR 2021*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

## Fuentes documentales

- El Diario de la Región* (2009).
- Hakim, P. (2022). Entrevista realizada por Marina Aguerre en el mes de octubre.
- La Voz del Chaco* (2009). Resistencia: 5 de nov, p 10, sección Cultura.
- MARCO. Museo de Arte Contemporáneo de La Boca: <https://museomarco.org>
- Revista MU* (2010): <https://lavaca.org/mu36/la-otra-resistencia/>
- Ministerio de Cultura. (2020) Reglamento bases y condiciones del Concurso nacional de documental «María Remedios del Valle: Capitana, Madre de la Patria». Disponible en: [https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/convocatoria\\_documental\\_m\\_remedios\\_del\\_valle\\_bases\\_y\\_condiciones.pdf](https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/convocatoria_documental_m_remedios_del_valle_bases_y_condiciones.pdf)
- Minkiewicz, A. (2020). Página web. Disponible en: <http://www.alexisminkiewicz.com/remedios.php>