

## Embutes de la memoria (1)

Ana Longoni\*

Instituto Gino Germani (UBA) / MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Barcelona, 2018

analongoni@gmail.com

*A Cloe Masotta y Romina D'Andrea, por sus hallazgos,  
su capacidad de desatascar e inventar otro tiempo.*

La aparición inesperada y coincidente de dos fotos clave ayudan a entender la deriva de la vanguardia argentina de los 60, imágenes que pensábamos que no existían y que (me) aparecieron inesperadamente

### 1.

¿Qué es un embute? La palabra “embute” es parte del vocabulario de la militancia en la Argentina de los años 60/70, del código secreto de la supervivencia en la clandestinidad.

Un embute –en esa jerga cifrada– es un escondite. Puede ser un pequeño espacio tras una falsa pared, como el que escondió la impra finesenta de Montoneros en “La casa de los conejos”, en la ciudad de La Plata (2). Pero también puede ser un cajón oculto en un mueble, un doble fondo en el piso de un auto, un compartimento secreto dentro de un maletín, el interior de una lapicera, un surco del cuerpo, cualquier artilugio tan precario como ingenioso para trasladar una carta o la prensa prohibida, guardar documentos comprometedores, esconder armas, personas, vidas clandestinas.

Elijo empezar trayendo aquí esa palabra porque nos ubica de golpe en otro contexto histórico: el de una época en la que las extendidas expectativas de transformación radical de la sociedad que se esparcieron en América Latina después del triunfo de la Revolución Cubana percibían la revolución como un hecho inminente e inevitable. Una época que se clausuró con la pesada losa de la dictadura iniciada en la Argentina el 24 de marzo de 1976, que sistematizó el terrorismo de Estado en una escala inédita: 30.000 desaparecidxs, más de 500 campos de concentración en todo el país, miles de asesinadxs, exiliadxs y presxs políticos. Una operación represiva continental (el Plan Cóndor) que se puso en marcha para dismantelar esa potencia insurgente, arrasando vidas y también su historia (desaparecer, secuestrar, torturar, asesinar, deshacerse de los cuerpos, no reconocer siquiera su existencia, negar su memoria).

La represión ya había empezado a operar antes, mucho antes. Desde el golpe de estado de Uriburu en 1930, la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955, la dictadura de Onganía iniciada en 1966, y mucho más a partir del surgimiento de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), organización parapolicial fundada por el ministro del Interior del tercer gobierno peronista, José López

Rega, que instaló el asesinato a los opositores (y la exhibición de los cuerpos acribillados al costado de las rutas) como mecanismo de amedrentamiento social cotidiano.

Fue ese el contexto político en el que Oscar Masotta (3) (como otros miles y miles de latinoamericanos) decidió dejar la Argentina, luego de ser amenazado por uno de estos escuadrones parapoliciales, y migró a Europa. Primero a Londres, a fines de 1974, y luego a Barcelona, en 1975.

Repongo brevemente ese otro tiempo, el de la militancia revolucionaria, la creciente represión y los códigos de clandestinidad y resistencia, porque me permiten pensar la persistencia actual de esas fuerzas y contrafuerzas. La dimensión defensiva, el pliegue y repliegue de la memoria (la memoria social y la memoria íntima) ante aquellos sucesos traumáticos.

Este texto habla de embutes tan bien hechos que no se develaron hasta cincuenta años después. Se superponen en su origen y en su persistencia represión política y silencios familiares. Pero ante eso: la enorme capacidad de desbloqueo que logra dar con ellos, abrirlos y sacarlos a la luz, revelar y poner esos restos de otro tiempo en circulación. Lo que insiste en reaparecer, lo que logra emerger tantas décadas más tarde

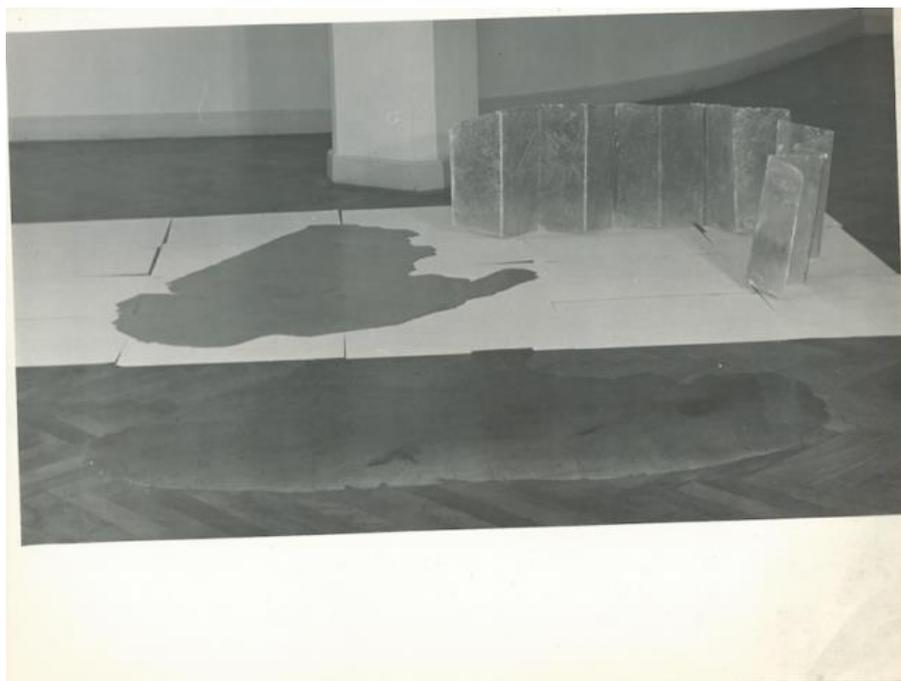
## 2.

Decidí escribir “Embutes de la memoria” ante la aparición inesperada y coincidente de dos fotos clave para entender la deriva de la vanguardia argentina de los años sesenta, imágenes que hasta hace pocos meses pensábamos que no existían y que (me) aparecieron en la misma semana de diciembre de 2017, inesperadamente.

Esa semana de diciembre, que siempre es un mes cargado en Buenos Aires (de cierre del año, la locura de las fiestas, y muchísimo calor) era particularmente complicada en mi vida. Mi mamá -que vive sola en el campo, a 70 km de Buenos Aires- estaba instalada en mi casa, transitando el largo postoperatorio de una cirugía por prótesis de cadera. Yo estaba haciendo malabares, dedicada a cuidarla a la vez que realizaba trámites del visado de trabajo en el consulado de España en Buenos Aires, luego de aceptar la propuesta de mudarme a Madrid a trabajar en el Museo Reina Sofía, y tratando de llevar a buen puerto toda la gestión de licencia y cuestiones de trabajo pendientes antes de partir. En fin, eran días complejos, difíciles, exasperados.

En medio de esa situación, Cloe me escribe por chat, contándome que está escaneando algunos materiales nuevos que encontró en casa de su madre, en Barcelona. Cloe me tiene (mal) acostumbrada a esas sorpresas: sus hallazgos en el arcón familiar han sido muchos a lo largo de los cinco años que hace que nos conocemos, a partir de que se involucró de manera amorosa y valiente en bucear en su propia historia (y el vínculo con su padre, que murió cuando ella tenía apenas dos años) para el largo proceso de investigación colectiva que llevó a la exposición *Oscar Masotta, la teoría como acción* (4). Recuperó decenas de cartas que su padre escribió a su abuela desde el exilio, y que estaban en la casa familiar en el barrio porteño de Villa del Parque. Encontró una veintena de fotos nunca publicadas de “El helicóptero”, que nos permiten recomponer un relato mucho más exacto, preciso y jugoso en detalles de ese happening de 1967. Dio con las pruebas de galera corregidas a mano por Oscar del libro *Happenings*. Y muchísimo más.

Así que cuando me mandó esa nueva tanda de fotos-que-nunca-habíamos-visto, no pude refrenar mi deseo de sumergirme en ellas. Me acuerdo que las miré apenas llegué a mi casa un atardecer, luego de una larga jornada que entrecruzó trámites burocráticos con asuntos médicos: había entre ellas fotos de un par de viajes (una despedida en un puerto, escaparates en las calles de Nueva York), fotos de obras individuales de artistas (la mayor parte de la vanguardia argentina de los sesenta) y un par de obras de artistas norteamericanos y franceses que seguramente se topó en su viaje en 1966. En ese conjunto estaba esta foto:



Ustedes dirán que no dice mucho, no llama particularmente la atención, pero apenas la vi me sobresalté. Se la reenvié de inmediato a Roberto Jacoby con la pregunta: ¿es lo que creo que es? Me lo confirmó enseguida, también emocionado. Hace muchos años que hablamos del *Charco de sangre* de Ricardo Carreira, y también lamentamos la inexistencia de una sola imagen que dé cuenta de lo que fue, de cómo fue. El *Charco de sangre* es, sin duda, la obra más recordada de las doscientas que ocuparon por completo las tres salas la galería Van Riel en el *Homenaje al Vietnam*, en 1966. Fue la primera de una serie de exposiciones colectivas que implicaron rotundas tomas de posición con un eje político (ante el asesinato del Che Guevara en Bolivia o la gira de Nelson Rockefeller a América Latina). El *Homenaje al Vietnam* fue organizada por León Ferrari y Carlos Gorriarena, y reunió a doscientos participantes, un amplio espectro de muy diversas posiciones estéticas y políticas (desde Ricardo Carpani a Marta Minujín). Allí se pudo ver por primera vez la conocida *La civilización occidental y cristiana* de León Ferrari, y para esa ocasión Jacoby preparó tres esculturas a escala natural hechas a partir de fotos de prensa que denunciaban la guerra de Vietnam.

Roberto Jacoby, León Ferrari, Pablo Suárez, Margarita Paksa, Juan Carlos Romero, todos los que lo vieron coincidían en señalar el charco de sangre como la más impactante de las muchas obras allí

reunidas. La noción de ambientación, que la vanguardia argentina retomaba del teórico canadiense Mc Luhan, encontraba en el charco de sangre una precisa indagación. Un charco rojo de resina poliéster en el medio del piso de la sala aludía a la masacre que el ejército estadounidense estaba produciendo en Vietnam. Porque si el charco se emplazaba en la puerta de un frigorífico en el barrio de Mataderos, donde Carreira nació y vivió gran parte de su vida, el señalamiento era a la matanza de animales. Y si se instalaba en las inmediaciones de la ESMA, uno de los mayores centros clandestinos de detención y exterminio que funcionaron durante los años de la última dictadura, como se arriesgó a hacer Carreira arrojando pintura roja desde un auto en movimiento, el señalamiento pasaba a ser al genocidio en curso en la Argentina.

A fines de los años noventa, luego de que Carreira muriera con apenas cincuenta y un años (5), estuve yendo durante un año a la casa familiar, en el barrio de Mataderos, donde quedaban sus papeles dispersos. Carreira, uno de los más activos y politizados articuladores dentro de ese movimiento de vanguardia, fue hijo de un sastre anarquista español (trabajó de hecho en varias ocasiones con los muestrarios de telas de su padre).

Durante el tiempo en que buceé en su archivo, en la casa donde entonces vivía su hijo Adrián, aparecieron muchos documentos increíbles: los apuntes y diagramas de sus indagaciones ópticas, o sus ensayos sobre la “deshabitación” (la incomodidad como condición del arte de vanguardia, la imposibilidad de acostumbrarse al hecho artístico, de salir indiferente). Él definía deshabitación como el efecto de tener los zapatos al revés o uno muy grande en un pie y otro muy pequeño en el otro. También estaban sus poemas conceptuales, en los que desarma el lenguaje, como si estuviera hablándolo por primera vez, una lengua a estrenar, recién aprendida, consciente de la estructura de la sintaxis, clasificando, repitiendo y subrayando los sustantivos y los verbos de cada frase. Va aquí un fragmento:

*El café se evapora en la taza verde.*

*café, taza.*

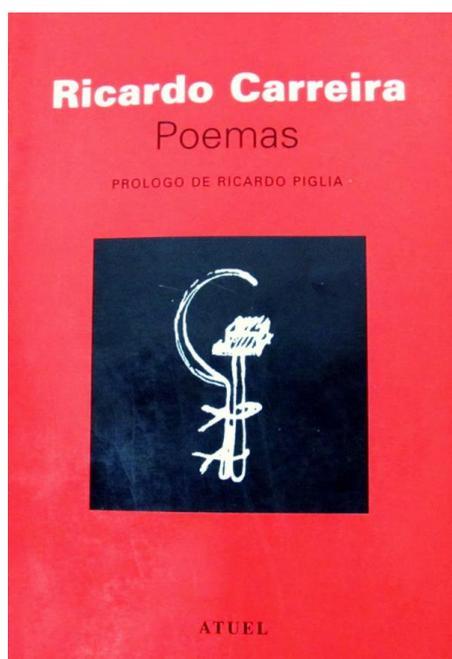
*evapora.*

*La luz rebota contra el plato, la taza y la*

*mesa.*

*luz, plato, taza, mesa.*

*rebota.*



La ilustración de tapa de este libro muestra un pequeño dibujo de la hoz y el martillo apenas anudados, tan frágiles como insistentes en su voluntad de conexión: ¿la proclamada unión del campesinado y el proletariado?, ¿la idea misma de revolución? Ricardo Piglia escribe en el prólogo de este primer poemario (luego siguió afortunadamente otro, *Mataderos*, reuniendo también algunos de sus ensayos) que la última vez que lo vio a Carreira fue durante la presentación de la novela de Alberto Laiseca, *La muralla china* (6). Y cuando luego de las intervenciones de los presentadores, tocó el turno de las preguntas del público, Carreira levantó enseguida la mano y empezó una larga, interminable, eterna disquisición que empezaba en los millares de trabajadores muertos durante la construcción de la muralla y continuaba y continuaba y continuaba hasta la Guerra del Golfo. Cuando el público empezó a impacientarse y a chistarlo, a pedirle que se callara, Carreira inició una caminata hacia atrás, sin dejar de disertar, y se perdió en el fondo del pasillo abandonando la escena sin abandonar la palabra.

Durante ese año que frecuenté la casa de Mataderos, y durante todos los años que llevo interesada en la vanguardia argentina de los años sesenta, nunca apareció una foto del charco. La obra se reconstruyó un par de veces, siempre generando resistencias y debates (“no era así, era asá”, “no era tan grande”, “era más roja”), pero no había foto. Solo el relato, el mito.

De golpe, lo que siempre estuvo allí, aguardando. Lo nunca visto. En un rincón de la casa de la mamá de Cloe en Barcelona, dentro de un conjunto de papeles nunca vueltos a revisar, aparece esta foto.

La foto que creímos que no existía: aquí está. Y todavía guarda enigmas: en el dorso se lee “Ricardo Carreira, ‘I don’t want to go home’, poliester, 1966. LG.”.

Al frente, el charco de sangre, más macizo y voluminoso de lo que lo imaginábamos. Un enorme coágulo, más que un charco. Más atrás, vemos un charco en negativo (como un mapa vacío o vaciado) sobre papel, y la escalera trunca, otra obra perdida de Carreira, construida a partir del molde de la escalera a la terraza de su casa. Una escalera que no lleva a ningún lado, obturada su función utilitaria. El título (“I don’t want to go home”, *No quiero ir a casa*) parece aludir a la instalación en

conjunto de esas tres piezas. LG seguramente corresponde a las iniciales de Roland Lambert Gallery, en donde Carreira expuso como parte de la Semana de Arte Avanzado.

Hay algo en esta “falta de registro” que me remite a una señal generalizada, la condición autodestructiva en la vanguardia argentina: ante esa inexistencia o ausencia, se volvió una dificultad reunir un conjunto significativo de los escasos “restos” materiales de una escena tan fulgurante como fugaz. Dentro de la exposición, el bloque que llamamos “Los imagineros argentinos”, retomando el neologismo que propuso el mismo Oscar Masotta en su libro *El Pop Art*, para referirse a la especificidad de las heterogéneas producciones de los artistas argentinos, distintas al pop norteamericano. Producciones efímeras, condenadas a desaparecer como parte de su mismo programa (“este mensaje se autodestruirá en pocos segundos...”), realizadas para intervenir un lugar y un momento concretos. Un buen ejemplo de ello es el también mítico huevo de yeso que realizó Federico Peralta Ramos en el Premio Nacional Di Tella en 1965, de tales dimensiones que solo podía ser construido dentro de la sala, y al concluir la exposición, solo podía salir de allí despedazado.

Un arte destinado inexorablemente a desaparecer. Y también a reaparecer en otros formatos y otros tiempos. A circular de boca en boca, como los relatos del fugaz paso del helicóptero que propició Masotta entre aquellos espectadores que lo vieron y los que llegaron tarde y se lo perdieron. Quizá convenga volver a lo que nos dijo en 1992 Noemí Escandell, una de las artistas rosarinas que participó en *Tucumán Arde* (1968) cuando le preguntábamos si tenía fotos, documentos, restos materiales de aquella experiencia colectiva: “mejor que no haya archivo de Tucumán Arde, porque entonces tendría una materialidad pobre, y es mucho más fuerte que la obra circule como mito”.

### 3.

Esa misma semana calurosa y caótica del último diciembre porteño me escribió un mail Romina D’Andrea, una joven artista a quien yo no conocía hasta entonces. Se había topado en una librería, buscando otro título, con *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, el viejo libro que escribimos Mariano Mestman y yo en el 2000, en el que incluimos entre muchas otras la entrevista a Eduardo Ruano, su tío. Me dijo que me quería mostrar algo. Cualquier manejo razonable de la agenda y de las energías vitales hubiera indicado que le tenía que decir amablemente que no, que más adelante, que me anticipara por mail lo que necesitaba. Pero no pude conmigo. Nos encontramos en un café en la zona de Pueyrredón y Santa Fe (muy cerca del Teatrón, donde Masotta mandó a la mitad del público del happening *El Helicóptero*). Romina me contó que hace un tiempo vive con su pareja en la misma vieja casa familiar en Vicente López, en la zona norte del Gran Buenos Aires, donde antes vivieron sus abuelos, su madre, sus tíos.

Esa misma casa fue allanada por las fuerzas represivas en varias ocasiones y allí finalmente fue detenido Eduardo, militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) en 1975 (fue preso político durante varios años). En 1968, Ruano era un joven artista (23 años, la edad que hoy tiene mi hijo), parte activa de la vanguardia artística de Buenos Aires. Había expuesto algunas pinturas e instalaciones en los años anteriores. En abril fue invitado a participar en el Premio Ver y Estimar, una

instancia relevante de la trama institucional propicia a la experimentación. Instaló allí en una esquina de la sala del Museo de Arte Moderno una vidriera que replicaba el panel oficial en homenaje a Kennedy, presidente norteamericano asesinado en 1963, que estaba en la Biblioteca Lincoln, dependiente de la Embajada norteamericana. La imagen estaba protegida por un grueso vidrio, y muy cerca, señalizado como parte de la instalación, un ladrillo de plomo en el piso. El 30 de abril de 1968, en medio de la ceremonia inaugural del premio -un típico brindis protocolar-, Ruano irrumpió con un grupo de amigos (artistas y estudiantes de Buenos Aires y de Rosario) al grito de “Fuera yanquis de Vietnam”, se dirigió hacia el ladrillo, rompió el vidrio y rayó la imagen. Luego del “acto relámpago” (así lo nombra el propio artista) o del “atentado” (como lo llamaron los medios de prensa), el grupo se retiró del museo rápidamente.

He relatado mil veces esta escena clave, como inicio del “itinerario del ‘68”": una seguidilla de acciones y tomas de posición de la vanguardia de Buenos Aires y Rosario que evidencian su vertiginosa radicalización tanto artística como política, que los lleva a tomar distancia de la institución artística para vincularse a la central obrera combativa a la dictadura de Onganía. Cada vez que hablé de esta acción, repetía lo mismo a partir de las únicas imágenes de las que disponía, las fotos de prensa: la obra de Ruano no es ni el panel intacto ni el panel destrozado (que además fue retirado inmediatamente luego de la intervención policial y por indicación de las autoridades del museo).

Ni el antes ni el después. La obra de Ruano es el acto, la acción colectiva de apedrear la imagen oficial de Kennedy en medio del museo, producir un acto político en el seno de la institución arte. Y fue esta foto, la del acto, que tampoco sabía que existía (ni el propio Ruano recordaba su existencia cuando lo entrevistamos), la que Romina encontró literalmente en un embute: la foto que muestra a Ruano en medio de la acción, el cuerpo en movimiento, movido en el acto, arrojando la piedra.



Una foto que parece extraída de una película. La imagen que captura el instante efímero de la acción, escondida en un boquete para que no sea capturada por la represión. La película de ese antes es la

que ahora está haciendo, cincuenta años más tarde, la sobrina de Ruano. El futuro del pasado: tiempos alterados los de los embutes de la memoria.

Romina me cuenta, en ese café en el que nos encontramos, que primero se topaba con embutes de manera inesperada y ahora ya los busca a conciencia (un libro con doble forro que escondía cartas, escritos o fotos, un mueble con un doble fondo, un cajón escondido, una bola de madera en una escalera que se puede remover). En esos embutes ha ido encontrando materiales dispersos de la memoria de su tío. Huellas dejadas como mensajes a otro tiempo. Resguardadas y por ello olvidadas. Después del “atentado”, Ruano fue excluido del mundo del arte. No lo volvieron a convocar ni a aceptar en ninguna convocatoria. Según nos contó, la policía visitó a galeristas como los Fano, el matrimonio judío francés que llevaba la galería Lirolay, donde Ruano había expuesto dos veces, para advertir que no podían mostrar nada suyo sin el visto bueno de las autoridades de la dictadura. Pero se “infiltró” en mayo en *Experiencias '68* con un volante-obra titulado “Ruano expone en el Instituto Di Tella a la institución Torcuato Di Tella” (el panfleto reivindicado como intervención artística, a la vez que una temprana obra de “crítica institucional”).

La vanguardia fue asumiendo modalidades de acción (y retóricas) propias de la guerrilla, la violencia política como material artístico, y luego de romper con las instituciones artísticas se vinculó a la CGT de los Argentinos, la central obrera combativa.

Ruano, junto a Carreira y el rosarino Eduardo Favario, ingresaron al FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), el movimiento cultural del Partido Revolucionario de los Trabajadores (luego ERP) que también integraban intelectuales como el sociólogo Daniel Hopen (desaparecido en la última dictadura), el músico Fito Reisin, el físico Nelson Becerra, el escritor Nicolás Casullo, los psicoanalistas Blas de Santos y Marta Rosenberg, entre otros. Ruano y Carreira participaron de las primeras reuniones de gestación de Tucumán Arde, la acción colectiva más renombrada de esta vanguardia, pero terminaron quedando afuera de su realización porque las diferencias políticas empezaron a socavar el frente común. La percepción de que el arte era inútil, que la acción política reclamaba un compromiso de otra índole, se imponía entre la intelectualidad argentina. (A contrapelo de esa tendencia, Oscar Masotta defendió siempre la labor intelectual, el pensamiento, como el modo específico en que él podía aportar a la revolución. Por eso titulamos la exposición *La teoría como acción*).

Cuando salió de prisión, Ruano se abocó a la psicología y trabajó muchos años en el hospital psiquiátrico público Borda (el mismo donde estuvo internado Carreira).

A pesar de sus entrañables vínculos con Carreira, Ferrari, Suárez, Jacoby y Carballa, Eduardo Ruano jamás volvió a vincularse al mundo del arte, y no volvieron a estar en contacto. Prefería mantener la distancia, incluso de sus amigos.

Nos costó -a Mariano y a mí- un trabajo detectivesco encontrarlo y mucho más convencerlo de que nos diera una entrevista. Nos encontramos finalmente en 1997 en un café ruidoso, en la esquina de Córdoba y Uriburu. No fue una entrevista larga. Aunque no conservaba ninguna foto ni documento de su actividad artística, sí tenía una memoria muy precisa de las acciones, las discusiones y los balances. Cuando rememoraba el acto de apedrear a Kennedy nos decía:

La línea que separaba hasta ese momento 'el arte' y 'la vida' quedó en suspenso, nadie –por un instante– podía saber si participaba de un hecho artístico o de un atentado a una de las obras expuestas. El 'acto', lo que produjo en la subjetividad de todos, era el eje de la obra.

Nunca lo volvimos a ver. Murió también joven, como Carreira, como Masotta.

#### 4.

Dos fotos que hasta hace pocos meses pensábamos que no existían aparecieron en la misma semana de diciembre, encontradas por dos jóvenes mujeres, que no habían nacido en los años sesenta. Quiero pensar que estos hallazgos no son puro azar. Solo pueden explicarse por los lazos afectivos, una trama latente y activada cincuenta años después. Una hija que se anima a revisar los papeles de su padre, que murió tan pronto que ella no puede recordarlo. Una sobrina que se dedica a buscar pacientemente escondites clandestinos que todavía hoy esperan ser desvelados, y con esos retazos va componiendo el proyecto de una película... Imágenes perdidas (y a la vez resguardadas) en el espacio íntimo, aguardando condiciones históricas y afectivas de legibilidad que provoquen la posibilidad de su irrupción. Por fin.

#### Notas

1. Una versión inicial de este texto fue presentado en el seminario "Deflagraciones. Oscar Masotta, vanguardia y psicoanálisis", en el marco de la exposición *Oscar Masotta, la teoría como acción*, MACBA, Barcelona, 7 de junio de 2018.

2. Casa ubicada en la calle 30 N° 1134 (entre 55 y 56) de la ciudad de La Plata, donde funcionó una imprenta clandestina de Montoneros que editaba "Evita Montonera", cuya fachada pública era un emprendimiento de conservas y conejera. Allí vivió la familia Mariani-Teruggi, constituida por Daniel Mariani, Diana Teruggi y su hija Clara Anahí Mariani, de tres meses de edad, hasta el 24 de noviembre de 1976, cuando un operativo comandado por el Miguel Etchecolatz, asesinó a Diana Teruggi, junto a otros compañeros de militancia. Clara Anahi fue sacada del domicilio sana y salva y al día de hoy se desconoce su paradero y la identidad bajo la que fue apropiada. La escritora Laura Alcoba relata su experiencia de niña en esa casa en la novela "La casa de los conejos" (Edhasa, 2008). Sobre la historia de la casa y la Asociación Anahí: <https://asociacionanahi.org/casa-mariani-teruggi/>.

3. Oscar Masotta (Buenos Aires, 1930- Barcelona, 1979) fue una figura crucial en las transformaciones del campo cultural del periodo comprendido entre las décadas de 1950 y 1970. Cruzó múltiples y móviles intereses teóricos: de la literatura y la militancia política a la vanguardia artística y la historieta, el psicoanálisis lacaniano, en una perspectiva heterodoxa que conjuga el existencialismo, el marxismo, la semiología, el estructuralismo, entre otros paradigmas.

4. Exposición itinerante organizada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo/ UNAM (abril a septiembre 2017), luego montada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (marzo a septiembre 2018) y finalmente en el Parque de la Memoria (Buenos Aires) de noviembre 2018 a febrero 2019. La

curaduría estuvo a mi cargo, con la colaboración de Guillermina Mongan, Amanda de Garza y Hiuwai Chu.

5. Ferrari señalaba que a causa de una autointoxicación producida por los experimentos alquímicos que hacía en su propio cuerpo, su hijo Adrián aludía a complicaciones del HIV que contrajo en una de las internaciones que tuvo en el hospital neuropsiquiátrico Borda.

6. Se refiere al libro "La mujer en la muralla" (1990)

\* Escritora, investigadora del CONICET y profesora de grado y posgrado de la Universidad de Buenos Aires, en el Programa de Estudios Independientes del MACBA (Barcelona) y en otras universidades. Trabaja sobre los cruces entre arte y política en la Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Autora de numerosas publicaciones, su último libro es *Vanguardia y revolución* (Buenos Aires, Ariel, 2014). Impulsa desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur. Ha comisariado exposiciones como "Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe" (2011), "Perder la forma humana" (2012), "Con la provocación de Juan Carlos Uviedo" (2016), "Oscar Masotta, la teoría como acción" (2017). Actualmente se desempeña como directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía.