# Indagaciones performáticas:
# La puesta en escena de la memoria urbana en *Relato situado*

**María Laura (Malala) González**
**(UBA-IIGG-CONICET)**
**malalagonzalez22@gmail.com**

*Otras militancias, otras biografías, el mismo barrio, cuarenta años después.*
Compañía de Funciones Patrióticas (2016)- *Relato situado*- Programa de mano

Un relato que ubica y señala sensiblemente la memoria urbana a partir de una deriva perfomática por el barrio porteño de Almagro. Un acontecer artístico que devela formas de entender −o de posarse en− un pasado socio-histórico que permanece latente en el paisaje urbano actual. Al volvernos espectadores transeúntes, "la obra" sólo se configura con el propio movimiento de caminar sobre lo tangible, para que así emerja lo efímero recordado. Nos hablan las paredes, las fachadas y la ciudad; nos interpelan sus baldosas de aquellos que vivieron, estudiaron y trabajaron en esas calles. Formas de hacer hablar a la ciudad como escenario viviente.

Nos interesa indagar sobre el propio procedimiento de intervención teatral, sobre aquellos mecanismos de funcionamiento que el dispositivo *Relato situado* propone como aproximación artístico-política sobre la memoria sensible. Modos de hacer, de rescatar lo subjetivo y lo político de la experiencia individual, pero compartida colectivamente. La obra es el proceso, es el recorrido. Su gesto político, señalar y cartografiar lo pasado en el presente.

Reflexionaremos sobre el ejercicio de memoria que dispara esta performance, en tanto intervención urbana contemporánea, cuando los tiempos de la contemplación estética parecieran tornarse del orden de lo inasible e incapturable. Y cuando la propia categoría de performance urbana problematiza una concepción desgastada cuando sucede en un ámbito de híper-información visual. Para ello, en primer lugar, nos proponemos contextualizar al grupo hacedor y sintetizar la intervención que nos compete dentro de su trayectoria. Luego, pensando en formas urbanas, retomaremos algunos aspectos y conceptos que nos permitan acceder a la ciudad como escenario contemporáneo. Y luego entonces sí nos permitiremos articular analíticamente, cómo *Relato situado* es parte de un uso contemporáneo de memoria urbana, en tiempos donde lo monumental pareciera licuarse, desvanecerse en la búsqueda de nuevas formas para emerger. No apuntaremos a demostrar el nivel de efectividad y/o consumo que tuvo la acción o práctica artística en cuestión, sino tan sólo señalar que su "apuesta" fue justamente su puesta en escena de la memoria, que como arte contextual ha sido



Ensenada, 5, 6 y 7 de diciembre de 2016
ISSN 2250-8465 - http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar

portadora de un tipo de mirada diferente, extracotidiana, sobre la cotidiana y habitual. En ese gesto radica su eficacia, en hacer posible el volver a recordar.

## 1. Aparecer mediante el destello de la efeméride, como gasto improductivo

*Los lugares de la memoria se presentan insondables y efímeros,*
*pero solo desde esta fragilidad es posible construir una historia común*
Relato Situado-Programa de mano

La Compañía de Funciones Patrióticas es un grupo o elenco estable que trabaja desde el año 2009 en eventos performáticos durante fechas clave. Estas serían días feriados donde la memoria de la historia oficial marca un parate en el calendario ordinario, para establecer socialmente un gesto memorístico sobre el pasado nacional, oportunidad dedicada al festejo atravesado por el ocio que devela el cese de actividades cotidianas.

Esa aparición esporádica y extracotidiana, que conlleva también todo feriado, presenta para la Compañía la particularidad, entre otras, de "actuar" sólo una vez. Es decir, llevar al extremo ese formato de aparición efímero teatral donde el suceso sólo se produce por única vez al tiempo en que es consumido. Si bien todo acto performático teatral tiene en su esencia esa condición, es interesante que el grupo subraye a "lo efímero como constante" (Seijo, 2015), similar al de cualquier otro modo de producción para el que podría ensayarse, prepararse y planificarse teniendo presente el objetivo de una temporada teatral. Sin embargo, a ellos, esta finitud los atraviesa como grupo. Es una constante que los determina y con la que el esfuerzo se torna más complejo, sabiendo que el acontecimiento espectacular sólo tendrá lugar de manera "única e irrepetible". Debut y despedida, estreno única función de cada una de sus obras, pensada para suceder durante algún feriado específico.

Esta posibilidad y condición "improductiva" devuelve al público un exceso, el de valorizar desde otro lugar aquello que ha sido realizado, en tanto esfuerzo planificado para tan sólo una vez. Exceso de tanto para tan corto o poco, que lo hace aún más valorable y lo justifica desde otro lugar de espectación. Porque coloca al espectador como parte de una condición singular también. Así, no siempre ha sido fácil acceder a sus representaciones, ya sea por espacio o cantidad de localidades posibles, y más aún por la visibilidad que compete a la circulación de una información de un evento que no permanece en cartel. Es decir, la apuesta estética no sólo compete los modos de consumo −que se acotan por el tipo de experiencia− sino que también los modos de circulación se ven intrínsecamente afectados. Producción, circulación y consumo se desenvuelven con otras lógicas que las usuales dentro del circuito teatral. Dar publicidad, visibilidad a algo que suceder sólo una vez resulta más complejo a que si la obra

permaneciera en cartel durante meses en algún teatro de la ciudad capitalina. Claramente, este funcionamiento inherente a su práctica se vuelve necesario de destacar.

Por otro lado, el contra-homenaje, la contra-celebración de recordar a contrapelo a partir de algún suceso puntual otro aspecto u otros aspectos relativos a nuestra historia nacional, también ha sido otra constante mantenida y característica de su poética. Actuar un feriado a partir de otro sentido que la fecha/efeméride propone también ha hecho de su labor algo para resaltar. Esto ampliaría la noción misma de *arte contextual* (Ardenne, 2008), para no sólo referir al espacio determinante de la realización de una obra, sino expandirse para pensar sobre el factor tiempo acontecido durante ésta. Es decir, cuando a una obra se le adjudica el carácter de contextual se entiende que sólo y solo si puede ser realizada en ese espacio empleado. Mientra que aquí la labor del grupo permitiría pensar esa misma categoría por el tiempo atravesado (feriado particular), como una parte fundamental de la obra, donde el día de su realización es bien singular e irrepetible, para generarle nuevos sentidos de lectura específica a esa efeméride.

Ahora bien, al retomar una de sus últimas acciones urbanas *Relato situado. Una topografía de la memoria*, el grupo se propuso ahondar en esta cuestión espacio-temporal contextual ligado a la memoria y se planteó un recorrido a partir de las baldosas de la memoria, presentes desde hace varios años por algunas calles de la ciudad de Buenos Aires. Artefactos que en lo cotidiano ya forman parte del paisaje urbano actual, dando cuenta de la resistencia al olvido de aquellos fusilados, secuestrados, detenidos, desaparecidos por el terrorismo de Estado ejercido por la última dictadura militar. Veamos en qué consistió la experiencia.

El punto de partida era El umbral, espacio cultural, ubicado en la Avenida Díaz Vélez y Acuña de Figueroa. La idea era realizar una deriva por las calles del barrio de Almagro, para rescatar, mediante las baldosas mencionadas, parte de su historia y protagonistas. Antes de comenzar nos entregaron un mapa/plano −con las calles aledañas y algunos puntos situados correlativamente, a modo de "recorrido"− y un marcador para ir rellenando, completando, sumando lo que quisiéramos durante la experiencia. La acción arrancaba con la autoagrupación y organización espontánea de armarnos como "turistas espectadores" rumbo al Punto no. 1 marcado en el mapa, sin un guía que nos acompañase.

De esta manera, poco a poco las calles fueron hablando a partir de los performers que "nos aguardaban" para contarnos a quién recordaban, quién era aquel o aquella que era mencionado en esa baldosa en particular. Los relatos orales de sus historias, ciertos aspectos para resaltar, iban haciendo que esos protagonistas resurgieran de las mano de cada uno de lo performers.

Hugo Orlando Miedán, tenía 29 años, militaba en el ERP y estudiaba Arquitectura. El relato que Julieta Gibelli situó tenía que ver con un dibujo, con una casa a la que nunca llegó a construir. Miguel Arcuschin y Noemí Jansenson, fueron secuestrados en la calle Colombres 31, y Laura Lina los recordaba pensando en la edad que tenían, 18 y 19 años, cuando esperaban a su bebé. Una correlación con fotografías familiares y caramelos Media hora fueron parte de esa escena. Antonio Garbarino, Silvia Angélica Corazza e Ingrid Sidaravicius de Avena fueron retomados por María Fernández Lorea, que señalizaba la vereda y no contaba sobe ellos. A Alejandro Goldar Parodi (alias Palito) Felipe Rubio y Martín Urruty le regalaron una canción de Los Beatles pensando en lo que podría haber escuchado la noche que se lo llevaron al pintar en una pared "Abajo la dictadura". Gustavo Marcelo Juárez, quién zafó de un primer secuestro "por hacerse el opa" en 1975 pero luego en 1977 no volvió fue relatado por Urruty, cerca de la esquina donde siempre circulaba. Y finalmente, muy cerquita de El Umbral, el recorrido terminó con la escena de María Paula Doberti recordando a los hermanos Daniel y Arturo Daroqui a los que les hicieron una cama y secuestraron en 1977. Allí Doberti explicaba la experiencia fundacional que fue la realización de esas baldosas de la memoria en el Escuela Manuel Belgrano del barrio de Barracas, allá por e año 2006.

Intercalados durante el recorrido, en algunas paredes había afiches pegados en donde se detallaban efemérides y datos que hacían a la historia del barrio porteño visitado. La confitería Las Violetas, el Almagro Boxing Cub, la radio FM La Tribu, entre otros lugares fueron destacados en alguno de estos carteles cronológicos. En otro momentos, hubo stencils obre la vereda, que nos sorprendían con la pregunta sobre si la memoria divide. Por momentos no se sabía qué estos eran parte intencional de la acción performática, y si habían sido colocados adrede o si no. Porque todo el fragmento de ciudad intervenido, su condición de ficción-realidad se volvía difusa. Todo parecía parte de la acción misma. Todo era parte de una agudización de la mirada, sobre aquello cotidiano vuelto a mirar(se). La memoria parecía salirse de lo cotidiano, para retrotraerse al espacio público actual, y desplegarse como discurso que sobrevolaba en ese mismo momento: la construcción, el modo de hacer y de habitar sus calles. Baldosas, postas dentro del recorrido performático, que fueron parte de otra gesta memorística que arrancó en el 2006, en el Centro Cultural Casona de Humahuaca, cuando familiares de desaparecidos se reunieron para pensar colectivamente formas posibles de recuerdo urbano, señalando donde vivieron, estudiaron, trabajaron, militaron, transitaron y/o fueron secuestrados. Por su parte, el barrio de Almagro es el que tuvo mayor cantidad de desaparecidos, 147, dentro de la Capital Federal.

La deriva finalizaba con la vuelta al espacio cultural. Allí compartíamos a modo de cierre los testimonios de quienes quería comentar lo que habían dibujado, anotado en sus propios mapas.

**2. La ciudad revisitada**

La ciudad es al mismo tiempo relato y configuración capaz de perdurar y metamorfoseare diariamente. Su espacio público actual, sus usos y costumbres, están cargados de formas de pensarla, de habitarla. La actual ciudad de Buenos Aires posee una híper-información visual, en determinadas áreas, donde resulta complejo posar la mirada para contemplar algo que se aleje del orden del consumo y/o espectacular. Interrumpir la naturalización de lo que vemos como nivel perceptual diario no resulta sencillo.

La calle se presenta bajo un criterio de accesibilidad en el que acontece "una dialéctica ininterrumpidamente renovada y auto-administrada de miradas y exposiciones" (Delgado, 2007:14) y donde, permanentemente, se negocian las relaciones interpersonales dentro de un "marco puramente acontecimiental" (2007:50). Allí los sujetos se organizan cotidianamente a partir de un orden social conformado por conductas cuasi-predecibles, volviendo a la ciudad un lugar practicado, transitado, habitado en constante fluctuación y movimiento. Y sobre aquella morfología que presenta la arquitectura urbana −que responde a una planificación urbanística− se imprimen sus relaciones y sus miradas ciudadanas. Lo que define a esta espacialidad es el puro acontecimiento de ese "entre" que se produce entre habitantes y arquitectura transitada, entre mirar y ser mirado, entre vagabundear y dirigirse a un espacio concreto. Espacios de tránsito, de movimiento en el que el anonimato es primordial, a partir del cual logramos fundirnos en ese ser conjunto. La ciudad se vuelve escenario. Nada allí parece predecible, y al mismo tiempo, todo se supone en un ordenamiento y conducta esperable.

No sabemos quiénes son los que transitan con nosotros, adónde van, pero aún así mantenemos una distancia y un juego concertado en el que cada uno permanece en su camino y practica un rol, el de ser ciudadanos, y cuyo vínculo únicamente se establece a partir de una pequeña máscara: el rostro (no familiar, no conocido). La vía pública se vuelve "un espacio sonámbulo, siempre superficial, en el que la cara se convierte en la fachada y en el que todo debe ser negociado porque todo es problemático" (Joseph, 1988:79). Caminar por la vereda, cruzar las esquinas y dirigirse hacia algún lugar, son actos comunes de movilidad dentro del espacio público. Sin embargo cualquier acción disruptiva −que intente subvertir su orden esperable− será suturada para mantener esa estabilidad pretendida, internalizada y hasta automatizada. Porque intervenir artísticamente un espacio público urbano puede aportar

pequeñas arritmias a su orden cotidiano habitual. Posibilidad que se traduce en cambios efímeros, cambios para establecer otro espacio-tiempo (propio de la obra) y otro juego de miradas que las mayormente acostumbradas.

Las obras performáticas llaman a la mirada del transeúnte, reactualizando un juego de presencias que varían en mirar y ser mirado. Entonces, nuevamente, a diferencia del espacio privado −sobre el que se espera cierta certidumbre o estructura propia del adentro, de lo cerrado−, la vía pública es el escenario elegido para este tipo de prácticas que ponen en tensión ese afuera en común, dando lugar al acontecimiento, la ambivalencia y la extrañeza que dispara dialécticamente la escena. Una microutopía que se despliega (como otro lugar) dentro del espacio público cotidiano.

Dar cuenta de lo subjetivo, de los pequeños relatos coloca a la experiencia en un lugar privilegiado. Pareciera que el sujeto encuentra en la micronarración un modo posible de construir la historia, las historias, propias y colectivas. Cada experiencia relatada es narración de un pasado, y se conecta con un universo más abarcativo, el arraigo de ese sujeto dentro de una sociedad particular. Así, memoria individual y memoria colectiva se forjan y se complementan al servicio de un recuerdo mayor[1].

Las intervenciones que suponen esa posibilidad de interrupción juegan con el contraste de niveles entre lo cotidiano y lo extracotidiano, generando una dirección contraria en el acto del recordar. Es la baldosa cotidiana, la que vuelve a hablar. Es ese artefacto de memoria ya instalado, como señalamiento, es el refuncionalizado mediante la acción de la Compañía, para develar que aquello ya estaba, que permanencia y que es necesario volver a contemplar.

Es decir, no toda acción artística viene a intervenir para presentar un elemento de otro orden, sino que ese acto ya había sido realizado con la colocación de la baldosa. Luego, año más tarde, el recorrido lo que plantea es volver a ellas, para generar una mirada colectiva, agrupada, un mapa, no un solo sitio. Entonces, la memoria grupal vuelve a estar viva, y es reconstruida dentro de un suceso, recorrido, transición temporal, de poner el cuerpo en la deriva callejera. Entonces si esta sería “una acción desde el ámbito de lo artístico supondría, al menos en teoría, realizar una reflexión múltiple sobre el espacio, los objetos que lo componen y los “efectos” buscados (Aguilar, 2006: 145), cual obra de arte público, instalaría y extendería su labor al público mismo:

> tomándolo como tema ejemplar de su meditación, sacando a la luz el espacio político en el que aquél se inscribe e intentando romperlo, desarticularlo y recomponerlo de

[1] Alguna de estas ideas las desarrollé en González (2016).

> mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapacite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana (Duque, 2001:141).

La interpelación al espectador-transeúnte se vuelve pragmática. Hacerlo recordar no sólo la Historia que ya es parte de nuestros circuitos urbanos diarios −a partir de los nombres que nos rodean y que enunciamos para dirigirnos de una lugar a otro− ni sólo recordar que el pasado es siempre una evocación crítica desde el presente −como un mecanismo que la propia memoria realiza como parte del olvido−, sino atender también a esos microrelatos que la escenas hicieron emerger. Salir a la luz, develar, focalizar, darle luz a esa baldosa y recordarla performáticamente, para leer la ciudad desde una capacidad de recuerdo. Y desde allí poder volver a transitar el barrio contemplando estos nuevos relatos, en tanto dimensión estética de la ciudad, en tanto capacidad de percepción sensible.

## 3. La memoria urbana actual

Una nostalgia que "siempre está en juego e incluso resulta productiva
en la medida en que constituye una forma de memoria (…)
[donde] el deseo de la historia y de la memoria
tal vez constituya una forma ingeniosa de defensa" (Huyssen, 2007: 252).

¿Dónde se posa la mirada al tiempo de recordar? Pareciera que la idea de monumento fijo se vuelve endeble frente a lo efímero y performático. La memoria se resitúa, se metamorfosea como aquello que, de pronto, vuelve a emerger. Sin ir más lejos, la preponderancia de los lugares destinados a ejercitar la memoria así lo demuestra, colaborando en señalizar parte de este cambio de paradigma contemporáneo palpable dentro del paisaje urbano actual.

Los artefactos que recuerdan siempre e indefectiblemente son contingentes y determinantes con su sitio de emplazamiento, con la historia de ese lugar, el arraigo y a la posibilidad de plantear dos tiempos: el pasado y el presente de manera dual. "En el espacio leemos el tiempo" decía Karl Schlogel, como un modo de leer lo espacial en tanto escenario temporal, de proponer al monumento como una "imagen-tiempo" a partir de su condición específica. Sin embargo, el presente tiene algo de desarraigo, de cierta desterritorialización al colaborar en una suerte de desaparición de la trayectoria de las cosas (Chul Han, 2015:42). Esto hace que tengamos que pensar en otras formas de memoria para no olvidar, en otra permanencia del recuerdo, que se torna cada vez más fugaz y se disuelve entre las manos sin lograr ser

aprehendido. Por ello, la categoría de lo monumental-efímero, aunque resuene algo paradójica, parezca actualmente reafirmarse.

Ahora bien, si estas modificaciones de paradigma urbano-memorial indican la necesidad de pensar en lo intangible, lo inmaterial, y porqué no lo performático, como prácticas de la memoria, tal vez sea que estos modos habilitan pensar en otras formas de percepción y mirada. Memoria ligada a algo que no perdura, que se vuelve fugaz como el instante mismo, pero que es necesario (re)hacerse constantemente cuando su naturaleza es intermitente.

Asimismo la categoría de *site-specific*, resulta apropiada para conectar proyectos y trabajos de arte público concebidos según y a partir de una locación determinada, inseparable para la configuración de la obra (Kwon, 2002:74). Dicha determinación no sólo resulta formal, sino que también las características sociales y políticas que atraviesan a ese espacio en lo cotidiano accionan sobre la obra interventora (Kwon, 2002 74) problematizando el sentido de ese espacio donde se enmarca, aportando cortes, interrupciones, quiebres al panorama urbano habitual. Así, lo artístico específico vendría a aportar un choque de sentidos políticos sobre el espacio público intervenido.

Al reflexionar sobre estos cruces de nivel témporo-espacial (entre lo cotidiano intervenido y lo artístico como extracotidiano) y la activación de otro tipo de memoria, aparece lo que Jan y Aleida Assmann (2008: 110-111) denominan "memoria cultural". Esta sería una forma colectiva de memoria, compartida por un número de personas que otorgan cierta identidad. La memoria cultural sería una clase de institución que se transmite de generación en generación a partir de cosas −platos de comida, ritos, imágenes, historias, textos− que no tienen una memoria por sí solas, pero que sí pueden hacernos recordar porque acarrean memorias en las que nos vemos inmiscuidos, como "otros lugares de memoria". Entonces, concretar otros "modos" de memoria, otros monumentos posibles, también podría llevarnos hacia ese lugar de reivindicar los pequeños relatos, de atender a lo que la vida cotidiana acarrea como identidad contemporánea.

En este sentido, *Relato situado* fue haciendo que esas pequeñas historias (pequeñas por lo particulares) emergieran de las baldosas para no quedar en el olvido o simplemente lexicalizadas en el tránsito habitual de quienes pasan por al lado de ellas. Claro que las baldosas por sí mismas las rescataban de algún modo, pero al ser agrupadas y mencionadas en colectivo, como parte de un todo (la obra), adquirían así otro(s) sentido(s). Entre ellos, aumentaban y expandía el orden semántico de lo barrial. Porque, lo interesante, entre estos aspectos que venimos desarrollando, fue la capacidad de conectar ese espacio público, ese barrio, con la historia, la memoria y lo actual del paisaje que vemos. Articularlos mediante

una funcionalidad social, de entender parte de nuestro presente, leyendo parte de ese pasado inscripto en sus veredas.

Por otro lado, esta memoria cultural desplegada por la Compañía de Funciones patrióticas, acarreó lo colectivo en diferentes aspectos. El grupo estuvo atrás de conectar esas historias, de conocerlas primero y luego reagruparlas. Lo colectivo como parte de ese grupo de espectadores transeúntes, como bloque, no individual, que cual turistas iban encontrándose con cada punto de llegada, inscripto en el mapa. Lo colectivo por la memoria conectada, a partir de muchas historias, una macro historia contemporánea que nos compete a todos. Una experiencia colectiva de lo barrial como pertenencia, como ámbito más acotado, más delimitado dentro de la ciudad, como vecindad. Esto se desplegó entonces, a partir de muchos sentidos puestos en juego.

A su vez, apelar a una memoria sensible, atravesada por los relatos, por las canciones, por los sonidos propios del andar, de los autos, de las bocinas, de la gente caminando, fue parte constitutiva de la escena. Sonidos que recordaban y envolvían, formas de contemplar lo que ya estaba allí, aguardando ser desempolvado del olvido. El propio procedimiento de intervención teatral que *Relato situado* propuso, entonces, se volvía aproximación artístico-política sobre la memoria sensible. Modos de hacer, de rescatar lo subjetivo y lo político de la experiencia individual, pero compartida colectivamente. Decíamos que la obra era el proceso, en ello radica su capacidad política de señalar y cartografiar lo pasado en el presente.

Y si se trata de señalar lo que ya está, ¿qué lugar tiene la memoria y el olvido dentro del espacio público contemporáneo? ¿Quién da lugar a eso? ¿Sólo depende de la demostración del poder gobernante y su punto de vista según determinadas tradiciones selectivas? Y ¿por qué lo efímero vuelve una y otra vez a mostrarse como una salida estética viable para pensar instantáneas urbanas de arte público?

Según María Paula Doberti "el territorio propio, el espacio agenciado de una intervención urbana es precisamente la calle (…) en esos lugares de mixturas dialécticas se crea, se dispone, se construye y e articula. Desde allí se invita a la participación" (2010:253). Algo de esta participación fue experimentada, mediante la búsqueda de sentirse movilizado, movido, (con)movido e interpelado por lo allí narrado. Dentro de una situación ambigua oscilante entre lo conocido cotidiano y lo emergente extracotidiano, que el relato vino a reponer. Pasado y presente en cruce. Cuando como espectadores transeúntes fuimos en busca de que algo así sucediera.

Recapitulando, al principio de nuestro trabajo, al sintetizar parte de la trayectoria de la Compañía aquí evocada, mencionamos la capacidad de recordar la Historia (con Mayúscula)

en días patrios. En esos momentos de examinar el pasado "a contrapelo" sería correlativo con el andar durante *Relato situado*. Un andar a contrapelo, un andar que se resiste al devenir del caminar, por proponer todo el recorrido un paso hacia atrás, una resistencia a no dejar pasar por alto aquello que pisamos. Y todo aquello para que la práctica de memoria sea propicia para: generar un suceso efímero circundante sobre aquello ya planteado como tangible (baldosa). Esto sería, dentro del paradigma contemporáneo, pensar que −a pesar de todo− la memoria continúa necesitando arraigarse a un sitio específico, pero lo interesante es que ese instante de aparición en el que emerge no deja de ser fugaz…como el recuerdo mismo.

Como bien advertimos al inicio, no nos interesaba indagar el nivel efectivo de esta performance urbana, en tanto capacidad de lectura y convocatoria de la propuesta. Sino que perseguíamos el interés de reflexionar sobre su modo de hacer reflotar parte de nuestra historia compartida, con poco, y a la vez poniendo algo primordial, el cuerpo y la experiencia. El andar. Es decir, nos interesaba ver cómo se podía generar una puesta en escena del recuerdo, hacer de ello algo político con nada, pero hacerla. El gesto de recordar, de plantear sentidos sobre el paisaje urbano actual creemos fue un cometido cumplido por la práctica evocada. Allí el apropiarse de lo cotidiano fue un eslabón fundamental para la cadena de sentidos propuestos. Tal vez se trate de eso, de generar nuevas apropiaciones sobre el espacio público, de poner el cuerpo en primer persona, de dar voz a los protagonistas de sus calles, y descubrir desde allí qué tenemos y qué tiene para decir(nos) desde un lugar descolocado y desacostumbrado al cotidiano. Descolocamiento que, seguramente, tendrá que ver con volver a mirar desde otro lugar aquello que miramos a diario. Tal vez de eso se trate, de seguir indagando formas de intervenirnos e interpelarnos urbana y performáticamente.

**BIBLIOGRAFÍA**

AAVV (2011). *Afuera: muestra internacional de arte contemporáneo en la ciudad de Córdoba: arte contemporáneo en espacios públicos* /dirigido por Pancho Marchiaro. Buenos Aires: Asunto Impreso.

AGUILAR, Miguel Ángel (2006). "La dimensión estética en la experiencia urbana" en *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos/ México: UAM. Pp.137-149.

ARDENNE, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Murcia, CENDEAC [citado en Pérez Royo, 2008].

ASSMANN, Jan. (2008). “Comunnicative and cultural memory” in Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook,* Berlin/ New York, 109-118

CHUL HAN, Byung (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el de demorarse*. Barcelona: Herder.

DELGADO, Manuel (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles.* Barcelona: Anagrama.

DOBERTI, María Paula (2010) “Intervenciones urbana y performances/Buenos Aires 1983-2005” en Julia Elena Sagaseta (dir.) *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*. Buenos Aires: IUNA Dramáticas.

DUQUE, Félix (2001) *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.

GONZÁLEZ, María Laura (Malala) (2016). “El insomnio de la memoria en tiempos efímeros”. *Afuera. Revista de estudios y crítica cultural*. Año X. No. 16. [Disponible en: www.revistaafuera. Com.ar]

HUYSSEN, Andreas (2007). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

JOSEPH, Isaac (1988). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.

KRAUSS, Rosalind (1985). “La escultura en el campo expandido” en *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós.

KWON, Miwon. (2002). *One place alter another. Site specific art and locational identity*. The mit press: Cambrigde/Londres

LE GOFF, Jacques (1991).*El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós

MAESTRIPIERI, Eduardo (2010). “Memoria y paisaje” en AAVV, *Parque de la memoria. Monumento a las víctimas de Estado.* Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria Monumento a las víctimas de Estado, GCBA.

MONLEÓN, Mau (2000). “Arte público y espacio político”. Universidad Politécnica de Valencia.

[Disponible:www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublio_espaciopublico.PDF]

PÉREZ ROYO, Victoria (ed., trad.) (2008). ¡*A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca: Universidad Salamanca.

SEIJO, Martín (2015) *Compañía de funciones patrióticas*. Buenos Aires: Libretto.