

Arte público contemporáneo y la puerta bicentennial del GAC ¿Hasta dónde es posible seguir hablando de monumentos?

María Laura (Malala) González ⁽¹⁾

Resumen: Los festejos del Bicentenario nacional argentino –Mayo de 2010– y el espacio público intervenido artísticamente para la ocasión nos permiten reflexionar sobre las narrativas visuales expandidas por la ciudad en esos días. La puerta del Grupo de Arte Callejero (GAC) problematiza la condición material del recuerdo, en tanto artefacto efímero, entablando una correlación con el contexto sociopolítico en el que tuvo lugar. De esta manera, en las siguientes páginas nos proponemos pensarla como una práctica de memoria contemporánea mediante la cual las categorías de lo monumental/contramonumental resultarían convergentes con una percepción de la ciudad interpeladora y performática.

Palabras clave: Bicentenario - arte público - memoria - puerta del GAC - performático.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 179-180]

⁽¹⁾ Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Introducción¹

Abordar los festejos del Bicentenario nacional argentino –Mayo de 2010– y el espacio público intervenido artística e interdisciplinariamente para tal ocasión, nos permite recalar sobre una de las obras de arte público que fueron instaladas durante dichos festejos: la gran puerta del Grupo de Arte Callejero –en adelante GAC²– levantada sobre una esquina de la ciudad para dar paso a lo que por entonces se denominó “Paseo del Bicentenario”. Esta obra³, por un lado, advierte un distanciamiento respecto del emplazamiento de monumentos tradicionales –tan perseguidos cien años antes para la correspondiente conmemoración centenaria–, al vincularse con otras necesidades visuales, tecnológicas, políticas y estéticas propias de los tiempos actuales ligados al consumo inmediato y/o efímero. Y, por el otro, soslaya un análisis sobre la expansión de nuevas prácticas de memoria que fueron las que vertebraron el relato histórico constituido oficialmente para dichos festejos. Es decir, en tanto práctica estético-política, se habría correspondido con otro paradigma de memoria que –distante y crítico del que descansa diariamente naturalizado en los monumentos– avizora una concepción de lo anti-monumental. Consecuentemente, nos propo-

nemos estudiar en qué sentido esta obra de arte público elaborada por el GAC, como obra de visualidad expandida, colaboró con una revisión del contexto socio-político atravesado y conmemorado, al tiempo que interpeló la relación cuerpo-espectadorxs-transeúntxs desde una contemplación extra-cotidiana de la ciudad. Hacia allí nos dirigimos para pensar las prácticas de memoria en el presente, desde la incomodidad e interpelación ciudadana en la que lo performativo se vuelve una categoría de análisis plausible para repensar las derivas entre arte-política-memoria en la ciudad contemporánea.

1. Enmarcar las prácticas bicentenarias: la relación memoria-efeméride-festejo

Argentina, Buenos Aires, mes de mayo de 2010. Coordenadas espacio-temporales que delimitan un hecho puntual celebratorio: los festejos bicentenarios de la Revolución de mayo de 1810. Sin duda, la efeméride, como toda conmemoración esperada y prevista con anterioridad, habilitó una oportunidad gubernamental para establecer cruces entre el pasado y el presente nacionales que –bajo un carácter de reflexión y revisionismo histórico– también significó un momento para reposicionarse frente a la ciudadanía celebrante (Dinardi, 2014). Si bien, claro está que siempre se piensa al pasado desde el tiempo presente, resulta interesante observar cómo fue ese entramado, teniendo en cuenta el escenario político que rodeó al acontecimiento, desde años previos hasta la consabida conmemoración.

El *qué* contar y el *cómo* fueron factores intrínsecos e inherentes para narrar aquello que se celebraba después de 200 años. En este sentido observamos dos planos de acción. Uno dado por el gobierno local de la ciudad capital –a partir de la Unidad de proyectos especiales Puertas del Bicentenario a cargo de la Jefatura de Gobierno encabezada por Mauricio Macri– y el otro, a nivel nacional, –desplegado por la Unidad Ejecutora del Bicentenario (UEB), encabezada por quien fuera la presidenta de la República, Cristina Fernández de Kirchner⁴–. Para ambas jurisdicciones el escenario elegido para celebrar resultaba ser el mismo, la ciudad de Buenos Aires. Así, bajo la presión política de hacer algo que tuviera un gran impacto en vistas a las elecciones presidenciales del año siguiente, ambos sectores gubernamentales encararon rápidamente la planificación celebratoria, disputándose un perfil propio que recaló como suceso dentro de la opinión pública ciudadana. Al parecer, la fecha resultaba ser una muy buena oportunidad para diferenciarse políticamente entre sí, desplegando tensión, según los modos elegidos para festejar. Respectivamente, y a la distancia, los argumentos constituidos por cada parte señalan que hubo cruces y enfrentamiento político en los modos de afrontar el *qué* recordar, *para qué* y *para quién*. El gobierno de la ciudad, por su parte, sostuvo un discurso enfocado hacia el tiempo futuro y al cambio venidero. Mientras que el gobierno nacional tomó al suceso como una ocasión para la autorreflexión sobre el pasado, en tanto oportunidad única para repensar la historia acontecida, en función de una combinación de circunstancias favorables para revivir la participación pública y política en la sociedad y la fe en las instituciones políticas. Así, ambas fuerzas políticas configuraron “su” relato, su versión intencional del asunto que, en tanto *tradición selectiva* siguiendo a Raymond Williams (1988) operó poderosamente

“dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (p. 137) en la consideración de esta fiesta patria como fundacional de la argentinidad y como campo de disputa. Y que, según García Fanlo (2006):

Sólo se diferenciaron por lo estético-político y las propuestas ético-culturales asociadas a un festejo básicamente mediatizado y espectacularizado. No obstante, ambas conmemoraciones simultáneas, paralelas y totalmente desvinculadas una de la otra dejaron en claro que la identidad argentina sigue siendo doble cuando está en juego lo político. Una única argentinidad pero dos maneras de expresarse como fuerzas sociales en pugna (p. 31).

Ahora bien, adentrándonos en la gesta nacional, como mencionábamos, en este sector hubo un claro desafío por concretar diferentes manifestaciones artísticas que pusieran atención a un revisionismo histórico crítico del pasado, capaz de preponderar un perfil de lo popular, lo latinoamericano y lo participativo asumidos explícitamente como proyecto nacional de los festejos. Esto no solo se vio reflejado a partir de los cientos de artistas que estuvieron presentes con su arte y que otorgaron un espectro heterogéneo muy amplio de poéticas reunidas durante los días de mayo, sino que también se volvió participativo por parte de la ciudadanía que se acercó a celebrar y hacer uso del momento festivo y del espacio público, apropiándose los. Esto dio lugar a que en cada una de las actividades planificadas –antes y durante la celebración– hubiese un doble ejercicio: el de hacer/estar en ese espacio destinado para celebrar (la calle) y, al mismo tiempo, el de repensar qué memoria y qué historia se quería contar como *nación*.

El relato configurado en la celebración como iniciativa nacional y oficial apuntó a problematizar un presente democrático, relativo a un *¿Quiénes somos?* en construcción, mirando al pasado de quiénes fuimos para repensarnos en el hoy, lo que permitiría pensarlo como acontecimiento autoconstitutivo y reafirmante de sí, a la vez que conmemorativo. Ese “¿quiénes somos?” procuró, según Cecilia Dinardi, hacer del evento un gran momento de entusiasmo colectivo y efervescencia social (2014, p. 224). Como pregunta identitaria se reposó sobre la idea de un ser nacional a partir de una dimensión mayor, es decir, latinoamericana, continental, que fuera capaz de plantear una identidad más amplia y correlativa con ciertas políticas internacionales llevadas cabo, y no desde una mirada hacia Europa como habían sido los festejos del Centenario Nacional de 1910 (Gutman, 2005; González, 2013 y 2015).

Vale recordar que en aquella ocasión, cien años antes, las clases terratenientes y elites organizadoras posaron su mirada hacia el viejo continente, en una maniobra política que dejó de lado a la propia ciudadanía como participante, haciendo oídos sordos de las luchas y quejas sociales que por entonces colmaban las calles. El relato histórico del Centenario se había preocupado por demostrar hacia el exterior del país los logros alcanzados por el sistema agro-exportador y, reposicionándose como nación, aspiró a la construcción de un tipo de memoria e historia ancladas en la implantación de imágenes materiales permanentes⁵ –monumentos que la ciudad actual conserva desde aquel entonces–. Para ello se desarrolló una idea de nación constituida a partir de los próceres y eventos rememorados por una historia oficial que necesitaba afianzarse⁶ a nivel mundial. Incluso, fue durante ese

contexto de 1910, en el que se imaginó a la ciudad bicentennial como una ciudad utópica cargada de autopistas altísimas y simultáneas (muy al estilo del artista plástico Xul Solar) en concomitancia con las ideas de progreso y de avance tecnológico que se atravesaban por entonces, y que, por consiguiente, posaron su imaginación en el porvenir de un paisaje urbano futuro.

Por el contrario, en 2010 el movimiento resultó inverso. Se investigó, se indagó y se evaluó sobre el pasado nacional a fin de repensar el presente. E incluso ese revisionismo tuvo como fin poder diferenciarse claramente del festejo centenario anterior, a fin de revalorizar todo lo acontecido social y políticamente durante el siglo XX. Estas diferencias mantenidas intencionalmente entre una celebración y otra permiten observar momentos de la historia argentina muy particulares, y a la vez diferenciar cómo esos relatos configurados en cada ocasión se observaron entre sí. Además, si bien tanto en 1910 como en 2010 hubo festejos, el destinatario de cada uno también fue muy disímil. Porque luego del *¿quiénes somos?*, el *¿para quién?* era la segunda pregunta que el gobierno nacional kirchnerista se hizo a la hora de planificar el ansiado Bicentenario y, en correlación con sus políticas gubernamentales desarrolladas, el pueblo celebrando en las calles no podía no ser la respuesta.

La puerta del GAC⁷

Se trató de una obra de arte visual contemporáneo que –respondiendo a los cánones de un arte público actual– no buscaba dar respuestas sino generar búsquedas y preguntas en el espectador de manera activa, y así ejercitar su recuerdo⁸. Era una estructura de caños de metal de forma rectangular de unos 15 metros de altura, plantada sobre la avenida Corrientes, cruzándola de vereda a vereda, a pocos metros de su intersección con la avenida 9 de Julio. Sobre toda la estructura metálica –en su parte superior y sobre ambos laterales– se apoyaba un cartel/panel luminoso de muchos colores que funcionaba electrónicamente. Por él iban pasando en sentido de derecha a izquierda, una a una, las diferentes letras, las cuales iban formando las palabras y oraciones –continuas–, generando así un circuito cerrado en movimiento, hasta desaparecer al finalizar su recorrido. El dispositivo electrónico se parecía a aquellos artefactos que Infobae/Infotrans (agencia de noticias) solía colocar en los transportes de pasajerxs urbanxs para hacer circular los titulares de “último momento”. A medida que este letrero avanzaba se podían leer diferentes textos, entre ellos, una adivinanza que jugaba con poner a lxs espectadorxs en la fecha patria:

¿QUIÉN DIJO? ¿QUIÉN DIJO?: “En el congreso no hay lugar ni para los gauchos, ni para los negros, ni para los pobres. El congreso es sólo para nosotros, la clase gobernante”. RESPUESTA: Domingo Faustino Sarmiento.

Justificar //distorsionar //naturalizar //subordinar //omitir //asimilar // estigmatizar// callar.

Así se iniciaba la acción provocadora del GAC⁹. Intentando cortar con ciertas respuestas convencionales, intentando plantear otras líneas argumentativas sobre el festejo. Sin embargo, a diferencia de otras acciones previas del grupo ligadas a un carácter de resistencia,

denuncia y protesta política más periférica, esta vez se trató de una intervención urbana que formó parte de la organización oficial de los festejos y que, además de haberse realizado por encargo, contó con un alto financiamiento económico. Su emplazamiento, junto con el de otras dos puertas más, daba lugar a lo que se llamó “Paseo del Bicentenario”. A éste se ingresaba a partir de tres puertas que abrían y coronaban espacialmente el perímetro urbano elegido para la celebración. Las otras dos puertas fueron realizadas por lxs artistas visuales: Graciela Sacco, Marcos López, León Ferrari y Mondongo.

Tres espacios de tránsito, arcos/puertas, que daban lugar a otro espacio, el de la fiesta. Simbólicamente planteaban ese rito de pasaje a la Historia, al lugar destinado para celebrar colectivamente. Una vez del otro lado, la multitud se volvía parte misma del espectáculo colmado de stands gastronómicos y provinciales, de un escenario central para los recitales al pie del Obelisco, y de una gran pasarela de largas cuerdas para diferentes desfiles. Cual arco de triunfo¹⁰ (rectangular), estos tres artefactos gigantesos permanecieron instalados durante los cinco días de festejo (del 21 al 25 de mayo) y luego fueron íntegramente desmantelados. Arcos que señalaban el “triumfo” de estar interviniendo la calle, el espacio de todos, bajo encargo oficial, es decir, bajo cierta legitimación y reconocimiento del sector organizador.

Ahora bien, en tanto despliegue “efímero” sobre el espacio urbano, en función del recuerdo histórico y celebratorio, formó parte de la construcción del relato que quedaría para la Historia posterior, no por su condición material, sino por lo contrario. Es decir, el legado de estas obras efímeras fue el recuerdo de la experiencia. Su condición efímera/performática no les permitió permanecer luego en el espacio público de la ciudad –como fueron los monumentos de 1910– sino que sólo fueron perdurables o evocables a partir del registro o recuerdo de lo acontecido. Asimismo, cada puerta planteó un matiz singular sobre el relato histórico que estuvo perfilado según lxs artistas a cargo, según los intereses personales o grupales perseguidos, sin demasiadas restricciones. Así lo relata Carolina “Charo” Golder, una de las integrantes del GAC, al recordar que la invitación a participar les llegó unos meses antes de mayo, de la mano de Nora Hochbaum, directora del Parque de la Memoria, a quien ya conocían por la obra del grupo instalada allí:

Nos dieron la estructura. Fuimos a la empresa que se encargaba de hacer toda la producción del Bicentenario (...) nosotras ahí *flasheamos* porque siempre habíamos trabajado con cuestiones muy baratas y todo ese mundo... pero ahora nos dijeron que podíamos hacer lo que se nos cantara. Y bueno empezamos a pensar qué queríamos hacer teniendo un presupuesto sin límite (...) es más no teníamos que armar un presupuesto, lo que nos pareció increíble, sólo teníamos que armar un proyecto. Entonces pensamos en el cartel de “infotrans” (un pasador electrónico) que se viera de noche. Lo que sabemos es que finalmente fue la puerta más barata¹¹.

Entre sus recuerdos sobre el artefacto realizado, Golder alude a que la intervención urbana del grupo resultó “re *flashera* [y que] terminó siendo el proyecto más moderno y electrónico y al que más gente vio. Incluso se veía desde el Mc Donalds de la otra esquina”. En su reflexión aparecen las líneas estéticas y poéticas trabajadas a partir del impacto visual

como eje para captar la atención de quienes estuvieran presentes dentro de los festejos, sin dejar de lado el contenido fuertemente político que se estaba conmemorando. Así fue como apareció este lenguaje de guión “info-trans” que permitía, aun siendo mirado por poco tiempo, resultar efectivo en su interpelación. En este sentido, la confección de esa narrativa visual electrónica vehiculizaba una lectura callejera capaz de interpelar a lxs transeúntxs con alguna frase directa lo suficientemente punzante o llamativa como shock. Según Golder (2014):

No había nadie en ese contexto que se quedara parado veinte minutos mirando todo. Y por eso fue pensado como cuadros cortos, y en que en cuatro segundos sí pasara algo [...] además era una esquina muy neurálgica y de mucha circulación, pero sin embargo mucha gente se quedaba parada observando. Y nosotras veíamos que miraban, se reían, comentaban. No pasaba desapercibido [...] aunque estaba dentro de un maremoto de cosas¹².

Claramente, el “maremoto de cosas” que menciona la artista se corresponde y alude a la hiper-información visual que rigió a toda la celebración, y con la que, de algún modo, “competía” la instalación de esta puerta y de las demás. Asimismo, habría que sumarle a este plano de situación la gran cantidad de ciudadanxs asistentxs que llegaban, permanecían, y luego se iban, a lo largo de varias horas, durante todo el día, a lo largo de las cinco jornadas de festejo. Captar la atención de quienes pasaban por debajo —es decir, también en tránsito—, hacerles mirar hacia arriba por un instante, y en ese/os segundo/s hacerles rememorar algo del pasado nacional, corriéndoles de los ejes tradicionales, ese fue el gran objetivo. A eso apuntaba el cartel luminoso del arco triunfal antimonumental¹³ del GAC, a generar otra actividad de recuerdo diferente a la de un monumento tradicional, más ligada a una memoria involuntaria:

En el arte público diferentes artistas utilizan el carácter evocador de su obra para inducir en el ciudadano la participación activa y huyen de lo establecido y autoritario del monumento o del documento. Inducen así un proceso de recuerdo activo en el que la importancia de la búsqueda queda por encima del hecho de encontrar. La ciudad [...] entre el documento y el monumento. Un lugar en el que intervenir como un arqueólogo para poner en evidencia la historia presentada al espectador como algo que rompe con lo cotidiano y lo establecido y, por tanto capaz de despertar la memoria involuntaria (Lapeña Gallego, 2015, p. 190).

Algunas frases del guión (por cierto, algunas ya utilizadas por el grupo en otras intervenciones previas realizadas bajo el eje de “antimonumento”) presentaban esta dicotomía relativa a la idea de memoria y de monumento como documento plasmado en la ciudad. Al emplear frases ya trabajadas grupalmente, se generaba una autocita de intertextualidades superpuestas, en la que era posible vislumbrar una continuación de algunas problemáticas previamente tratadas, pero que ahora se resignificaban en un nuevo contexto. El contenido de esas frases reutilizadas ahora se mezclaba con otros temas, entre ellos: el aborto,

reclamos feministas, el lugar del poder gubernamental, los próceres, los exterminios de diferentes momentos históricos, y con la posibilidad de hablar de otras conquistas que no tenían necesariamente “una lógica, pero sí un decir, un decir diferentes cosas”, en un escenario mayor que significaba el Bicentenario. El cartel entonces expandía su narrativa hacia diferentes tópicos, luchas sociales, construcciones identitarias, de reclamos por igualdad de derechos, al tiempo que problematizaba y daba voz a debates olvidados que fueran capaces de despertar inquietudes, al tiempo que jugaban con deslexicalizar algunas cuestiones pertinentes para pensarnos como ciudadanos y como país, claramente referidas a problematizar la inquietud del “¿quiénes somos?”.

Claramente, la cuestión identitaria y memorial de las frases iluminadas apelaba fuertemente a generar preguntas que ayudaban a quebrar ciertos sentidos acostumbrados o incluso aportando datos no tan conocidos. Tanto la adivinanza, como el acertijo (otra modalidad empleada) fueron recursos para interpelar a lxs otrxs (ciudadanxs) para acercarlxs a la obra como cómplice (o no) de las inquietudes planteadas. Como juego, como pacto, la obra de presentaba como una posibilidad para abrir el diálogo, e involucrando a lxs paseantes, la obra se volvía participativa. Aunque tan sólo fuera por un instante, el objetivo primordial era interrumpir lo que estaba sucediendo alrededor, generando nuevos sentidos.

Por otro lado, para el GAC este juego de presencias y tránsitos planteados a partir de su artefacto, se articula con la posibilidad de “haber sido parte”/de “estar en” una celebración como aquella. Es decir, su participar entendido como un modo de legitimar y monumentalizar parte de la trayectoria estética del grupo:

A nivel político fue muy fuerte el Bicentenario. Era como afirmarse a nivel histórico, a nivel político. Afirmar una identidad. Es un modelo que tiene cosas buenas y malas pero tiene como una mirada revisionista crítica sobre la historia, eso es indudable [...] En nuestros dieciocho años de grupo esta misma acción, en los comienzos hubiera sido algo impensado. Pero después fuimos madurando. Uno mismo, no es el mismo a los veinte, a los treinta, que a los cuarenta. Y sabés, y decidís estar o no estar en determinados lugares. Nosotras lo discutimos, lo pensamos. Pero para mí fue muy importante haber estado, ser parte. No fue cualquier contexto¹⁴.

Golder habla de controversia por la trayectoria grupal experimentada respecto de otras acciones realizadas previamente como activismo político (escraches, performances, entre otras manifestaciones artístico políticas) y de otros modos de relacionarse con otros gobiernos. Pero al pensar en un gobierno como el kirchnerista y en sus políticas desempeñadas en relación con la lucha de Derechos Humanos, éste ya no les generaban enfrentamiento o lucha, sino todo lo contrario: adhesión, empatía, identificarse, “ser parte de”. Por ello, esta acción resultaba diferente. En su puerta luminosa aparecía la posibilidad de “decir” determinadas cuestiones que estaban en correlación con la mirada crítica revisionista planteada desde el marco gubernamental del festejo y como parte de esa historia revisada a contrapelo, que venimos aludiendo.

De condición efímera

Llegadxs a este punto, estamos en condiciones de preguntarnos por la materialidad de la obra para, luego, abordar su carácter de antimonumentalidad. En primera instancia, surge una articulación de su condición efímera respecto del perfil delineado para los festejos estudiados. Dijimos que, a diferencia del Centenario patrio, el Bicentenario no se preocupó por dejar para la posteridad legados materiales en el espacio urbano sino que la mayor parte de lo acontecido durante estos festejos tuvo un hincapié en generar eventos capaces de ser experimentados y vivenciados como fiesta colectiva. El desafío por pensar la Historia conmemorada visibilizaba, en tiempo presente, la huella y consecuencia de ese pasado evocado. El hacer del festejo un acontecimiento tan participativo por la ciudadanía fue la clave de su éxito y su correspondiente perdurabilidad. Hoy el evento se recuerda como uno de los más masivos de la Historia argentina y paradójicamente no quedan rastros en la ciudad actual de lo que allí ocurrió.

En lo que respecta a la obra del GAC, sus realizadoras aprovecharon esa oportunidad de pensar al presente desde lo efímero mediante un letrero en movimiento continuo, que se proponía así mismo como un ente efímero, el cual mientras sucedía, iba desapareciendo. Las letras en continuado no se fijaban, por el contrario, debían ser leídas al tiempo en que eran plasmadas. Esa condición paradójica y simultánea de lo material y lo inmaterial funcionaba como eje de la obra. Y por ello requería de una atención específica para leer las frases antes de que desaparecieran, más allá de que una vez que terminaba toda la proyección, el guión volviera a empezar. Entonces, la puerta estaba allí para ser mirada por quién quisiera o pudiera verla, llamando su atención dentro de un paisaje visual hiper-colmado de imágenes.

A su vez, entendemos que recordar el pasado es siempre una evocación crítica desde el presente –como un mecanismo que la propia memoria realiza como parte del olvido–, y que celebrar doscientos años de patria significaba recordar no solo las “victorias” sino también las muertes, las pérdidas, la desigualdad de las luchas sociales y del poder. Por ello la ciudad como marco, como paisaje, como panóptico, como terreno de disputa, les significó abrir el juego hacia la propia idiosincrasia –aquella que nos nutre y nos educa día a día– como tensión social. El cartel efímero buscaba que el recuerdo momentáneo aconteciera sobre la calle y que la ciudad, como escenario, que la ciudad fuera parte de la obra como relieve en disputa.

Resulta interesante observar que la manifestación sensible de esta obra callejera descansó sobre ese terreno fértil y cotidiano: la propia ciudad (ahora destinada a modificarse como espacio de celebración colectiva). Es decir, se ubicó directamente en un escenario no casual, para despertar la percepción sobre aquello que lexicalizamos y sobredeterminamos usualmente en nuestros circuitos urbanos diarios. Habría en el emplazamiento de la obra efímera una doble manifestación de sentidos, una que apuntaba a conmemorar una Historia a contrapelo a partir de los acertijos, los dichos que aparecían en el guión; y otra simultánea que jugaba con los sentidos cotidianos sobre ese espacio elegido. Así, la propuesta del GAC no sólo articulaba la memoria de la efeméride como momento puntual, sino que en ella convergían otras memorias instaladas en lo cotidiano, a partir de preguntarnos por denominación cívica que reposa en determinados lugares, los nombres de calles e ins-

tituciones. Una vez más, el GAC señaló lo urbano, generando una actitud desafiante capaz de involucrar al ser ciudadano para preguntarse “¿por qué?”, ¿por qué estamos celebrando lo que celebramos? Y lo hizo iluminando críticamente aquello cotidiano que, naturalizado hace a la constitución de una memoria diaria. Por ello, en algún momento, el cartel decía:

- ¿Qué nombres ocupan nuestras calles, colegios y ciudades?
- ¿Qué bronces, placas y cuadros construyen nuestra identidad?
- ¿A quiénes queremos realmente recordar o reivindicar?
- ¿A quiénes olvidamos?
- ¿Quiénes fueron, quiénes son los protagonistas anónimos de nuestra historia?
- ¿Cuántas identidades se borran cada vez que se erige un monumento?
- ¿Cuántos quedan afuera de esa representación?
- ¿Qué monumentos hay que derribar para empezar a construir otra historia?

Este artefacto “monumental” –lo denominamos así por su tamaño y acción de reificación sobre el recuerdo y el olvido– cuestionaba entonces su propia constitución, su propio acto de ir hacia el recuerdo mediante un gesto provocador, y al mismo tiempo deslexicalizador de prácticas memoriales más recurrentes. Esta fue su clave de lectura. Es decir, acostumbrados a convivir con recuerdos hegemónicos sobre el pasado vivido, y parte de eso era lo que se mencionaba en la narrativa electrónica, los nombres de las calles, de las ciudades, las figuras de los billetes¹⁵, las placas y los monumentos que nos rodean a diario cargan inadvertidamente con un discurso sobre el qué recordar, en tanto nación e identidad. Pero ¿sabemos quiénes son esos personajes que están esculpidos en mármol o fundidos en hierro que descansan en los parques de nuestra ciudad? ¿Prestamos atención a ellos o los naturalizamos de forma tal que no podemos leer su propio contenido? ¿Sabemos a qué refiere a denominación de la calle en donde vivimos? En definitiva, ¿qué tipo de relación mantenemos con ese relato histórico constitutivo en tanto ciudadanxs cotidianxs? ¿Cuál es la relación espacio, tiempo, arquitectura, memoria, ciudad que delineamos corporal y mentalmente a diario a partir de los trayectos que realizamos? ¿En dónde se aloja ese tipo de memoria urbana que nos compete en tanto sujetos ciudadanos?

Al iluminar, desocultar, informar (como un letrero de noticias urbanas) “al paso” con adivinanzas, preguntas o recordatorios, el artefacto también cuestionaba lo monumental:

- PREGUNTA: ¿Ud. qué prefiere? ¿Un Mayo francés o un “Julio argentino”?
- La versión oficial de la historia nos hizo crecer pensando que la revolución de mayo fue una acción realizada por unos pocos hombres ilustrados.
- Oportunamente, han tergiversado u omitido el protagonismo de los sectores populares en la vida política.
- Han ocultado una vasta genealogía de luchas, para privarnos de una historia que nos sea propia y útil.
- Censuran nuestros discursos por estar cargados de ideología, promoviendo lecturas falsamente neutrales y despolitizadas.

Estas interrogaciones plasmadas literalmente en la obra efímera, nos conducen a preguntarnos por el propio estatuto artístico y lo monumental. Por aquello que con el tiempo se ha instalado como signo portador de Historia y memoria y que resiste –mediante “un” relato posible sobre lo ocurrido– al paso del tiempo, pero, en clave de homenaje.

2. Del latín, *Monere*

La etimología de la palabra monumento (*monumentum*) proviene de: *men/mens* “mente” y de *memini* “memoria”; mientras que el verbo *monere* significa “hacer recordar”, es decir, “todo lo que puede hacer volver al pasado, perpetuar el recuerdo (Le Goff, 1991, p. 227). Pero ¿qué significan hoy los monumentos? Y ¿por qué estaríamos en condiciones de pensarlos efímeros, en tanto calidad más apropiada y paradójica para materializarlos? Junto con estas inquietudes deviene la idea de contra-monumento que bien se ajustaría a estas definiciones contemporáneas sobre los modos de recordar. Parecería que la Historia necesita de otros soportes, ya no materiales y/o perdurables, para ser capturada del olvido en las sociedades contemporáneas. Otras formas de pensar y hacer practicar la memoria mediante la participación de la experiencia colectiva, de entenderla como praxis social, como necesidad y construcción dada por una comunidad.

La idea de contra-monumento supone, entonces, una inversión del paradigma convencional monumental, siguiendo a Mau Monleón (2000):

El carácter contingente de todo significado y memoria se contraponen aquí a los valores tradicionales del monumento: permanencia y conmemoración son sustituidos por obras efímeras y participativas, que más que competir con la superabundancia de signos de las ciudades, se proponen desvelar sus estructuras profundas, revitalizando la memoria colectiva (párraf. 14).

Esa posición de ir contra, de resistir a lo permanente, de plantear algo efímero de otro orden, aparece en varios trabajos de la trayectoria del GAC, no sólo en su puerta bicentennial. Según lo que venimos argumentando, además de monumental, podríamos considerarla también como una obra (anti)monumental, en la cual el relato móvil se constituía, se producía y se consumía, mientras iba sucediendo. Palabra tras palabra, la obra cobraba forma al generar frases, significancia y preguntas, en un mismo texto que desaparecía, una vez recorrida toda la extensión material del cartel ¿Podría entonces conceptualizarse esta obra como un “monumento móvil” que cuestionaba el *qué* recordar no de manera permanente sino evanescente, porque se erigía en la calle como tal, como un artefacto circunstancial, efímero?

Esa transitoriedad o fluir de las frases iluminadas (como ya dijimos, cual noticias mediáticas) junto con la propia materialidad efímera en que fue pensada y constituida la puerta, es lo que nos permite arribar en lo anti-monumental, “en la medida en que las fronteras tradicionales del museo, del monumento y de la historiografía se han vuelto más fluidas, el monumento en sí ha perdido gran parte de su carácter fijo y permanente”

(Huyssen, 2002, p. 158). Decimos anti-monumental por proponer desde lo inmaterial un hacer monumental, siendo la propia categoría la que se problematiza, siendo la obra la que se interroga a sí misma como tal. Esta aparente extinción de la categoría monumental habilita un panorama teórico de interrogaciones similares que se expande en diversas sociedades contemporáneas¹⁶. Pero ¿qué es lo que logra operar monumentalmente en la ciudad contemporánea? ¿Qué lugar tiene la memoria y el olvido hoy dentro del espacio público? ¿Quién da lugar a eso? O ¿sólo depende de la demostración del poder gobernante y su punto de vista según determinadas *tradiciones selectivas* de una historia oficial? ¿Por qué lo efímero vuelve una y otra vez a mostrarse como una salida estética viable para pensar instantáneas urbanas de arte público en la actualidad?

Cierto es que los monumentos condensan un discurso o relato atravesado por el poder. Por el poder de contar, de dejar huella, de hacer presente algo del pasado. El relato de lo monumental se tensiona bajo esa posibilidad de hacer ver, de legitimar y, al mismo, invisibilizar ciertos relatos. Pero ¿cómo sería desestabilizar la perpetuación de unos hechos pasados o de unos deseos futuros por parte del poder, en pos de arriesgar y repensar en otro tipo de relatos, de orden más cotidiano o comunes? ¿Serían los antimonumentos los encargados de repensar otros modos de memoria? Pero ¿cómo sería expandir la mirada hacia otros relatos? La relación lugar-monumento, que ya planteaba Rosalind Krauss a partir de su noción sobre el campo expandido, nos decía que toda escultura es de por sí una representación conmemorativa que “se asienta en un lugar concreto y habla con la lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar” (1985, p. 63). Por eso mismo, y en relación a lo que establece Eduardo Maestriperi (2010, p. 35), debemos considerar que es el “lugar” el elemento ineludible para la producción de las esculturas y monumentos urbanos contemporáneos. Entonces, tanto la categoría de lo monumental como de lo antimonumental comparten un elemento común que de un punto u otro de vista no debe pasarse por alto: el lugar de emplazamiento de la obra. Porque sea monumental / contra-monumental / antimonumental, sea de la materialidad que sea, lo que no cambia, más allá de las formas y tradiciones, es que la obra ocurre en un espacio definido con el que indefectiblemente dialoga. Y en este sentido, resultaría atinada la noción de *Site-specific* (sitio específico) (Kwon, 2002, p. 74) para repensar y cuestionar estas categorías monumentales que son contingentes e inherentes al sitio de su emplazamiento, a la historia de ese lugar, al arraigo y a la posibilidad de plantear dos tiempos: el pasado y el presente de manera dual. Así, las características sociales y políticas que atraviesan a ese espacio estarían accionando sobre la propia obra y, al mismo tiempo, la obra estaría dialogando con aquello que la circunda. Volviendo a la puerta del GAC, este diálogo es el que se habría expandido: lo monumental, al recordar algo específico del bicentenario dentro de un perímetro puntual; lo antimonumental, por plantarse repensar cómo hacerlo y desde dónde y hacia quiénes interpelar para preguntarlo; y un tercer elemento, lo urbano, como soporte espacial fundamental para expandir, a su vez, múltiples significancias en tanto escenario.

De esta manera, lo artístico específico de la puerta bicentaria es que habría aportado un choque de sentidos (políticos) sobre ese espacio público intervenido. Al tiempo que se emplazaba en una esquina de bienvenida del festejo –siendo parte de él– también lo señalaba y cuestionaba. Y es en esa simultaneidad en la que radica su doble condición monumental y antimonumental. Podemos decir entonces que, cual monumento efímero o

antimonumento, la obra habló de una temporalidad que cambió o sufrió modificaciones en su esencia misma. En ella el pasado ya no era recordado a simple vista, sino que era puesto en discusión.

En este tipo de obras se atenta contra la idea de “un” solo relato, a partir de fragmentarlo, al tiempo que proponen nuevos enfoques y realidades. En ellas, la posibilidad de memoria es tan intangible y tan escurridiza como la materialidad de expresión misma con la que pueden ser realizadas. Y es que algo de nuestra época contemporánea nos lleva a pensar en estas obras como artefactos-sucesos, como acontecimientos de memoria y donde la performatividad adquiere relieve. La memoria es tematizada por la obra misma, de manera metamonumental. Y el ejercicio de recordar se vuelve huidizo y se desvanece en lo efímero que resulta. Concebirlas como acontecimientos, sería leerlas en clave teatral.

El para quién de los festejos: ciudadanxs espectadorxs

Hemos destinado estas últimas reflexiones sobre la obra del GAC analizada para concluir con la cuestión de lxs espectadorxs. Por lo hasta aquí expuesto, podemos decir que, como arte público, la obra planteó un recorrido en el espacio urbano. Un recorrido de letras luminosas sobre un cartel en movimiento. Un relato histórico móvil y esporádico que sucedía electrónicamente dentro de un contexto celebratorio efímero mayor. Al mismo tiempo y paradójicamente, esa materialidad-duración de la obra se trasladó hacia aquellxs espectadorxs (ciudadanxs) que recorrieron el lugar y, pasando por debajo de la puerta, lograron apreciarla. Es decir, su percepción también fue de índole efímera y transitoria. Entonces si la memoria cultural de los festejos bicentenarios se apoyó en el registro de una experiencia urbana extracotidiana y estética vivida, no en dejar registros materiales como ya hemos mencionado, la puerta del GAC habría entablado un diálogo performático y político con lxs transeúntxs espectadorxs, mediante un relato oscilante entre lo contramonumental y la memoria histórico-urbana, haciéndole preguntas sobre la efeméride celebrada; interpe-lándolxs y haciéndolxs partícipes de la obra.

Estxs sujetxs espectadorxs –en clave teatral, componente-partícipe del suceso– son consideradxs como el elemento fundamental para la concreción de este tipo de artefactos efímeros. Porque alejándose de la materialidad o de la perdurabilidad acostumbradas de las formas tradicionales monumentales, los contramonumentos /antimonumentos, por el contrario, sugieren la idea de movimiento, de lo efímero, de lo fragmentado, de lo no completo en sí mismo, planteando una intertextualidad provocadora. En ellos son lxs espectadorxs lxs que mediante su accionar, su participar dentro y con la obra completan sus sentidos y manifestaciones. Porque junto con el espacio de emplazamiento son los dos elementos fundamentales que permiten el diálogo a partir de y mediante las circunstancias que constituyen la obra. Es decir, no se trata de un arte aislado, sino que es sustancialmente un arte contextual.

En la obra del GAC, así como en el terreno de lo contramonumental, tanto lxs espectadorxs como el artefacto/dispositivo requerían de un momento y de un lugar específicos para constituirse y plantear una instancia comunicacional. Así, entre el arte y la memoria que se desplegaban sobre el tejido urbano habitual, se establecía una tríada conformada

por: el artefacto monumental efímero, lxs espectadorxs ocasionals y la teatralidad espacio-temporal que sucedía como acontecimiento. Entonces ese *para quién* (espectadorxs) de los festejos, del “arte público monumental contemporáneo” desplegado por la puerta del GAC, es lo que nos permite establecer cruces con una situación performático teatral (Sánchez, 2007). La obra jugaba con esa posibilidad, al articularse con la idea de presentación de un relato, no para generar una ficción narrada, sino para generar una situación de alguien (artista) para alguien (espectadorxs ciudadanxs). Es decir, un alguien que —a partir de su obra efímera y urbana— recuerda y problematiza algo del pasado/presente, y de unxs otrxs que al mirar /comprender/observar dicha obra, pueden sensibilizarse con ella. El “aquí y ahora” del suceso —su instancia de enunciación artística— se completa con y por esx otrx partícipe que puede arraigar el discurso de la obra dentro de un contexto/escenario puntual, el festejo bicentenario. Es esx otrx, el espectadorx, quien entra en relación con la obra/intervención urbana desde un lugar extracotidiano, apropiándose de ella espacial y corporalmente; entendiendo que lo performativo sería “la condición primordial de la posibilidad de la elaboración de significados en la puesta en escena” (Fischer Lichte, 2008, p. 123) que opera en este tipo de obras. Aun cuando no sean portadoras de cuerpos, sino más bien relativas a la idea de “instalación”, es lo performativo lo que emerge como potencialidad en esos cuerpos espectadores que deberán transitarlas al interpelarse por el discurso que portan.

Sucesos que ponen en práctica la memoria y que, interpellando los sentidos cotidianos, proponen otro tipo de nostalgia o tradición selectiva sobre el tiempo pasado. Una nostalgia que “siempre está en juego e incluso resulta productiva en la medida en que constituye una forma de memoria [...] el deseo de la historia y de la memoria tal vez constituya una forma ingeniosa de defensa” (Huysen, 2002, p. 252). Y justamente, es junto con estas formas de memoria diferentes en las que aparecen esxs otrxs (espectadorxs consumidorxs) que conviven en una ciudad plagada de imágenes simbólicas y publicitarias, que requieren de otras necesidades visuales, políticas y estéticas, como mencionábamos al inicio de este trabajo. Nostalgias o revisiones sobre el pasado frente a un presente que se desenvuelve de manera muy virtual, en el que constantemente se articulan tensiones varias, entre ellas las plasmadas sobre la propia ciudad.

En definitiva, podríamos decir que estas tensiones urbanas (entre pasado y presente, entre celebración e interpelación ciudadana) que se habilitan en obras de arte público como la del GAC, permiten pensarlas como prácticas de intrínseca constitución política y estética atravesadas por lo coyuntural. Una mezcla entre lo temporal e histórico que portan sobre el espacio público y el poder artístico-político que subyace a sus emplazamientos.

A lo largo de este trabajo hemos intentado indagar sobre los modos expandidos de conmemorar artísticamente sobre el espacio público desde lo estético-político. Claramente cuando una efeméride como el Bicentenario se avecinó, las direcciones de esos modos de atender a la Historia resultaron convocantes y motivadores de posibles y nuevos discursos. La puerta del GAC aquí analizada resultó ser objeto de reflexión para pensar, entre otros aspectos, cómo los relatos contemporáneos estarían pensando en otros paradigmas monumentales que los tradicionales, en otros modos posibles, incluso corporales, performáticos, de repensar las prácticas de memoria en la ciudad actual.

Y en torno a aquella pregunta inicial sobre el *¿quiénes somos?*, si bien la efeméride bicentennial pudo haber generado una oportunidad para resquebrajar ciertos sentidos acostumbrados o callados sobre la propia historia nacional, parecería ser que la misma realidad cotidiana es la que nos estaría interpelando en lo cotidiano, mostrándonos otros pliegues para problematizar las identidades y memorias a las que nos hemos acostumbrado e incorporado. Pero si esto fuera así, entonces ¿es posible seguir hablando de monumentos? O ¿no estaríamos ante formas de discursos conmemorativos que ya operan en lo cotidiano y es cuestión de distinguirlas? Tal vez se trate de animarnos a percibir el tiempo y el espacio cotidiano desde otro lugar... más poético, tal vez más político. Tal vez sea más performático, corporal y artístico. Tal vez se trate de mirar y observar cuáles son nuestros monumentos cotidianos y qué antimonumentos tenemos que aprender a construir para generar y conmemorar nuevas historias.

Notas

1. Una versión muy preliminar de este artículo fue presentada como ponencia “Teatralidades y performances en el espacio público: diálogo entre contramonumentos, memoria y política/El reverso de la Historia” en las *VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani* (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) realizadas en noviembre de 2015, cuando era becaria posdoctoral dentro del proyecto de investigación “Políticas de consenso y tácticas de resistencia. Producciones culturales en dictaduras y posdictaduras en América Latina”, dirigido por la Dra. Ana Longoni. Agradezco a lxs comentaristas de aquellas jornadas por sus fructíferos aportes y el recorrido teórico efectuado desde entonces para la presente reelaboración.
2. Para conocer más sobre el Grupo Arte Callejero GAC véase: <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/> ; <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/> ; <https://archive.org/details/GacPensamientosPracticasYAcciones/mode/2up> ; http://cva.com.ar/03biografias/grupo_arte_callejero.php
3. Para conocer sobre la obra aquí analizada, ver disponible en Youtube un registro filmado de la misma: https://www.youtube.com/watch?v=_MhyG7RnwWo
4. El equipo creador de la UEB (Decreto 1358/2009) fue el encargado de planificar y evaluar cada detalle de los festejos, el cual estuvo conformado por seis ideólogos: la presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, su Secretario General, Oscar Parrilli; el Secretario de Cultura de la Nación, Jorge Coscia; el Titular del Sistema de Medios Públicos, Tristán Bauer; el historiador Felipe Pigna y Javier Grosman como director del equipo.
5. En aquel entonces además de la inauguración de parques, como el Centenario, hubo también una Exposición Internacional que estuvo dividida según las diferentes áreas o temáticas: la de la Industria –en el Parque 3 de Febrero–; la de Agricultura y Ganadería –en el predio de la Rural–; la de Ferrocarriles y Transportes; la de Higiene –en el predio de la actual Biblioteca Nacional– y la de Bellas Artes –en la Plaza San Martín– (Ley No. 6286- artículos 1, 2, 3, 5 y 6).

6. Entre ellos cabe mencionar a: La torre de los ingleses –otorgada por Inglaterra, ubicada en la Plaza de Retiro–; el monumento a La Carta Magna –más conocido como monumento de Los Españoles, ubicado en la intersección de las avenidas Libertador y Sarmiento–; las plazas dedicadas a Francia, Uruguay, Chile y Alemania, entre otros (Gutman, 2005). También formaron parte de la conmemoración la realización de estampillas, medallas y pinturas históricas, como registros materiales de los festejos.

7. Como mencionamos, un registro del artefacto aquí analizado puede consultarse *on line* en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=_MhyG7RnwWo

8. Tal como sostiene Lapeña Gallego (2015).

9. Si bien hemos citado fuentes donde encontrar información completa sobre el grupo, podemos sintetizar parte de su biografía: Agrupación conformada en 1997 por docentes egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y de otras carreras afines a la comunicación visual (fotografía y diseño gráfico). Conformado por: Violeta Bernasconi, Lorena Bossi, Mariana Corral, Carolina Golder, Rafael Leona, Lorena Merlo, Leandro Yazurlo y Vanesa Bossi, entre otros. Entre sus diferentes intervenciones públicas se encuentran: “Docentes ayunando” (1997); “Juicio y castigo” (1999); “Soldaditos paracaidistas en la Torre de los ingleses” (2000); “El Ministerio del espacio público” (2007-8), entre otros.

10. Vale recordar, en este sentido, que la figura escultórica de arco triunfal efímero ya había sido empleada en diferentes oportunidades para desplegar la celebración de las fiestas Mayas (realizadas entre estos doscientos años transcurridos). Al decorar y ornamentar el espacio público de la ciudad, este tipo de artefacto junto con escenarios, carrozas, cuerpos escultóricos, faroles de iluminación, habrían acuñado gran parte de los presupuestos oficiales destinados para festejar, según las épocas y las organizaciones emprendedoras correspondientes (Munilla Lacasa, 2013, p. 164).

11. Entrevista realizada por la autora. Agosto de 2014.

12. *Idem* anterior.

13. Más adelante retomaremos esta cuestión de lo “anti” monumental.

14. Entrevista realizada por la autora. Centro Cultural Haroldo Conti. Buenos Aires. Agosto de 2014.

15. En cuanto a las imágenes de los billetes resulta interesante el debate que se produjo en la Revista *Ñ* (del 3 y del 10 de abril de 2015), a partir de un artículo de Mirta Varela, quien criticaba la simbología y la articulación con el poder económico a la figura del pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo dentro de un billete de cien pesos y la posterior respuesta de otros dos sociólogos que analizaron su postura. “El estado que asesinó a los hijos ahora convirtió a las Madres en papel moneda”, decía controversialmente Varela. Véanse al respecto: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/madre-lucha-billete_0_1333066692.html y http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Panuelos-dinero_0_1337266279.html, respectivamente.

16. Entre el 10 de septiembre de 2014 y el 8 de febrero de 2015, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) llevó adelante una exposición denominada *Nonument*, curada por Josep Bohigas y Bartomeu Marí. Invitaron a 28 artistas a repensar las formas y los contenidos de los monumentos contemporáneos, como categoría que continúa generando tensiones, inquietudes políticas y reflexión, no solo desde sus fisonomías posibles, sino también por lo que se espera –en tanto retrospectiva histórica– de un artefacto como

tal decían: “El arte contemporáneo heredó el dictum vanguardista con el que trascender los códigos más inmediatos. No obstante, la necesidad de perpetuación de unos hechos pasados o de unos deseos futuros por parte del poder continúa intacta. Sin embargo, ¿quién sustenta un monumento? ¿Quién lo legitima? ¿Cómo emerge? (Catálogo MACBA, 2014).

Bibliografía

- Arfuch, L. (2012). “Memoria e imagen”, en *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 37, No. 2, (pp. 399-408). Recuperado en: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade> (última consulta: 10-03-2020).
- Dinardi, C. (2014). “Assembling the past, performing the nation: The Argentine Bicentenary and regaining of public space in the aftermath of the 2001 crisis” in Levey, C.; Ozarow, D. and Wylde, C. (eds.), *Argentina since the 2001 crisis* (pp. 215-232). London: Palgrave.
- Fischer-Lichte, E. y Roselt, J. (2008). “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”, *Revista Apuntes*, No.130 (pp. 115-125).
- García Fanlo, L. (2016). “Independencia y argentinidad, 200 años después” en *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales* (pp. 28-31). Universidad de Buenos Aires. No. 91.
- González, M. (2015). “Configurar el relato. Estética y montaje de imágenes performáticas en los festejos del Bicentenario Nacional”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, UBA, No. 45 (pp. 119-132).
- _____. (2013). “Monumentos efímeros en la ciudad. Narrar la Historia a partir de imágenes móviles” en Marcela Drien Fábregas, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco (Eds.) *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina* (pp. 389-400). Santiago de Chile: RIL editores/ Universidad Adolfo Ibáñez.
- Gutman, M. (ed.), (2005). *Construir Bicentenarios: Argentina*. Bs. As, The new School: Caras y Caretas.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Krauss, R. (1985). “La escultura en el campo expandido” en *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós.
- Kwon, M. (2002). *One place alter another. Site specific art and locational identity*. The mit press, Cambridge/Londres.
- Lapeña Gallego, G., (2015). “Evocación del recuerdo en la ciudad a través de la práctica artística”. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 8 (octubre). Universidad Complutense de Madrid (pp. 181-194). Recuperado en: <<http://arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/219/316>> (Última consulta: 10-1-2020)
- Le Goff, J., (1991). *El orden de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- Maestripieri, E. (2010). “Memoria y paisaje” en AAVV, *Parque de la memoria. Monumento a las víctimas de Estado* (pp. 30-45). Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria Monumento a las víctimas de Estado/GCBA.

- Monleón, M. (2000). "Arte público y espacio político". Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado en: <www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF> (Última consulta: 10-1-2020).
- Munilla Lacasa, M. L. (2013). *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Sánchez, J. A. (2007). "El teatro en el campo expandido" en *Quaderns portatils*, No. 16. Barcelona, MACBA (pp. 1-30). Recuperado en: <<http://www.macba.es>> (Fecha de consulta: 20-11-17).
- Williams, R., (1988). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Otras fuentes:

- Entrevista personal realizada por la autora a Carolina "Charo" Golder, integrante del GAC. Centro Cultural Haroldo Conti. Ciudad de Buenos Aires. Agosto de 2014.

Abstract: The celebrations of the Argentine National Bicentennial –May 2010– and the public place artistically intervened for that occasion allow us to think the visual narratives installed during these festivities: the door made by the Group of Street Art (GAC). We are interested in problematizing the material condition of this work, as an ephemeral artifact and its correlation with the political context in which it took place. We will try to think about this artwork as a practice of contemporary memory in which the category of the monumental / countermonumental; watching this as an aesthetic, performatic and interpellant perception of the city.

Keywords: Bicentennial - public art - memory - Gac`s door - performance.

Resumo: As comemorações do Bicentenário nacional argentino - maio de 2010 - e o espaço público artisticamente intervencionado para a ocasião nos permitem refletir sobre as narrativas visuais ampliadas pela cidade naqueles dias. A porta do Grupo de Arte Callejero (GAC) problematiza a condição material da memória, como um artefato efêmero, estabelecendo uma correlação com o contexto sócio-político no qual ela ocorreu. Desta forma, nas páginas seguintes propomos pensar nela como uma prática de memória contemporânea através da qual as categorias do monumental/contramonumental convergiram com uma percepção da cidade que é ao mesmo tempo desafiadora e performática.

Palavras chave: Bicentenário - arte pública - memória - porta GAC - performática.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
