



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

Arte después de la inundación. La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social

Mg. Verónica Cecilia Capasso

Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales

Directora María Antonia Muñoz, Universidad Nacional de La Plata

Directora Ana Liza Bugnone, Universidad Nacional de La Plata

Noviembre de 2017

AGRADECIMIENTOS

Mientras que en el contexto actual la producción intelectual y la práctica académica asumen cada vez más un tinte individualista, es preciso remarcar la condición social de todo conocimiento. Es así que esta tesis es producto de múltiples intercambios con profesores, amigos y colegas cuyas ideas, observaciones y lecturas han contribuido al resultado aquí expuesto. Quisiera agradecerles, brevemente, a las personas sin cuyo apoyo intelectual y/o afectivo, esta tesis no hubiese sido posible.

Agradezco a mis directoras de tesis, María Antonia Muñoz y Ana Liza Bugnone, por su responsable tarea, predisposición, generosidad y por haberme guiado durante ya casi cinco años de trabajo. Pero también por la calidez del vínculo y por compartir la idea de que el conocimiento también se construye desde el afecto. Muchas gracias por confiar en mí y en el tema de trabajo.

Al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), lugar de radicación de mi beca doctoral de la UNLP y a Martín Retamozo por el apoyo académico.

A mi compañero Raúl, por su apoyo incondicional desde hace ya diez años.

A mis amigos, Eray, Belén, Melina, Federico y Paolo.

A Federico, Clarisa y Ana les agradezco además el espacio de trabajo compartido, el cual ha favorecido muchas de las ideas que se encuentran aquí volcadas. Es desde la Subárea Arte, Estética y Política, perteneciente al Área de Estudios Políticos Latinoamericanos: problemas actuales en perspectiva posfundacional, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, que sostenemos la importancia y relevancia, dentro del conocimiento científico, de los estudios sociales del arte.

A Mariana, Cecilia y Melina, amigas y colegas, por su colaboración y por el intercambio de saberes, lecturas y consejos sobre mi trabajo.

A Marina, Cecilia y Alicia, amigas y compañeras de actividades extra académicas vinculadas con la escena artística platense, lo cual me conecta con otra parte del hacer. Y al equipo de *boba*.

A las autoridades y al personal del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata por las gestiones y la dedicación.

Por último, le dedico esta tesis a mis padres, Miguel y Mónica, a mi hermana, Sofía, y a mis abuelos, Luís, Ángela, Roberto y Delia.

Verónica Capasso
Noviembre de 2017, La Plata

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Resumen	8
INTRODUCCIÓN	11
Estado de la cuestión	18
I. El problema de investigación	24
II. La hipótesis	26
III. Propositiones teóricas generales	27
IV. Metodología	36
EL LUGAR DE LA CATÁSTROFE EN EL ARTE	40
CAPÍTULO I.	
La ciudad desbordada: intervención social y arte	41
I. La escena artística contemporánea platense	43
II. La constelación creativa luego de la inundación	46
III. Proyectos de arte colectivo en el espacio público: La marca del agua y Desbordes	59
CAPÍTULO II.	
Producción mural en barrios inundados: la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a Habitar	74
I. Asamblea Vecinal Parque Castelli	76
II. Volver a habitar	99
III. De la catástrofe en el arte al arte en la catástrofe	112

EL LUGAR DEL ARTE EN LA CATÁSTROFE	114
 CAPÍTULO III.	
Arte y conflicto: hacia la organización, la identificación y los repertorios de acción artísticos	115
I. El mural como dispositivo multidimensional: amigos, enemigos y reconfiguración de los sentidos	118
II. Formas de “juntarnos”: organización y grupalidad	124
III. Inventando estrategias: los repertorios de acción	130
IV. Identificaciones y conflicto en el arte	133
V. Síntesis	142
 CAPÍTULO IV.	
La construcción del espacio: prácticas artísticas en el barrio	145
I. La producción social del espacio	146
II. La configuración espacial de la ciudad de La Plata	149
III. Post inundación y arte en el espacio barrial	152
IV. Síntesis	171
 CAPÍTULO V.	
Marcas para recordar: el arte como vehículo de memoria	175
I. Memorias: actores, tiempos y espacios	177
II. Arte y memoria	180
III. Memorias visuales sobre la inundación	183
IV. Memoria, ritual y reactualización	195
V. Síntesis	203
 CONCLUSIONES Y APERTURAS	206
 BIBLIOGRAFÍA	212

RESUMEN

En esta tesis proponemos el estudio del surgimiento y las prácticas artísticas de dos casos de estudio en el contexto de la post inundación del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata: Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a Habitar. Proponemos mirar cómo, al igual que otras acciones sociales, las prácticas artísticas analizadas (2013-2016) intervinieron en la reconstrucción de las tramas simbólica y social post catástrofe, visto esto desde tres ángulos de observación: la dimensión de la acción colectiva, la dimensión del espacio y la dimensión de la memoria. Consideramos que estas prácticas artísticas, además de ser sociales, son políticas, lo cual es desarrollado a lo largo de los diferentes capítulos. El análisis permitió visualizar el rol del arte en la reconstrucción de las tramas simbólica y social post inundación, así como el potencial de ciertas prácticas artísticas en la reconfiguración del espacio, del tiempo y de las identificaciones.

Para la realización de la tesis, planteamos una metodología de corte cualitativo, a través de la construcción de un estudio de casos y del análisis comparativo. Recurrimos a observaciones de las prácticas artísticas, a entrevistas semi estructuradas y en profundidad a los integrantes de los colectivos y al análisis de diversos tipos de producción textual escrita. Se desarrolla también un análisis de las obras de los colectivos, el cual se centró en su aspecto iconográfico, en los modos y procedimientos de producción, los materiales, el soporte utilizado y el emplazamiento elegido, los vínculos entre motivos plásticos y temáticos y la construcción del sentido.

En suma, el fenómeno a estudiar cruza los campos de la Sociología, los Estudios políticos, los Estudios sociales del arte, la Cultura visual y los Estudios de la memoria, por lo cual, proponemos un punto de vista transdisciplinario que implica una mirada compleja de la relación entre el proceso político social y las producciones artísticas.

PALABRAS CLAVE: La Plata, inundación, Asamblea Vecinal Parque Castelli, Volver a habitar, acción colectiva, espacio, memoria

ABSTRACT

In this thesis we propose the study of the emergence and artistic practices of two case studies in the context of the post-flood on April 2, 2013 in the city of La Plata: *Asamblea Vecinal Parque Castelli* and *Volver a Habitar*. We propose to look at how, like other social actions, the artistic practices analyzed (2013-2016) intervened in the reconstruction of the symbolic and social post-catastrophe plots, seen this from three angles of observation: the dimension of collective action, the dimension of space and the dimension of memory. We consider that these artistic practices, in addition to being social, are political, which is developed throughout the different chapters. The analysis allowed to visualize the role of art in the reconstruction of the symbolic and social post-flood plots, as well as the potential of certain artistic practices in the reconfiguration of space, time and identifications.

For the realization of the thesis, we propose a qualitative methodology, through the construction of a case study and comparative analysis. We use observations of artistic practices, semi-structured and in-depth interviews with the members of the groups and analysis of various types of written production. We also developed an analysis of the works of the collectives, which focused on its iconographic aspect, the modes and procedures of production, the materials, the support used and the chosen location, the links between plastic and thematic motifs and the construction of the sense.

In short, the phenomenon under study crosses the fields of Sociology, Political Studies, Social Studies of Art, Visual Culture and Memory Studies, for which, we propose a transdisciplinary point of view that involves a complex view of the relationship between the social political process and artistic productions.

KEY WORDS: La Plata, flood, *Asamblea Vecinal Parque Castelli*, *Volver a habitar*, collective action, space, memory

INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva de las Ciencias Sociales, las prácticas artísticas, como otras prácticas culturales, se establecen en el marco de relaciones sociales y, por lo tanto, pertenecen al proceso social general (Williams, 2003). Sin embargo, las prácticas artísticas presentan particularidades, en tanto pueden construir sentidos sobre el mundo, contribuir a generar lazos en una comunidad como así también presentar perspectivas afirmativas o críticas sobre el orden social (Mouffe, 2014). En esta tesis proponemos conocer, comprender, describir y analizar las prácticas artísticas de dos colectivos que, en el contexto de la conformación de una particular escena artística en la ciudad de La Plata, recurrieron a diferentes poéticas¹ en el espacio público urbano para marcar el daño y tematizar la inundación ocurrida el 2 de abril de 2013. En este sentido, situados en el proceso de reconstitución post catástrofe de las tramas simbólica y social, nos referiremos a experiencias artísticas colectivas que generaron sentidos y discursos² y que propiciaron acciones colectivas, modos de identificación, construcción del espacio y producción de memorias en el espacio urbano en conjunto con vecinos de la ciudad.

Recordemos que La Plata³, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires (Argentina), sufrió el 2 de abril de 2013 la peor inundación de su historia, dejando innumerables secuelas económicas, sociales, psicológicas y políticas. Llovieron casi 400 milímetros en muy pocas horas (más del doble que el promedio de todo el mes), rompiendo los registros históricos y ocasionando “el cimbronazo político del año” (López Mac Kenzie y Soler, 2014). La ciudad se inundó de manera desigual y la mayor parte del casco

¹ Entenderemos por poética “los programas de arte propuestos, discutidos o combatidos por los artistas no sólo en sus obras de arte, sino con escritos y tomas de posición teóricas” (Vattimo 1993: 47). De esta forma, en esta investigación consideramos que la poética abarca tanto las formulaciones discursivas textuales como la producción material de los artistas (Bugnone, 2013b).

² Adoptamos la categoría de discurso en sentido amplio, incluyendo lenguaje verbal y diversos dispositivos artísticos como pintura, mural, fotografía, literatura, video, entre otros. En este sentido, seguimos la definición de Howarth (2005: 70) para quien una acepción de discurso es el conjunto de prácticas y representaciones simbólicas materializadas en una variedad de textos, discursos y secuencias significantes de todo tipo.

³ Es importante tener presente que La Plata se diseñó y planificó desde su fundación en 1882. La traza fue concebida por el arquitecto Pedro Benoit bajo los cánones del urbanismo del siglo XIX y se caracteriza por una estricta cuadrícula con avenidas y diagonales. A medida que fue creciendo la población, esta programación urbana fue siendo cada vez menos eficaz. La ciudad se expandió siguiendo las reglas del mercado y la especulación inmobiliaria y no las de una planificación estatal sustentable e integral, ocupando formal e informalmente áreas de alto riesgo ambiental. La ciudad se encuentra sobre la cuenca hídrica del Río de la Plata, con los arroyos El Gato, Regimiento, Pérez, Maldonado, Garibaldi y sus respectivas ramificaciones rodeados de viviendas.

fundacional quedó anegado⁴. También se inundó e incendió la refinería más importante del país⁵, en Ensenada⁶. A esto se sumó el corte de luz en muchas zonas, e incluso en hospitales.⁷ También se cortó el agua y no funcionó la telefonía móvil. La nómina oficial de la localidad reconoció 52 muertos mientras que la causa del Juez Arias registró 89 y la cifra final que expone la investigación de Mc Kenzie y Soler (2014: 242-250) asciende a 109 muertos, incorporando a quienes fallecieron por falta de luz en los hospitales, por estrés, por ACV, por depresión y por enfermedades de transmisión hídrica. A su vez, se calculó que la tragedia afectó al 34,7% de los hogares de la ciudad. Sus habitantes perdieron autos, electrodomésticos, muebles, ropa, calzado y alimentos y tuvieron consecuencias sobre su salud. En total, se perdieron bienes por más de 3.400 millones de pesos y se demostró que los muertos fueron principalmente por motivos de ahogo o electrocución debido a la ausencia de un plan de evacuación y emergencia⁸ desde el municipio⁹.

Durante y después de la inundación se desplegaron múltiples formas de solidaridad y diferentes prácticas y estrategias de acción y organización social, entre ellas, las artístico-culturales. De este modo, proponemos mirar cómo, al igual que otras acciones sociales, las prácticas artísticas que analizaremos intervinieron en la reconstrucción de las tramas simbólica y social, visto esto desde tres ángulos de observación: la dimensión de la acción colectiva, la dimensión del espacio público urbano y la dimensión de la memoria. Asimismo, nos preguntamos si estas prácticas artísticas, además de ser sociales, son políticas y si lo son, en qué sentido. Específicamente, trabajaremos con las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y del colectivo artístico Volver a habitar.

En cuanto a los casos seleccionados, la Asamblea Vecinal Parque Castelli, se conformó recuperando un repertorio de acción producido en la Argentina durante la

⁴ La lluvia desbordó el arroyo El Gato, de 35 kilómetros de longitud, cruza de oeste a este el partido de La Plata y Ensenada. Son 380 mil las personas que habitan en su cuenca, muchas en asentamientos precarios.

⁵ La refinería de YPF Ensenada (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) es la planta industrial más grande de la Argentina. La empresa está dedicada a la exploración, explotación, destilación, distribución y venta de petróleo y sus productos derivados.

⁶ Ensenada es uno de los 135 partidos de la provincia argentina de Buenos Aires. Forma parte del Gran La Plata.

⁷ Por ejemplo, en el Hospital Español, el agua arrastró todo tipo de equipamiento y el corte de luz generó que haya que evacuar el área de terapia intensiva, por lo que murieron los pacientes que se encontraban allí internados.

⁸ Estos datos surgen de la "Encuesta de impacto socioeconómico de las inundaciones" del Centro de Estudios Distributivos, Laborales y Sociales (CEDLAS) de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de La Plata

⁹ Pablo Bruera fue intendente de la ciudad de La Plata durante las gestiones 2007-2011 y 2011-2015. En el momento de la inundación se encontraba vacacionando en Brasil, sin embargo informó por las redes sociales que se encontraba en la ciudad, trabajando para los inundados.

crisis de 2001 y 2002¹⁰. El grupo tuvo una rápida respuesta: al mes de la inundación realizaron una marcha y manifestación en la Plaza Moreno. Tomaremos de la Asamblea su producción de murales alusivos a la inundación, realizados con pintura, azulejos, vidrios y mosaicos y un monumento a los inundados. En este caso, los artistas que participaron de la Asamblea elaboraron el diseño de las obras y lo consensuaron conjuntamente con otros asambleístas y vecinos damnificados. El colectivo artístico Volver a habitar, por su parte, realizó murales en distintos barrios afectados por la inundación y entrevistas a inundados con el objetivo de “restaurar comunidad” (Entrevista a Luxor, 15/06/2013), donde el mural aparece como excusa para un “ejercicio de memoria” colectivo. Los casos seleccionados en esta investigación se caracterizaron por ser formas de intervención colectivas y cooperativas post catástrofe en el espacio público –barrial–, por involucrar a la comunidad y al barrio donde se realizaron–en distintos grados e intensidades– y generar espacios de narración –verbales, visuales– de la experiencia traumática. Asimismo, si bien los colectivos se asemejaron en el tipo de práctica artística –mural–, difirieron en el tamaño, forma de organización colectiva y duración en el tiempo. Por último, si bien muchos análisis sobre prácticas artísticas dan por sentado que éstas son prácticas políticas en tanto tematizan una situación o contexto particular, en nuestro caso, sin reducir meramente la politicidad a una vinculación contenidista o temática de la obra, nos preguntamos si las prácticas artísticas aquí seleccionadas fueron o no políticas y en qué sentido.

El fenómeno a estudiar cruza los campos de la Sociología, los Estudios políticos, los Estudios sociales del arte, la Cultura visual y los Estudios de la memoria, proponiendo un punto de vista transdisciplinario que implica una mirada compleja de la relación entre el proceso político social y las producciones artísticas. Consideramos relevante el campo de la Cultura Visual en tanto, como concepto y como campo de estudios, ofrece herramientas para pensar y comprender el papel de las representaciones visuales del presente y del pasado y las posiciones visualizadoras de los sujetos (Hernández, 2005). Para esta corriente, comprender una manifestación artística supone concebir a los repertorios visuales como la puerta de acceso a entramados de sentido, pues el signo es altamente contingente y sólo puede comprenderse en su contexto histórico (Mirzoeff, 2003).

¹⁰ Véanse Carolina Schillagi, “Devenir vecino militante. Las asambleas barriales de Buenos Aires”, en G. Delamata (comp.), *Ciudadanía y territorio. Las relaciones políticas de las nuevas identidades sociales*, Buenos Aires, Biblos, 2005, pp. 67-104; Paula Abal Medina, Débora Gorbán y Osvaldo Battistini, *Asambleas: cuando el barrio ressignifica la política. La atmósfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*, Buenos Aires, Asociación Trabajo y Sociedad, 2002, pp. 123-140.

Trabajaremos a partir de una metodología de corte cualitativo, a través de la construcción de un estudio de casos y del análisis comparativo. En el apartado metodológico, desglosaremos y profundizaremos en la explicación de estas elecciones.

Además, esta investigación continúa el proceso de análisis iniciado en la tesis de Maestría en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, titulada *Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo* (2015), dirigida por la Dra. María Antonia Muñoz y codirigida por la Dra. Ana Liza Bugnone. Allí, configuramos parte de nuestro marco teórico, contribuyendo a delinear dos cuestiones. Por un lado, la comprensión de la articulación arte-política, no como dos campos separados, sino desde el estudio de lo político en el arte, siguiendo a los autores postestructuralistas Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard. Por otro lado, la centralidad que tiene la construcción, disputa y apropiación del espacio público por parte de diversas manifestaciones artísticas, para lo cual trabajamos con las teorías de Henry Lefebvre, Milton Santos y Doreen Massey.

Retomando algunas ideas desarrolladas en la tesis de maestría, la relevancia de esta tesis doctoral se justifica por varias razones. En primer lugar, existen pocos trabajos que hayan abordado la temática de la inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril de 2013 en vinculación con el arte y el espacio público, a pesar de que se han producido múltiples intervenciones en este sentido. Asimismo, dichos estudios tampoco analizan este tipo de prácticas en términos del aporte a la reconstrucción de las tramas simbólica y social desde el enfoque de la apropiación y configuración del espacio público, la acción colectiva y la memoria. En segundo lugar, el abordaje y el análisis aquí propuestos privilegian el punto de vista de los estudios postestructuralistas y postfundacionales a partir de la articulación entre arte, política y espacio (Capasso, 2015b). Esto supone plantear dicha relación desde una mirada que no priorice, remita ni se reduzca exclusivamente a una vinculación con el contenido o la temática de la obra, sino que se centre en entender diversas formas de politicidad, atendiendo al marco teórico propuesto. Así, por un lado, en términos específicos, esta tesis, producirá aportes al conocimiento, al comprender e interpretar aspectos clave de una serie de prácticas artísticas generadas desde la sociedad civil después de la inundación del 2 de abril de 2013 en el espacio público, específicamente en el espacio barrial. Por otro lado, y en términos generales, producirá herramientas teóricas desde los Estudios sociales del arte para estudiar en qué puede contribuir el análisis del arte colectivo en contextos de post catástrofe y cómo ampliar la mirada en torno a las

formas de politicidad de prácticas artísticas que intervienen y producen el espacio público.

De esta manera, proponemos en la tesis una primera parte denominada *El lugar de la catástrofe en el arte*, compuesta por dos capítulos, en la cual se mostrará cómo fue relatada la inundación, los diversos dispositivos artísticos utilizados –visuales, audiovisuales, literarios– y la variedad registrada en los modos de producción y circulación de las propuestas –individuales o colectivos en espacios públicos institucionales o públicos urbanos.

En el capítulo I, se reconstruirá la *escena artística contemporánea local*, esto es, se dará cuenta de las muestras y exposiciones de arte, intervenciones, producciones literarias, *performances* y otro tipo de prácticas artísticas realizadas luego de la inundación con el objetivo de rearmar el mapa y el contexto del arte platense después del desastre. Podemos decir que, si bien no fue en todos los casos, hubo una primacía de trabajos colectivos y cooperativos, múltiples formas de asociación y coordinación entre sujetos, tanto en espacios institucionales como en el espacio público urbano. De este modo, el estudio de la escena artística contemporánea luego de la inundación nos permite acercarnos a cómo determinados sujetos construyen discursiva y performativamente, dadas ciertas condiciones –sociales, históricas, institucionales–, un mundo artístico particular (Becker, 1977, 2008). Pero también, cómo ese mundo construye determinados sujetos –en términos de relaciones vecinales, acción colectiva, oposición a los funcionarios del gobierno municipal y provincial.

En el capítulo II, se expondrá una descripción detallada de los casos seleccionados y sus prácticas artísticas, insumo imprescindible para el análisis de las tres dimensiones mencionadas, que se realiza en los capítulos que siguen. Estos primeros dos capítulos, si bien son de carácter descriptivo, no por ello son menos relevantes. Al respecto, sostenemos que, como decía Nietzsche “no hay hechos, sólo interpretaciones”, es decir, una descripción de un proceso implica ya una elaboración. Partimos de la idea de que siempre existe una relación de mediación con la realidad, como sujetos estamos en un mundo de objetos y prácticas cargadas de sentidos. Además, sostenemos que el mundo social se constituye como una estructura significativa abierta por lo que nuestro acometido supone partir de un problema en relación con una historicidad y especificidad concreta –no existen leyes preestablecidas para los procesos sociales por lo que cada uno merece su propia elaboración descriptiva. Es decir, estos capítulos, nos sitúan temporal y espacialmente tanto en el contexto de la escena artística-cultural platense como en la coyuntura particular que abre la inundación, permitiéndonos circunscribir el marco en el cual se encuentran los casos a trabajar: la Asamblea Vecinal Parque Castelli y el colectivo

artístico Volver a habitar. En este sentido, esta investigación propone el estudio de prácticas artísticas en un lugar y tiempo acotados y no perderá de vista la idea de que, lejos de concebirlas aisladamente, estas se insertan en el proceso social general (Williams, 2003).

La segunda parte de la tesis, titulada *El lugar del arte en la catástrofe*, está compuesta por los capítulos III, IV y V. En el capítulo III, a partir de una selección de herramientas conceptuales provenientes de las teorías sobre acción colectiva, se dará cuenta de las características de cada colectivo y sus acciones, los modos que adquiere lo político en sus prácticas y la relevancia de la estrategia de una acción centrada en lo artístico y su capacidad disruptiva según el contexto de inserción. Nos centraremos particularmente, en la dimensión nosotros/ellos, en las formas de organización y en las estrategias artísticas de los colectivos en estudio. Así, analizaremos en qué sentido fueron acciones coordinadas, si fueron o no políticas y si se configuraron y cómo procesos de identificación.

En el capítulo IV, se abordará la dimensión del espacio público urbano en tanto veremos de qué modo los colectivos estudiados produjeron una (re)apropiación y una producción del mismo. En este sentido, veremos que en el espacio urbano, en tanto construcción social en la que se entretienen lo material y lo simbólico, se desatan multiplicidad de demandas, proyectos y dinámicas sociales, entre ellas las propuestas artístico-culturales. El foco estará puesto en el espacio barrial, lugar donde se situaron las prácticas artísticas de nuestros casos.

Por otro lado, estas experiencias colectivas operaron como modos de significación y producción de memoria donde el arte fue un “lugar” de enunciación y de tramitación del hecho traumático. De esta manera, analizaremos en el capítulo V la dimensión de la memoria a partir de distintos tipos de marcas –algunas estables, otras efímeras– y discursos que pretendieron y pretenden mantener vigente el recuerdo de la inundación. Las diversas prácticas artísticas que se han desarrollado –murales, monumento, *performances*, acciones de conmemoración, fotografías– “permiten reflexionar sobre el modo en el que la fabricación de imágenes y los dispositivos artísticos participan en el proceso de construcción de la memoria colectiva” (Savloff, 2014). Analizaremos también el nexo entre memoria, ritual y reactualización y la generación de una memoria diferenciada respecto de la propiciada desde los gobiernos municipal y provincial.

En las conclusiones y aperturas recuperaremos las cuestiones centrales de cada uno de los capítulos para, así también, reflexionar sobre la articulación entre arte y política en las prácticas artísticas antes analizadas. Como ya dijimos, frente a muchos análisis sobre prácticas artísticas que dan por sentado que éstas son prácticas políticas en

tanto tematizan una situación o contexto particular en el espacio público, focalizaremos en si las prácticas artísticas aquí seleccionadas fueron o no políticas y en qué sentido, recuperando los aportes de los abordajes respecto de las dimensiones la acción colectiva, del espacio y la memoria.

Finalmente, se expondrán las perspectivas futuras, tópicos y otras líneas temáticas que la tesis abre y que podrán ser retomadas en próximas investigaciones.

A continuación, se expondrá el estado de la cuestión sobre el tema, el problema de investigación y la hipótesis, las proposiciones teóricas generales y las definiciones metodológicas acordes a nuestro objeto de estudio.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este apartado mencionaremos diferentes trabajos que forman parte de los antecedentes de esta investigación. Por un lado, existen estudios hechos por la Universidad Nacional de La Plata, a través de sus distintas facultades, centrados en el acontecimiento de la inundación. Por otro lado, referiremos a trabajos que han abordado la relación entre arte y desastres o catástrofes. Por último, focalizaremos en artículos que indagaron aspectos de la escena artístico - cultural platense post inundación. Dentro de este grupo señalaremos aquellos trabajos que han analizado a los dos casos de estudio de la tesis.

En primer lugar, existen varias investigaciones realizadas desde la Universidad Nacional de La Plata, las cuales se centraron exclusivamente en la dimensión del desastre, generando informes y diagnósticos sobre la situación¹¹. La Facultad de Trabajo Social coordinó acciones de recuperación y sistematización de información relevante acerca de las poblaciones y zonas más afectadas por el temporal. Asimismo, junto a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación se presentó un mapa geo-referencial del Gran La Plata con información acerca de las cuencas hídricas, las organizaciones sociales presentes en cada territorio y las instituciones públicas. En mayo de 2013, la Facultad de Ingeniería, desde el Departamento de Hidráulica, realizó un estudio sobre la inundación encomendado por la Subsecretaría de Recursos Hídricos de la Nación a fin de relevar lo ocurrido desde el punto de vista hídrico con el objetivo de diagnosticar los problemas y sugerir los caminos a seguir¹². A su vez, un conjunto de facultades ha participado del Proyecto de Investigación Orientado (PIO) CONICET – UNLP (2014-2016) “Las inundaciones en La Plata, Berisso y Ensenada: análisis de riesgo, estrategias de intervención. Hacia la construcción de un observatorio ambiental”, a raíz del cual se elaboró un documento publicado en 2017 con análisis de la problemática de las inundaciones en la región y con propuestas de estrategias de acción e intervención con carácter preventivo¹³.

¹¹ Es preciso mencionar que la UNLP también funcionó como centro organizativo de los evacuados durante la semana que siguió a la inundación y, a partir de las diferentes Facultades que la componen, recolectando ropa, comida y agua que se redistribuyó entre los afectados. Asimismo, financió convocatorias extraordinarias de proyectos de extensión e investigación orientados a paliar las consecuencias de la inundación. Ver por ejemplo: “La UNLP financiará más proyectos de extensión e investigación”

[http://www.unlp.edu.ar/articulo/2013/5/12/convocatorias_extraordinarias_inundaciones_mayo_2013], fecha de consulta: 22 de julio de 2015.

¹² Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27334>

¹³ Proyecto de investigación orientado (PIO) CONICET – UNLP (2014-2016) “Las inundaciones en La Plata, Berisso y Ensenada: análisis de riesgo, estrategias de intervención. Hacia la construcción de un observatorio ambiental”. Ver en: <http://omlp.sedici.unlp.edu.ar/dataset/informe-final>

En cuanto al análisis de la situación en la región:

[...] el Departamento de Hidráulica de la Facultad de Ingeniería diagnosticó que hubo 190 mil afectados. También afirmó que la asistencia en la emergencia fue deficiente y determinó la mayoría de las muertes [...] El programa de Niñez, Derechos Humanos y Políticas Públicas de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales marcó que la inexistencia de políticas focalizadas en los niños agudizó la emergencia. Desde el Colegio de Trabajadores Sociales bonaerense un informe radiografió la ausencia del Estado, la presencia del manejo clientelar y la calamidad habitacional crónica de los barrios periféricos a la bonanza del desarrollo inmobiliario (López Mac Kenzie y Soler, 2014: 15-21).

Como se observa en el párrafo anterior, los informes concluyeron que la asistencia fue deficiente y hasta mortal y las políticas fueron caracterizadas por su inexistencia. Aquí se detecta al Estado en complicidad con el mercado inmobiliario como causantes del desastre.

En relación con la producción académica, la Facultad de Periodismo y Comunicación Social presentó un número especial de la revista *Question*, titulado Incidente I, en la cual se reflexionó sobre los acontecimientos vividos a raíz de la inundación. Los diversos artículos indagaron sobre el rol de los medios (Barreras, 2013; Cingolani, 2013), la acción política colectiva, el rol de la universidad y las formas organizativas de la solidaridad (Caminos Lagorio, 2013, López, 2013; González Ceuninck, 2013), el desarrollo sostenible y la planificación de las políticas públicas (Mutuverría y Palazzolo, 2013; Uranga, 2013; Zanduetta, 2013), los modos de construir la memoria (Racioppe, 2013), entre otros tópicos.

Otro trabajo relevante es el de Cáneva (2014), quien analizó los sentidos de ciudadanía que recrearon las organizaciones de vecinos autoconvocados en el contexto de la post inundación: la construcción de estrategias para dar respuesta a las necesidades durante la crisis, las primeras acciones de reparación y la construcción de nuevos espacios de encuentro colectivo. Por último, un artículo reciente sobre la temática es el de Rosboch (2017), quien, en el marco de una serie de reflexiones articuladas en tres proyectos de investigación que cruzan la ciudad, el medioambiente y la acción ciudadana, propuso interrogar los imaginarios sociales en torno a la representación política y la ciudadanía para analizar las razones por las cuales se actúa o no y, en tal caso, cómo frente al riesgo hídrico.

En cuanto a la relación específica entre arte y desastres, podemos decir que, si bien hay estudios sobre catástrofes desde una perspectiva social – Cuevas Portilla, 2012; González-Muzzio, 2013; Rodríguez, Cuevas y Arellano, 2016; Castillo Oropeza, 2016;

Welz y Krellenberg, 2016; Álvarez Gordillo, Cortés y Ramos Muñoz, 2016–, no hay mucha evidencia escrita que entrelace el arte con este campo teórico. Sí se destaca la literatura basada en el “arteterapia” en traumas post catástrofes, prácticas que apuntan a incidir en los procesos de reconstrucción, aunque se centran más en la trama de los procesos de reconstitución individuales que en los colectivos. Desde esta perspectiva encontramos trabajos producidos en Chile sobre desastres ocurridos en ese país. Reyes (2014; 2015) analizó el sismo y maremoto sufrido por Chile en el año 2010 y los talleres de arteterapia que se produjeron para la población afectada, lo que permitió compartir dolorosas experiencias. Asimismo, Espinoza, Espinoza y Fuentes (2015) abordaron en el mismo sentido la erupción volcánica en Chaitén (Chile). Podemos ver, sin embargo, que no es un área de estudio muy prolífera.

Destacamos también el trabajo de González-Muzzio (2013) quien, si bien no trabajó cuestiones artísticas, hechó luz sobre la relación entre el capital social y la resiliencia comunitaria post desastre. En este caso, la autora analiza en el contexto de Chile que, frente al impacto de un evento de grandes magnitudes, los habitantes de las zonas afectadas se vieron obligados a adaptarse a la nueva situación, lo cual hizo crecer la participación de individuos en grupos formales o informales y en redes comunitarias y contribuyó positivamente a mejorar la resiliencia adaptativa de la comunidad, es decir, aumentó el grado de recuperación con posterioridad al desastre. En una misma línea, Ugarte (2014) analizó las acciones sociales colectivas tras el terremoto y tsunami de 2010 en Chile y las nuevas formas de acción y organización para enfrentar el riesgo.

Por otra parte, en esta investigación, como ya dijimos, describiremos la escena artística platense en el contexto de la inundación. Definimos escena en términos de su localidad, históricamente situada, por tener lugar en un espacio físico y temporalidad específica y por incluir determinados actores que, en el marco de sus relaciones, la componen y la construyen. Una escena artística conecta prácticas socio-estéticas, discursos textuales, imágenes, objetos, gestos, relaciones y afectos¹⁴. El concepto de escena artística es mencionado por Trípodí (2015) en relación al análisis de obras producidas luego de la inundación de La Plata. Este concepto se utilizó como sinónimo de campo artístico platense, aunque no se desarrolló una definición al respecto. Tampoco fue recuperado en otros trabajos.

Por otro lado, Cantú, Olio y Savloff (2014) analizaron exposiciones de arte – “Inundación y después”, “Cubierta”, “Aguanegra” y “Territorios conmovidos”– realizadas en instituciones públicas, pensándolas como dispositivos para la construcción de memorias colectivas, opuestas a la memoria oficial.

¹⁴ Definiremos *escena artística* en profundidad en el capítulo I de la tesis.

También se identificó un corpus de trabajos que se enfocaron específicamente en las prácticas artísticas post inundación en relación con el espacio público, entre los se encuentran aquellos que funcionan como antecedentes específicos de esta tesis, ya que participé como autora en varios de ellos. Fükelman, Ladaga y Capasso (2013), analizaron la propuesta del colectivo artístico Arte al Ataque en el marco de la marcha del día 2 de mayo del 2013 en Plaza Moreno, al cumplirse un mes de la inundación. Allí, el grupo construyó un rey momo –muñeco con el rostro de Pablo Bruera– acompañado de motivos selváticos: dos palmeras donde colgaron sendos muñecos con formato de monos, portando los rostros del gobernador de la provincia de Buenos Aires –Daniel Scioli- y de la entonces presidenta de la república –Dra. Cristina Fernández–, haciéndolos cargo también de la falta de obra pública e hidráulica en la ciudad de La Plata. En el caso del artículo de Capasso y Ladaga (2015), se describieron tres intervenciones del colectivo La marca del agua –surgido a los dos meses de la inundación– centrándose en la importancia de la producción del espacio en el análisis de las prácticas artísticas y en el hecho de que fueron acciones poéticas que utilizaron el dispositivo texto, a diferencia de otras propuestas que ocurrieron en la ciudad. Por último, en el trabajo de Capasso y Muñoz (2016) se analizaron comparativamente los colectivos La marca del agua y Volver a habitar, poniendo el foco en las diferentes formas de reconstrucción dislocatoria de la catástrofe –política o social– e indagando en la politicidad de sus prácticas artísticas. Por otro lado, hemos relevado el artículo de Chiodini y Galarza (2013), el cual genera un aporte en tanto procura relacionar el arte con el espacio, la política y las identidades, describiendo diferentes intervenciones y prácticas artísticas realizadas post- inundación, con un fin de denunciar, prevenir y regenerar lo comunitario. Sin embargo, no se especificó qué se entiende por espacio público, ni se explicitó a qué se hace referencia con “usos políticos del espacio urbano”. El trabajo de López (2013), por su parte, se centró en el análisis de diferentes formas de organización en la ciudad de La Plata tras la inundación. Entre ellas describió a las artístico-culturales, brindando algunos ejemplos concretos de manifestación post desastre, como fueron algunas pintadas callejeras del artista Luxor, muestras de fotografías, pinturas y objetos afectados por el agua y las intervenciones callejeras de los grupos Arte al Ataque y Colectivo Monstruo. Aquí el espacio fue pensado desde la dimensión de la ciudad aunque también se hizo referencia al espacio virtual.

Además del trabajo de mi autoría citado anteriormente sobre Volver a habitar, existen dos artículos que analizan la producción del colectivo artístico. En primer lugar, Trípodí (2015) describió al proyecto y afirmó que sus murales en los barrios afectados por la inundación, generaron marcas que convirtieron al espacio público en lugar de

memoria. Así, este artículo, junto con el de Cantú, Olio y Savloff (2014) son los únicos en lo que se ha abordado la relación entre arte y memoria post catástrofe. También Porta y equipo (2013) han analizado al colectivo Volver a habitar, en este caso centrándose en el vínculo entre espacio público urbano –los barrios afectados intervenidos– y la web –*Facebook* y *YouTube*– para reflexionar sobre lo artístico desde una mirada comunicacional. A su vez, el artículo desarrolló la idea de que la producción colaborativa no se centró en el mural sino que se dio en la construcción de las otras plataformas y propuestas del proyecto, es decir, tanto en la producción de los audiovisuales como en la interacción en las redes sociales.

En relación a la Asamblea Vecinal Parque Castelli, no hay trabajos relativos al análisis de sus prácticas artísticas. Sí identificamos una investigación que analizó la dinámica e historia de la Asamblea, sus procesos identitarios a partir de la inundación y su relación con el gobierno municipal y provincial (Bogino, Della Rosa, Vallejo Azar, y Urrutia, 2013).

Por otra parte, entre la producción escrita que refiere a la inundación figuran tres libros que son trabajos de relevamiento e investigación sobre la inundación platense del 2013. El primero, *El agua bajó, las marcas quedan*, fue elaborado por la Asamblea Vecinal Parque Castelli, uno de los barrios más afectados. Este escrito presenta informes y evaluaciones previas a la inundación, realizadas por distintos organismos públicos, un informe geográfico de las zonas inundadas, un diagnóstico de los daños producidos, testimonios y una mención a los cuatro murales hechos por los vecinos de Parque Castelli. Para los autores del libro, la actividad artística tuvo el poder de recuperación anímica y de (re)construcción del lazo social a partir del trabajo colectivo. El segundo libro, *2A. El naufragio de La Plata*, es una investigación realizada por los periodistas Josefina López Mac Kenzie y Martín Soler. Este trabajo basado en diversas fuentes, versa sobre la catástrofe, aportando datos sobre lo ocurrido, los expedientes judiciales y el rol de los poderes públicos involucrados. Aquí no hay mención a la producción artística. Por último, encontramos el escrito *Inundados La Plata: lo que el agua no encubrió*, del año 2014, de Soledad Escobar y Gabriel Prósperi compuesto por crónicas en primera persona de las vivencias y entrevistas de primeros meses posteriores a la inundación, como también el trabajo realizado en comisarías, dependencias públicas y domicilios particulares de los damnificados del desastre.

Otro antecedente importante para nuestro trabajo lo constituye la labor realizada en el marco del proyecto “Arte de Acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y Análisis de

producciones artísticas”¹⁵, la cual facilitó el acceso a archivos de imágenes y audios, reunidos en su página web¹⁶, como también a un corpus de trabajos de investigación sobre arte de acción (Alonso, 2011) en el espacio público platense, con referencias a prácticas artísticas colectivas, insumo para nuestra tesis.

En síntesis, en primer lugar, podemos ver que la producción de investigaciones sobre el rol del arte en contextos de desastre es escasa y lo que hay se centró básicamente en propuestas de arteterapia. En segundo término, existen pocos trabajos que abordaron específicamente el desastre de la inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril de 2013 en vinculación con el arte y el espacio público. Cabe notar que en general las investigaciones no desarrollaron la noción del espacio asociado a la relación entre arte y política y si lo hicieron, la descripción colocó al espacio como “contenedor” de hechos artísticos o no se reflexionó sobre su producción social. Nuestra conceptualización sin embargo, apunta a pensar la producción material y simbólica del espacio en el cruce que se produce entre arte y política. En esta línea, retomamos los aportes introducidos por Bugnone (2013a). La autora da cuenta del espacio construido socialmente, en el cual confluyen las contradicciones sociales, las pujas por el poder, pero también la expresión cultural y la creatividad. Además, podemos ver que son escasos los trabajos que analizaron el arte en relación con la memoria y nulos los centrados en arte y acción colectiva. Tampoco se vislumbraron investigaciones relativas a pensar la politicidad de estas prácticas artísticas. Lo dicho da cuenta de la novedad del tema de investigación propuesto.

En suma, y coincidiendo con Bugnone (2013b), en muchos trabajos y análisis de casos que han abordado la relación entre arte y política, esta fue pensada desde una vinculación directa entre la producción artística y la temática a la que refiere la obra. En este sentido, pensamos que la politicidad no se reduce a la temática de las prácticas artísticas sino que tiene relación con el modo de producción de la obra (individual o colectivo), los modos en que puedan generar lazos sociales que movilicen a la acción colectiva (Mouffe, 2014), por la identificación de un nosotros y por la producción de un antagonismo y/o por la intervención-producción en lo social, especialmente en el espacio, entre otras dimensiones. De este modo, nos alejamos de una concepción “externa” o sociologista, que explica las obras sólo por una referencia a lo social, olvidando las particularidades de la práctica artística, como también de un análisis “internista” de las prácticas artísticas, estudios puramente objetuales centrados sobre la mera infraestructura material del dispositivo artístico deshistorizado

¹⁵ Proyecto de incentivos dirigido por la Mag. María Cristina Fukelman, Facultad de Bellas Artes.

¹⁶ Ver <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/>

y ajeno a lo social. Por ello, pondremos el foco en analizar las obras y, al mismo tiempo, mantener una mirada sociológica desde una metodología transdisciplinaria.

II. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Como dijimos previamente, muchos análisis sobre prácticas artísticas desde las Ciencias Sociales y, particularmente, desde los Estudios del arte, dan por sentado que éstas son prácticas políticas en tanto el tema que abordan es una situación, un tema o un contexto ligados a los asuntos sociales o contextos políticos. Así, se podría pensar que las prácticas artísticas post inundación son políticas porque refieren a dicho acontecimiento, que ha sido identificado con causales no solamente naturales, sino también por la negligencia de los diversos gobiernos municipales y provinciales y, principalmente, el que se encontraba en el poder en ese momento. Esta investigación pretende complejizar esta perspectiva, a partir del análisis de las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar. Los casos analizados en esta tesis tienen, a pesar de sus diferencias, puntos en común. Por un lado, sus prácticas artísticas fueron resultado de la acción colectiva, por otro sus intervenciones se realizaron en el espacio barrial y por último, generaron marcas de memoria respecto de la inundación. Es a partir de estas dimensiones que nos proponemos construir una mirada compleja que entrecruce lo social, lo espacial, lo artístico y lo político.

Es necesario tener presente que los colectivos realizaron varias intervenciones artísticas que deben analizarse en función de las relaciones que establecieron según sus contextos de producción y circulación, los actores que formaron parte de esas circunstancias y las relaciones que se establecieron entre ellos. El recorte temporal de esta investigación abarca desde el año 2013, cuando sucedió la catástrofe, hasta 2016, año de producción del último mural relevado de la Asamblea Vecinal Parque Castelli. En cuanto al recorte espacial, este está determinado por la zona en que trabajaron los casos seleccionados, es decir, la ciudad de La Plata.

El proyecto colectivo Volver a habitar realizó durante el año 2013 siete murales en distintos barrios afectados por la inundación: Villa Elvira, Parque Castelli, Los Hornos, La Loma, Plaza Islas Malvinas, Tolosa y 19 de febrero. Cada intervención, que se hizo en dos o tres días consecutivos, supuso un intercambio entre el colectivo y los vecinos, sobre todo con quienes ofrecieron su casa para el mural. Esto involucró mateadas, almuerzos, charlas, historias compartidas y relatos sobre la tragedia. Así, la producción del mural despertó el acercamiento de los vecinos y disparó las historias que el barrio tenía acerca de la inundación, lo cual fue registrado a través de fotografías y filmaciones que luego se materializaron en pequeños documentales.

Realizados con aerosol y pintura látex, la estética presente en todos los murales fue similar, una figura antropomorfa central a la que se la ha denominado “protector” que entra en diálogo con la representación de casas y del agua. En cada mural de los distintos barrios aparecía esta figura, “que va protegiendo los espacios, la relación entre las personas”, en palabras del artista Luxor (Luxor, en ANRed, 2013). En el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, también primó el uso del dispositivo mural. Los vecinos de Parque Castelli realizaron seis murales –algunos repintados, producto de tapadas e intervenciones de otros actores sociales– y una escultura, que es un monumento en homenaje a las víctimas de la inundación, realizado por un escultor del barrio. Los murales representaron tanto la inundación como, en algunos casos, las demandas de la Asamblea: “justicia, obras, subsidios”. Todas las prácticas artísticas se localizan en torno al Parque Castelli. Si bien siempre realizaron murales, se identifican dos materialidades: la pintura látex y el mosaico, asociado ello a la pretensión de durabilidad frente a las sucesivas intervenciones sobre el espacio plástico.

De este modo, en relación con las prácticas artísticas de los casos seleccionados, nos preguntaremos, ¿cómo y cuáles fueron las prácticas artísticas post inundación de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar? ¿Aportaron a la reconstrucción de las tramas simbólica y social? En función de estas preguntas más generales que tienden a problematizar el tema de la investigación, avanzamos más específicamente a indagar por la manera en que estas prácticas artísticas se relacionan con formas y características de la acción colectiva, la construcción del espacio y la producción de memoria. De este modo, surgen nuevas preguntas: ¿qué características organizativas asumieron los grupos seleccionados? ¿Qué relación se produjo entre las prácticas artísticas y la comunidad-barrio donde se desplegaron? ¿Qué tipo de respuestas generaron las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar? Estas prácticas, ¿(re)configuraron el espacio público? ¿De qué modo las prácticas artísticas en el espacio público ocuparon/produjeron ese espacio? ¿Cómo se articularon estas prácticas artísticas con la producción de memorias sobre la inundación? Estas prácticas, ¿fueron políticas y de qué modos?

Proponemos entonces como objetivo general de esta tesis comprender las prácticas artísticas colectivas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar, apuntando principalmente a si intervinieron y de qué modos en la reconstrucción de las tramas simbólica y social en la ciudad de La Plata, post inundación del 2 de abril de 2013, estudiando la dimensión de la acción colectiva, la dimensión del espacio público urbano –barrial– y la dimensión de construcción de memoria, indagando a su vez en la posible articulación entre arte y política.

III. LA HIPÓTESIS

Frente a la ruptura de las tramas simbólica y social causada por la inundación del 2 de abril de 2013 en La Plata, surgieron diversas respuestas ciudadanas colectivas, entre ellas, las artísticas. Es necesario dar cuenta que la misma noche de la tragedia ya se habían activado acciones de solidaridad y ayuda, rescatando personas durante la tormenta o dando asilo a vecinos que no podían permanecer ni volver a sus casas. El acontecimiento de la inundación, la falta de respuestas desde el Municipio y el develamiento de las culpabilidades en torno al desastre, propició la conformación de una escena artística local –formada por artistas individuales, grupos ya existentes y nuevos colectivos– que produjo discursos en torno al tema.

Sostenemos que las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar contribuyeron a la visualización, denuncia y problematización de lo sucedido cooperando, de este modo, en la reconstitución de las tramas simbólica y social. Partimos de la idea de que dichas prácticas artísticas, a la vez que generaron formas de organización, identificación y repertorios de acción artísticos, permitieron la (re)apropiación y (re)configuraron del espacio urbano y operaron como modos colectivos de significación y producción de memoria. Las tres dimensiones de análisis planteadas –la acción colectiva, el espacio y la memoria– son entonces las privilegiadas para analizar, en el marco de esta tesis, el lugar del arte en la catástrofe y su politicidad. Así, las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar, que forman parte de las diversas respuestas ciudadanas colectivas post inundación, no fueron necesariamente políticas porque tematizaron la inundación, sino que además, algunas de ellas, son producto de la acción colectiva, construyeron un “nosotros” y/o un “enemigo”, se implantaron en el espacio público de una manera antagónica y lo reconfiguraron, generaron variados discursos post inundación, construyeron lazos afectivos y marcas de memoria, entre otros. Esto nos permite ver tanto el rol del arte en la reconstrucción de las tramas simbólica y social como ampliar y enriquecer las posibilidades de análisis de la articulación entre arte y política.

En síntesis, las prácticas artísticas colectivas en el contexto de la inundación, aunque no resolvieron situaciones materiales urgentes, fueron tan valiosas, como otro tipo de prácticas sociales desplegadas en la post catástrofe.

IV. PROPOSICIONES TEÓRICAS GENERALES

La perspectiva general de abordaje de esta tesis es la posfundacional, paradigma explicativo de lo social, que hace énfasis en el conflicto (Marchart, 2009). En términos de Claude Lefort (1990), la teoría política contemporánea está marcada por la caída de los principios de certeza, es decir la imposibilidad de fundar un orden político a partir de un fundamento trascendente, la imposibilidad de postular un marcador de certeza específico como fundamento positivo de lo social. De esta manera, en *El pensamiento político posfundacional* (2009), Marchart entiende por posfundacional la “constante interrogación por las figuras metafísicas fundacionales” (2009:14) y se centra en los proyectos teóricos de una selección de autores, diferenciándolos de posturas dogmáticas – fundacionalistas– y posmodernas –anti-fundacionales. Brevemente, el pensamiento posfundacional supone dos cuestiones entrelazadas. Por un lado el uso de las figuras de la contingencia, es decir que toda sociedad ha sido fundada, instituida y que puede ser refundada una y otra vez. De esta manera, el pensamiento político posfundacional se caracteriza por la ausencia de fundamentos trascendentales a-históricos. Así, no existe el fundamento último de lo social, aunque sí la necesidad de un fundamento, el cual es efímero, contingente y parcial. En palabras de Marchart,

(...) El debilitamiento ontológico del fundamento no conduce al supuesto de la ausencia total de todos los fundamentos, pero sí a suponer la imposibilidad de un fundamento último, lo cual es algo enteramente distinto, pues implica la creciente conciencia, por un lado, de la contingencia y, por el otro, de lo político como el momento de un fundar parcial y, en definitiva, siempre fallido (Marchart, 2009: 14-15).

El pensamiento político posfundacional también se caracteriza por el empleo de la diferencia política, es decir la diferencia entre lo político y la política. Esto se enlaza con la idea del debilitamiento del fundamento. De esta forma,

(...) la diferencia conceptual entre la política y lo político asume el rol de un indicador o “síntoma” del fundamento ausente de la sociedad. Esta diferencia no representa sino una escisión en la idea tradicional de política, en la cual fue preciso introducir un nuevo término a fin de indicar la dimensión “ontológica”, la dimensión de institución/desinstitución de la sociedad, en tanto que “la política” se mantuvo como un término referido a las prácticas “ónticas” de la política convencional: lo particular y, por último, los siempre infructuosos intentos de fundamentar la sociedad (Marchart, 2009: 84).

La diferencia política se construye, entonces, en una diferenciación entre el plano ontológico – como la forma de institución y desinstitución del orden – y el plano óntico – el sistema político o formas institucionales que produce una comunidad para tramitar sus conflictos. Esto da cuenta de la negatividad e imposibilidad de un fundamento último como así también su institución parcial.

La línea argumentativa que presentamos en la tesis se inscribe dentro de estas coordenadas posfundacionales, principalmente en cuanto a los postulados sobre la inexistencia de un principio último sobre el cual se pueda dar un sentido definitivo a lo social, comprendiendo lo social como la contingencia indeterminable. Asimismo, el concepto de lo político adquiere relevancia “como momento de cuestionamiento del orden, reactivación y reinscripción de lo social” (Muñoz, 2006) –entendiendo lo social como relaciones sociales sedimentadas, cuando se ha “olvidado” el momento del poder, del antagonismo y se han reglamentado las relaciones sociales. Son un ejemplo las propuestas teóricas de Chantal Mouffe y de Jacques Rancière, autores que adscriben a esta perspectiva posfundacional y sostienen que la instancia de lo político ocurre cuando se ponen en cuestión determinados procesos que son sociales. La propuesta teórica de Chantal Mouffe parte de la distinción entre la política y lo político. La primera refiere al conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. Lo político tiene que ver con un plano ontológico, con el modo en que se instituyen las relaciones sociales: la hegemonía, el conflicto y el poder. Refiere asimismo a la dimensión del antagonismo, el cual puede adoptar varias formas y surgir en diversas relaciones sociales, siendo una dimensión que nunca podrá ser erradicada pues es constitutiva de las sociedades humanas. Esta dimensión supone personas que comparten un mismo espacio simbólico común, pero que quieren organizar ese espacio de un modo diferente (Mouffe, 2007).

Por su parte, Rancière reflexiona sobre la política, lo político y el sujeto de la política desde una concepción que excluye la necesidad de una ley histórica o de algún lugar en la estructura para pensar a los sujetos (Muñoz, 2006). De esta manera, va a definir lo político como el encuentro entre dos lógicas, dos procesos heterogéneos, el del gobierno, que denomina policía, y el de la igualdad, al que llama política. Ambos suponen dos tipos de comunidad, dos tipos de reparto de lo sensible (Rancière, 2005: 52). Rancière caracteriza el reparto o la división de lo sensible como la definición de lugares, espacios y tiempos que delimitan la existencia de lo común, lo que separa y excluye, por un lado, y lo que hace tomar parte, por otro. Así, la policía da cuenta de la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y

legitimándolos, dañando así la igualdad (Rancière, 1996). En la policía se define, entonces, lo que es visible de lo que no lo es, quiénes pueden hablar y quiénes no y por no haber lugar para el litigio. La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social (Rancière, 2006) y es “primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir” (Rancière, 1996: 44). Desde esta lógica, el principio de la igualdad puede ser verificado cuando se produce el choque entre este orden policial y la política. Así, una manifestación es política no porque tenga tal lugar y refiera a tal objeto, sino porque su forma es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible (Rancière, 2006), en el cual se le disputa al orden policial la asignación de lugares, funciones, la jerarquización de sujetos, objetos, y, fundamentalmente, por hacer dar voz (logos) y visibilizar la parte de los que no tienen parte.

Además, es relevante decir que lo político, como momento de dislocación e institución, emerge en cualquier rincón de lo social. Lo dicho se condice con otros autores (Schmitt, 1998; Ardití, 1995), para quienes la política no puede reducirse a una región de lo social puesto que lo político, como momento de activación, es ubicuo, desterritorializado y emerge de forma contingente. De este modo, se abren las puertas a percibir el surgimiento de lo político en cualquier espacio, independientemente de si permanece o no dentro del terreno institucional de la política. Esto último tendrá relevancia en esta tesis para pensar el estatuto de un arte político. Por lo dicho, los aportes desde la teoría política contemporánea nos interesan aquí, en tanto herramientas conceptuales que han trascendido esa frontera disciplinar, para posibilitar otros análisis de una gran potencia crítica.

En esta tesis además nos serviremos de referentes teóricos en torno a los conceptos de trama social y simbólica, desastres, resiliencia, acción colectiva, espacio social, memoria, dispositivo artístico y, por último, arte político. No obstante, algunas de estas conceptualizaciones serán profundizadas en el desarrollo de la tesis. Puntualmente, en cada uno de los tres capítulos que refieren a las dimensiones de análisis propuestas iremos desplegando herramientas conceptuales y metodológicas pertinentes de distintos campos disciplinares, las cuales fueron seleccionadas teniendo en cuenta el problema de investigación que se construyó para esta tesis.

En primer lugar nos ocuparemos de la noción de tramas social y simbólica. Como sostiene Elías (1982), el problema de las interdependencias humanas se encuentra en el centro del planteo teórico de la Sociología. Estas interdependencias fueron variando, acorde a “la creciente diferenciación social y de la multiplicidad, siempre en aumento, de los planos de las sociedades” (Elías, 1982: 161). Lo interesante de este planteo, es que no limita las vinculaciones sociales al plano del trabajo y/o de la

economía, sino que para el autor la teoría sociológica debe integrar las interdependencias personales y las vinculaciones emocionales –lo que supone tanto las relaciones entre personas como los recursos simbólicos que hacen al “nosotros”– como eslabones de unión de la sociedad. Considerando que el hombre está inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido y que toda acción humana es acción simbólica (Geertz, 1996) –en tanto damos significados a los fenómenos de la vida cotidiana para poder interactuar socialmente y descifrar la experiencia–, definimos entonces trama social y simbólica como el tejido, la urdimbre, que es el conjunto de actos sociales orientados a producir formas particulares de ser, actuar, interactuar y proyectarse en los ámbitos familiar, comunitario, laboral y ciudadano (Romero Picón, 2006). Los actores sociales y sus formas de vinculación e interacción –por medio de palabras, gestos, sentimientos–, también suponen conflictos y resistencias, por lo que este entramado es siempre cambiante. Al respecto, es importante marcar que la cultura opera como articuladora de las formas de lazo social, es decir, las constituye como una trama vincular y de intercambios entre sujetos, aún en circunstancias desfavorables (Benito, 2008), es decir, a pesar de la irrupción de diversos acontecimientos o avatares sociales.

Otro concepto central en esta tesis es el de desastre, incorporado sistemáticamente a los estudios de las Ciencias Sociales después de la Segunda Guerra Mundial, el cual está sometido a una disputa de significados en ese campo (Menzel Baker, 2009). Puede ser visto como un fenómeno de la naturaleza azaroso que tiene diferentes impactos sobre la rutina de una sociedad (Hugh, 2002), sin embargo, la interpretación que será recuperada aquí es la que retoma al desastre como un fenómeno social, el cual es construido social y colectivamente en base al fenómeno natural. Para Vergara (2011) el desastre se construye a partir de procesos sociales, los cuales modifican o alteran el ambiente. Al respecto, Natenzon (1995 y 2005) y González *et al* (1998) diferencian fenómeno natural de desastre, poniendo énfasis en las variables sociales como parte de las causas y consecuencias del mismo. De este modo, los desastres son producto de factores naturales, socioeconómicos y políticos. Autores como Natenzon (1995) utilizan desastre y catástrofe como sinónimos remarcando que el evento al cual refieren está dado por aspectos sociales y humanos, cuya ocurrencia es significativa en tanto exista un grupo social que sufra su impacto. En esta tesis adscribimos a ambas denominaciones.

Pasando particularmente al caso de las inundaciones, éstas se pueden producir por acciones sobre el medio en que una población habita o por modelos productivos o de urbanización y/o por cercanía a ríos o zonas inundables. En el caso particular de La Plata podemos señalar dos cuestiones. En primer lugar, la sanción en el año 2010 de

un nuevo Código de Ordenamiento Urbano (COU), estableció nuevos permisos para la construcción en altura y, de este modo, maximizó las oportunidades para nuevos emprendimientos de construcción de edificios. Esto significó la concreción de un nuevo paradigma de proyecto urbano para la ciudad de La Plata, en el cual el poder ejecutivo estatal se enlazaba finalmente con el avance de constructoras, sin ningún tipo de audiencia pública o política participativa, y modificando, así, el funcionamiento de la ciudad. A este hecho se le suma un proceso que ya lleva varios años, que es el desmonte en la zona ribereña y portuaria, específicamente de Berisso¹⁷, con la promesa de una reactivación económica y laboral (Ortega, Melón y Garzillo, 2013), lo cual generó impactos negativos en la forma de vida y producción de la comunidad local y en la biodiversidad de la región. Todo esto evidencia los efectos devastadores de la falta de planificación urbana y el abandono de una reflexión en torno a la sustentabilidad de los cambios estructurales propiciados. En segundo lugar, hay que destacar que la ciudad de La Plata se encuentra construida sobre la cuenca hídrica del Río de la Plata y los arroyos El Gato, Regimiento, Pérez, Maldonado, Garibaldi y sus respectivas ramificaciones.

Es importante señalar que el desastre ocurre en el contexto de la ciudad y supone un proceso relevante de ruptura de la trama social. Este no solo tiene causas y consecuencias sociales, sino que en sí mismo supone un proceso de ruptura y reconstitución de la trama de significaciones de lo colectivo (Quarantelli, 2005). En este mismo sentido, Natenzon (2005) señala que el desastre genera una ruptura del proceso de desarrollo social existiendo respuestas colectivas posteriores y espacios comunitarios de amortiguación-resiliencia. Esto se asemeja a la idea de entender a la inundación como momento dislocatorio (Laclau, 1997) en el cual se genera una ruptura del marco simbólico y a lo que le sigue un momento de recomposición. Estos momentos post desastre se vinculan con la resiliencia, la cual se define como la capacidad de los seres humanos para adaptarse positivamente a situaciones adversas. Para que aparezca la resiliencia, deben estar presentes tanto factores de riesgo como de protección que ayuden a conseguir un resultado positivo (Becoña, 2006). En contextos traumáticos –como lo son los desastres y catástrofes–, es preciso darle algún nivel de simbolización al acontecimiento sufrido (Bleichmar, 2010).

Retomando lo anterior, marcamos con énfasis que después de toda catástrofe deviene la reconstrucción, lo cual no está exento de conflictos y acciones colectivas. Al respecto, Quarantelli (2004) señala que, luego de un desastre, la creación de capital social y la aparición de nuevos grupos, así como el comportamiento emergente de

¹⁷ Berisso es uno de los 135 partidos de la provincia argentina de Buenos Aires. Forma parte del Gran La Plata.

instituciones y organizaciones existentes, son inevitables debido a la necesidad de acción inmediata después de ocurrido un evento de ese tipo.

En el caso de la inundación platense, en principio, surgieron acciones de ayuda inmediata individuales y colectivas, redes de colaboración familiares, amicales e institucionales, recaudación de fondos para instituciones y escuelas, entre otros. La ayuda se focalizó en sacar a las personas de las casas inundadas, ofrecerles alojamiento, ir a limpiar, recuperar cosas mojadas, rotas, perdidas. Hubo campañas para conseguir alimentos, agua, artículos de higiene personal, pañales, lavandina para limpiar, útiles escolares, donaciones de ropa. A los días de ocurrido el desastre, otros actores e instituciones actuaron públicamente e intervinieron de múltiples formas, ya sea generando espacios de denuncia hacia las diferentes esferas estatales, de visibilización de lo sucedido y/o de diagnóstico de la situación: la Asociación de Familiares de Víctimas de la Inundación, las asambleas barriales, espacios profesionales de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP), la investigación y fallos del juez en lo Contencioso Administrativo Luis Arias –quien investigó la causa sobre la cantidad de víctimas fatales–, periodistas, proyectos y colectivos artísticos y culturales. De esta forma, afirmamos que las prácticas artísticas colaboraron –conjuntamente con otros tipos de prácticas sociales– con dar sentidos de diversas maneras a la ruptura producida por la inundación platense¹⁸. Como dijimos anteriormente, sus prácticas fueron resultado de la acción colectiva, intervinieron y construyeron el espacio barrial y por último, generaron marcas de memoria respecto de la inundación. Es por ello que consideramos que las prácticas artísticas que analizaremos en el transcurrir de esta tesis no pueden comprenderse si no es en el marco de esas tres dimensiones.

En cuanto a la primera dimensión, entendemos por acción colectiva la acción coordinada de al menos dos personas para su realización (Schuster, 2005). A su vez, es una acción conjunta que persigue intereses comunes y compartidos en un contexto particular. La Sociología de la acción colectiva ha ganado terreno en las últimas décadas, centrándose en el análisis de procesos políticos con presencia de conflictos sociales, actores movilizados por fuera de canales institucionales y prácticas políticas contenciosas. Cada uno de los enfoques sobre acción colectiva –construidos desde los aportes de Melucci (1999); Touraine (1991); Jenkins (1994); McCarthy y Zald (1977); Tarrow (1997); Tilly (1978)– ha introducido aspectos claves que ampliaron los horizontes analíticos en este campo. Un marco conceptual centrado en el análisis de la acción colectiva aporta para analizar cómo se organiza la experiencia y se crean vínculos e identificaciones, abordar la división del trabajo, plazos temporales,

¹⁸ Dado que en esta investigación nos interesa observar la práctica misma de la reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social no nos centraremos en la medición del impacto.

presencia de liderazgos –ya sean fuertes o difusos– y coordinación entre los miembros –lo cual conduce a construir “lo común”– y cómo se puede construir un proyecto compartido. Consideramos que tanto la Asamblea Vecinal Parque Castelli como el colectivo artístico Volver a habitar se constituyeron en formas especiales y diferenciadas de acción colectiva, ámbitos de participación surgidos post inundación cuyos objetivos, organización, recursos y estrategias de la acción, les proveyeron un carácter distinto dentro de la amplia gama de organizaciones sociales y políticas desplegadas luego de la catástrofe. Su aparición en la escena pública y social depende en gran medida de los repertorios de acción empleados (Tilly, 1978), centrados, eminentemente, en lo artístico.

La segunda dimensión abordada es la del espacio, el cual sostenemos que es una construcción histórico social que posee un carácter sociopolítico al estar atravesado por diferentes relaciones de poder (Lefebvre, 2013; Massey, 2005; 2007). Como sostiene Lefebvre (2013: 129), “el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras”¹⁹. Entonces, el espacio, como zona de disrupción (Massey, 2005), también puede ser analizado por la amalgama de diferentes tiempos, relatos, relaciones e historias que ocurren en él y lo configuran. Así, en el espacio construido socialmente confluyen cierta distribución del poder, el conflicto social y también las prácticas creativas. Al respecto, los actores que se despliegan en el espacio pueden gestar respuestas locales creativas y construir otros modos de habitarlo (Manzanal, 2007). En esta misma línea, para García Canclini (1999) las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión. Así, el espacio se constituye de una manera dialéctica con las prácticas que en él tienen lugar, y en nuestro caso particular, en la relación con las prácticas artísticas. En este sentido, Gorelik (1998), al hablar de espacio público, sostiene que éste es atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da forma. Según este autor, “el espacio público no es el mero espacio abierto de la ciudad (...) nombra lugares materiales y remite a esferas de la acción humana en el mismo concepto; habla de la forma y habla de la política (...) No es algo preformado, no es un escenario preexistente ni un epifenómeno de la organización social o de la cultura política (...)” (Gorelik, 1998: 19-20). Así, las prácticas sociales modifican y moldean al espacio, lo conforman y definen. En este espacio se producen,

¹⁹ En este marco teórico y en el capítulo IV, se toman aportes de Henri Lefebvre quien, si bien no pertenece a la perspectiva postfundacional, posee conceptos que sirven para interpretar nuestros casos bajo este paradigma, al mismo tiempo que la teoría de dicho autor ha sido la base para muchas de las que utilizamos al analizar la dimensión del espacio público.

entonces, instancias de enunciación que pueden interpelar el orden de cosas hegemónico. De esta manera, el espacio es un componente medular en diversos tipos de prácticas sociales, incluidas las artísticas.

Por último, la tercera dimensión de análisis es la memoria, definida como “la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado” (Jelin, 2017: 15). Siguiendo a Jelin y Langland (2003), cuando un evento acontece, éste puede transformarse dados ciertos significados particulares, cargado de sentidos y sentimientos para quienes lo vivieron. Podemos decir siguiendo a Jelin (2017), que lo memorable o lo susceptible de ser recordado, surge cuando las rutinas aprendidas y esperadas que forman parte de la vida diaria se quiebran, es decir, cuando un nuevo acontecimiento irrumpe y desestructura la cotidianeidad –en nuestro caso, el acontecimiento fue la inundación. Allí, el proceso vivido puede impulsar la búsqueda de sentido de ese acontecimiento. Al mismo tiempo, es preciso tener en cuenta que los procesos de construcción de memorias son siempre abiertos y nunca acabados. Es por ello que hay cambios, (re)elaboraciones, nuevas interpretaciones y disputas por cómo se construye ese “pasado”. Ahora bien, lo memorable, la evocación de un hecho, se materializa en diferentes tipos de marcas: monumentos, placas, fotografías, producciones artísticas, entre otros. Los procesos sociales involucrados en “marcar” espacios implican siempre la presencia de “emprendedores de memoria”, sujetos activos en el presente que ligan en su accionar el pasado –rendir homenaje a víctimas– y el futuro –transmitir mensajes a las nuevas generaciones

Por otra parte, en relación con el arte, tomaremos algunas categorías teóricas para el desarrollo de nuestra investigación. La primera es la de dispositivo, definido como los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación, reproducción y los soportes que sirven para difundirlas (Aumont, 1990). El dispositivo tiene una dimensión espacial y plástica y una dimensión temporal. Esto servirá para hablar de las formas y modos que adquieren las intervenciones artísticas que analizaremos en el espacio público/urbano, ya sean murales o *performances*, que hacen uso de diversos soportes como el muro, el cuerpo, la plaza, entre otros, con un carácter variable entre lo permanente y lo efímero. En este sentido, se puede decir que una imagen no construye sentido por sí misma, sino que es a través de su “dispositivo” que adquiere una significación particular que sitúan al productor y espectador en un momento espacio-temporal y socio-político preciso. En cuanto a la bibliografía específica para el análisis de murales, consideramos los aportes de Di Maria, Sánchez Pórfido, González, Ruiz y Terzaghi (2009), quienes a partir del estudio de obras murales emplazadas en el casco histórico de la ciudad de La Plata, definen las

características principales de este tipo de producción artística. Así, se centran en aspectos relativos al emplazamiento, al modo de producción, a su estructura compositiva y su función social.

También tomaremos la noción de mundo del arte (Becker, 2008) para dar cuenta de formas de cooperación en el trabajo artístico que crean patrones de actividad colectiva, es decir, para referirnos a los modos de producción colectiva y su funcionamiento. Así, según Becker –tal como lo adelantara Bourdieu a partir de la idea de la desacralización del arte- la obra de arte no es producto del don especial o genialidad del artista, sino que se trata de un producto colectivo de todas las personas que cooperan para ella. De esta forma, Becker expande el concepto de arte al incorporar las dinámicas, dotaciones y combinaciones de recursos materiales y humanos, más allá de los artistas propiamente dichos, es decir, de quienes son considerados como tales por tener la idea original de la obra. Esta posición será relevante, en tanto en los casos que analizaremos, la participación de artistas y no artistas, específicamente, vecinos, es parte fundamental de la producción del dispositivo y de la dinámica de organización y producción del colectivo, así como en la elaboración del repertorio de acción artístico.

Finalmente, otro núcleo conceptual importante de abordaje en la tesis es el de la relación entre arte y lo político (Rancière, 2010, 2011; Richard, 2005, 2011). Tal como adelantamos, desde el paradigma postfundacional, la experiencia estética política trasmuta el orden social, expresando una experiencia espacio-temporal diferenciada. Así, para Rancière (2005) el arte político es aquel que se configura como disruptivo y que pone en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social. De esta forma,

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de "sentido común", formas de un sentido común polémico (Rancière, 2002: 77).

Para Nelly Richard, por su parte, no es posible creer que una obra sea política o crítica en sí misma sino que se define en acto y situación, siendo una operación localizada cuya eficiencia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. En relación a esto, la autora sostiene que

Las obras críticas siempre construyen sus maniobras tácticas en función de posiciones y oposiciones inscritas, contextualmente, en diagramas específicos de poderes, luchas y resistencias (Richard, 2011, s/p)

Asimismo, el carácter político del arte no se circunscribe al carácter temático o contenidista de las obras de arte, sino que

depende de la contingente trama de relaciones en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (Richard, 2011, s/p).

Por otro lado, son sustanciales los aportes de Mouffe (2014) para abordar los modos de organización colectivos en el arte, asociado a interpelaciones afectivas y a la consecuente movilización a la acción desde una experiencia artística. Así, las producciones artísticas no sólo pueden permitir la reconstitución de los significados comunitarios sino también de los lazos afectivos de la comunidad. En este mismo sentido, también Vattimo (Fernández Vega, 2013) sostiene que el arte puede “hacer comunidad”, con lo cual se refiere a acontecimientos alrededor de los cuales la gente se reúne, se agrupa, ocupando el arte un lugar donde la comunidad puede reconocerse. Por último, retomamos el concepto de ecologías culturales (Laddaga, 2006), el cual sirve para pensar proyectos colaborativos en los cuales individuos, que provienen de diferentes disciplinas, lugares, edades y clases, se asocian por determinados espacios de tiempo, ocupan un territorio y proponen ahondar sobre las condiciones de la vida social local. Aquí aparece la idea de comunidad, en tanto forma experimental de asociación, produciendo imágenes y relaciones sociales. En este aspecto, más asociado a procesos de identificación, también aparece la idea de un arte político.

V. METODOLOGÍA

Para llevar adelante esta investigación, partimos de un diseño flexible con metodología cualitativa, acorde al problema que hemos planteado. Se realiza un estudio de casos, los cuales, como ya mencionamos, son la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar ambos constituidos por experiencias colectivas cuyas prácticas artísticas generaron sentidos en torno a la inundación en el espacio público urbano de la ciudad de La Plata. El estudio de casos permite focalizar y analizar en profundidad y

comparativamente distintas dimensiones de los dos colectivos trabajados (Stake: 1994). La selección de los mismos estuvo dada por un criterio de significatividad, a partir de la relevancia observada durante el trabajo de campo previamente realizado, de estos colectivos en la escena local y en el espacio público.

Para el análisis se construirá un corte temporal que se inicia en el año 2013 con la inundación de la ciudad de La Plata y llega hasta el año 2016.

El método de estudio de caso es una herramienta valiosa de investigación, en tanto permite registrar el accionar de las personas involucradas en el fenómeno estudiado a la vez que obtener información desde una variedad de fuentes, tanto cualitativas como cuantitativas, es decir que este tipo de abordaje permitirá utilizar y combinar distintas herramientas de construcción de los datos y análisis (Ruíz Olabuénaga: 2003; Neiman y Quaranta: 2006). De este modo, recurrimos a observaciones participantes y no participantes de las prácticas artísticas y a entrevistas semi estructuradas y en profundidad a los integrantes de los colectivos –cuyo criterio de selección está ligado al grado de participación en la práctica artística. En el análisis se recuperaron parte de los relatos recopilados a través de las entrevistas, tanto en forma de citas textuales como incorporaciones a los análisis e interpretaciones. Todas las entrevistas realizadas a los participantes de la Asamblea Vecinal Parque Castelli se realizaron en el Parque Castelli, lugar de reunión de la Asamblea, mientras que las que se hicieron a los integrantes de Volver a habitar involucraron domicilios particulares, bares y lugares de trabajo actual. Por último, teniendo en cuenta que el trabajo con la temática comenzó unos años atrás, algunas de estas entrevistas se realizaron durante el año 2013 mientras que otras son del 2016 y 2017. Es importante al respecto, tener presente el nexo entre experiencia y memoria. De esta forma, “quien habla y relata aspectos de su pasado lo hace en momentos específicos de su curso de vida, y los recuerdos están mediados por toda la experiencia vivida y por su situación coyuntural. Selecciona, silencia, también olvida. Y relata historias de acontecimientos, pero también memorias de memorias (Passerini, 1992) donde las capas de temporalidades se superponen” (Jelin, 2017: 19).

Además de las entrevistas, se entablaron charlas informales y se produjo un intercambio de información vía correo electrónico y redes sociales con algunos informantes. A raíz de estas conversaciones, se recolectaron otros datos relevantes, como detalles sobre los procesos de producción artística y de organización de los colectivos y se profundizó en temas relativos a las dimensiones de análisis.

A las observaciones y entrevistas sumamos el registro de diversos tipos de producción textual escrita, materiales independientes de los registros testimoniales como son los textos periodísticos, documentos, panfletos, volantes, artículos publicados en páginas

web, diarios o revistas, entre otros, recuperando de ellos información relevante para los fines de la investigación.

Ocupan un lugar sustancial las imágenes y videos y las prácticas artísticas seleccionadas en su contexto de producción. Así, el análisis abarcará también las acciones concretas de los colectivos –su puesta en escena, sus repertorios de acción, entre otros. El análisis de las obras se centró en su aspecto iconográfico, en los modos y procedimientos de producción, los materiales, el soporte utilizado y el emplazamiento elegido, los vínculos entre motivos plásticos y temáticos y la construcción del sentido de cada propuesta dando cuenta cómo cada colectivo abordó el tema de la inundación. Asimismo, relevamos el tipo y la finalidad de las acciones desarrolladas, los repertorios de acción, su duración temporal, la estructura organizacional de cada grupo, sus estrategias de visibilidad, su autopercepción y configuración de un nosotros/ellos. También se indagó en los modos colectivos de producción de la memoria de cada grupo y en su capacidad de (re)apropiarse y (re)configurar el espacio. En este sentido, la comparación entre los colectivos fue útil en tanto, a partir de interpretaciones descriptivas densas de fenómenos empíricos particulares (Howarth, 2005), es decir, desde una descripción y análisis exhaustivo, se clasificaron los casos según características compartidas o disímiles, ya sea a partir de tipo de práctica artística, forma de organización, perseverancia en lo temporal, modos colectivos de significación y producción de la memoria, intervención en el espacio público urbano, articulación posible entre arte y política, entre otras.

A su vez, en nuestra propuesta metodológica, consideramos pertinente la formulación de Giunta de conectar lo artístico con procesos culturales más amplios (Richard, 2014). En este sentido, nos posicionamos desde la idea de la existencia de un campo cultural expandido, ampliando la teoría de los campos disciplinares tradicionales. Avanzaremos entonces en un diseño metodológico transdisciplinario (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016), conjugando conocimientos provenientes de la Sociología, los Estudios políticos, los Estudios sociales del arte, la Cultura visual y los Estudios de la memoria, para avanzar en una perspectiva más amplia y enriquecedora que conecte las prácticas artísticas con otros elementos del mundo social y cultural. Sin embargo, esto no supone la mera recolección de préstamos disciplinares, sino la reinención de nuevas intersecciones y tránsitos entre ciencias sociales, arte y humanidades (Richard, 2010). A propósito de esta cuestión, nos interesa especialmente posicionarnos en el campo de la Cultura visual, la cual, según Hernández (2005), refiere no sólo a una serie de objetos, sino a un área de estudio que ha ido emergiendo desde la confluencia de diferentes disciplinas. De esta forma, es posible crear una red cognitiva transdisciplinar que permita abordar el análisis de

los múltiples discursos y sentidos que generan las imágenes visuales. Además, sostiene Hernández, la Cultura visual suele pensarse tanto por aquellas formas culturales vinculadas a la mirada y denominadas como prácticas de 'visualidad', como por el estudio de un amplio espectro de dispositivos visuales que van más allá de los presentados y legitimados en las instituciones de arte. Es decir que, la Cultura visual, al incluir las prácticas de visualidad, abarca todas aquellas manifestaciones visuales de una cultura, que trascienden o no al hecho artístico legitimado como tal por las instituciones del arte. En este sentido, los análisis centrados desde el campo de la cultura visual contribuyen a generar estudios de los cambios y transformaciones de los códigos, los materiales, las formas, los nuevos géneros y soportes. Es este el marco en el cual situamos a las prácticas artísticas que analizaremos en la tesis. Además, analizar desde el amplio paraguas de la Cultura visual, nos permite dar cuenta de temáticas sociales y comunicacionales contemporáneas, adquiriendo centralidad las imbricaciones entre arte y política, el espacio público, la cotidianeidad y las batallas de sentido que se producen en dicho espacio, entre otros tópicos.

Por lo dicho, el enfoque aquí propuesto brinda la posibilidad de pensar el abordaje de las prácticas artísticas desde un lugar que permita analizar especificidades y particularidades que se encuentran en relación con el lenguaje artístico adoptado, con las técnicas y la materialidad propias del objeto, pero comprendiéndolos en un entramado de relaciones sociales y en un contexto sociohistórico particular –en este caso, como ya se dijo, el de la inundación de La Plata en relación con la falta de obras públicas, la especulación inmobiliaria, entre otros.

EL LUGAR DE LA CATÁSTROFE EN EL ARTE

CAPÍTULO I

LA CIUDAD DESBORDADA: INTERVENCIÓN SOCIAL Y ARTE

La inundación del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata fue un hecho inesperado y disruptivo que, en tanto desastre socio-natural, fue el contexto histórico, social, político y territorial que propició diferentes formas de acción y organización, involucrando actores sociales nuevos y preexistentes. López (2013) diferenció analíticamente tres tipos de estrategias llevadas a cabo desde la sociedad civil, muchas de las cuales se conectaron entre sí, formando redes. En primer lugar, hace mención a las estrategias de sobrevivencia y solidaridad, lo cual incluyó a aquellas acciones inmediatas de ayuda entre los propios inundados y desde aquellos platenses que no se vieron afectados directamente por la catástrofe.

En segundo término, el autor se refiere a las estrategias de acción política colectiva, acciones organizadas que abarcaron, por ejemplo, a los centros de acopio y distribución de donaciones por parte de organizaciones sociales y políticas que funcionaron en las primeras semanas y menciona, la Casa Brecha (Corriente de Organizaciones de Base La Brecha –COB La Brecha–), el Centro Cultural, Social y Político Olga Vázquez (Frente Popular Darío Santillán-Corriente Nacional –FPDS-CN–), la Casa Guevarista (Juventud Guevarista que integra Unión del Pueblo) y el Centro La Comuna (–Partido de los Trabajadores Socialistas –PTS–). Podemos incorporar a estas estrategias aquellas desarrolladas por la Universidad Nacional de La Plata – desde distintas unidades académicas como la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, la Facultad de Ciencias Exactas, la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, la Facultad de Trabajo social, entre otras–, la cual también funcionó como centro de recolección y distribución de ropa, víveres y medicamentos. Asimismo, dentro de las estrategias de acción política colectiva, López (2013) nombra a las formas de autoorganización barrial, es decir, las diferentes asambleas y reuniones vecinales que llevaron adelante movilizaciones y petitorios, tanto en el casco urbano como en las afueras de la ciudad –Barrio Norte, Parque Alberti, Plaza Belgrano, Plaza Malvinas, La Loma, Parque Castelli, San Carlos, Tolosa, Altos de San Lorenzo, Villa Elvira, Cuenca del Bosque, Villa Garibaldi.

Por último, el tercer tipo de estrategias identificadas por López son las denominadas estrategias de (re)presentación, aquellas que, “en su heterogeneidad, se encuentran

insertas en el campo cultural y buscan generar una intervención sobre la realidad” (López, 2013: 47). Con ello, hace referencia a distintas propuestas artístico-culturales que surgieron después de la inundación, “pequeñas prácticas de invención de lo cotidiano” (López, 2013: 47). Este tipo de prácticas no surge de manera inmediata sino que ponen en juego la construcción y reactualización de la memoria sobre la catástrofe.

En suma, esta primera categorización que presentamos sobre los modos de intervención social luego de la inundación, nos sirve para diferenciar las formas y objetivos que asumieron las diversas maneras de organización de la sociedad platense. A lo largo de la tesis, veremos solapamientos y cruces entre ellas. Nos centraremos ahora en el tercer tipo de estrategias, para describir y analizar qué sucedió en el ámbito de la cultura y el arte luego de la inundación. Partimos de la idea de que luego de la inundación se conformó una *escena artística contemporánea local*. Ésta fue dinamizada tanto por artistas individuales, como por grupos ya existentes y nuevos colectivos –artísticos y no artísticos–, que a través de sus prácticas artísticas generaron sentidos sobre la inundación desde distintos lenguajes –visual, audiovisual, literario–. Muchas de las prácticas artísticas contemporáneas pueden definirse a partir de múltiples características, como el modo de producción colaborativo (Becker, 2008), la autogestión, la preeminencia del carácter procesual de la producción artística por sobre el objeto, la multidisciplinariedad –como característica de las trayectorias formativas de los integrantes de los colectivos de arte–, el trabajo en red –con otros grupos, asociaciones, movimientos sociales–, el predominio de las acciones performáticas, el planteo del disenso explícito o implícito en relación al poder fáctico, entre otros.

De esta manera, en este capítulo, en primer lugar explicaremos qué entendemos por escena artística contemporánea local. Luego, nos focalizaremos en la especificidad del ámbito artístico-cultural de la ciudad de La Plata luego del 2 de abril de 2013 para finalmente, concentrarnos en la descripción y análisis de las muestras y exposiciones de arte, intervenciones, producciones literarias y otro tipo de prácticas artísticas realizadas tanto en espacios institucionales como en el espacio público urbano luego de la inundación. Así, (re)compondremos el fresco del arte platense surgido a raíz de la catástrofe, lo cual permitirá situar contextualmente las prácticas artísticas que serán analizadas en esta tesis. Con esto apuntamos a mostrar que se generaron múltiples propuestas, ideas e intervenciones artísticas –que exceden a las generadas por los dos casos que analizaremos– lo cual nos permite ver el lugar de la catástrofe en el arte, cómo fue relatada la inundación, a través de cuáles dispositivos artísticos –visuales, audiovisuales, literarios– y desde qué modos de producción y circulación.

I. LA ESCENA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA PLATENSE

Para conceptualizar escena, recurriremos en primer lugar a la definición de la Real Academia Española (2014). Una escena es un ambiente o círculo en que se desarrolla una actividad. En el marco de nuestra investigación, vamos a definirla teniendo en cuenta ciertas características: la localidad, su dimensión históricamente situada –es decir, que tiene lugar en un espacio físico y en una temporalidad específica–, y el accionar de un conjunto de actores que, en el marco de sus relaciones, la componen y la construyen. Es factible hablar de la constitución de una escena artística cuando un proceso de activación cultural a nivel local conecta prácticas artísticas, discursos, cuerpos, imágenes, objetos y afectos. Si rastreamos teóricamente el concepto de escena asociado a las artes visuales, encontramos que es Nelly Richard (1994) quien desarrolla esta noción de un modo más acabado, aunque la sitúa en otro contexto socio histórico específico y en relación con otros modos de producción. Así, Richard desarrolla la categoría de escena para referir a la Escena de avanzada en el Chile de los años '70, compuesta por un grupo de artistas neovanguardistas. Según la autora, la Escena de avanzada se propuso, en principio, criticar las nociones clásicas y contemplativas de la tradición de las Bellas Artes, en pos de la revalorización de propuestas asociadas a la visualidad de masas –como la fotografía– y la incorporación de subgéneros de la cultura popular al arte –como la historieta y la telenovela–; en segundo lugar, cuestionar los circuitos tradicionales de circulación y validación artística y por último, transgredir los géneros discursivos, combinando texto, imagen y gesto, a partir de la generación de propuestas transdisciplinarias (Richard, 1994).

Si bien podríamos considerar que algunas de estas características siguen siendo operativas hoy en día, como la transgresión de los géneros discursivos y la transdisciplinarietà, referiremos a otra noción de escena, más específica y acorde a nuestro objeto de estudio. Peluffo Linari (2011, s/p) define a las escenas locales de producción y circulación del arte, como aquellas “que resultan del cruce –sobre un determinado territorio– de distintas dinámicas en las que intervienen la industria cultural, las redes sociales de pertenencia y formación de ciudadanía, el grado de inscripción a circuitos del mercado internacional, las tradiciones de producción simbólica regionales, entre otras circunstancias”. Adherimos aquí a una conceptualización de escena artística como aquella que no solo está compuesta por obras sino que conforma un “triángulo” entre la producción artística –objetos, prácticas–, la producción textual –investigaciones por ejemplo– y la producción de relaciones entre los sujetos (Sepúlveda, 2014). Entonces, ¿a qué hacemos referencia cuando hablamos de escenas artísticas locales? A prácticas y producciones artísticas

y textuales que conforman una red de relaciones situadas en un espacio y tiempo concretos, con características específicas. Además, consideramos relevante incorporar las formas de sociabilidad que estas escenas propician –lo cual tiene relación con la producción de relaciones que mencionamos antes. Así recuperamos lo local –enfazando en su dimensión espacial e histórica– y lo artístico-cultural situado como “escenario de acción de los sujetos” (Zemelman, 2012).

Por último, además de lo local como criterio diferenciador, nos referiremos a la condición de contemporaneidad de la escena artística platense. Partimos de entender que el arte se encuentra en estrecha dependencia de los dispositivos materiales, simbólicos y afectivos particulares de cada cultura y que está relacionado con la existencia común y la circulación de reconocimientos, identificaciones y sentimientos (Nancy, 2014). En consonancia con lo dicho, la contemporaneidad artística alude a “los lenguajes, las estrategias de comunicación, las técnicas y los materiales, las agendas, los temas y problemas que señalan la contemporaneidad” (Giunta, 2014: 6). Si bien la apelación de contemporáneo es problemática en tanto el arte siempre fue contemporáneo de su tiempo, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente (Smith, 2012). Es así entonces que proponemos hablar de escena artística contemporánea local para referirnos al ámbito artístico que surge luego de la inundación en la ciudad de La Plata. Esto supone que, en primer lugar, nos encontramos con obras que aluden de diversas formas a la catástrofe a partir de lenguajes que abarcan tanto a la pintura, el dibujo o la escultura, como también a las convergencias entre las artes, como es el caso de la poesía y la *performance*²⁰, las instalaciones²¹, entre otros. De este modo, se combinan imágenes, textos y gestualidades en una operatoria multidisciplinar. También podemos encontrar obras de gran y de pequeño formato, individuales o grupales. A su vez, consideramos que una escena artística contemporánea local puede estar atravesada por una trama afectiva y sensible, es decir, por la conformación de colectivos –de amigos, vecinos–, donde la experiencia estética puede movilizar a la acción colectiva (Mouffe, 2014).

²⁰ Una *performance* es una acción artística, que puede tener un cierto grado de improvisación, se desarrolla en un espacio y tiempo determinado y tiene como objetivo provocar, generar asombro o impactos sensoriales. El término *performance* comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas a finales de los años sesenta, con artistas como Marta Minujín, Marina Abramovic entre otros.

²¹ Una instalación artística es un género de arte contemporáneo que puede presentarse en cualquier espacio y ser realizada con los más variados materiales, medios físicos, visuales o sonoros, incluso en muchas ocasiones son acompañadas por otras disciplinas artísticas como la fotografía, el videoarte o la *performance*. Es una propuesta que crea una experiencia sensorial o conceptual en un ambiente determinado. Por sus características físicas las instalaciones, en varias ocasiones, tienen un carácter temporal o efímero. Asimismo, las instalaciones se caracterizan por generar una interacción con el espectador.

Finalmente, centrarnos en el concepto de escena artística contemporánea local nos lleva a priorizar un análisis social y políticamente situado, realzando la especificidad creativa (Quesada, 2014) que tiene lugar en ese contexto. En este sentido, es necesario señalar que la identidad artístico-cultural de la ciudad de La Plata se halla muy vinculada con el hecho de ser una ciudad universitaria, particularmente por la presencia de la Facultad de Bellas Artes y la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata. Estos espacios públicos institucionales generan instancias de exposición e investigación sobre arte contemporáneo que se suman a las propuestas de los museos locales dependientes de la Municipalidad –en el caso del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata, ubicado dentro del Pasaje Dardo Rocha, en 50 entre 6 y 7– y de la Provincia de Buenos Aires– en particular Microespacio, una sala de exposiciones del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”²², ubicado en 51 entre 5 y 6–. Podemos agregar a esta lista al Museo de Arte y Memoria dependiente de la Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires, localizado en 9 entre 51 y 53, que también ofrece muestras temporarias sobre producciones actuales. La otra particularidad de la escena cultural y artística local es la potencia del circuito independiente que reúne ya sea sellos discográficos y editoriales locales, así como múltiples centros y espacios culturales autogestionados. Así, este circuito está compuesto por variados espacios de la sociedad civil que crean redes informales de formación, producción y difusión artística y cultural, lugares de encuentro y de desarrollo de actividades (Osswald, 2009). Nos referimos con esto a la gestión de proyectos autónomos e independientes que en muchas ocasiones se instituyen como espacios alternativos al mercado laboral tradicional para artistas y profesionales que deseen ejercer su vocación. Por lo tanto, podemos considerar el concepto de escena desde una doble dimensión: una circunscripta al contexto e historicidad de La Plata –caracterizada, como ya dijimos por ser una ciudad universitaria, con una facultad de artes y con un amplio circuito independiente y autogestionado– y otra asociada a la coyuntura particular que se abre con la inundación y que se instala, con su especificidad, en esa otra escena más general. A continuación, daremos cuenta de las múltiples propuestas y prácticas artísticas surgidas después de la inundación que conformaron la escena artística contemporánea platense después del 2 de abril de 2013, para, en ese marco, presentar los casos que analizaremos en esta tesis.

²² Respecto a Microespacio, ver Capasso (2015).

II. LA CONSTELACIÓN CREATIVA LUEGO DE LA INUNDACIÓN

Como hemos mencionado previamente, luego de la inundación del 2 de abril de 2013 en La Plata, surgieron obras, proyectos y prácticas artísticas individuales y colectivas que abordaron la catástrofe. Estas propuestas comprendieron diversas disciplinas artísticas –artes plásticas (pintura, cerámica, grabado, escultura, muralismo, dibujo), literatura, teatro, *performance*, fotografía– y diversos espacios de exhibición y circulación –espacios institucionales, como son los museos de arte de la ciudad, espacios culturales autogestionados y el espacio público urbano.

Creemos conveniente aquí retomar la noción de dispositivo (Aumont, 1990). Tal como desarrollamos en Introducción de la tesis, nos interesa construir un enfoque que brinde la posibilidad de pensar el abordaje de las prácticas artísticas desde un lugar que permita analizar no solo su vinculación con lo social, sino también sus especificidades y particularidades. Esto se encuentra en relación con el lenguaje artístico adoptado, con las técnicas y la materialidad propias del objeto o la práctica, pero comprendiéndolos en un entramado de relaciones sociales y en un contexto sociohistórico particular. Para el análisis específico de las prácticas artísticas tomaremos la propuesta de Jacques Aumont (1990) quien define al dispositivo como el conjunto de determinaciones sociales que regulan la relación entre imagen y espectador: los medios y técnicas de producción de las imágenes, el modo de circulación –y eventualmente de reproducción–, los lugares en los que son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. Podemos hacer extensiva esta definición a cualquier arte, no solo a las artes visuales, pues lo que interesa remarcar es la operatividad del concepto dispositivo para ayudarnos en la descripción y caracterización de las prácticas artísticas en cuanto a su materialidad, soporte, modos y procedimientos de producción, su temática y formas de circulación²³.

Comenzaremos entonces con las **exposiciones de artes visuales en espacios públicos institucionales** de la ciudad de La Plata que se realizaron después de la inundación. Hemos identificado cuatro proyectos artísticos que describimos a continuación. El primero de ellos fue “Aguanegra”, una muestra de fotografías inaugurada el 1 de abril del año 2014 en el muro exterior del Colegio secundario Liceo Víctor Mercante. Las fotografías, de gran formato, se pegaron en las paredes externas, en el espacio público de la institución, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. Estas paredes eran utilizadas frecuentemente para exponer diversos tipos de imágenes.

²³ Otros autores, como Deleuze (vía Foucault) y Agamben han desarrollado el concepto de dispositivo, aunque en un sentido que no es el retomado en este capítulo. Ver más en García Fanlo (2011).

En el caso de “Aguanegra”, la propuesta fue encabezada por el colectivo Fuera!. Fotografía a cielo abierto, en conjunto con los alumnos del Liceo y las autoridades del colegio. Este colectivo artístico –formado por Lisandro Pérez Aznar, Emilio Alonso y Santiago Gershanik y el fotógrafo Leo Vaca– tiene como objetivo sacar la fotografía de los espacios tradicionales de exhibición con el fin de democratizar la circulación de imágenes, generar vínculos y otras formas posibles de apropiación y recepción. Por ello, privilegia la idea de construir una fotogalería independiente a cielo abierto.

Para realizar “Aguanegra”, con el fin de elaborar una memoria fotográfica colectiva, se convocó a que la comunidad enviara imágenes relativas a la inundación para luego realizar una selección para ser expuesta en la calle. De esta forma, se eligieron 31 imágenes tomadas tanto por fotógrafos como por aficionados que fueron emplazadas en la cara externa del muro perimetral del colegio Liceo Víctor Mercante, que va entre la diagonal 77 y las calles 4 y 5. Las imágenes remitían a las marcas que había dejado el agua, la altura a la que había llegado, las huellas que dejó en las paredes y en distintos objetos que ya no servían. Hubo fotografías de interiores, cocinas, livings y dormitorios, con los pocos elementos que sobrevivieron a la inundación. En este sentido, primaron las imágenes que presentaban un mapa del/los día/s después de la tragedia (imagen 1).



Imagen 1
“Aguanegra”, 2014
Fuera!. Fotografía a cielo abierto.
Muro exterior del Colegio secundario Liceo Víctor Mercante

La segunda muestra que se realizó se llamó “Inundación y después”, inaugurada el 4 de abril de 2014 en el Museo de Arte y Memoria, constituyéndose en una exposición producida por el propio museo y distintos colectivos platenses que ya venían realizando producciones relacionadas con la inundación (imagen 2 y 3). Entre ellos podemos nombrar a: Ala Plástica, Volver a habitar, Puchero, Síntoma curadores, Cocina 501, Arte al Ataque, La marca del agua, Club Hem, Pixel y Los detectives salvajes, la mayoría de los cuales no se conformaron post inundación sino que ya tenían una trayectoria previa. La exposición exhibió obras visuales y audiovisuales, fotografías, una infografía²⁴ de los hechos acontecidos, relatos sobre la inundación y se presentaron una serie de preguntas articuladoras de las salas. En la planta baja se leía “¿Qué nos pasó? ¿Qué memoria construimos?” y en el primer piso ¿Qué nos moviliza? ¿Cuánto dura la solidaridad?” (Panfili, Lorenzo y Chempes, 2014: 2). Según Helen Zout, fotógrafa de la Comisión Provincial por la Memoria y curadora de la muestra:

La idea curatorial intentó cubrir todos los momentos de la inundación y el después de la tragedia, la solidaridad, la organización barrial, el rechazo a la impunidad ante el desastre. Con la inundación no solo se perdieron bienes materiales sino vidas y archivos históricos, como el de Chicha Mariani que en parte fue rescatado gracias a varias manos solidarias. Se recibieron trabajos de reporteros gráficos de medios de comunicación y también registros caseros. Realmente es asombroso pensar que durante la tragedia hubo gente que pudo tomar una cámara, o un celular y registrar. Estas imágenes simbolizan la memoria de la comunidad frente a una tragedia (Comisión Provincial por la Memoria, “Inundación y después, 2014).

En este caso el colectivo curatorial de la muestra rescató como hecho importante la emergencia de solidaridades tras la catástrofe y los múltiples dispositivos de narración de lo acontecido:

La respuesta colectiva –las solidaridades- fue la que emergió desde lo hondo de la catástrofe en cada barrio movilizando a amplios sectores de la comunidad. Poesías, historias de vida, esculturas, murales, fotos, videos, representaciones y acciones sociales proponen un recorrido por nuestras propias sensibilidades. Miradas y relatos se cruzan invitándonos a reflexionar y a reconstruir la memoria social.

²⁴ Una infografía es una combinación de imágenes sintéticas, explicativas y fáciles de entender y textos con el fin de comunicar información de manera visual. Se pueden utilizar diversos tipos de gráficos y signos no lingüísticos y lingüísticos (pictogramas, ideogramas y logogramas).

La inundación afectó la vida en sí misma atravesando subjetividades e imponiendo preguntas: ¿qué nos pasó?, ¿qué ciudad estamos construyendo? (Colectivo curatorial, “Inundación y después”, 2014)²⁵



Imagen 2
Muestra “Inundación y después”, 2014
Museo de Arte y Memoria



Imagen 3
Muestra “Inundación y después”, 2014
Museo de Arte y Memoria

²⁵ La muestra “Inundación y después” generó un CD con las imágenes y los textos presentados en la exhibición. Allí podemos encontrar las palabras del Colectivo curatorial, conformado por quienes produjeron la muestra.

La tercera muestra, "Territorios conmovidos", se inauguró el 15 de mayo de 2014 y estuvo en exposición hasta el 29 de junio de ese año en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA). En este caso, la artista Graciela Olio transformó una propuesta de muestra propia en un proyecto colectivo, invitando a participar a cuatro artistas platenses, Marcela Cabutti, Mariela Cantú, Gabriel Fino y Paula Massarutti y tuvo a Lucía Savloff como curadora. Este nuevo proyecto se enmarcó en el contexto de la post inundación, aunque las obras no representaron lo ocurrido en forma directa, sino que disparaban la rememoración a partir de imágenes visuales y sonoras. Como sostiene Savloff, estas producciones

conciben a la práctica de la memoria desde el campo de lo poético. De este modo, los artistas crearon obras y dispositivos que funcionan como espacios de encuentro que habilitan un diálogo en torno a lo sucedido. Como bloques de sensaciones (Deleuze, 2005) o como cajas de resonancia, las producciones establecen infraestructuras del encuentro e invitan a construir, a partir de sus vacíos de sentido, esos pequeños intersticios que brindan un espacio para completar la obra. Si la experiencia disruptiva opera como un gran hueco de sentido, el espacio de lo poético posee la capacidad de inscribir, de otorgar presencia o de hacer visible eso que se escapa al tratar de narrar lo ocurrido (Savloff, 2014, 35).

De este modo, Graciela Olio elaboró la serie "Después de la tormenta", en la cual intervino piezas cerámicas que ya había realizado, volviendo a hornearlas en un proceso de experimentación con el material. De esta manera, resultó por ejemplo que pequeñas casas de porcelana se convirtieron en casas rotas, algunas sin techo o pared (imagen 4).

Por otro lado, la obra "Documento", de Paula Massarutti partió del diálogo con sus vecinos a partir de lo cual imaginó la posibilidad de elaborar un acta de acuerdo o contrato entre ellos mediante el cual materializar el compromiso de ayuda mutua en caso de que ocurriese otra catástrofe, frente a la ausencia del Estado respecto de la inundación del 2 de abril de 2013 (imagen 8). Así, la obra "indagó acerca de la puesta a prueba de los lazos sociales que implicó la emergencia de estrategias colectivas de respuesta ante el desamparo durante la inundación" (Savloff, 2014: 37).

La tercer propuesta fue "Las cuatro de la tarde", de Mariela Cantú, una realización audiovisual a partir de imágenes de registro del día después de la inundación –por ejemplo de objetos arruinados y basura– con fragmentos de un discurso poético –que relataba los pasos hacia el olvido luego de una ruptura amorosa– y audios de

noticieros argentinos de otra época que hablaban de las inundaciones en la provincia de Buenos Aires (imagen 7).

Gabriel Fino, por su parte, elaboró su obra pictórica a partir de la observación de la basura que pobló la ciudad los días después de la catástrofe. Ello llevó a que genere imágenes caóticas, “sucias” (imagen 6).

La muestra se completó con una instalación, llamada “¡Mirá cuántos barcos aún navegan!” de Marcela Cabutti y data del 2008, cuando, en una inundación previa – febrero 2008–, el agua llegó a cubrir 1,20 metros de altura en su casa (imagen 5). De esta manera, la obra se resignifica a la luz de una nueva inundación, en que la propuesta “configura un territorio que sitúa nuestra mirada en el momento del después” (Savloff, 2014: 39), donde “en la contemplación de lo inevitable, también hay esperanza, aunque todo se hunda, hay barcos que van a seguir flotando” (Cabutti, 2014).



Imagen 4
“Después de la tormenta”, 2014
Graciela Olio
Muestra “Territorios conmovidos”, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano



Imagen 5
“¡Mirá cuántos barcos aún navegan!”, 2008
Marcela Cabutti
Muestra “Territorios conmovidos”, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano



Imagen 6
“Visión subjetiva del día después”, 2014
Gabriel Fino
Muestra “Territorios conmovidos”, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano



Imagen 7
"Las cuatro de la tarde", 2014
Mariela Cantú
Muestra "Territorios conmovidos", Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano

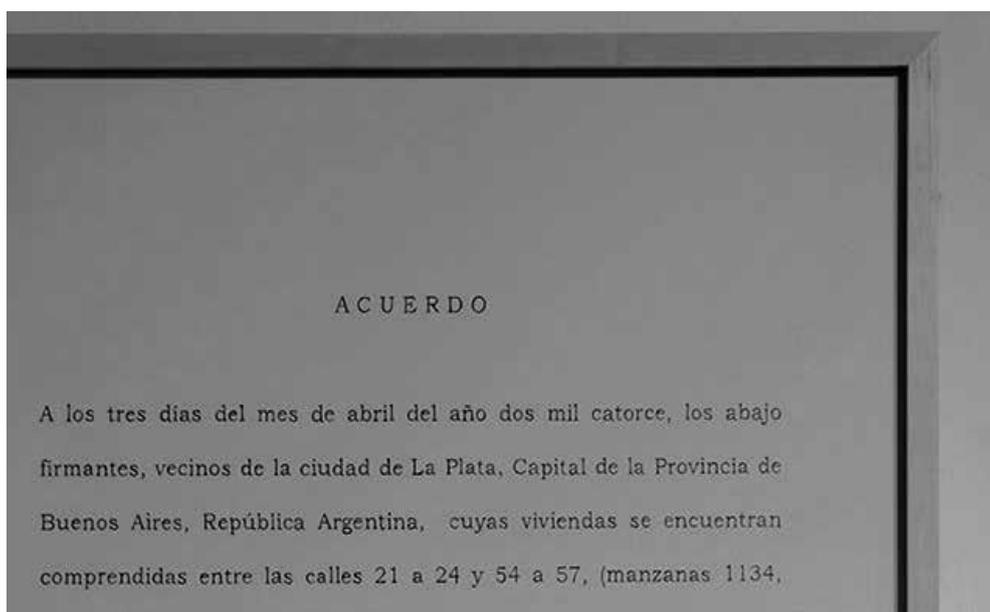


Imagen 8
"Documento", 2014
Paula Massarutti
Muestra "Territorios conmovidos", Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano

La cuarta muestra fue el proyecto “Cubierta”, de la artista Mariela Cantú, inaugurado el 4 de julio de 2014 y constó de una video-instalación²⁶ para reflexionar sobre la inundación del 2 de abril de 2013. Se realizó en Microespacio, la sala del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” dedicada a propuestas de arte contemporáneo, la cual cuenta con cierta autonomía en su accionar. El proyecto buscó reconstruir una habitación inundada y deteriorada por el agua en cuyas paredes había dibujados ochenta y nueve rectángulos vacíos, número que coincidía con las víctimas fatales no reconocidas por el Estado. Asimismo se complementó con una *performance* a cargo de la misma artista, en la cual fue escribiendo sobre esas paredes, los nombres de los fallecidos durante la catástrofe (imagen 9 y 10).

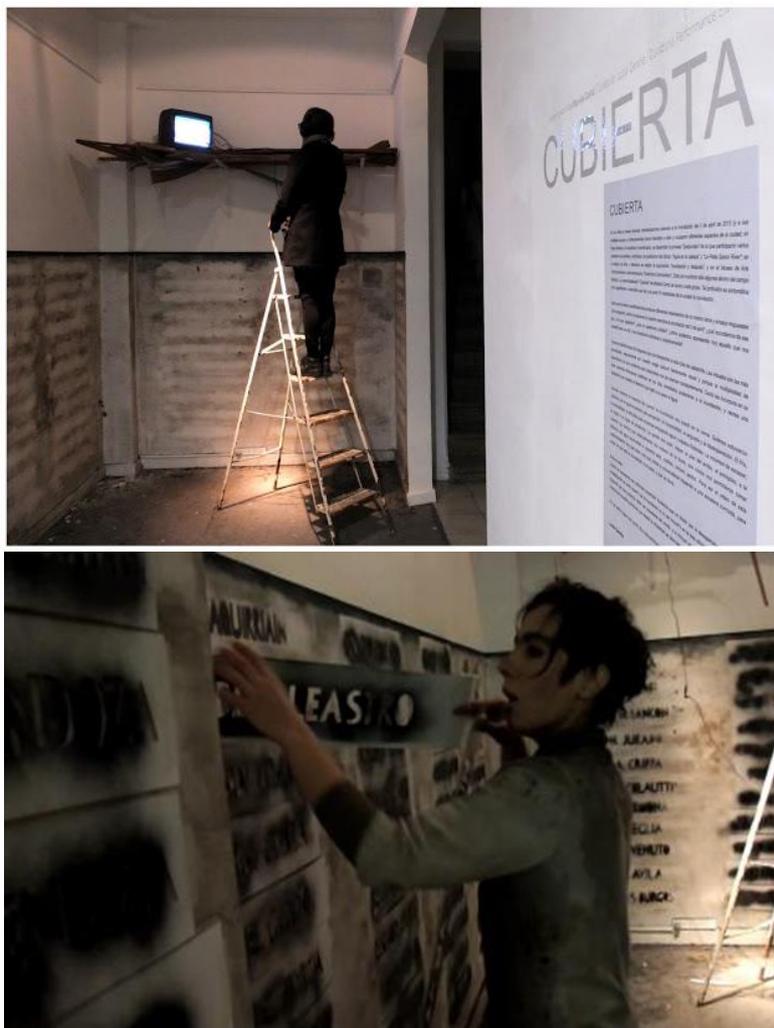


Imagen 9 y 10
“Cubierta”, 2014
Mariela Cantú
Microespacio, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”

²⁶ La video-instalación es modo artístico que se basa en imágenes en movimiento y se conforma de vídeo y/o audio, al tiempo que implica un entorno. Es la combinación entre el video arte y la instalación.

Resumiendo, podemos decir que las exposiciones de arte visuales emplazadas en instituciones públicas han puesto de manifiesto el carácter conflictivo del proceso de construcción de memorias sobre la inundación, cuestión que, como veremos en el capítulo V, también sucede en los casos de análisis de esta tesis. En este sentido, Battiti (2013) propone pensar las exposiciones de artes visuales en tanto dispositivos articuladores de discursos que operan generando fricción o tensiones entre las narraciones que despliegan sus relatos curatoriales y los discursos de las instituciones en las que se insertan.

El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, el Museo de Arte y Memoria y el Liceo Víctor Mercante (UNLP) pertenecen, según el caso, a la órbita del estado municipal, provincial y nacional, instancias que en muchas ocasiones ocultaron el número real de víctimas o atribuyeron la tragedia a causas naturales. Si bien existe esta relación entre las instituciones nombradas y los distintos niveles de ejecutivo, huelga decir que hay grados de independencia entre ellos, sobre todo en el caso de la UNLP y el Museo de Arte y Memoria, en tanto que, si bien tienen presupuesto del Estado, se gobiernan autónomamente.

Tal como sostienen Cantú, Olio y Savloff (2014), los textos curatoriales de estas muestras construyeron un discurso alternativo al señalar la desinformación, ocultamiento y tergiversación de los hechos por parte de los entes oficiales, es decir deciden tener una mirada crítica sobre lo sucedido, mostrar lo ocurrido y lo ocultado y construir otro relato al respecto. Por ejemplo, en sus discursos, han sostenido que:

La catástrofe dejó muertos; todavía no sabemos cuántos. El listado fue distorsionado, la búsqueda de saber qué pasó fue obstaculizada y no fueron establecidos métodos de investigación transparentes ante la urgencia. Hubo errores e irregularidades en el registro y el cómputo de las víctimas fatales de la inundación. Todas las acciones políticas se desplegaron contra el derecho a la verdad del pueblo de la ciudad y la provincia (texto que acompañó la muestra “Inundación y después”)

¿Cómo se representa esa dolorosa ausencia? Ausencia que es doble: por la desaparición física, y por la invisibilización en tanto muertxs de la inundación al no ser incluídxs en la lista oficial de fallecidxs? (texto curatorial del proyecto “Cubierta”)

En este sentido, se evidencia un discurso crítico hacia el accionar estatal también en las exposiciones que se realizaron en espacios estatales.

Por otro lado, podemos sumar a las muestras anteriores tres **exhibiciones montadas en casas particulares a partir de objetos afectados por la inundación**. Dos de

dichas muestras fueron curadas por el colectivo platense Síntoma Curadores, surgido en el año 2011 y “dedicado principalmente a la curaduría de producciones y la organización de muestras en espacios culturales de la ciudad” (López, 2013: 51). La primera se denominó “Muestra en la urgencia”, un conjunto de fotos privadas y mojadas expuestas en el baño de una casa afectada por el agua, ubicada en 25 casi 63. La segunda se llamó “Una receta para nuestras penas ocultas”, una exhibición en la vereda de otra casa particular, en donde se sacaron al espacio público producciones plásticas empapadas y arruinadas por la inundación, las cuales fueron hechas en la escuela y en la Facultad de Bellas Artes. Ambas propuestas están disponibles en el canal de *Youtube* de Síntoma Curadores²⁷ y tuvieron como fin, primero, “resaltar que cualquier trauma que atraviesa lo material –cuerpo, objetos– atraviesa la subjetividad que se construye en esa materialidad” y segundo, “difundir estrategias que buscaron reconfigurar el orden simbólico a través de algún tipo de socialización de lo material, ese material ‘personalísimo’ que se inundó” (López, 2013: 52). La tercera muestra realizada en una casa afectada por la inundación, se llamó “Pecados capitales. Resabios de la inundación” y fue ideada por Aixa Cortés, artista local, quien los días posteriores al 2 de abril de 2013 recolectó distintos objetos de la calle, para plasmarlos, un año después, en una instalación en la cual además primó la producción cerámica. En 2014, la artista alquiló por unos días una casa en el barrio de Tolosa, en 8 y 524, que aún tenía las marcas y vestigios de la inundación. Esta exposición inauguró las actividades culturales y artísticas que se realizaron ese año a raíz del primer aniversario de la inundación y constó de la presentación de varias escenas distribuidas por los espacios de la casa que aludían a causas y consecuencias de la catástrofe mientras se escuchaba un audio con ruido constante de lluvia.

Por otro lado, luego de la inundación también se desarrollaron dos **propuestas literarias**, poemas, cuentos y crónicas alusivos a la catástrofe. Los dos libros se titularon *La Plata Spoon River* (imagen 11) y *Agua en la cabeza. Cuentos, crónicas, poemas, ilustraciones sobre la inundación de La Plata* (imagen 12). El primero es una antología de poemas presentados por Julián Axat, editada en el año 2014 por Libros de la talita dorada, en la ciudad de City Bell, provincia de Buenos Aires. La propuesta consistió en darle voz a los fallecidos por la inundación. De este modo, Axat convocó a autores platenses y poetas de otros países como Chile, Colombia, Perú y Brasil que tenían conocimiento de lo que había ocurrido en la ciudad de La Plata. Cada poema del libro lleva como título el nombre y apellido de una de las víctimas a modo de

²⁷ Las entrevistas y videos están disponibles en el canal de Youtube de Síntoma curadores: “Muestra en la urgencia” de Ana Colombina + Matías López (Link: <http://youtu.be/UTPB6BV3XxM>) y “Una receta para nuestras penas ocultas” de Paula Panfili y Marina Panfili (Link: <http://youtu.be/habn0DKVUNY>).

homenaje, por lo que quien escribiera debía ponerse en el cuerpo de quien ya no estaba presente. El segundo libro, *Agua en la cabeza. Cuentos, crónicas, poemas, ilustraciones sobre la inundación de La Plata*, reúne historias narradas por treinta autores diferentes, cada una acompañada por una ilustración. La propuesta, que remite a la inundación, fue impulsada por Club Hem y Pixel Editora, dos editoriales independientes platenses, con varios años de producción. De este modo, nos encontramos en el libro con diversas “imágenes literarias y poéticas conmovedoras” (Lorenz, 2014), diferentes relatos que nos hablan de la ciudad y de la tragedia.

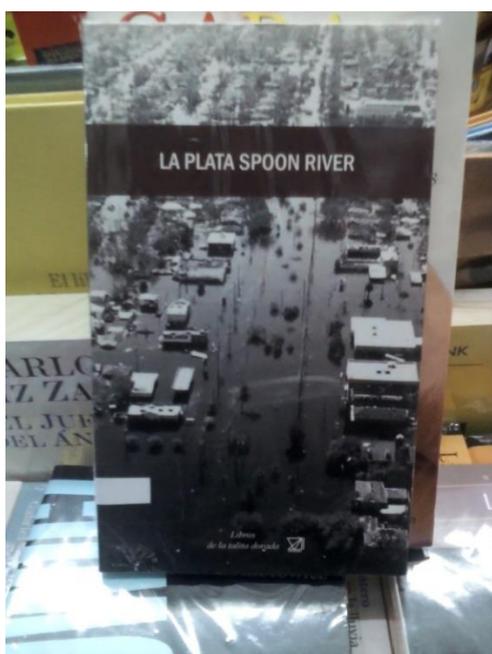


Imagen 11
“La Plata Spoon River”, 2014
Libros de la talita dorada



Imagen 12
“Agua en la cabeza”, 2014
Club Hem y Pixel Editora

Por último, se llevó a cabo el proyecto “Entre el Descarte y el Rescate”, que tuvo ribetes entre lo **objetual y performático**. A causa de la inundación, el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, perdió doce pianos, entre otros instrumentos musicales. A raíz de esta situación, surgió este proyecto coordinado por los artistas Susana Lombardo y Gustavo Larsen. Dado el deterioro de los instrumentos, el director del Conservatorio, Gerardo Guzmán, planteó una propuesta que contempló su recuperación, rescatando su valor desde un lugar simbólico. Por lo tanto propuso no tirar los pianos, dejarlos en el conservatorio y realizar una intervención artística que los transformara en piezas escultóricas. Así se generó un proyecto interdisciplinario que comenzó a fines de marzo de 2014 en el cual también participaron Marco Naya (lutier); músicos invitados; María de los Ángeles de Rueda (curaduría) y José Grosso (gráfica).

Como vemos, el proyecto fue posible por la actividad conjunta de varias personas que cooperaron para la realización del mismo. Así, se realizaron una serie de acciones, denominadas movimientos. El primer movimiento –realizado el 27 de marzo de 2014 y que continuó el 2 de abril en la plaza Moreno– fue la *performance* “Búsqueda del alma del piano”, en la que se procedió a desarmar uno de los pianos inutilizados en el subsuelo del conservatorio. El segundo movimiento “Transformaciones poéticas en el parque” fue una ceremonia de entierro de las partes desechadas de dicho instrumento en el parque del Gilardo Gilardi. El tercer movimiento, realizado en octubre de 2014, fue “Lluvia de sonidos”, una muestra colectiva en el Museo de Arte y Memoria que reunió a ochenta y ocho artistas plásticos y sus obras, surgidas de la intervención de teclas y de pianos desarmados, dando sentido estético a la memoria de lo acontecido. Por último, se llevó a cabo, entre noviembre y diciembre de 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, “Ensamblajes, afinaciones, montajes, renacimientos, afinidades”, una muestra integrada por obras de treinta y ocho artistas, quienes intervinieron restos de instrumentos del Conservatorio Gilardo Gilardi –cajas-obras intervenidas–, convirtiéndolos en piezas artísticas que fueron luego subastadas a beneficio de la institución (imagen 13).

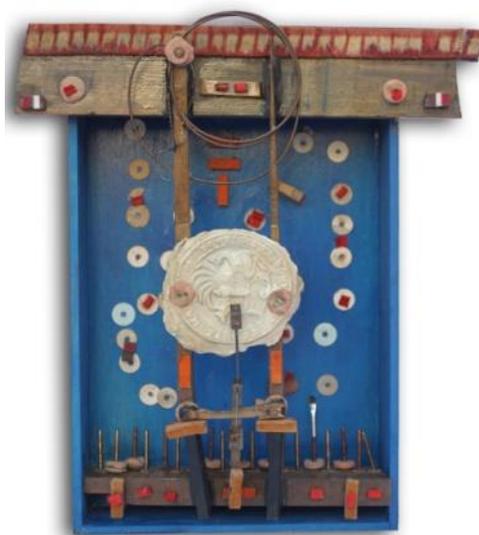


Imagen 13
Caja-obra intervenida
Entre el Descarte y el Rescate

En síntesis, el año 2014 fue el más fructífero en término de eventos, realización de proyectos y de muestras. En cada aniversario de la inundación, esta escena artística local se vuelve a activar con una variedad de propuestas que abarcan distintos formatos y disciplinas, producciones individuales y colectivas. De este modo, hemos

señalado cuatro exposiciones de artes visuales en espacios institucionales, dos exhibiciones improvisadas a partir de objetos afectados por la inundación y una realizada en una casa inundada, dos propuestas literarias y un proyecto que cruza lo performático con la producción de piezas escultóricas. Todo esto formó parte de lo que hemos denominado *escena artística contemporánea platense*, contexto de producción artística en el que se desarrollaron los casos que hemos seleccionado para esta tesis. Las propuestas hasta aquí descriptas se centraron básicamente en reponer relatos sobre la inundación con el fin de recordar el acontecimiento, exponiendo sus consecuencias –como fueron las pérdidas materiales y los muertos–, es decir, apuntando principalmente a la construcción de memorias visuales. Pasaremos ahora a abordar las propuestas artísticas que se realizaron en el espacio público de la ciudad de La Plata.

III. PROYECTOS DE ARTE COLECTIVO EN EL ESPACIO PÚBLICO: LA MARCA DEL AGUA Y DESBORDES

Quedan por analizar los proyectos que se han desarrollado principalmente en el espacio público urbano, que han adoptado lógicas eminentemente colectivas y que en varios de los casos, se generó un tipo de práctica artística que incluyó al espectador/vecino de una forma activa. Estas experiencias, supusieron prácticas particulares que marcaron la ciudad, ya sea de manera permanente o efímera y se caracterizaron por proponer varias intervenciones artísticas a lo largo del tiempo.

Comenzaremos con La marca del agua, colectivo que surgió en junio de 2013 a raíz de la Feria del Libro que la Municipalidad de La Plata organizó en el Pasaje Dardo Rocha²⁸. Un grupo de personas –entre los que se encontraban editores, fotógrafos, diseñadores, artistas, entre otros– decidió reunirse y promover una acción de protesta y reflexión. Así, realizaron intervenciones artísticas en diferentes espacios. La primera fue en el Pasaje Dardo Rocha, el primer espacio en el que La marca del agua realizó una acción directa y la Feria del Libro constituyó el hecho por el cual surgió el colectivo. Frente a la mirada sorprendida de feriantes, compradores y organizadores, el grupo repitió varias veces una poesía que a la vez describía el desastre de la inundación y denunciaba la responsabilidad del municipio y los medios de

²⁸ El Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha está ubicado en el centro de la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Más precisamente se encuentra en la manzana delimitada por las calles 49 y 50, 6 y 7. Este edificio data de la época fundacional de la ciudad de La Plata. En sus principios operó como estación ferroviaria y actualmente es un centro cultural y funcionan varias dependencias del Municipio. En su planta baja se ubica un gran salón donde se realizan exposiciones, ferias, etc.

comunicación. Parte de la poesía gritada entre el ruido de la feria decía: “Desde la puñalada de la espalda, nos queda esta intemperie desmedida, de galopar de la crónica perfecta, la misma que los noticieros desafían, en su banquete diario de perversión y especuladora miseria”. La forma de pensar la acción poética estuvo relacionada con intervenir en un espacio público normalizado, mostrando la ausencia de acciones efectivas orientadas a resolver la situación de la población afectada por la catástrofe y también de los negocios y políticas urbanísticas que eran parte causal de la inundación. La operación literaria fue doble: mostrar lo que la política debería hacer y señalar su ineficacia. La poesía fue recitada varias veces desde diferentes lugares en el espacio de la Feria y rompía con la regla de no hablar de política, de la inundación, ni del intendente, mientras que en el lugar se subía el volumen de la música para que no fuesen escuchados. Para ese momento, solo habían pasado dos meses desde la catástrofe y la prohibición se relacionaba con dos cuestiones. Por un lado, con el contexto de un duro cuestionamiento hacia el accionar previo, durante y después de la inundación por parte del entonces intendente Bruera. Por otra parte, porque era un tema de conversación recurrente, aun entre desconocidos (imagen 14).

La segunda intervención de La marca del agua se realizó en la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata el día 2 de abril de 2014, al cumplirse un año de la inundación y en el marco del evento cultural Desbordes, el cual será descrito más adelante. En la plaza central de la ciudad, rodeado de muchas actividades artísticas tendientes a realizar la denuncia contra el poder político, el grupo invitó a leer a quienes transitaban por allí. Repartieron copias a entre ochenta y cien personas que devinieron en ese instante en ciudadanos gritando poesía. Pero el ejercicio del grito no era ya porque había censuras institucionales como en la feria. Era un grito colectivo que señalaba a los culpables –por los contenidos de la poesía– pero no había ningún “otro” que amenazara con la disolución de la acción (imagen 15).

Dos días después, el 4 de abril de 2014, tuvo lugar la tercera intervención en el marco de la inauguración de la muestra “Inundación y después”, en el Museo de Arte y Memoria. En la muestra, como ya dijimos, se presentó una exposición de fotografías sobre la catástrofe, mostrando los daños en la ciudad y se invitó al Juez Arias, quien había denunciado el ocultamiento de la cantidad de muertos, a disertar, entre otras actividades. El enfrentamiento en este sentido se generó entre los organizadores que plantearon realizar la intervención dentro de un horario del cronograma, mientras que la contrapropuesta de La marca del agua era generar sorpresa, a la vez que propusieron como disertante a una persona que había estado en los barrios trabajando con intervenciones visuales a través del proyecto colectivo Volver a habitar. Ante la negativa de ambas cuestiones, decidieron realizar la irrupción de todos modos. El

colectivo invadió la sala leyendo una poesía y entregando copias al auditorio para que acompañaran con su voz. Algunos siguieron el texto con la vista, otros con el recitado. Luego, todos quedaron unos minutos en silencio. Los integrantes del grupo se retiraron y comenzó la exposición del Juez. El efecto sorpresa y de desacomodamiento fue nuevamente una de las características de las irrupciones artísticas del grupo. Por un lado, evita que se sepa el momento exacto en que se va a llevar a cabo el recitado. Por otro, se espera que el espectador se corra de su lugar asignado de expectación para participar activamente en la propuesta (imagen 16). Por último, el 14 de marzo de 2015, el grupo realizó una intervención y volanteada caminando por la calle 8 de la ciudad, un lugar céntrico y muy concurrido, invitando a participar del evento Desbordes 2015 (imagen 17).

Todas las intervenciones performáticas fueron lecturas colectivas de textos poéticos, a diferencia de otras prácticas artísticas que ocurrieron en la ciudad. Esto se halla en estrecha relación con que los integrantes formaban parte de las editoriales independientes locales: Pixel Editora, Club Hem Editores y Estructura Mental a las Estrellas. La elección del dispositivo poesía, entonces, estuvo relacionado con “el grupo editorial” (Entrevista a Agustina, 09/04/2014) y con que consideraban que “llevar una poesía a la calle es más lindo que leer un discurso o un manifiesto: como que te lleva de la forma, la forma de leerlo, aparte, es diferente” (Entrevista a Guillermina, 09/04/2014).

Otra dimensión que caracterizó a las acciones directas del colectivo en cuestión fue el lugar del público, que, según cada caso, asumía la postura de observador o de partícipe activo en la práctica artística. Por último, con relación a los espacios, siempre fueron públicos. Las acciones oscilaron entre el espacio público institucional (Pasaje Dardo Rocha, Museo de Arte y Memoria) y el espacio público urbano (Plaza Moreno, calle 8). Ello le aportó a cada intervención, como vimos, características y desarrollos particulares.



Imagen 14
"Episodio 1", 2013
La marca del agua, Pasaje Dardo Rocha



Imagen 15
"Episodio 2", 2014
La marca del agua, Plaza Moreno



Imagen 16
"Episodio 3", 2014
La marca del agua, Museo de Arte y Memoria



Imagen 17
"Operación 4", 2015
La marca del agua, Calle 8, zona céntrica de la ciudad de La Plata

Otra propuesta artística colectiva que se realizó luego de la inundación fue Desbordes, evento que se llevó a cabo por primera vez el 2 de abril de 2014, a un año de la catástrofe y que se repitió el 2 de abril de 2015 y el 2 de abril de 2016. En los tres

eventos, que se llevaron a cabo en la Plaza Moreno, que, como dijimos, es la plaza central de la ciudad y está ubicada frente al Palacio Municipal, participaron colectivos artísticos y comunicacionales de la ciudad. El objetivo, en los tres casos, fue denunciar, principalmente, el ocultamiento de la cantidad real de muertos y la culpabilidad de los poderes ejecutivos municipal, provincial y nacional por la falta de obras hidráulicas necesarias. En este sentido, el objetivo político de la propuesta fue mucho más explícito.

El primer año, la experiencia agrupó a más de treinta colectivos locales. Una de las propuestas del año 2014 fue la *performance* “Búsqueda del alma del piano” –el primer movimiento del proyecto “Entre el Descarte y el Rescate”, mencionado anteriormente– la cual planteó una intervención en silencio, donde los artistas fueron desarmando de a poco uno de los pianos y en la cual la gente pudo ir recorriendo la obra. Primero se realizó en el subsuelo del Conservatorio, donde se encontraban los pianos destruidos por el agua, pero en el contexto de Desbordes, los artistas trasladaron algunas piezas a la Plaza Moreno, para continuar con el desarme. Ambas *performances* pudieron ser presenciadas por quienes se acercaron en la franja horaria que los artistas estipularon para trabajar. Atentos a su trabajo, los artistas en ningún momento se dirigieron al público. La acción no incluyó un proceso de negociación entre productor y público (imagen 18).

Por otro lado, en Desbordes, la Cátedra de Artes Combinadas y Procedimientos Transdisciplinarios de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) realizó una exposición de mensajes de texto que fueron enviados durante el 2 de abril y los días posteriores a la inundación. El proyecto fue denominado “SMS 2 de abril” y constó de la realización de carteles que contenían mensajes de textos en los cuales quedó plasmada la preocupación por la búsqueda de personas, mensajes de solidaridad y ayuda, primeras impresiones de la tragedia, etc. (imagen 19). La cátedra realizó una convocatoria para que la gente enviase los mensajes de texto que había escrito o recibido durante esos días, también conversaciones por la red social *Facebook* o por *Whatsapp*. Mensajes muy íntimos, personales y dolorosos que materializaron la desesperación de los primeros momentos de la inundación pero también plasmaron los sentimientos solidarios y altruistas de muchas personas que ayudaron en los días posteriores. Los mensajes de texto fueron expuestos en la Plaza Moreno pero también se intervinieron otros espacios públicos de la ciudad. Cada cartel contenía un mensaje de texto en el cual se indicó también la hora y el día en que fueron enviados. En este caso, el mensaje fue usado como recurso expresivo, “hizo ver”, puso en palabras la incertidumbre y la angustia desatada por la tragedia y (re)construyó un espacio común de sensaciones, pareceres y situaciones compartidas por muchos platenses. En dos

sogas atadas a árboles, colgaron hojas con estos relatos que flamearon sostenidas con broches de ropa. Transcribimos a continuación algunos de los muchos SMS recolectados:

3 de abril

- “Amigos! algun@ sabe cómo está Mati? Intento comunicarme y no puedo y sé que su barrio estuvo tapado de agua. Ustedes están bien?”.
- “Recién llego a la ciudad, es apocalíptico, los autos incrustados por todos lados y dados vuelta, gente tirada y tapada con bolsas de nylon, estoy caminando hasta casa y el barrio pinta muy feo...”

4de abril

- “Sabén si Nati está bien? Lu, si necesitás ayuda para limpiar tu casa avisanos”.
- “En la calle se ven cosas que si te la cuentan no las crees”

5 de abril

- “En estos momentos en que necesitas estar comunicado, Movistar te acreditó sin cargo 40 minutos comunidad y sms free X 3 días”.
- “Yo hoy voy a lo de mi tía y prima que están en Tolosa y perdieron todo”.

En este caso, el proyecto “SMS 2 de abril” funcionó colectivamente a partir de los aportes que las personas afectadas por la inundación realizaron al compartir sus mensajes de textos, *Facebook* o *Whatsapp*. De esta manera se generó un formato colaborativo entre quienes realizaron la invitación para propiciar la intervención y quienes se sintieron interpelados por la convocatoria, lo cual permitió que se hiciera efectiva la acción artística.

Otra de las consignas que se expresaron en la plaza fue “Para sostener una memoria colectiva. Traé tu broche”, a partir de la cual se convocó a realizar el “Monumento a los abrochados”. Esta pieza escultórica se compuso por una base de madera sobre la cual se hallaba una estructura realizada en alambres. En ellos se colocaron broches. La convocatoria invitaba a la gente a que concurriera a la Plaza Moreno a llevar sus broches y colocarlos en la estructura. Algunos de ellos tenían nombres de personas fallecidas durante la inundación. De este modo, los broches, en esta ocasión, no fueron usados para sostener prendas mojadas sino que el sentido de la idea fue recordar, a partir de este recurso, a quienes murieron producto del desastre. Nuevamente, la actividad se sostenía a partir de los aportes del “público”, de aquellos que se encontraban interpelados por la invitación (imagen 20).

Además de estas propuestas, el 2 de abril de 2014 hubo muestras de fotografías, colgadas y pegadas en los mosaicos de la plaza, exposición de relatos sobre la inundación, una instalación-escultura a partir de objetos recolectados en la catástrofe, charlas y las presentaciones de los libros antes mencionados, *La Plata Spoon River* (2014) y *Agua en la cabeza* (2014).



Imagen 18
"Búsqueda del alma del piano", 2014
Proyecto "Entre el Descarte y el Rescate"
Plaza Moreno



Imagen 19
Proyecto "SMS 2 de abril", 2014
Cátedra de Artes Combinadas y Procedimientos Transdisciplinarios de la Facultad de Bellas Artes
Plaza Moreno



Imagen 20
"Monumento a los abrochados", 2014
Plaza Moreno

Por último, en el marco del primer aniversario de la inundación, el 2 de abril de 2014, se desarrolló también una propuesta entre teatral y performática, llevada adelante por el colectivo La Joda Teatro²⁹, el cual realizó intervenciones en el espacio público. La acción, denominada "Estadíos de la memoria colectiva" recorrió la ciudad e intervino sus calles y su gente (imagen 21). En esa oportunidad, el colectivo produjo y difundió un manifiesto en el cual remite al silencio desde los poderes del Estado en relación con la catástrofe, el Código de Ordenamiento Urbano, los grandes edificios y el desmonte, a las víctimas fatales, el incendio de YPF, la falla en los sistemas de comunicación y la espera de la ayuda después de ser inundado. Sin embargo, el manifiesto concluye resaltando el aspecto positivo que significó ese día:

²⁹ Tal como sostiene el colectivo en su página web, La Joda Teatro nace en 2007 con la intención de poner en crisis la noción clásica de escenario, retomando un concepto de teatro más participativo en el espacio público. Por lo tanto, se asume la necesidad de brindar funciones en centros culturales, facultades, clubs y -fundamentalmente- en la calle. En algunos casos, los límites entre la producción teatral y la performática se vuelven difusos. Para más información ver: <https://lajodateatro.wordpress.com>

Hoy, celebramos el encuentro. Porque es en el encuentro con el otro donde habita, por algún raro instante, algo de sentido para refundar la historia (Manifiesto, La Joda Teatro, 2014)³⁰.



Imagen 21
“Estadios de la memoria colectiva”, 2014
La Joda Teatro

En la emisión 2015 de Desbordes, también hubo muestras de dibujos y fotografías que aludían a la inundación. Bajo la consigna “Seguimos Inundados”, se desarrollaron múltiples propuestas que abarcaron muestras de fotografías, producciones visuales y objetos inundados para colgar e intervenir tres andamios dispuestos en la Plaza Moreno. Con ello se apostaba a que la construcción de memoria y reclamos de justicia sea colectiva e incluyera múltiples voces. Asimismo, como ya comentamos, el colectivo La marca del agua realizó su cuarta intervención poética, esta vez en la calle 8 de La Plata, espacio céntrico y comercial de la ciudad³¹. También se presentó el libro *2A, El naufragio de La Plata*, de Josefina López Mac Kenzie y Martín Soler, editado por La Pulseada, y se leyeron poemas del libro *La Plata Spoon River*. Por otra parte, hubo presentaciones de danza, por ejemplo la Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense (ACIADIP) se sumó con la propuesta “Zona

³⁰ Para acceder al manifiesto, ver:

https://www.facebook.com/lajodateatro/photos/?tab=album&album_id=634541473298013

³¹ La acción quedó registrada por *YouTube*. Ver en:

<https://www.youtube.com/watch?v=oU4wMMwbVUQI&feature=youtu.be>

de enlodados”, para generar un espacio de “memoria corporal colectiva”³². Se invitaba a improvisar y filmar durante dos minutos a bailarines y no bailarines a partir de la memoria y sensaciones producto de lo vivido por la inundación. También la Cátedra de Artes Combinadas de la Facultad de Bellas Artes volvió a participar del evento proponiendo un mapeo de la inundación, un registro de experiencias personales, imágenes y situaciones vivenciadas a partir de la tragedia (imágenes 22, 23, 24, 25, 26 y 27). En la plaza se podían ver, además, representaciones y fotos del agua, de casas inundadas, de las marcas hasta donde había llegado el agua negra, reposición de elementos encontrados post catástrofe, infografías que relataban la situación de la ciudad dos años después del 2 de abril y carteles que aludían a la culpabilidad del entonces intendente, Pablo Bruera y del Gobernador de la Provincia, Daniel Scioli. El texto que acompañó la convocatoria, hacía referencia a la continuidad de la desidia y el abandono estatal, al rol del sector privado en los negocios inmobiliarios y a la resistencia de la sociedad frente a esa situación:

2 años escribiendo y reescribiendo la narración de los sobrevivientes.
2 años resistiendo al silencio. En la calle, en los tribunales, en las plazas.
2 años intentando escurrir, inútilmente, el agua que todo lo arrasa.
Vivimos épocas de perpetuos desbordes. Vivimos rebalsados, inundados.
Y ya no se trata de lluvias, mareas altas o sudestadas.
Hablar del carácter “extraordinario” de la tragedia natural, es usar la voz de los infames.
Preferimos construir certezas y dar cuenta de la desidia estatal en todos sus niveles, de la voracidad de los privados que diseñan la ciudad, que se la reparten, que se la apropian.
Y esto pasaba antes del 2 de abril del 2013, y seguirá pasando luego del 2 de abril de 2015 (Desbordes, en *Facebook*, 2015).



³² Para más información, se puede acceder a la página web del grupo. Ver: <https://aciadip.wordpress.com/2015/03/27/propuesta-de-accion-del-2-de-abril-2015-de-aciadip-en-plaza-moreno-en-desbordes/>

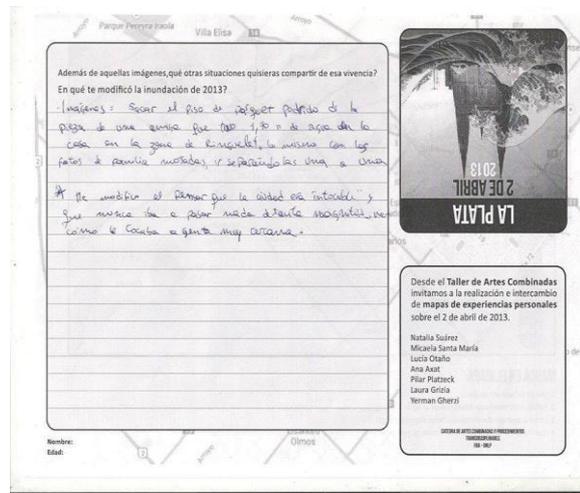


Imagen 22, 23, 24, 25, 26 y 27
Desbordes 2015
Plaza Moreno

Por último, la edición del año 2016 de Desbordes, en coordinación con las actividades de Asociación de Familiares y Víctimas de la Inundación y Asamblea de Asambleas, se realizó el sábado 2 de abril en un escenario político diferente. Las elecciones del año anterior posicionaron a Julio Garro como intendente de La Plata y a María Eugenia Vidal como gobernadora de la provincia, ambos de la alianza Cambiemos³³. Asimismo, paradójicamente, la lluvia no permitió que se pudieran llevar a cabo las múltiples actividades artísticas y culturales que se habían planificado para ese día. Solo se convocó a una lectura colectiva del documento titulado “Declaración Desbordes. Seguimos inundadxs 2016” para las 18hs. El escrito se centró

³³ Cambiemos es una coalición política nacional fundada en 2015, a partir del acuerdo establecido entre la Coalición Cívica ARI, Propuesta Republicana, parte de la Unión Cívica Radical, el PRO y otras fuerzas políticas.

principalmente en dos cuestiones, enunciadas también en 2014 y 2015: el pedido de verdad y justicia y rescatar la organización social de la sociedad los días posteriores a la tragedia. El documento, leído en voz alta entre los presentes, a quienes previamente se les distribuyó una copia, hacía referencia a que la inundación no fue un hecho natural ni un evento extraordinario, discursos sostenido por los culpables, sino que hubo tanto desidia estatal como negocios inmobiliarios que en el diseño y apropiación de la ciudad, provocaron lo que sucedió el 2 de abril de 2013 y que siguen generando las condiciones para que ello vuelva a repetirse.

Por otro lado, el nuevo intendente se presentó en la plaza Moreno –hecho que no había sucedido los dos años anteriores con Bruera– generando que quienes estaban presentes comenzaran a aplaudir al grito de “que se vaya”, con lo cual Garro permaneció allí unos pocos minutos y se retiró³⁴.

En la plaza hubo infografías en las cuales se divulgaban datos y estadísticas del informe realizado por el Colegio de Trabajadores Sociales respecto a situaciones del día de la inundación y las consecuencias posteriores, como pérdidas materiales, el rol de la asistencia a las víctimas, la culpabilidad política, el impacto subjetivo de la tragedia, etc. También se colocaron en la plaza “cuerpos” blancos inflables que estuvieron presentes en la lectura del documento leído por las Asambleas de inundados, los cuales remitían a las víctimas de la catástrofe (imágenes 28, 29 y 30).



³⁴ Esta situación quedó registrada y fue difundida vía YouTube. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=iNPbTRfFctI>

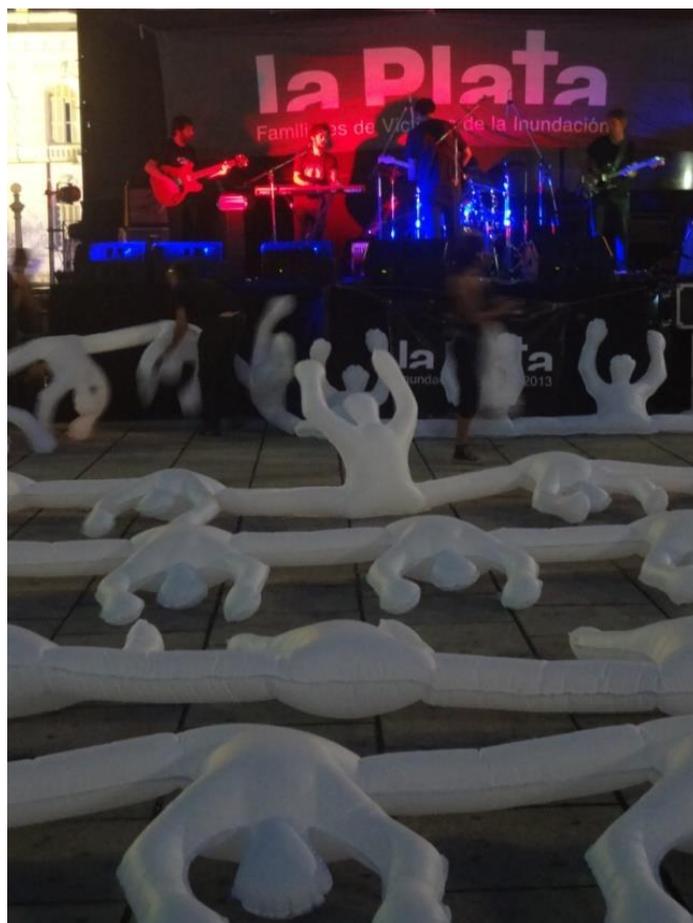


Imagen 28, 29 y 30
Desbordes 2016
Plaza Moreno

En síntesis, Desbordes desarrolló una relación y cruce interesante entre prácticas artísticas –objetuales, performáticas–, manifiesto político –a partir de la lectura realizada de documentos al final de la jornada– e información –por medio de infografías–, lo cual recuerda a la propuesta desarrollada por Tucumán Arde. Según Longoni y Mestman (1998) y Longoni (2005), Tucumán Arde fue una obra artístico-política colectiva –una experiencia de radicalización de la vanguardia artística que actuó en la segunda mitad de los ‘60 en las ciudades de Buenos Aires y Rosario– que constó de un diseño comunicacional donde se denunciaba la situación socio económica de Tucumán por el cierre de los ingenios azucareros y sus secuelas de pobreza y desempleo, poniendo en evidencia la falsedad de la propaganda oficial en relación a la situación crítica de dicha provincia. La acción se centró principalmente en generar, mediante la sobreinformación, la abundancia de datos “verdaderos” –por pegadas masivas de afiches, graffitis, volantes, etc.– dirigidos a una audiencia que había recibido una información distorsionada y engañosa por parte de la prensa oficial.

Tucumán Arde se ha transformado en un hito dentro de la Historia del arte argentino y opera como un referente para muchos productores artísticos.

Hasta aquí, hemos descrito la *escena artística contemporánea platense* desarrollada después de la inundación de la ciudad. Realizamos un recorrido por muestras e intervenciones en espacios institucionales y también *performances* y producciones artísticas colectivas en el espacio público urbano. Aparecen ya, a lo largo de estas descripciones y según el caso, las dimensiones de la acción colectiva, del espacio y la memoria. Vemos así la importancia de dichos tópicos ya sea desde el emplazamiento de las prácticas artísticas y la apropiación de los espacios, el modo de producción colectivo, las temáticas abordadas, la construcción de discursos y memorias sobre la inundación, entre otros. Estas dimensiones también aparecerán tanto en la Asamblea Vecinal Parque Castelli como en Volver a habitar.

A continuación, haremos foco en los dos casos que serán trabajados en esta tesis y expondremos, con detalle, las características de cada grupo y de sus prácticas artísticas.

CAPÍTULO II

PRODUCCION MURAL EN BARRIOS INUNDADOS: LA ASAMBLEA VECINAL PARQUE CASTELLI Y VOLVER A HABITAR

En este capítulo abordaremos las prácticas artísticas, principalmente producciones murales, de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar –colectivo de tipo artístico-comunicacional. Ambos grupos desarrollaron sus intervenciones en el espacio barrial, lo cual ya es un indicador importante de la dimensión espacial. La Asamblea Vecinal Parque Castelli realizó en total nueve murales –considerando aquellos que fueron reconstruidos y el único que no se realizó en las inmediaciones del Parque–, un monumento a las víctimas de la inundación y una intervención barrial con *stencils*³⁵, todo concentrado en las inmediaciones del Parque Castelli. En el caso de Volver a habitar fueron siete murales en siete barrios diferentes de la ciudad de La Plata y alrededores. Como ya mencionamos en la Introducción, la selección de estos dos colectivos está dada por producir murales después de la inundación, desarrollar una forma de trabajo colectiva –otra de las dimensiones de análisis relevantes para la tesis–, referir de forma más o menos explícita a la catástrofe y situar sus prácticas en barrios de la ciudad de La Plata. Además ambos colectivos generaron diferentes marcas de memoria con el fin de no olvidar lo acontecido.

Para comenzar, diremos, a propósito de que la mayor parte de lo que analizaremos es producción mural, que el muralismo es un estilo y un tipo de práctica artística visual que tiene al muro como soporte. Si bien es un tipo de práctica de larga data, en América Latina fue impulsado en México en las primeras décadas del siglo XX por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Después de 1930, el movimiento se expandió por varios países como Brasil, Perú, Argentina y Chile³⁶. En nuestro país, podemos marcar varios momentos importantes del muralismo en lo que concierne a la Historia del arte nacional. Un primer momento, tiene lugar con la llegada en 1933 al país de David Alfaro Siqueiros, de militancia comunista, con la propuesta de realizar murales públicos en la Boca, Barracas y Puerto Madero, pero el gobierno conservador de Agustín Pedro Justo (1932-1938) no lo aceptó. Natalio Botana, director

³⁵ El *stencil* es una técnica que consiste en el calado de una imagen en una plantilla (realizada en radiografía o acetato) para ser reproducida en otra superficie usando aerosoles. Es una técnica barata y rápida de ejecutar.

³⁶ En el caso de Chile, un momento emblemático de la práctica mural fue aquella desarrollada por colectivos comunistas hacia principio de los años '70, como fue el caso de la Brigada Ramona Parra.

del diario *Crítica*, le ofreció entonces, en un primer momento algunas colaboraciones en su diario y luego la posibilidad de realizar un mural dentro de su quinta en Don Torcuato. Así, eligió un equipo de ayudantes para la realización del trabajo, todos artistas locales: Lino Enea Spilimbergo, Carlos Castagnino, Antonio Berni y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro. Mediante el trabajo colectivo se realizó un mural íntimo, interior, que cubría bóveda, paredes y piso del sótano, a través de una composición dinámica con el uso de materiales modernos y de aerógrafos. Esta experiencia, denominada “Ejercicio Plástico”, si bien se caracterizó por no responder a una consigna política ni a una problemática social, abrió un precedente para los jóvenes artistas que habían trabajado con Siqueiros, sobre todo en relación al concepto de arte monumental y al trabajo colectivo. En 1944 nació entonces el Taller de Arte Mural, formado por Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa y Lino Enea Spilimbergo. Junto con Manuel Colmeiro realizaron en 1946, los frescos de la cúpula de las Galerías Pacífico. Este es uno de los conjuntos murales de mayor significación y envergadura en la ciudad de Buenos Aires. Por otro lado, casi contemporáneamente Benito Quinquela Martín también pintó una serie de murales, con el objetivo de testimoniar la vida, colores, trabajo y gente del puerto, del barrio de La Boca. Otro momento importante lo ubicamos alrededor de los años '50 en relación con la producción muralista claramente combativa de Ricardo Carpani. Sus murales, de un alto contenido social, aludían a las problemáticas de la clase trabajadora y la justicia social, las cuales constituían el nudo central de su iconografía. También a fines de los '50, el grupo Espartaco asumió la necesidad del compromiso social del arte retomando la modalidad del mural como la mejor forma de llegar a todas las clases sociales, llevando adelante además trabajos en coordinación con sindicatos. Luego de estas manifestaciones las producciones murales reconocidas fueron esporádicas. Recién hacia finales de la década de 1980 apareció el grupo Escombros en la ciudad de La Plata cuyas obras abordaron la realidad sociopolítica del país a través de variados dispositivos, entre los cuales encontramos al mural. Además, es menester mencionar que específicamente en La Plata existe una trayectoria de formación artística en muralismo³⁷, característica que ha contribuido a dinamizar la producción mural en la región, cuestión relevada en Di María, Terzaghi *et al* (2009). Hoy en día, el espacio público platense se encuentra altamente intervenido con una gran diversidad estilística y temática de murales y grafitis.

³⁷ En el año 1949 se implementó en La Plata, en la Escuela Superior de Bellas Artes –hoy Facultad–, un profesorado en Pintura Mural y que en el año 1954 comenzó el Profesorado Superior en Pintura Mural. La carrera fue cerrada por la dictadura militar en el año 1976 y reabierta treinta años después.

Sintetizando, las producciones murales desde el siglo XX frecuentemente se encuentran en lugares públicos, ya sea en el interior o exterior de un edificio, en áreas de circulación de personas o en espacios de reunión o acceso comunal como plazas y parques. Entre las características principales de los murales se destacan la monumentalidad, la cual no solo está dada por el tamaño de la pared sino por cuestiones compositivas de la imagen y la poliangularidad, que permite romper el espacio plano del muro. Esta última característica debe considerar la circunstancia de la movilidad del espectador, que puede ser peatón, automovilista o usuario de transporte público. En este sentido, en muchos casos es un espectador cautivo, es decir, alguien que no busca toparse con este tipo de imágenes pero que, al transitar ocasionalmente por ciertos espacios, las encuentra. A su vez, hay que tener en cuenta la característica de temporalidad de un mural, pues un mural nace en un ambiente social particular y va cambiando y hasta puede desaparecer, es decir puede ser borrado o la idea que transmite puede ir perdiendo intensidad en relación a los cambios socio-políticos de su entorno local, regional o nacional. Por último, podemos reconocer en un mural una narrativa visual, es decir, una estructura interna compuesta de elementos simbólicos y emblemáticos capaces de interpelar, identificar o exponer determinado mensaje o relato.

A continuación, repondremos la narrativa visual de cada una de las prácticas artísticas realizadas por los dos colectivos en estudio, lo que nos permitirá avanzar en los próximos capítulos con las dimensiones de análisis propuestas.

I. ASAMBLEA VECINAL PARQUE CASTELLI

La Asamblea Vecinal Parque Castelli se conformó a los pocos días de sucedida la inundación. Se organizó en distintas comisiones: de obras, que se encargaba de recopilar información sobre lo que se hizo y no se hizo en términos de infraestructura en la ciudad de La Plata; la de comunicación, que divulgaba las actividades de la Asamblea y la de arte, encargada de idear las prácticas artísticas. Entre sus múltiples acciones, que incluyeron marchas, charlas, panfleteadas y la publicación de un libro, los vecinos realizaron murales, una jornada en la cual se marcaron fachadas de casas del barrio con *stencils* para dar cuenta de hasta dónde había llegado el nivel del agua y un monumento en homenaje a las víctimas de la inundación. Aquí ya vemos la importancia de la acción colectiva en términos de la organización del grupo y de las diversas formas que adquiere su accionar.

La comisión de arte de la Asamblea estaba compuesta por un murguero, un titiritero, varios muralistas y personas ajenas a una formación artística, todos vecinos del barrio. Allí se debatían las propuestas artísticas y luego se modificaban entre todos los asambleístas. Los murales representan tanto la inundación y sus consecuencias como, en algunos casos, las principales demandas de las Asamblea: “*justicia, obras, subsidios*” y una clara oposición al municipio. A continuación, nos referiremos a la propuesta artística y el desarrollo del boceto de cada mural, el proceso plástico, el emplazamiento y el momento de la inauguración. Luego, iremos describiendo la narrativa visual de cada uno de los murales.

Cada propuesta artística supuso la realización de un boceto previo, ideado por la comisión de arte para luego ser puesto en discusión entre todos los asambleístas. Tal como cuenta Perla, vecina que aún hasta el día de hoy continúa participando en la Asamblea, el proceso siempre supuso:

Hacer acotaciones, si hay algo que no nos gusta, o qué te parece, mirá a mí me parece que acá quedaría mejor... (Entrevista a Perla, 03/01/2017).

En este sentido, la idea primigenia siempre fue susceptible de ser modificada lo cual marca la pauta de que cada mural es una realización colectiva no solo por el momento de producción sino también desde la ideación del mismo.

En cuanto al proceso plástico, predominó el uso de pintura látex acrílico, cuyas ventajas incluyen mayor adhesión, cobertura y retención del color. Sin embargo, como veremos luego, dos de los murales se realizaron con técnica mosaico y uso de pastina³⁸, con el fin de que tengan más durabilidad y frente al hecho de que la Asamblea sufrió tres veces la cobertura total de uno de sus murales, tanto con pintura blanca como con otras inscripciones. En el caso del monumento a los inundados, se eligió trabajar con hierro fundido y/o modelado, donado por los vecinos. En este caso, la materialidad elegida tuvo una significación especial, la búsqueda de diferenciar este monumento barrial de otro tipo de producciones. Carlos, asambleísta y uno de los artistas del barrio, propuso la idea del monumento y justifica la elección del material al decir que,

Como la mayoría de los monumentos, especialmente los oficiales están emplazados con material que es bronce, nosotros sentíamos que no nos identifica el bronce, ni el oro, ni la plata, ni el peltre, ni el platino, esos

³⁸ El arte musivo es una técnica artística antigua cuyos antecedentes se remontan a más de veinticinco siglos antes de Cristo. Fue utilizado por egipcios, asirios, bizantinos y en América antes de la conquista. Esta técnica evidencia un método integrado a la arquitectura, logrando además superficies resistentes.

materiales son para inmortalizar próceres, gente más que nada de una capacidad monetaria distinta a la nuestra. Nosotros nos identificamos más con el hierro, con la madera, con la tierra, con las cosas cotidianas (Carlos, 22/12/2016).

Otra dimensión importante a la hora de analizar las producciones artísticas de la Asamblea es el emplazamiento. Se utilizaron siempre paredes cedidas por su dueño, previo un relevamiento de todas las paredes factibles de ser intervenidas. La ubicación de los murales se centra prácticamente en torno al Parque Castelli, lugar de reunión de la Asamblea y espacio de encuentro para la realización de las entrevistas. En el caso del monumento, hubo varias discusiones sobre si era conveniente ponerlo en Plaza Moreno, lugar donde se manifestaban/manifiestan todos los 2 de cada mes o si dejarlo en el barrio. Finalmente, el monumento se emplazó en el Parque Castelli. Esto será retomado en el capítulo V, por un lado para pensar las formas de marcar el espacio para recordar, es decir, la producción de memoria. Por otro, para analizar las disputas que pueden existir en torno a la generación de esas marcas de memoria.

Por último, cabe mencionar que en algunos casos, se realizaron inauguraciones de los murales. Por ejemplo, en relación al primer mural realizado por la Asamblea, se convocó a una comparsa de candombe, de la cual participaba Lucas, uno de los asambleístas. En todos los casos, se trató de que sea una situación festiva, que llamara la atención entre los transeúntes y vecinos y además, en ocasiones, suponía choripaneadas, hamburguesas y demás momentos compartidos.

En suma, detallamos en el cuadro a continuación la fecha, ubicación y materiales utilizados en cada práctica artística de la Asamblea, para luego avanzar en las descripciones.

Mural	Fecha	Ubicación	Barrio	Materiales
1	Junio de 2013	Diagonal 74 y 26 (ya no existe)	Parque Castelli	Látex acrílico
2.A	Agosto 2013	66 y 26	Parque Castelli	Látex acrílico
2.B	Octubre 2014	66 y 26	Parque Castelli	Látex acrílico
2.C	Octubre 2014	66 y 26	Parque Castelli	Mosaico
3	Nov 2013	66 y 27	Parque Castelli	Látex acrílico
4	Marzo 2015	Diagonal 74 y 24	Parque Castelli	Mosaico
5	Febrero 2016	25 y 65	Parque Castelli	Látex acrílico
6	Octubre 2016	26 y 65, en un sector de cemento del parque	Parque Castelli	Látex acrílico
Monumento	Fecha	Ubicación	Barrio	Materiales
Primer Monumento a las Víctimas de la Inundación	Octubre 2013	26 y 65, en el Parque	Parque Castelli	Hierro –pedazos de hierro roto, quebrado, chapas donados por los vecinos del barrio– fundido y/o modelado

Cuadro 1
Fecha, ubicación y materiales de los murales y del monumento de la Asamblea Vecinal Parque Castelli
Fuente: Elaboración propia

El primer mural, ubicado cerca del primer lugar de reunión semanal de la Asamblea, se realizó ocupando dos paredes. En cuanto a la narrativa visual, en el primer muro, sobre la diagonal 74, se representaron cuatro barcos de papel con personas que navegan sobre la correntada. A su vez, se dibujó una soga de la cual aparecen tendidas cinco casas que chorrean agua, cual si fuera ropa mojada, “casas dadas vuelta, secándose” (Entrevista a Nacho, 23/02/2017). Esto ha sido relevante en tanto las casas dadas vuelta se convirtieron luego en el logo identitario de la Asamblea. En este caso, en el mural se incorporó textualidad a la imagen, reforzando el mensaje:

miren cómo gestionan los secretarios las páginas amables de cada diario; miren cómo redoblan los juramentos pero después del voto doble tormento; miren cómo sonríen angelicales; miren cómo se olvidan que son mortales.

Esta frase, por medio de la cual ya se establecía la idea de la culpabilidad del poder estatal en la catástrofe, son versos de una canción de Violeta Parra, titulada “Miren cómo sonríen”. La incorporación del tema al mural fue una propuesta de Mili, integrante de la Asamblea en ese momento, quien

Tenía una idea pedagógica, no sé cómo llamarla, participativa, de elegir, de que elijamos entre todos un poema o una canción, como ponerle letra al mural y bueno ahí salió entre todos, nos pusimos de acuerdo y salió el tema de Violeta Parra, que habla de los gobernantes, de los diarios (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

De esta forma, la idea fue aceptada colectivamente y podemos ver que ya aquí se remarca la importancia de la elección del poema porque “habla de los gobernantes, de los diarios”, texto que queda expresamente plasmado en el mural.

En la segunda pared, se representó una mesa, que sostenía sillas, libros, un televisor, una lámpara, un gato, aludiendo al hecho de cómo los inundados protegieron objetos y mascotas, ubicándolos en altura para salvarlos del agua. La frase aquí es “*miren cómo se empolvan los funcionarios para contar las hojas del calendario*”. En el mural se utilizaron colores vibrantes –rojo, naranja, amarillo, azul y celeste. En cuanto a los materiales, todos los murales –exceptuando los realizados con técnica mosaico– se realizaron con látex acrílico. Hoy día pervive solo una parte del dibujo del primer mural ya que se había utilizado una pared de una casa en demolición, cedida por sus dueños. Es decir, se sabía que el mural no iba a perdurar mucho tiempo.



MURAL 1
 Diagonal 74 y 26, 2013
 Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

El segundo mural que hizo la Asamblea estaba dividido en tres partes –tres paredes–: la primera refirió al hecho mismo de la inundación, encontrando dibujos de personas bajo la lluvia. Luego se representaron elementos arruinados que fueron sacados a la calle después de la tragedia: colchones, fotos, libros. La última parte aludió a los reclamos de la Asamblea, lo cual fue reforzado por la frase “*justicia, obras y subsidios*”. A su vez, se agregó el logo de *Facebook* con el nombre “Asamblea Vecinal Parque Castelli” y se aclaró que la pared fue cedida por el dueño. Finalmente, se añadió otra pared contigua con la frase “*El agua bajó las marcas quedan*”. En este caso, primó el uso de tonalidades verdes, amarillas y azules.

Este mural fue tapado y vuelto a pintar varias veces –“*por gente de Massa, por grafiteros del barrio, por Control Urbano (Bruera) y por la campaña de Onofri del club Gimnasia (Bruera)*” (Carlos, comunicación por mail, 3/01/2017)–, por lo que se le agregó la frase ‘*Nos inundan. Nos mienten. Nos atacan*’, la cual tampoco quedó exenta de borrado. Podemos ver acá la centralidad que adquiere el uso y apropiación del espacio. En el capítulo IV se ahondará en este proceso de intervención

y reapropiación de esas paredes, mostrando las múltiples tensiones entre la Asamblea y la Municipalidad.





MURAL 2a
66 y 26, 2013
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

Tras una nueva pintada, la Asamblea vuelve a rehacer un mural sobre las paredes de 66 y 26, pero con otro diseño. A la izquierda, se representan tres personas, dos hombres y una mujer, tirando de una soga. Aparecen dibujados hasta el torso y detrás de cuatro rosas rojas, aludiendo a los fallecidos tras la catástrofe. Aquí se lee *“El barrio que pide de rodillas no ser abandonado”*, aludiendo a la falta de acción y contención por parte de las autoridades municipales y provinciales frente a la inundación. A continuación, en primer plano, hay dos rostros grandes. El primero tiene anteojos cuyos vidrios reflejan edificios, los mismos que aparecen dibujados en segundo plano, lo cual refiere a los negocios inmobiliarios que son identificados como uno de los causantes del desastre. También se representan la lluvia y el agua, que llega a tapar el cuello de este personaje. El segundo rostro se une compositivamente al resto de la pared en la cual hay un par de siluetas humanas abrazándose, un perro de grandes dimensiones y tres personajes más, dos hombres y una mujer, también tirando de una soga. Uno de ellos posee la remera insignia de la Asamblea, con la frase *“El agua bajó, las marcas quedan”*. En el caso del animal, fue una incorporación que se debió a la demanda de algunos vecinos. Según relata Nacho,

En este [mural] se acercó una señora, varias, claro, en ninguno de los murales hechos había animales, entonces después aparecen los animales (...) Y bueno, lo hablábamos. Porque a muchos los salvó un perro o al revés, muchos se sacrificaron por un perro, gato, lo que fuera (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

Podemos ver entonces que, si bien los artistas del colectivo ideaban los bocetos de los murales, las representaciones eran susceptibles de modificarse, sumando ideas de vecinos, ya sean miembros activos o no de la Asamblea. A su vez, la soga, es un elemento que une a las personas que se encuentran a la derecha de la pared con las tres que están a la izquierda, es decir, une a los fallecidos por la inundación y a quienes están vivos y luchan para que los que ya no están sean reconocidos. Esta idea parece sintetizarse con las dos siluetas de personas, una de color celeste, otra de color bordó, que se abrazan. En este sector, también aparece una línea ondulante naranja y el agua, elementos que conectan el dibujo con las otras dos partes que siguen del mural sobre la calle 26. En la primera de ellas, aparece un hombre de color naranja, que sobrevuela a modo de superhéroe –la idea original es de un dibujo de un disco del grupo musical La Renga que tiene tatuado uno de los chicos de la Asamblea– y una rejilla que escurre agua y en la segunda parte se representa a una mujer con los ojos cerrados y la balanza, símbolo de la justicia. Por último, se lee, en color tenue, casi como una veladura, las demandas de la asamblea: *“justicia, obras y subsidios”*.

En relación a este mural, es también importante decir que ha sido intervenido con grafitis. Esto será retomado en el capítulo IV, en donde analizaremos las distintas intervenciones y apropiaciones de las paredes del barrio por distintos actores, viendo así, el proceso de producción y reapropiación de esos espacios.





MURAL 2b
66 y 26, 2014
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

Ante una nueva acción que tapó el mural, se decidió restaurar la pared ubicada sobre la calle 26, pero esta vez con técnica mosaico para mayor perdurabilidad. Esta técnica requiere pequeños trozos de cerámico del tipo de revestimiento para paredes y pisos. Los cerámicos fueron donados por una empresa del barrio, Guanzetti, proveedor de materiales de construcción, cerámicos, aberturas, accesorios, etc., y que también sufrió las consecuencias de la inundación.

En este caso, el proceso plástico tiene otro nivel de complejidad, diferente al resto de los murales, los cuales se han realizado con látex acrílico. Los dos murales en mosaico de la Asamblea supusieron cortar las piezas, agruparlas por color e ir armando la imagen en la pared a partir del encastre de los trozos según el diseño previamente ideado. Sobre el proceso de producción, cuenta Carlos que

Cada cual aportaba lo que sabía, que muchos de nosotros no sabíamos que sabíamos eso. Así que entre todos armamos ideas y fuimos haciéndolo y modificándolo sobre la marcha misma también (Entrevista a Carlos, 22/12/2016).

Aquí resalta entonces que cada uno aportaba lo que sabía y que, colectivamente, se iba armando el mural.

En cuanto a lo graficado, este mural mantiene el lema *“El agua bajó [,] las marcas quedan”* en mosaico negro y en primer plano. A su vez, se representa el cielo nublado, los edificios y casas del barrio y el agua cubriéndolas. También se incorporaron pedazos de espejos, que por el tamaño y por el efecto de reflejo, simulan ser gotas de agua para el espectador y transeúnte que observa el mural. Desde que se rehízo en técnica mosaico, este mural no fue intervenido ni violentado nuevamente.



MURAL 2c
66 y 26, 2014
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli



MURAL 2c
66 y 26, 2014
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli
Detalle mosaico

El tercer mural de la Asamblea fue realizado sobre una pared reconstruida, un muro que el agua de la inundación había derribado. Plástica y organizativamente esta propuesta difiere del resto ya que emula el modo de producción de la Brigada Ramona Parra. La Brigada estaba formada por grupos organizados de muralistas chilenos, vinculados al Partido Comunista, que, hacia los años '70, utilizaban los espacios públicos de Chile para hacer llegar su mensaje político. Se caracterizaban por realizar imágenes sencillas y coloridas que referían a los trabajadores, a la geografía del lugar, entre otros temas y por un modo de producción que suponía pintadas rápidas.

Identificamos dos niveles de semejanzas con la producción mural de la Brigada Ramona Parra: por un lado por el tipo de dibujo, el uso de colores pregnantes y de la línea negra para remarcar, por otro lado, porque este mural, a diferencia de los otros, se hizo rápidamente en una tarde de trabajo y en una pared más grande que la elegida originalmente, por lo cual hubo que inventar parte de la imagen final sobre el momento.

Aquí, la Asamblea representa tres momentos del barrio. Primero, lo que hacía a la identidad del barrio años atrás, representando la vegetación de la zona, a través de flores, como las calas por ejemplo, que “era la vegetación que había en estos barrios antes” (Entrevista a Ethel, 13/01/2017), y de las personas mayores, a partir del rostro de un hombre canoso. El segundo momento se representa en el centro, el hecho de la inundación, por lo que aparece el agua, gotas de lluvia y los muertos, los cuales se simbolizan con rostros de perfil dibujados horizontalmente. Por último, la esperanza es representada con el dibujo de una niña. Es decir, aparece aquí el pasado, el presente y el futuro.

En este caso, se usaron colores pregnantes: rojo, amarillo, verde, naranja, azul y celeste. Aquí también se agrega el logo de la red social *Facebook* con el nombre *Asamblea Vecinal Parque Castelli*, para que se pueda buscar la página en la cual el grupo difundía y aún difunde sus actividades y convocatorias.



MURAL 3
66 y 27, 2013
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

El cuarto mural fue realizado sobre la pequeña pared que intersecta la diagonal 74 con la calle 24. Es el segundo hecho en técnica mosaico, utilizando cerámica, amoladoras y martillos para hacer los cortes y pastina para pegar sobre el muro. Aquí, se hace referencia a la inundación, aludiendo a las principales demandas de la Asamblea, lo cual aparece de manera textual bajo las siguientes frases: “*Justicia, obras, subsidios*”, “*Ocultan los muertos. 89?*”, “*Basta de patotas*”, “*Nunca más*”. Se representa el agua, la lluvia, a los asambleístas sosteniendo banderas con sus reclamos y en un plano posterior a la Municipalidad de La Plata.

En la parte superior e inferior del mural se colocaron rostros realizados en cerámica. En vinculación con ello, es preciso decir que el contexto de producción de este mural es particular para la Asamblea:

Veníamos de conocer, nos habían mostrado las imágenes de la morgue (...) Y bueno de ahí salió eso que estaban por cerrar las causas de las víctimas. Entonces de toda esa etapa salió ese [mural], que más que nada está la Asamblea, hay como parte de residuos, están las caras, el jardín de la memoria, la municipalidad. Esta parte de la municipalidad, el jardín y todas las insignias que hay es como parte del reclamo como más presente, eso de ir a los juzgados, como una etapa más de la parte administrativa, mafiosa, lo peor de lo peor (...) Y las caras en sí, esta es mi explicación, después cada uno hace la interpretación, son como la

dualidad de los que quedamos. Por un lado se nos fueron y por otro estamos acá por ellos (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

De esta manera, la situación de la morgue y las disputas en torno al número real de las víctimas por la inundación son cuestiones que aparecen sintetizadas en la frase 'Ocultan los muertos. 89?', a la vez que "Basta de patotas" da cuenta de la continua relación confrontativa y de amedrentamiento que se vivía por parte de la Municipalidad.



MURAL 4
Diagonal 74 y 24, 2015
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

El quinto mural de la Asamblea tiene la particularidad de haberse hecho en conjunto con el grupo artístico Arte al Ataque perteneciente al Frente Popular Darío Santillán-Corriente Nacional, con el cual el asambleísta Carlos tiene vinculación. En este caso, la Asamblea abrió la convocatoria, contactándose con el grupo para invitarlos a participar y, si bien hubo una propuesta de mural previa, se invitó al barrio a participar. En cuanto al dibujo, el agua tapa a las casas, en referencia a la inundación. De algunas de las ventanas y puertas, salen los brotes y hojas de una planta, que convergen en una gran vara verde con la frase: “*Sembrando memoria crece la organización*”; “*La Plata no olvida*”. Es decir, por un lado, aparece expresamente el objetivo de generar memoria de lo sucedido, por otro se plasmó la idea de que de la tragedia surge algo nuevo, positivo, vivo, que tiene que ver con el ser colectivo, con los lazos generados entre los vecinos para que no se olvide lo que pasó. El mural está firmado entonces por los dos colectivos que participaron en su realización: “*Asamblea Vecinal Parque Castelli*” y *Arte al Ataque, FPDS-CN*”.



MURAL 5
25 y 65, 2016

Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

Por último, el sexto y último mural hecho hasta el momento (2016), a diferencia del resto de las producciones murales, se realizó en el piso de la plaza, entre dos bancos de cemento que son el punto actual de reunión del grupo. En uno de los bancos se lee “*Sembrando memoria crece la organización*”, la frase que vimos que aparece en el quinto mural y que refuerza, pasados tres años de la catástrofe, un aspecto positivo que dejó el agua: la unión y la organización para exigir justicia y que un hecho de semejante envergadura no vuelva a suceder.

El dibujo consta de la representación del agua y de casas y edificios, en algunos de los cuales hay personas –e incluso un perro, marcando la presencia de las mascotas en la catástrofe–, al resguardo de la corriente, tal como sucedió la noche del 2 de abril de 2013.

En relación al emplazamiento, aparece nuevamente, como en el primer mural, la necesidad de marcar el espacio, de apropiárselo:

Creo yo que fue una cuestión más de pertenencia (...) Antes nos juntábamos acá [en los bancos de plaza que miran hacia el mural de mosaico de 26 y casi 66] y después... medio que estábamos acá porque estaba el mural, habíamos hecho aquel [el mural de 27 y 66], pero después el monumento, vamos al monumento y nos juntamos ahí y nos sentamos ahí y vamos a pintar el piso. (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

Es decir, los lugares de reunión de la Asamblea fueron cambiando conforme las distintas intervenciones artísticas, aunque siempre se situaron en torno al Parque Castelli. Por último, vale decir que este mural se realizó un fin de semana del mes de octubre de 2016. Esto favoreció que se acercara a participar gente que estaba de paseo en el Parque, incluso muchos que no pertenecían al colectivo, lo cual permite ver que nunca fue necesario ser parte de la Asamblea para poder participar de las actividades artísticas que emprendieron:

[El mural] se hizo un fin de semana y se llenó de chicos (...) de esos chicos ninguno era de la Asamblea, los padres tampoco pero bueno, vinieron y se coparon a participar. Como que hay medio algunas cosas no dichas en la Asamblea pero que funcionan así, ¿viste? Pinta cualquiera, el que tiene ganas (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).



MURAL 6
Diagonal 26 y 65, 2016
Asamblea Vecinal Parque Castelli
Fuente: propia

Además de los murales, como ya mencionamos³⁹, otra actividad que realizó la Asamblea fue una jornada de realización de *stencils* en el barrio. El *stencil* constaba de una casa, colgada de una soga y sostenida con un broche, motivo que aparece en el primer mural y que marcaba el nivel al cual había llegado el agua la noche del 2 de abril. A su vez, se incorpora de manera textual la frase que identifica a la asamblea, “*el AGUA bajó las MARCAS quedan*” y la firma, “*Asamblea vecinal Parque Castelli*”. De esta manera, se realizó un recorrido por la zona y, previo permiso de los dueños de las viviendas, se estampaba el *stencil* en la fachada de las casas.

³⁹ En el año 2013 también se realizó un mural en el patio interno del Centro Cultural Olga Vázquez, ubicado en 60 entre 10 y 11. Fue hecho por uno de los artistas de la Asamblea, Carlos Franchimont y firmado en nombre de la Asamblea: “*ahí fue algo más personal, él lo hizo en nombre de la asamblea, pero en realidad él estaba allá en el Olga Vázquez y nosotros estábamos haciendo el [mural] de 27*” (Entrevista a Ethel, 13/01/2017). Este es el único mural que no fue hecho en las inmediaciones del Parque Castelli, es por ello que, si bien lo mencionamos, no será incorporado al corpus de análisis.



Stencil
Barrio Parque Castelli, 2013
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

Por último, resta hablar de la escultura y primer Monumento a las Víctimas de la Inundación realizado por la Asamblea. En este caso, tuvo un rol importante Carlos –ceramista, vitralista y titiritero–, en tanto fue él quien ideó cómo sería el monumento. Como en los casos anteriores, se presentó un boceto que fue discutido y aceptado entre los asambleístas. La composición posee manos de distintos tamaños, realizadas con hierro recolectado en el barrio, representando mujeres, hombres, niños y personas mayores, que buscaron la superficie ante la correntada del agua. La idea fue identificar a diferentes tipos de personas que se ahogaron y así lo expresó el artista:

La imagen de las manos era más el símbolo de la desesperación, de la búsqueda, de salir del agua, porque cuando el agua llegó no llegó una pileta, bajó, subió, bajó y se acabó. Era una correntada que arrasó con todo. Era la desesperación. Así que la imagen del dolor, de la búsqueda

desesperada de buscar la superficie, de salir, la variedad en mujeres, varones, nenes, viejos, era esa la idea de identificar qué personas se ahogaron. Y que no se estereotipara con algún fallecido específico (Entrevista a Carlos, 22/12/2016).

Este modo de representación de las manos, puede ser leído en primer lugar, como el último gesto entre la vida y la muerte, sin distinción de sexo o edad. En segundo término, paradójicamente, también habilita una lectura en donde las manos en alto refieren a la modalidad de voto de una asamblea.

Por otro lado, se rodeó al monumento con un jardín con plantas y una placa de mármol que describe el para qué se hizo, cuándo y quién lo hizo. Se marcó allí la fecha estatuida como origen de la Asamblea:

*Primer monumento en homenaje a las víctimas fatales de la tragedia evitable del 2 de abril de 2013.
Inaugurado el 19 de octubre de 2013.
Asamblea Vecinal Parque Castelli.
Autor: Carlos Franchimont.
Juntos desde el 9-4-13.*

Dicho mármol también fue donado, en este caso por un grupo de marmoleros y se remarca que no hubo ayuda ni del gobierno ni de partidos políticos:

A nosotros no nos financió nadie. Nos han más que nada saboteado. El monumento nunca fue atacado por nadie pero sabemos que los murales sí, así que los cuidamos mucho y los mismos vecinos se han como apropiado del monumento, vemos que se acercan, los que son de alguna religión le ponen flores, le rezan. Nosotros lo hicimos como perteneciente a ninguna religión, cosa que sí pertenezca a todos (...) (Entrevista a Carlos, 22/12/2016).

El monumento no solo oficia como una manera de recordar a los fallecidos tras la inundación, tal como veremos en el capítulo V, sino que también, como dice Carlos, opera como un lugar de recuerdo material al cual se llevan flores y se reza. De esta manera, es un espacio al que en todo momento se acercan vecinos y transeúntes: “cada tanto pasás y ves a alguien que se queda ahí, colgado” (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

Por último, la cuestión de la perdurabilidad, que está presente en los murales, también se piensa en relación a la escultura, esperando que el material con el cual se hizo asegure una mayor durabilidad:

No sabemos cuánto va a durar, pero sabemos que va a durar el tiempo suficiente para que el resto de los vecinos lo vea, los que van a hacer gimnasia, correr, lo conozcan, lo miren, lo observen, que dure el tiempo que pueda durar el material que lo constituye (Entrevista a Carlos, 22/12/2016).



Primer Monumento a las Víctimas de la Inundación
Diagonal 26 y 65, 2013
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

Para finalizar, mencionaremos brevemente el libro que logró editar la Asamblea, *El agua bajó, las marcas quedan*. La idea de hacer un libro nació de Carlos al poco tiempo del desastre. Es importante remarcar que Carlos no se inundó, lo cual, fue importante para que impulsara varias de las actividades que realizaron en aquellos días. Para editar el libro, tuvieron que fundar una editorial, llamada *Salir a flote*. Es un libro colectivo, con distintos autores y temas que aportan no solo información sobre la Asamblea sino también sobre la ciudad de La Plata, qué sucedió con la inundación, estudios sobre la región previos y posteriores a la catástrofe, cuál fue la posición y reacción del gobierno frente al desastre, el Código de Ordenamiento Urbano, la función del arte en procesos traumáticos –resiliencia– entre otros tópicos:

Somos 12 autores que escribimos (...) escribió gente de muchos lugares. Hay testimonios de muchos damnificados, tratando de no caer en los golpes bajos, en la espectacularidad sino en ser lo más objetivos posible. Pero tal cual escribieron todos los autores, nosotros lo transcribimos textualmente, respetamos todo lo que pusieron. Y todo lo que pusimos en el libro lo podemos probar con documentos, decretos, testimonios filmados, porque rechazamos todo tipo de cosas que refiera a “a mí me dijeron”, “a mí me parece”, “dicen que tal cosa” (...) (Entrevista a Carlos, 22/12/2016).

Es menester decir, que el libro viene con un CD que contiene copia de investigaciones y documentación probatoria de las posturas sostenidas en los artículos.

En suma, hasta aquí vimos la variedad de prácticas expresivas y creativas que la Asamblea produjo y llevó adelante en torno al Parque Castelli para referir a la inundación y sus consecuencias. Pasemos ahora al segundo colectivo abordado en esta tesis.

II. VOLVER A HABITAR

El proyecto colectivo Volver a habitar fue un grupo multidisciplinar conformado por Santiago Goicochea y Daniel Ayala en la producción audiovisual y en la realización de las entrevistas junto con Matías López, Florencia Cariello en fotografía, Ignacio Martí como musicalizador de videos y el artista visual apodado Luxor. Se conformó al mes de la inundación del 2 de abril de 2013 y realizó siete murales en distintos barrios afectados por la catástrofe: Villa Elvira, Parque Castelli, Los Hornos, La Loma, Plaza Islas Malvinas, Tolosa y 19 de febrero. En relación con esto, es importante remarcar el hecho de no circunscribirse a intervenir el centro de la ciudad y el casco fundacional, sino que también se tuvo como objetivo abarcar otros barrios, descentralizar la práctica para moverse por la geografía de la ciudad e indagar qué estaba sucediendo en la periferia.

Los elementos plásticos que predominaron en los murales fueron principalmente los colores saturados, trazos esquemáticos, pintura plana y el contraste de colores complementarios, al igual que líneas definidas que determinaron los límites entre ellos. Para la realización se utilizaron aerosoles y pintura látex. Cada intervención se hizo en dos o tres días consecutivos, mayormente durante fines de semana, y supuso un intercambio entre el grupo que emprendió la propuesta y los vecinos, sobre todo con quienes cedieron su casa para el mural. Esta idea de que la intervención artística dure más que un instante tenía como fin hacer “que la gente se suelte más” (Entrevista a Luxor, 30/08/2013), que entrara en confianza con el colectivo. La creación de este tipo de situaciones involucró además compartir mateadas, almuerzos, charlas e historias. La búsqueda del colectivo fue entonces “juntar dos lenguajes, tanto del arte, de la pintada callejera como de la comunicación social” (Entrevista a Matías, 04/11/2014). De este modo, la producción del mural despertó el acercamiento de los vecinos y disparó las historias que el barrio tenía acerca de la inundación, lo cual fue registrado a través de fotografías y filmaciones que luego se materializaron en pequeños documentales. Es así que el artista del colectivo sostuvo que:

Lo principal no es mi obra, lo principal es que la gente cuente sus historias. Y armar un archivo web (...) Después de la inundación es volver a retomar las sensaciones de lo que fue y dejarlas vivas. Que estén en la memoria de la gente. (Entrevista a Luxor, 15/06/2013).

Respecto al emplazamiento de los murales, surge la cuestión de cómo pensar la relación público-privado en tanto las obras se emplazaron en muros de casas particulares. Tal como detallaremos en el capítulo IV, si bien se interviene una pared,

para el artista Luxor, cada mural no pertenece a la casa donde se emplazó sino al barrio en donde se hizo.

Por otro lado, si bien, como ya dijimos, el proyecto se planteó como una idea colectiva, y de hecho existió una división del trabajo y un trabajo colaborativo entre los distintos integrantes, la figura del artista plástico sobresalió, no solo por la legitimación que Luxor ya tenía en la ciudad, sino porque firmó con su nombre algunos de los murales. La figura de Luxor resaltó también, en tanto es quien diseñó y realizó los murales a partir de una estética propia, identificable y reconocible. Asimismo, él fue, en líneas generales, el único que pintó e intervino plásticamente el espacio. Como veremos en el próximo capítulo, este aspecto de la organización del grupo y el tipo de participación que asumen los vecinos, marca una diferencia respecto de otros proyectos donde prima otra lógica de producción. Entonces, en este caso, fue el artista plástico quien realizó la actividad central, en torno a la cual giraron las otras actividades propuestas – por ejemplo, acercarse a la gente del barrio, entablar un diálogo, hacer las entrevistas– :

Yo pinto y con los chicos hacemos toda una recopilación de historias de lo que pasó (...) usamos la pintura en realidad como una excusa para conocer esas historias. (Entrevista a Luxor, 15/06/2013).

Es así que se reconocía un doble objetivo de la pintura: ablandar las historias de los vecinos, que emergieran las sensaciones y sentimientos más íntimos de aquel momento traumático, pero también dejar en el barrio una pintada, un mural que refiriera a la inundación pero no de un modo que reforzara la tristeza. Esto último, se vinculó a la estética presente en todos los murales, en tanto se dibujaba una figura antropomorfa central a la que se ha denominado “protector” –excepto en el último mural, en el cual esta figura fue reemplazada por dos pájaros “protectores”– que entraba en diálogo con la representación de las casas y el agua que aludían a la inundación y cuyo fin fue proteger a cada barrio. De esta forma, a pesar de las diferencias y características propias que puedan presentar los barrios –algunos más céntricos, otros más periféricos–, los “protectores” unieron, simbólicamente, los barrios en tanto espacios afectados por la inundación.

Es importante resaltar también que los murales se acompañaron con frases escritas por el colectivo, las cuales aparecieron en el *Facebook* del proyecto⁴⁰, completando el sentido de cada obra. Esta característica es marcada por el artista, para quien

⁴⁰ Volver a Habitar [<https://www.facebook.com/volverahabitar/info>].

(...) mi obra es política y se termina siempre con el discurso en el *Facebook* (...) yo [lo] pienso como una herramienta más, como un aerosol más, como un pincel más, eso es el *Facebook* para la obra. Completa el mensaje y eso circula mucho” (Entrevista a Luxor, 30/08/2013).

Así, la red social funcionó como medio de circulación, como modo de completar el mensaje de lo que se quería transmitir y como forma de intercambio con los espectadores reales y virtuales. Es necesario, en relación a la web, pensar a las nuevas tecnologías de la comunicación como modos de “democratización” de espacios, de visibilidad y circulación extra-institucional de las prácticas artísticas, tanto en el contexto de la explosión de la web.2.0 como de las redes sociales (Mariátegui: 2011; Mackern y Burbano: 2011). En este sentido, el arte encuentra en la tecnología un camino de expansión, la propuesta de otro tipo de receptor y espectador y un campo para el desarrollo de una práctica artística procesual, colaborativa.

Es menester decir que tanto las imágenes de los “protectores” como las frases que los acompañaron tenían un halo místico-religioso, en tanto se configuraron, respectivamente, como seres y textos descriptivos de lo que aconteció pero que también marcaron la solidaridad y acción colectiva posterior a la catástrofe. Para el artista

(...) son personajes que protegen a la gente, no protegen las cosas materiales, no protegen una televisión, protegen la vida de las personas. Eso está inspirado en la historia del Gauchito Gil (Entrevista a Luxor, 29/07/2013).

Por último, en los textos que acompañan a cada mural en *Facebook* se explicita el rol del “protector”: *“junta a la gente para que no esté sola”*; *“protege las relaciones entre las personas y construye puentes entre los barrios”*; *“(...) danos tu energía piola para que el presente sea mejor”*; *“para que en todos los barrios, todas y todos sean parte del mundo nuevo”*, *“para construir memoria”*, entre otras. Vemos aquí que primó la idea de que los “protectores” contribuyeran a generar una memoria sobre lo acontecido a la vez que se esperaba que protegieran a cada barrio para que no volviera a ocurrir un hecho de semejantes magnitudes.

Detallamos en el cuadro a continuación la fecha y ubicación, el barrio y los materiales utilizados en cada práctica artística de Volver a habitar, para luego avanzar en las descripciones.

Mural	Fecha de realización	Ubicación	Barrio	Materiales
1	29 y 30 de mayo de 2013	Calle 76 entre 121 y 122	Villa Elvira	Aerosol y látex
2	6 de junio de 2013	Calle 68 y 28	Parque Castelli	Aerosol y látex
3	20, 21 y 22 de junio de 2013	Calle 57 y 134	Los Hornos	Aerosol y látex
4	6, 7 y 8 de julio de 2013	Calle 29 y 36	La Loma	Aerosol y látex
5	15, 16 y 17 de julio de 2013	Calle 20, entre 58 y 59	Islas Malvinas	Aerosol, látex, paneles de fibrofacil y luces LED
6	11 y 12 de agosto de 2013	Calle 10 y 523	Tolosa-Ringuelet	Aerosol y látex
7	1 y 2 de septiembre de 2013	Calle 120 y 89	19 de Febrero	Aerosol y látex

Cuadro 2
Fecha, ubicación, barrio y materiales de los murales de Volver a habitar
Fuente: Elaboración propia

El primer mural se realizó en Villa Elvira, en la calle 76 entre 121 bis y 122 y llevó dos días de trabajo. Es una representación antropomórfica metida en el agua que se la puede ver con los brazos en alto aludiendo a aquellas personas que tuvieron que nadar o convivir con el agua en sus casas el día de la inundación –esta idea se relaciona con las manos en alto del monumento a las víctimas de la Asamblea, mostrando que este gesto ha sido un recuerdo común de aquel día. Se utilizó una gama amplia de colores: amarillo, naranja, verde, azul, bordó, rosa, violeta, negro.

En este mural se puso la firma del artista “Luxor” y del proyecto “Volver a habitar” en el cuadrante inferior izquierdo del muro. Además, en el texto que lo acompaña, se le asignó nombre a la obra –“El que nada no se ahoga”– y se enfatizó que se cambió la marca de agua sucia que dejó la inundación por colores. Esto se vincula con la idea de dejar algo “bello” en los barrios luego de la inundación, cuestión que abordaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo.

En la red social *Facebook*, también se aclaró quiénes son los dueños de la casa –dato que aparece en todos murales, solo en algunos– en donde se realizó el mural: Marcelo y Mercedes.



MURAL 1
Villa Elvira, calle 76 e 121 bis y 122
29, 30 de mayo, 2013
Fuente: Volver a habitar

“Nombre de la obra: El que nada no se ahoga
A las marcas del carbón de coque que reafirman “yo estuve aquí” las cambiamos por una paleta de colores que nos recuerda en cada mirada que el dos de abril atravesó nuestras vidas, y que el compromiso solidario como práctica que nos permite asumir que podemos transformar el mundo que nos rodea, sigue vigente”
(*Facebook* Volver a habitar)

El segundo mural de Volver a habitar se realizó en el barrio Parque Castelli, en la esquina de 68 y 28, ejecutándose en un solo día de trabajo. Aquí, la figura del “protector” se complejizó en tanto aparecieron nuevos elementos en la composición, a diferencia de la primera obra del colectivo. En este caso, la figura fue representada

hasta las rodillas en un primer plano, sobre un fondo dividido en dos planos. Uno de ellos representa el cielo y el otro plano el agua, con casas, una silla y una mesa, flotando. El “protector” tenía cinco ojos, dos en el rostro, dos a cada lado de la cabeza y uno en el hombro izquierdo. Esto se condice con una frase del texto que acompañó el mural: *“cultiva la mirada del alrededor. Cuatro ojos ven mejor que dos”*. Desde sus manos se desplegaban dos rayos que sujetaban dos casas que estaban flotando en una correntada de agua, con el fin de protegerlas de la catástrofe. Su torso estaba compuesto por casas, de diferentes tamaños y colores.

A diferencia del texto del primer mural, aquí el escrito proponía una ofrenda –*“Torta frita y mate amargo”*– y una oración –*“Protector de la gente piola de la alegría y de la unión, danos tu energía piola para que le presente sea mejor. Hoy es el futuro...”*–, que refuerzan el sentido místico-religioso.



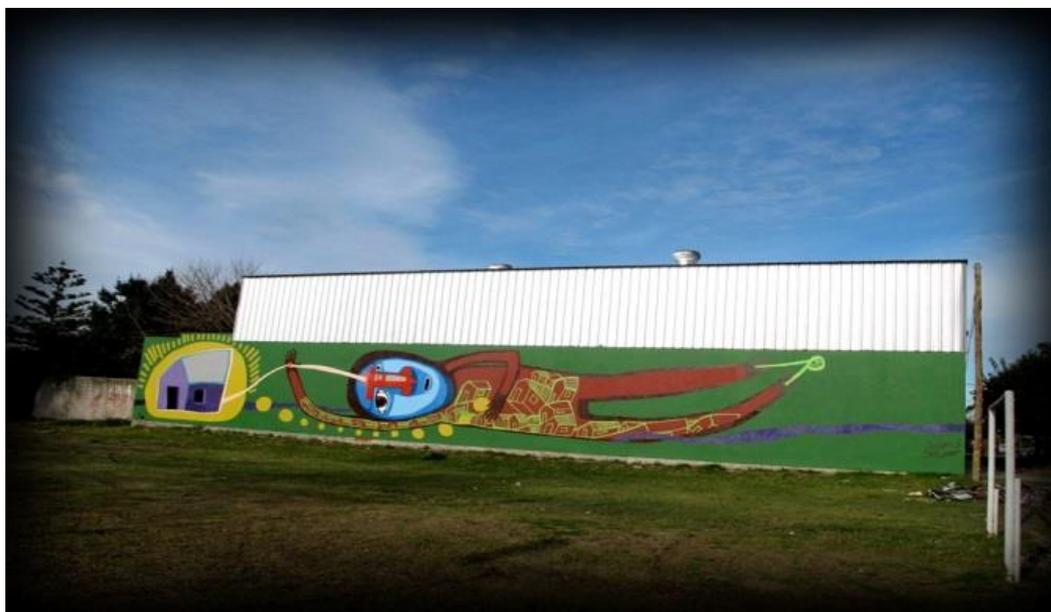
MURAL 2
Barrio Parque Castelli 68 Y 28.
6 de junio, 2013
Fuente: Volver a habitar

“Protector del presente. Rayo piola amarillo de los tiempos zarpados en buenos Poder de todos los barrios. Junta a la gente para que no esté sola. Protege las relaciones entre las personas y construye puentes entre los barrios. Acompaña a las personas adultas mayores. Poder de la cultura popular y el trabajo colectivo.
Cultiva la mirada del alrededor. Cuatro ojos ven mejor que dos.
Ofrenda: Torta frita y mate amargo.
Oración: Protector de la gente piola de la alegría y de la unión, danos tu energía piola para que le presente sea mejor. Hoy es el futuro...
Este protector esta siempre en las esquinas, siempre a tu lado nunca adelante y nunca por detrás. Construyendo la alegría colectiva”.
(Facebook Volver a habitar)

El tercer mural, se realizó en Los Hornos, en 57 y 134, durante tres días de junio. A diferencia de los demás, no se realizó sobre la pared de una casa particular sino que la intervención se hizo en un muro cedido por la empresa Ascensores La Plata. En una charla informal con Luxor⁴¹, el artista contó que una pareja del lugar, había gestionado la pared a pintar, ubicada en lo que es denominado plaza por los vecinos. Ellos criticaban que se tiraba basura allí, por lo que el mural serviría para la puesta en valor de la plaza. En cuanto a los efectos de la inundación, esta intersección de calles no se inundó, aunque zonas aledañas sí quedaron anegadas. Se privilegió la pared conseguida y el gran tamaño de la misma a que haya sido un espacio inundado.

Aprovechando las dimensiones del muro, se presentó al “protector” de manera horizontal y de cuerpo completo. La paleta de colores fue más reducida que en los otros casos, utilizando verde, amarillo, bordó, violeta y celeste. El cuerpo de la figura se rellenó con el dibujo de casas y de sus piernas y cabezas salían líneas que conectan con dos casas contorneadas con otro color, a modo de aureola que significaba la protección del hogar.

El texto que acompañó este tercer mural, retomaba la propuesta de generar una oración al “protector”: “...O *gran protector de Los Hornos acompañanos en nuestro barrio para que nuestra gente esté siempre bien, siempre junta y que así vengan los buenos tiempos...*”. Este mural también fue firmado, en el cuadrante inferior derecho.



MURAL 3
Los Hornos, calle 57 y 134.
20, 21 y 22 de junio, 2013
Fuente: Volver a habitar

⁴¹ Observación Participante, 20/06/2013

“Un protector siempre acompaña a su barrio, un protector siempre se junta con otras y otros protectores...Todas y todos somos protectores... “Protector de Los Hornos

Rayo super re piola de la gente de los hornos. Este protector con su rayo de energía piola protege a las y los vecinos de los hornos...te dé da un lugar en su barrio y junta a las y los vecinos para que se organicen.

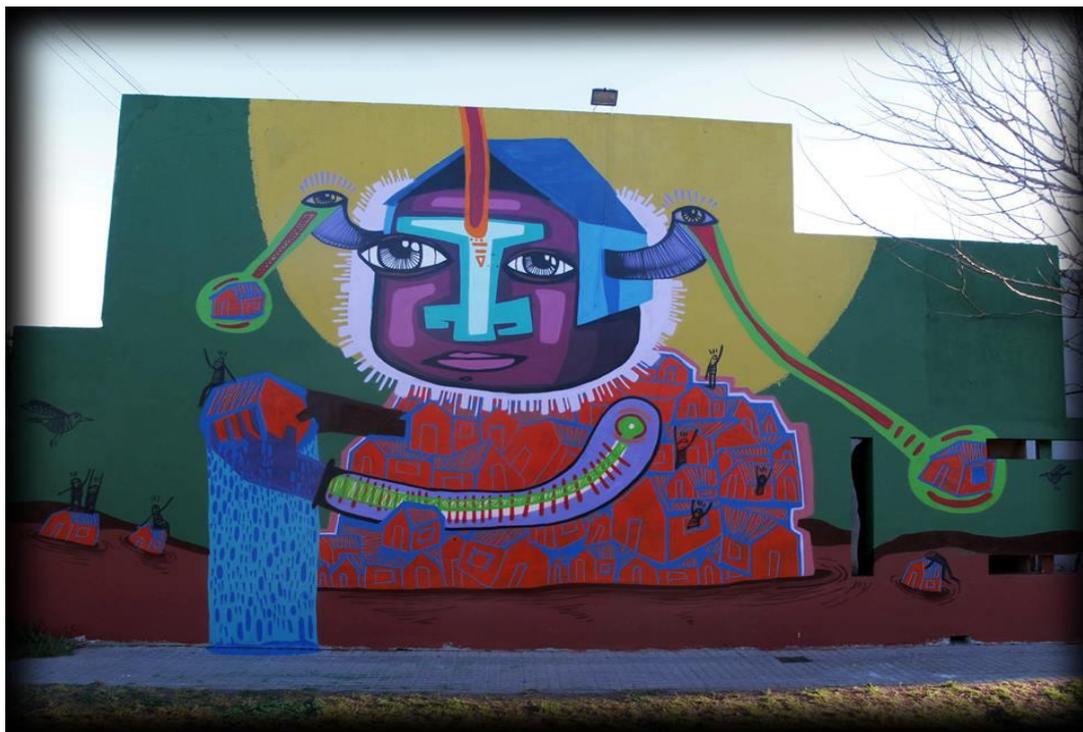
Oración: ..O gran protector de Los Hornos acompañanos en nuestro barrio para que nuestra gente esté siempre bien, siempre junta y que así vengan los buenos tiempos...

Para que en todos los barrios nos juntemos, para que en todos los barrios, todas y todos sean parte del mundo nuevo. Porque en cada barrio hay un nuevo mundo...”

(Facebook Volver a habitar)

El cuarto mural se hizo en el barrio La Loma, en 29 y 36, durante tres días consecutivos del mes de julio. La figura del “protector” fue hecha en un plano de medio cuerpo. Como en los dos murales previos, su torso estaba repleto de dibujos de casas pero a diferencia de las otras intervenciones, aquí se representaron esquemáticamente a personas, en color negro –nueve en total–, sobre los techos de las viviendas o sacando el cuerpo por las ventanas. Este “protector” también tenía cuatro ojos –expresado en el discurso textual: *“Poderoso rayo protector de los cuatro ojos que salvan casas”*– y de dos de ellos salían rayos que envolvían y protegían a dos viviendas. En el dibujo, en la parte inferior del muro, también se representó el agua y casas flotando. En este caso, resaltó la característica de que el “protector” sostiene una de ellas entre sus manos, de la cual chorrea agua, dibujo que se continuó sobre la vereda, extendiendo el agua pintada en la pared hacia las baldosas. Además, se le colocó una luz en la parte superior del muro, para iluminar la obra de noche. En la composición, primaron los colores verde, azul, rojo, violeta y ocre. En cuanto al texto, aquí hubo una oración: *“O gran protector, corte que sabemos que sos re piola y que nos acompañas siempre, y que siempre estás. Danos tu energía piola para poder construir una alegría colectiva. Un mundo nuevo”*. También se nombra a la dueña de la casa, Lili y los chicos que compartieron esos días de trabajo con el grupo: *“Gracias a todos por acompañar estas vivencias en los barrios. A Lili por coparse por demás. A los pibes del skate y las bicis voladoras”*. Por último, se mencionó el objetivo de construir memoria a partir de esta propuesta: *“Contando lo que nos pasó. Juntando historias.... Construyendo la memoria popular”*⁴².

⁴² En vinculación con este tema, es de importancia tener presente comentarios que aparecen en la página de Facebook del colectivo, espacio donde se divulgan las prácticas artísticas, videos y textos del proyecto y en donde el público y mismo vecinos de los distintos barrios afectados intervienen con comentarios. Esto será recuperado en los próximos capítulos.



MURAL 4
 La Loma, calle 29 Y 36.
 6, 7 y 8 de julio, 2013
 Fuente: Volver a habitar

“Protector de los vecin@s. Poderoso rayo protector de los cuatro ojos que salvan casas... Rayo de la inteligencia colectiva re piola...

Este protector protege a los y las vecinas del Barrio La Loma con sus rayos y sus manos salva a las casas de la inundación y las protege dentro de su cuerpo. Este protector escucha tus historias para construir nuestra memoria. Para no olvidar y para que poder construir un presente mejor...

Oración: O gran protector, corte que sabemos que sos re piola y que nos acompañas siempre, y que siempre estás. Danos tu energía piola para poder construir una alegría colectiva. Un mundo nuevo.

Lugar: esquina de 36 y 29

Ofrenda: buñuelos, mate amargo y zochori de dorapa

Color: todos

Gracias a todos por acompañar estas vivencias en los barrios. A Lili por coparse por demás. A los pibes del skate y las bicis voladoras... Seguiremos inundados de emociones construyendo el mundo nuevo. Contando lo que nos pasó. Juntando historias.... Construyendo la memoria popular.

Salud y buen día.”

(Facebook Volver a habitar)

El quinto mural, emplazado en barrio Plaza Islas Malvinas en la calle 20, entre 58 y 59, no se realizó ocupando una pared completa de una vivienda, sino que en este caso se pintó la parte superior de la misma, visibilizando con este gesto a aquellos que, en el momento de la inundación, se refugiaron en terrazas o pisos superiores. La elección de la casa estuvo dada además por una relación de amistad con el dueño, por lo cual se adaptó la intervención al espacio que se tenía disponible. En este caso, la

propuesta y el procedimiento estético fueron diferentes al resto de los murales. Aquí, se pintaron con aerosol siete figuras en blanco y negro con un punto rojo en la frente. El soporte seleccionado fue paneles de fibrofácil, sobre un fondo verde, y detrás de cada una de las imágenes se colocaron luces LED para iluminarlas de noche. El texto que acompañó a la obra reforzó la idea de que muchas personas salvaron sus vidas el día de la inundación por refugiarse en los techos o terrazas de las casas. En este caso no se mencionó la idea de ofrenda o de oración a un “protector” aunque sí se dio cuenta del rol positivo esperado de estas figuras en el barrio: *“construyendo amuletos por las calles para alegrar los días, contando historias, construyendo un mundo nuevo”*.



MURAL 5
barrio Plaza Islas Malvinas, calle 20, entre 58 y 59.
15, 16 y 17 de julio, 2013
Fuente: Volver a habitar

“Acá estamos y no nos vamos... estos siete comunes se salvaron de la inundación porque se refugiaron en lo alto de la casa... desde allá cuentan su historia, y desde allá se juntan, se conocen y se organizan...
La gente piola se junta...construyendo amuletos por las calles para alegrar los días, contando historias, construyendo un mundo nuevo porque hay un nuevo mundo en nuestros corazones...
Gracias y buena semana....”
(Facebook Volver a habitar)

El sexto mural se hizo en calle 10 y 523 y se propuso como intervención de los barrios linderos Tolosa y Ringuelet. En este caso, se intervinieron tres paredes, realizándose dos “protectores” –uno por cada barrio– los cuales acarreaban barcos en los que se encontraban las casas protegidas. Asimismo, se representó el agua de la inundación, en color rojo, y casas flotando. Los “protectores” sostenían cada uno una vivienda de las cuales brotaba un rayo que conectaba con una tercera, salvada de quedar bajo el agua. Por último, asomaba una pequeña figura antropomorfa en la parte superior del muro más grande, la cual parecía suspendida en el espacio, conectándose mediante rayos con una de las casas y uno de los “protectores”.

En esta intervención vuelve a aparecer la idea de oración y ofrenda que hemos visto en murales previos: *“Oración: Ladrillo por ladrillo se construye el castillo y si me acompañas en esta, groso protector, comparto la esquina con vos!.. Ofrenda: “Birra y Chogusan de Milanga completo....”*. Y también, aquí se marcó la relación entre “los protectores” y la intención de construir una mitología popular, con base en el barrio, a partir del vínculo con la comunidad a la cual se protegía y ayudaba: *“Rayos que van y vienen y salvan vidas en sus barcos... Gente que se acerca y gente que se aleja... Es así como los protectores construyen la mitología popular autóctona. Es así como la gente se junta!...”*

En cuanto al color, primó el uso del color verde y el rojo y también variaciones de azules, amarillo, naranja y violeta.



MURAL 6
 Tolosa - Ringuelet, calle 10 y 523.
 11 y 12 de agosto, 2013
 Fuente: Volver a habitar

“Por Tolosa y Ringuelet los protectores se juntan...por Tolosa y Ringuelet la gente se inundó...Más que un protector mejor son dos... Poderosa Junta de la Esquina....Protectores de la Esperanza Rayos que van y vienen y salvan vidas en sus barcos. Gente que se acerca y gente que se aleja. Es así como los protectores construyen la mitología popular autóctona.

Es así como la gente se junta!...

Oración: Ladrillo por ladrillo se construye el castillo y si me acompañas en esta, gros protector, comparto la esquina con vos!..

Ofrenda: Birra y Chogusan de Milanga completo....

Lugar: La esquina de 10 y 523...”

(Facebook Volver a habitar)

El último mural realizado por el grupo fue el ubicado en 120 y 89 en 19 de Febrero, un barrio periférico de la ciudad de La Plata. En este caso, se produjo un cambio en la representación al pintarse dos pájaros protectores. El pájaro de la izquierda sostenía una casa con sus patas y el de la derecha tenía viviendas sobre su lomo. Ambos se conectaban por una línea amarilla que tenía un punto de encuentro en el centro del

mural. Allí nos encontramos con otra casa, rodeada de una aureola amarilla y de la cual caía agua que continuaba su curso hacia la derecha del mural.

A diferencia del resto de las intervenciones, se incorporó texto en el mural: *“barrio, barrio que tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental”*, frase del tango “Melodía de Arrabal” de Carlos Gardel. A su vez, el texto que se agregó en *Facebook*, no poseía una oración ni ofrenda sino que enfatizaba el tiempo compartido con los vecinos del barrio, los mates, la comida en común, es decir, el momento de socialización y unión. Otro dato relevante es que este fue el único mural realizado a pedido de los propios vecinos, quienes, conociendo el proyecto, se comunicaron con Luxor para pedirle que interviniera el barrio.

En relación con la composición, a diferencia de los murales previos, no se pintó el fondo del mural sino que se mantuvo el color gris de la pared y se utilizaron los colores rojo, naranja, amarillo, azul y violeta.



MURAL 7, barrio 19 de Febrero, 120 y 89
1 y 2 de septiembre, 2013
Fuente: Volver a habitar

“Barrio barrio que tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental...
Gracias a las vecinas y vecinos del Barrio 19 de febrero...gracias por el mate, los bizcochos, la tarta, la torta, los sanguches, por tratarnos mejor que en casa...
Buena semana y salud...!”
(*Facebook Volver a habitar*)

Por último, como ya dijimos, Volver a habitar no solo produjo murales sino que el proyecto divulgaba fotografías por las redes sociales y se propuso también realizar videos con relatos relevados de los vecinos. Estas producciones audiovisuales mostraban, en primer plano, a distintas personas, de diferente edad y sexo, parejas y familias de cada barrio que contaban qué estaban haciendo el día de la inundación, cómo transcurrieron esa noche, sus vivencias y anécdotas durante y después de la catástrofe, si fueron o no ayudados y por quiénes, entre otras cuestiones. Los videos circularon por internet vía redes sociales y se encuentran disponibles en la página de *Youtube* del colectivo.

III. DE LA CATÁSTROFE EN EL ARTE AL ARTE EN LA CATÁSTROFE

A partir de la descripción expuesta –en los capítulos I y II– sobre las múltiples prácticas, obras y proyectos creativos y artísticos surgidos luego de la inundación, que conformaron lo que hemos denominado *escena artística contemporánea local* y en la cual primó una poética colaborativa, podemos observar un doble movimiento que será abordado y analizado en el discurrir de la tesis: de la catástrofe en el arte al arte en la catástrofe.

En esta primera parte de la tesis dimos cuenta del lugar de la catástrofe en el arte, cómo fue relatada la inundación, los diversos dispositivos artísticos utilizados –visuales, audiovisuales, literarios– y la variedad registrada en los modos de producción y circulación –individuales o colectivos en espacios públicos institucionales o públicos urbanos. En todas las propuestas, la temática refirió explícita o implícitamente a la inundación y sus consecuencias mientras que, en cuanto a los aspectos enunciativos⁴³, se visualizó en algunos casos explícitamente la demanda de justicia, memoria, verdad, obras y subsidios y/o se identificó el antagonismo con los distintos niveles del Estado. A su vez, muchas de las experiencias artísticas anteriormente descritas adquirieron relevancia desde la perspectiva de quienes eran definidos como “público” o destinatarios, también considerados productores (Groys, 2014). Ellos tenían un rol relevante y una mayor o menor participación en la construcción de la escena artística. Muchas de las propuestas que hemos relevado, dependieron de la

⁴³ Tomamos la noción de aspecto temático y enunciativo de Oscar Steimberg (1998), quien define al primero por la referencia a acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados previos al texto y al segundo por el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que se construye una situación comunicacional en un texto.

actividad de otras personas, más allá del artista o colectivo artístico que las ideó. En relación con esto, Laddaga (2006) sostiene que en las últimas décadas los artistas han originado diversas propuestas que renuncian a su forma puramente artística para involucrar a la comunidad del lugar y provocar cambios en el estado de cosas de ciertos espacios locales. En este sentido, partimos de la idea de que se construyó un espacio que propició una serie de vínculos y conexiones entre las personas, donde operaron, según el caso, procesos artísticos abiertos, colaborativos y comunitarios, reuniendo diferentes artistas, con distintas trayectorias disciplinares y con modos diversos de producción, vecinos y otros participantes. Es así entonces que hablamos de una poética colaborativa y colectiva, con modos de organización que favoreció la movilización a la acción desde la experiencia artística (Mouffe, 2014).

Por último, en este capítulo realizamos una descripción minuciosa tanto de los casos a trabajar –Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar– como de sus prácticas artísticas lo cual nos permitirá avanzar sobre nuestras dimensiones de análisis. De esta forma, ya se puede visualizar el lugar del arte en la acción estratégica, en la apropiación y construcción del espacio –eminente barrial– y en los modos de producción de memoria.

Sintetizando, si hasta aquí dimos cuenta del lugar de la catástrofe en el arte, resta abordar el segundo movimiento, el arte en la catástrofe, referenciando cómo el arte se volvió soporte para (re)componer –temporal y espacialmente– una trama de relaciones y lazos sociales –de encuentro, afectivos, solidarios– después de la inundación. Profundizaremos estas cuestiones en los próximos capítulos a partir de las dimensiones de la acción colectiva, del espacio y la memoria.

EL LUGAR DEL ARTE EN LA CATÁSTROFE

CAPÍTULO III

ARTE Y CONFLICTO: HACIA LA ORGANIZACIÓN, LA IDENTIFICACIÓN Y LOS REPERTORIOS DE ACCIÓN ARTÍSTICOS

*“(...) a lo largo de la historia,
la gente de a pie se ha echado una y otra vez a la calle y,
aunque brevemente, ha ejercido un poder considerable (...).
(Tarrow, 1997:17)*

Luego de abordar en detalle las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar, en este capítulo avanzaremos en establecer las características de cada colectivo y la relevancia de la estrategia de una acción centrada en lo artístico. Además, veremos que su capacidad disruptiva varió según el contexto de inserción. Nos centraremos en la acción colectiva, particularmente, en la dimensión nosotros/ellos, en las formas de organización y en las estrategias artísticas. Así, analizaremos en qué sentido sus acciones fueron coordinadas, si fueron o no políticas y si se configuraron y cómo procesos de identificación.

Partimos de la idea de que las esferas o ámbitos de acción colectiva son hoy múltiples, pudiendo abocarse a la economía, la organización social, la política o la cultura, entre otros. Pero, ¿qué es una acción colectiva? ¿Cómo podemos definirla? ¿Qué características asume? De modo inicial, puede ser definida como toda práctica que comporta la participación coordinada de al menos dos personas para su realización (Schuster, 2005), en la cual se pueden articular metas, decisiones, inversiones emocionales-afectivas –a través de las cuales se reconocen y son reconocidos como un “nosotros”–, implicando, además, procesos de interacción, negociación y conflicto. A su vez, pueden ser caracterizadas como prácticas espacialmente estructuradas que, al mismo tiempo, inciden sobre el espacio-tiempo en el que se desarrollan, re-significándolo. La acción colectiva está siempre situada en un contexto histórico concreto y del cual deriva su contenido particular e identitario. Así, lo colectivo refiere a la presencia de varios individuos que, compartiendo un mismo tiempo, manifiestan comportamientos comunes.

Las formas que puede adquirir la acción colectiva son vastas y los múltiples agenciamientos que irrumpen en la escena pública actual, pueden hacer emerger distintas formas de enunciación y visibilidad, prácticas corporales, discursos, afectos y también maneras diferenciadas de problematizar el presente histórico. Hay experiencias colectivas en el seno de la sociedad civil que surgen a raíz de problemáticas sociales concretas. Mientras algunas son de carácter coyuntural, otras adquieren cierta permanencia.

Nuestro punto de partida es la selección de algunas herramientas conceptuales que retomaremos desde las teorías sobre acción colectiva. En este capítulo desarrollaremos, una aproximación teórica sobre el tema para focalizar luego en la Asamblea Vecinal Parque Castelli y en el colectivo Volver a habitar. Continuaremos con el análisis de la relación entre acción colectiva y prácticas artísticas, a partir de vínculos con los casos. Discutiremos también la potencialidad teórico-analítica que reviste la dimensión estético-creativa en el marco de ciertas escenas que manifiestan –implícita o explícitamente– el conflicto.

La problemática de los movimientos sociales y la acción colectiva desde la sociedad civil ha sido un tópico importante de debate en las Ciencias Sociales. Es necesario aclarar que, si bien aquí no se trabajará con movimientos sociales, las teorías mencionadas a continuación generaron aportes que serán utilizados como herramientas estratégicas para el análisis, ya que consideramos que brindan elementos sustantivos para analizar las acciones colectivas de interés en esta tesis.

Los abordajes tradicionales sobre la acción colectiva han oscilado entre, por un lado, análisis orientados a comprender la trama de conflictos e identidades (Melucci, 1999; Touraine, 1991) y por otro, estudios orientados al estudio de la acción colectiva como estrategia (Jenkins, 1994; McCarthy y Zald, 1977). Los primeros abordaron la cuestión de la constitución de los actores sociales focalizando en objetivos afectivos, identitarios y simbólicos. El segundo grupo se centró en cómo actúa y se moviliza determinado sector de la sociedad. En los '70, el auge de los movimientos estudiantiles, feministas y ecologistas, puso en evidencia los límites de estos enfoques para explicar protestas que no tenían un carácter estrictamente de clase o que involucraban nuevos conflictos donde la dimensión de la identidad emergía como explicativa de la acción. Atendiendo a ello, el paradigma identitario extendió el campo de análisis incorporando otros registros de los conflictos sociales y las pujas de poder (Touraine 1997), focalizando en las múltiples formas en que se construyen identidades, sentidos compartidos y solidaridad (Melucci, 1999). La perspectiva de la movilización de los recursos, por su parte, cedió lugar al enfoque del proceso político circunscribiendo los estudios de la acción colectiva en el marco de procesos históricos

y políticos, planteando conceptos relevantes como “estructura de oportunidades políticas”, “ciclo de protesta” (Tarrow, 1997) y “repertorio de acción” (Tilly, 1978).

Desde cada uno de estos enfoques –que por cierto han sido criticados desde distintos ángulos⁴⁴– se han introducido aspectos claves que ampliaron los horizontes analíticos sobre la acción colectiva. En este sentido, iluminan dimensiones distintas, puesto que, mientras el paradigma de la identidad resuelve la cuestión de la constitución de los actores sociales focalizando en objetivos afectivos, identitarios y simbólicos, el de la estrategia brinda elementos que permiten avanzar sobre el problema de la organización y coordinación social de la acción colectiva (Munck, 1995). Es decir, se trata de pensar un análisis conjunto entre los paradigmas de la identidad y el de la estrategia.

De esta manera, un marco conceptual que recupere algunas de las herramientas propuestas en estas teorías⁴⁵ nos permite centrar el análisis de la acción colectiva desde determinados ejes como son la identificación, la organización y el repertorio de acción.

Esto será de utilidad para analizar y comparar las acciones colectivas que surgieron alrededor de los dos casos estudiados en esta tesis: la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar. Se prestará especial atención a los efectos que provoca su autopercepción y construcción de un “nosotros” en oposición a un “ellos”, a la configuración de liderazgos, la estructura organizacional de cada colectivo, tipo de grupo, sus estrategias de visibilidad, tipo de acciones desarrolladas, objetivos y finalidad. Desde este enfoque, veremos que los dos colectivos son en sí mismos tipos diferentes de acciones colectivas. En particular, en el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli se produjo un proceso de identificación a partir de una coordinación social más elevada. Además, la producción artística se erigió como un repertorio de acción importante pues, según el caso, colaboró tanto en procesos de identificación – que no existían antes de la inundación– como en el delineamiento de estrategias que operaron en la sociedad civil y, en el caso de la Asamblea, se proyectaron explícitamente hacia lo político-institucional –particularmente el municipio. Pasemos entonces a definir las herramientas conceptuales seleccionadas en vinculación con los casos.

⁴⁴ Para repasar las principales críticas que se les formularon al paradigma de la estrategia y al paradigma de la identidad, ver Munck (1995), Pérez y Natalucci (2008).

⁴⁵ No es objeto del capítulo reponer *in extenso* cada una de las teorías y los aportes de cada uno de sus autores, sino retomar las herramientas conceptuales necesarias para nuestro análisis. Para ahondar más en cada uno de estos paradigmas, ver Melucci (1991; 1999), Touraine (1991), Tarrow (1997), Tilly (1978), Cohen (1985), Jenkins (1994), Munck (1995), Revilla Blanco (1996), entre otros.

I. EL MURAL COMO DISPOSITIVO MULTIDIMENSIONAL: AMIGOS, ENEMIGOS Y RECONFIGURACIÓN DE LOS SENTIDOS

Partimos de las siguientes preguntas: ¿por qué elegir el dispositivo mural? ¿Qué finalidad tuvo? Veremos que el dispositivo “mural” no solo constituyó una estrategia de visibilidad del conflicto, sino que también permitió instituirlo. La realización de estas intervenciones en los espacios barriales –unidades espaciales delimitadas por las prácticas de los diversos actores sociales que marcan sus fronteras (Grimson, 2009)⁴⁶– tuvo la intencionalidad de exponer públicamente lo que allí había ocurrido. Sin embargo, en el proceso de elaboración del mismo, se produjo la inscripción en el espacio de marcas, haciendo visible los barrios inundados y generando y produciendo también identificaciones diferenciales con el dispositivo. El mural permitió la aparición de entusiastas, aliados o seguidores a las acciones colectivas impulsadas por los colectivos. También, ha sido el propio mural el que ha sido sede de un antagonismo. Como veremos en profundidad en el próximo capítulo, se han tapado o violentado los murales que se han vuelto a reconstruir como si fuera un campo de batalla en torno la distribución y ocupación del espacio. La presencia de “amigos” y “enemigos” surgidos a raíz de la práctica artística pueden verse en la Asamblea Vecinal Parque Castelli en el proceso de producción. Así, tal como cuentan algunos de sus integrantes, al grupo se sumaba gente a pintar, ayudar o llevarles agua y comida solo el día en que se pintaba un mural en el barrio:

La primera actividad que hicimos, grande, conjunta, fue pintar una pared. Y eso nos unió mucho a todos, incluso a algunos vecinos que te digo que no participan [en la asamblea] pero que por ahí pasan y te ven pintando y te dicen ¿puedo pintar? Y sí. (Entrevista a Olga, 22/12/2016).

[Al mural] se sumó un montón de gente del barrio, que no venía a la asamblea sino que, fue tan bueno lo que nos pasó esa vuelta, incluso había gente que iba con una silla y se sentaba enfrente para participar de alguna manera de la movida. (Entrevista a Ethel, 13/01/2017)

Por ejemplo, la señora [de] acá de los fletes, yo las únicas veces que la vi fue cuando estábamos pintando. O gente que capaz pasada y solamente nos dejaba facturas y “che, qué bueno lo que están haciendo”. U otros vecinos, uno venía y preguntaba qué faltaba. Nada más. Después nunca aparecía pero cuando estábamos ahí, “che, qué necesitan”. Me quería dejar plata, como así apoyando la causa. (Entrevista a Nacho a 23/02/2017)

⁴⁶ La dimensión espacial será abordada con mayor profundidad en el capítulo IV.

Podemos ver en estos relatos que hubo personas que encontraron una vía de participación en la Asamblea a través del arte, es decir, vecinos que no asistían a las reuniones –ya sea ante la imposibilidad de hablar de lo sucedido o por no querer revivir el hecho traumático o simplemente por no tener interés en participar en una asamblea– pero sí congeniaban con la idea de ser parte de una propuesta artística que diera cuenta de la inundación. A su vez, en el proceso de la producción mural de la Asamblea se generaron relaciones de enemistad evidenciadas principalmente por las prácticas de sectores vinculados con la Municipalidad de La Plata. Nacho recuerda que,

En un momento, después de que nos taparon tantas veces, ahí fue la primera [vez] que salió hacer mosaico, a modo de preservar. Esta es la pared que tenemos y la vamos a seguir teniendo y este fue el primero que hicimos [26 y casi 66] (...) Ahí había una frase, donde está pintado que decía “El agua bajó, las marcas quedan. Nos mienten, nos inundan, nos atacan”, que eso creo yo que era lo que más jodía a los punteros, a la Municipalidad. Siempre lo único que tachaban era eso. (Entrevista a Nacho, 23/02/2017)

Como describiremos en el próximo capítulo, la confrontación entonces se dio en el marco de la censura de algunos de los murales en respuesta a frases que acompañaban a las imágenes.

En el caso de Volver a Habitar, la finalidad expresa de la realización de los murales no era de carácter conflictivo sino de reconstrucción de los lazos sociales. En principio el objetivo era que los vecinos se acercasen a contar sus historias sobre la inundación, de manera de “reconstruir la trama de sentidos y de acciones que se habían emprendido en la ciudad” (Entrevista a Matías, 18/10/2017) luego del desastre. Aquí también hay una estrategia de visibilidad circunscripta a la realidad barrial pero que no supuso una exposición pública al modo de la Asamblea, en tanto no se buscó plasmar demandas más o menos explícitas hacia el municipio. En oposición a la Asamblea, las producciones murales no construyeron un “otro”.

En este caso, los adeptos fueron los vecinos que comenzaron a arrimarse o que abrieron sus puertas para contar sus historias. Así es que, la llegada del colectivo a cada barrio, a “la casa de”, a partir de la realización de un mural, supuso que los vecinos circundantes se acercasen:

Ya tenés una persona que se acercó que es la de la casa. Ya ahí, estás en “la de casa de”, en los barrios ¿no?, entonces ya van llegando los del barrio. La pintura ablanda corazones. (Entrevista a Luxor, 30/08/2013)

El hacer el mural funciona como un llamado de atención, que despierta la curiosidad y por eso la gente se acerca. Muchos empiezan a charlar así. Y también cuando se elige una pared para pintar y se pregunta y se pide permiso para usarla, así también empieza a correrse la voz entre los vecinos. Por eso acá [en este proyecto] el mural es secundario y funciona como disparador para recopilar relatos e historias sobre la inundación. (Luxor, observación participante durante la realización del cuarto mural, 07/07/2013)

De este modo, vemos que el dispositivo mural funcionó como un lugar de convocatoria, “un llamado de atención” y el disparador de otra serie de acciones que conformaron el proyecto Volver a Habitar, en donde el arribo al barrio y el trabajo desplegado durante dos o tres días consecutivos, permitió la apertura a hablar de quienes colaboraron con sus relatos.

Por otra parte, podemos hablar de intenciones y efectos (tabla 1 y 2)⁴⁷ de este tipo de acciones: uno de ellos es la resiliencia para hacer frente a las experiencias traumáticas y la (re)construcción de lazos colectivos y afectivos. Recordemos que la resiliencia se ha definido como la capacidad de una persona o grupo para seguir proyectándose en el futuro a pesar de acontecimientos desestabilizadores, de condiciones de vida difíciles y de traumas a veces graves (Manciaux, Vanistendael, Lecomte y Cyrulnik, 2001). Como ya dijimos, según Natenzon (2005), el desastre genera una ruptura del proceso de desarrollo existiendo respuestas colectivas posteriores y espacios comunitarios resilientes. Estas respuestas pueden ser impulsadas desde la sociedad civil o desde el Estado, pero lo interesante es que parte de la literatura aborda las oportunidades que ofrece un desastre para generar un cambio social en la comunidad, difícil de realizar previamente a la catástrofe (Menzel Baker, 2009).

En el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, sus actividades y particularmente las producciones murales, funcionaron en dos niveles. En primera instancia, a nivel grupal, como ya dijimos, explícitamente se buscó visibilizar sus demandas hacia el Estado. En segundo término, a nivel más subjetivo, fue una forma de socializar, compartir y generar un vínculo entre los vecinos, que en muchos casos, antes de la inundación, no se conocían o apenas se saludaban. Así, la construcción de redes de amistad y la generación de actividades comunes contribuyó a que el duelo sea transitado colectivamente y esto es algo que devino en el propio funcionamiento de la Asamblea:

⁴⁷ Nos referimos a intenciones y efectos esperados y no esperados por los colectivos a partir de sus prácticas, aunque es importante aclarar, en este punto, que la intencionalidad política no implica un cambio *per se*.

Cada uno depositó ahí lo que quiso. Había quien venía eufórico, había quien lo veía que estaba ahí tranquilito, un montón de cosas se depositaban. Mucho a nivel personal, tal vez psicológico, de estar ahí, compartir un rato con otras personas. Mucha gente que capaz vivía sola. Y bueno después en conjunto, asambleariamente, era una cuestión de pedir justicia, de visibilizar la causa (...) Después acá, una forma de unión (...) Terminamos todos cagándonos de risa, contando anécdotas, también mucho sostén a nivel de grupo, capaz estás callado pero estás compartiendo. (Entrevista a Nacho, 23/02/2017)

Logramos hacer un grupo que creo que más allá de esto que nos mantiene unidos y por lo que seguimos peleando, es la cuestión afectiva también (...) lo que significó para nosotros seguir unidos, el grupo que seguimos activo, más allá de seguir peleándola, el respetarnos aun en las diferencias, la necesidad, porque alguno dice “yo para juntarme a tomar mate en la plaza ni loca” y nosotros sin embargo por ahí lo necesitamos. (Entrevista a Ethel, 13/01/2017)

A través de estos relatos podemos observar que la Asamblea Vecinal Parque Castelli supuso la construcción de un espacio común, donde más allá de las demandas puntuales post inundación, el colectivo fue –y es para algunos asambleístas que continúan participando hasta el día de hoy– una “*forma de unión*”, un “*sostén*”, una manera de “*compartir*”, un lugar necesario en el cual primó el afecto por sobre las diferencias –políticas, ideológicas– que tenían.

En el caso de Volver a habitar, para Luxor, el proyecto contribuyó en un nivel subjetivo a la exposición de la palabra y al ser escuchado por otro, “casi como un diván” (Luxor en Fernández Cobo, R, 2014, s/p). También la valoración de la propuesta artística de embellecer el barrio es retomado por vecinos que manifestaron su agradecimiento en la red social *Facebook*. Es decir, para los vecinos, la propuesta artística fue relevante en tanto el color y la belleza se opusieron a la tristeza y al desamparo producto de la inundación –cuestión que desarrollaremos en el capítulo IV:

Leticia Luján (*Facebook*, 14 de septiembre de 2013 a las 10:54): Colores y arte para nuestros ojos en nuestro barrio...después de tanto dolor. Felicitaciones!!! Muy lindo!!!⁴⁸

Javier Gustavo Bonafina (*Facebook*, 22 de junio de 2013 a las 20:57): Los vi mientras trabajaban en la obra...es increíble la sinergia que generan con todo el barrio...y como el compromiso se contagia y se multiplica...muchas

⁴⁸ Recuperado de:

<https://www.facebook.com/volveraHabitar/photos/a.321074264689272.1073741827.32106665135670/361763827286982/?type=3&theater>

gracias por tender redes...en un momento en que la sociedad está en soledad.⁴⁹

Analia Santos (*Facebook*, 19 de agosto de 2013 a la 1:59): Mi tía y prima jamás olvidaran los momentos vividos por esta inundación, fantástica obra de arte, mis felicitaciones amigos!!!⁵⁰

Así, se valoró tanto “la estética” generada en cada mural como la idea de que la propuesta sirviera “para recordar lo que había pasado” a través de reconstruir el acontecimiento desde “las voces de los vecinos” mostrando “qué cosas hicieron para recuperarse, para ayudar a otros, no para buscar héroes sino para ver qué hace la gente común en una situación extrema” (Entrevista a Matías, 18/10/2017).

Vemos entonces que las acciones artísticas de cada colectivo contribuyeron, aunque de distintas formas, a enfrentar al hecho traumático de la inundación, brindando ya sea un lugar de encuentro compartido, un espacio de exposición de la palabra y del relato personal como también la producción de un espacio de vida más “bello”. Asimismo, mientras Volver a habitar tuvo la intención y el objetivo como colectivo de volver a tejer y rearmar lazos colectivos, la Asamblea no se lo propuso como fin sino que fue una consecuencia de sus actividades. Así, el primero, cuando propuso su proyecto de intervención en el espacio público urbano, planteó que los murales no solo se proponían embellecer los barrios de La Plata a partir de las imágenes, sino que apuntaba a reconstruir historias, desde la producción de audiovisuales, y activar, a partir del encuentro, el diálogo y la reconstrucción de relatos, lazos solidarios y afectivos. Cada intervención, como ya comentamos, se hizo en dos o tres días consecutivos, lo cual supuso un intercambio con los vecinos, sobre todo con quienes ofrecían su casa para el mural. Esto involucró mates, almuerzos, charlas, historias compartidas. De este modo, la principal intención del colectivo artístico fue

(...) reponer un espacio común, en donde la intervención en el espacio público urbano –gráfica, conversacional, comunicacional, etc.- sea una forma de activar el encuentro y la trama de lazos sociales –solidarios, afectivos, diversos-. Desde las pintadas y murales para embellecer la ciudad, pero también para aportar a reconstruir los hogares e historias y para no olvidar lo sucedido. Como así también desde la comunicación y la producción audiovisual, en tanto una forma de poder relevar y presentar esa multiplicidad de prácticas y respuestas solidarias y locales que se

⁴⁹ Recuperado de:

<https://www.facebook.com/volveraHabitar/photos/a.321136158016416.1073741828.32106665135670/332020323594666/?type=3&theater>

⁵⁰ Recuperado de:

<https://www.facebook.com/volveraHabitar/photos/a.321074264689272.1073741827.32106665135670/354176608045704/?type=3&theater>

activaron ante esa situación de catástrofe (*Facebook* oficial de Volver a habitar).

En oposición, en el caso de la Asamblea, el propio devenir de sus tareas y actividades, contribuyó a generar y consolidar vínculos entre quienes, antes de la inundación, no se conocían:

(...) antes de la catástrofe éramos desconocidos/as que nos veíamos pasar por el barrio desde lejos sin saber quiénes éramos (...) A esta altura hemos logrado un importante nivel de amistad y conocimiento de las personas mismas y de los grupos familiares que constituimos (En *El agua bajó las marcas quedan*, 2014: 121).

Finalidad buscada con la producción artística	
Asamblea Vecinal Parque Castelli	Volver a habitar
Exposición pública del conflicto: visibilizar lo ocurrido	Disparador para recopilar relatos e historias sobre la inundación
Reforzar el pedido de justicia, obras y subsidios	Tejer y rearmar lazos colectivos
No olvidar lo sucedido	No olvidar lo sucedido

Tabla 1. Finalidad buscada con la producción artística
Fuente: elaboración propia

Efectos de la producción artística	
Asamblea Vecinal Parque Castelli	Volver a habitar
Nivel personal: socializar, compartir, generar y consolidar vínculos (resiliencia)	Impacto subjetivo: contar lo vivido
Generación de adeptos	Generación de adeptos
Producción demandas y enemigos	---

Tabla 2. Efectos de la producción artística
Fuente: elaboración propia

De esta manera, ambos colectivos apuntaron a generar un espacio común aunque mientras que en Volver a habitar este espacio se constituyó en cada barrio mientras se realizaba cada mural, en la Asamblea se generó una conexión entre los vecinos que, a lo largo de ya más de cuatro años, se vienen juntando no solo para sus reuniones quincenales sino también para compartir festejos como cumpleaños, navidades, fines de años, entre otros. La producción artística en el barrio, circunscripta a la temática de la inundación, fue un modo de abrir o propiciar un diálogo sobre lo acontecido para con la sociedad. Frente a la falta de información o de datos reales sobre las consecuencias sufridas en la ciudad, el arte funcionó como una forma de comunicar y de señalar qué barrios se vieron afectados y de qué manera lo estuvieron, además de promover la resiliencia. Fue también una forma de hacer circular historias y relatos de personas y familias comunes. Así, se buscó propiciar la generación de apoyos y el incentivo a la participación en ambos colectivos.

II. FORMAS DE “JUNTARNOS”: ORGANIZACIÓN Y GRUPALIDAD

Para la consecución de sus objetivos, la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a adoptaron formas organizativas particulares, con división de tareas para lograr sus fines. La organización puede ser definida como las formas que delimitan reglas de funcionamiento más o menos precisas y metas comunes que influyen en la duración de la acción. De este modo, existen ciertos fines y objetivos comunes que se conseguirán por medio de la realización de diferentes funciones llevadas a cabo por los miembros del colectivo actuando conjuntamente. A ello hay que agregarle el rol que tuvieron los vecinos en cada caso. En este punto, para pensar lo que sucede específicamente en el mundo del arte, nos resulta interesante sumar los aportes de Howard Becker (2008), para quien, el trabajo artístico, como toda práctica humana, incorpora la actividad cooperativa de una serie de personas. Así, el artista trabaja en el centro de una red de personas y se forma un vínculo cooperativo. De esta forma, el arte es, para el autor, resultado de una acción colectiva. Para Becker, las actividades de cooperación pueden ser efímeras o estables, ejecutadas de acuerdo con normas y patrones establecidos y hacen posible la existencia de una obra o práctica artística. Sumado a esto y en vinculación a la organización, se pueden reconocer modos de afinidad, relación y agrupamiento en mayor o menor medida laxos o cerrados, lo cual configura la experiencia y la acción social (Brubaker y Cooper, 2002). Así, podemos diferenciar nuestros casos según grupalidad variable o grupalidad estable (ver Tabla 3). La Asamblea, donde la cantidad de vecinos que participaron en toda su trayectoria

fue fluctuante, puede definirse como grupalidad variable, lo que hizo también a la configuración de un “nosotros” amplio. Por ejemplo, hubo quienes participaron en todas las actividades y otros que solo se sumaron a la realización de los murales, vecinos que participaron un tiempo u otros que continúan hasta el presente. En este caso, a pesar del paso del tiempo, la Asamblea Vecinal Parque Castelli se mantiene vigente, es decir, es un colectivo hoy día existente. El hecho de que el modo de agrupación fuese laxo y abierto, colaboró con ello y favoreció una relación continua con otros miembros del barrio. Además, los participantes desde el 2013 hasta la fecha son oriundos del barrio Parque Castelli. Por otro lado, tenemos una grupalidad estable, que es el caso de Volver a habitar, la cual si bien incorporó a los vecinos en las producciones audiovisuales a través de las entrevistas y los relatos sobre la inundación, quienes llevaron adelante las tareas fueron los seis integrantes del colectivo. Huelga decir que los miembros que conformaron Volver a habitar no eran vecinos de los barrios que intervinieron y que el proyecto solo duró un año (2013-2014), por lo que tuvo una duración limitada.

Dar cuenta, entonces, del tipo de grupalidad, quiénes participaron de la acción colectiva, si fueron o no vecinos, si constituyeron grupalidades más o menos laxas, nos lleva a reflexionar tanto sobre la estabilidad temporal de los colectivos, como también en cómo se generó la relación con los otros y la manera en que se llevaron adelante las acciones y las tomas de decisiones. Al mismo tiempo, aparece la relevancia de los lazos relacionales y la carga emocional y afectiva para pensar la continuidad en el tiempo de este tipo de prácticas –por ejemplo, a partir de relaciones de amistad, de compartir cumpleaños y otros eventos sociales como sucede hasta el día de hoy en la Asamblea. En este sentido, la participación de los vecinos en los colectivos y en las actividades es importante porque ello nos permite hablar de la capacidad de reconstrucción de la trama social y simbólica post inundación en los barrios. Es decir, podemos ver distintas formas de intervención barrial, compromiso, adhesión y durabilidad de las acciones, generación de lazos y formas de narrar lo sucedido.

Tipo de grupalidad	
Asamblea Vecinal Parque Castelli	Volver a habitar
Grupo variable	Grupo estable

Tabla 3. Tipo de grupalidad
Fuente: elaboración propia

Ahondando en las formas de organización, tanto la Asamblea Vecinal Parque Castelli como Volver a habitar generaron hacia dentro de cada colectivo división de tareas y coordinación para la consecución de los fines que se propusieron. De este modo, la Asamblea ha generado comisiones de trabajo y cada integrante decidía dónde participar: la comisión de obras y seguimiento, la de arte y la de prensa (ver Tabla 4). Cada una de ellas llevó adelante u organizó alguna acción específica, haciéndose luego una puesta en común en la reunión general de la Asamblea. La comisión de obras y seguimiento estaba conformada principalmente por ingenieros y arquitectos, aunque también se sumaron otros vecinos. Su tarea fue realizar un relevamiento de las obras hechas y las que debían hacerse para evitar un nuevo desastre, a la vez que fueron quienes se reunieron con funcionarios para hablar del tema. Muchos vecinos del barrio aprendieron sobre cuestiones hidráulicas en ese proceso. La comisión de arte fue impulsada por aquellos asambleístas que tenían una formación artística, aunque ello no fue un requisito excluyente para participar. En esta comisión se planificaron, mediante bocetos, los murales y el Monumento a las víctimas de la inundación. La comisión de prensa se ocupaba de la parte de comunicación, creó la página en *Facebook* para difundir información, presentaba notas o entrevistas, elaboraba comunicados y panfletos. Cada vecino que quería participar, en base a sus conocimientos o sus intereses, podía hacerlo a través de alguna comisión o ir a la reunión general de la Asamblea, en donde se discutía sobre los informes y decisiones tomadas en cada comisión. Las reuniones generales podían realizarse en varios lugares en tanto la Asamblea se ha desplegado geográficamente en el barrio, ocupando otros espacios de reunión además del Parque. En ocasiones, se han juntado en el Centro Cultural y Colegio Bivongi (63 entre 25 y 26) y en el club del barrio, el Fortín (68 entre 24 y 25).

Modo de organización – división de tareas
Comisión de obras y seguimiento
Comisión de arte
Comisión de prensa

Tabla 4. Modos de organización de la Asamblea Vecinal Parque Castelli
Fuente: elaboración propia

Por último, cabe mencionar que también había una planificación y organización para alguna actividad que requiriera recolectar dinero para llevarse a cabo:

(...) cuando hicimos el primer mural, nosotros siempre necesitábamos plata para hacer volantes o para comprar pintura. Y bueno, a mí en ese momento se me ocurrió hacer feria de platos en el mismo lugar y como la gente era toda del barrio, gente inundada, sabíamos que por ese lado se podía juntar unos mangos para hacer volantes y todo lo demás. Bueno ahí hicimos una comisión de quién manejaba el dinero, quién ayudaba, quién organizaba esa parte (Entrevista a Olga, 22/12/ 2016).

Es decir, los recursos financieros para llevar adelante las acciones artísticas y demás acciones de la Asamblea Vecinal Parque Castelli provenían exclusivamente de contribuciones personales de los vecinos del barrio –asambleístas y no asambleístas–. A veces se conseguía dinero a través de la organización de ferias de comida y en otras ocasiones, como en el caso de la realización de los murales, los propios vecinos se acercaban a donar plata o materiales.

En el caso de Volver a habitar, la organización y distribución de tareas se llevó adelante de la siguiente manera: uno de los integrantes del equipo fue el que pintó los murales –el artista plástico Luxor– mientras que los demás se concentraron en la realización de las entrevistas, fotografías y producciones audiovisuales –Daniel Ayala, Santiago Goicoechea, Florencia Cariello, Ignacio Martínez y Matías David López (ver Tabla 5). Los audiovisuales fueron de dos tipos, unos micro-cortos de un minuto en los cuales se relataba una historia mínima de algún vecino afectado por la inundación y videos más largos en los cuales se tejieron diferentes relatos de inundados de cada barrio intervenido. De esta forma, Luxor sintetiza el modo de accionar del colectivo,

Yo pinto, dos chicos filman, una chica saca fotos, un músico y un chico hacen las entrevistas. Y después está el flaco que está haciendo la página [para generar un archivo audiovisual] (Entrevista a Luxor, 15/06/2013).

La dinámica de trabajo supuso recorrer los barrios seleccionados en busca de una pared apropiada para realizar el mural. Desde ese lugar, el grupo se desplegaba, tocando la puerta de vecinos para comenzar a recopilar testimonios. Otros, se acercaron por curiosidad al ver la pintura. Esta tarea se extendía a lo largo de dos o tres días ya que la estadía en cada barrio era necesaria no solo por el tiempo que demandaba hacer cada mural, sino también para que la gente tomara confianza para comenzar a contar sus vivencias, muchas veces traumáticas, acerca de la inundación.

Así, como ya mencionamos antes, el mural se pensó como una herramienta disparadora para que la gente cuente sus historias, el eje central del proyecto. Con la información recopilada, se hicieron documentales en los cuales quedó reflejado lo sufrido por los vecinos de cada barrio con la inundación o su experiencia sobre ese día y los consecutivos.

Modo de organización – división de tareas
Un camarógrafo
Una fotógrafa
Dos entrevistadores
Un musicalizador de los videos
El artista

Tabla 5. Modos de organización de Volver a habitar
Fuente: elaboración propia

En cuanto a los recursos financieros para la realización de los murales, estos se consiguieron a través de los aportes hechos desde la plataforma *Ideame*⁵¹, la cual fomenta el financiamiento de manera virtual a creadores en Latinoamérica, entre ellos a productores artísticos. La página, que funcionó como un “banco online”, ofrecía la posibilidad de aportar diferentes sumas de dinero a cambio de “recompensas”. Por ejemplo, quien aportase la suma de veinte pesos sería luego mencionado en la página web del proyecto y en redes sociales, además de recibir una postal digital de una de las pintadas. Para quienes colaborasen con cien pesos, serían mencionados, recibirían una postal, una ilustración y una fotografía de la acción. De esta forma, el dinero reunido rápidamente solventó los insumos y materiales relativos a la realización de los murales como son pinceles, rodillos, aerosoles, pinturas, así como los gastos de traslados del colectivo. El resto de los recursos materiales y actividades necesarias para el desarrollo del proyecto –como escaleras, cámaras, gestión y diseño de sitio web, edición de videos, etc.– fueron aportados por los propios gestores de la propuesta. En este punto se puede establecer también una diferenciación entre ambos

⁵¹ Disponible en: <http://idea.me/proyectos/5523/volver-a-habitar>

colectivos. Mientras que la Asamblea consiguió recursos financieros mediante mecanismos más tradicionales –feria de platos, donaciones directas, rifas, etc.–, Volver a habitar obtuvo dinero a través de una plataforma virtual, hecho que, en el año 2013 no era tan común en nuestro país.

Hasta aquí hemos hablado del tipo de grupalidad y las formas de organización. Esto nos ha dado la pauta para pensar la pervivencia en el tiempo de este tipo de prácticas, cuándo los límites que definen a un colectivo son imprecisos y el grado de involucramiento de vecinos o el barrio en las actividades. En la Asamblea, los roles se volvieron más difusos en tanto sus miembros podían participar en cualquier comisión, más allá de sus saberes o formaciones profesionales a la vez que esta dinámica facilitó la entrada y salida de participantes activos en el colectivo. De esta forma, las posiciones se iban ocupando según las necesidades del momento. Esto le aportó flexibilidad a su funcionamiento, lo cual creemos contribuyó a su perdurabilidad en el tiempo. Por otra parte, las formas de dividirse las tareas se vincularon con qué es lo que los participantes de un colectivo quieren hacer, según sus demandas. En este sentido es interesante pensar en el caso de la Asamblea que a la vez que propusieron la existencia de una comisión de prensa y otra de obras, también se creó una comisión de arte, ocupando un lugar central en sus estrategias. No solo se investigó respecto a las obras realizadas y las que faltaban por hacer para que no vuelva a suceder una inundación en la ciudad, sino que además, por medios artísticos se buscó plasmar lo que ya sucedió para que no se olvide.

En el caso de Volver a habitar, cada integrante cumplió un rol acorde a su profesión – el artista pintó, la fotógrafa y el camarista registraron las acciones, los comunicadores sociales realizaron las entrevistas y el músico hizo los temas de los audiovisuales. Aquí, entonces las participaciones y las tareas fueron fijas. Así, mientras que el equipo tenía “roles delineados”, la gente que se acercaba a los murales también, en tanto no participaba directamente de la práctica artística sino que “cebaba mate, o traía un sándwich o se quedaba charlando” (Entrevista a Santiago, 10/10/2017).

Por último, en ambos casos hubo organización para la obtención de recursos financieros aunque mientras que la Asamblea los obtuvo principalmente de los vecinos del barrio, Volver a habitar los gestionó principalmente a través de una plataforma virtual de la cual participaron setenta y cuatro colaboradores –que no necesariamente eran vecinos de los barrios afectados.

III. INVENTANDO ESTRATEGIAS: LOS REPERTORIOS DE ACCIÓN

Continuando con el análisis, creemos relevante tomar el concepto de repertorio de acción colectiva para referirnos a las formas que esta asume al desplegarse en la escena pública. En particular, hacemos referencia a grupos subalternos que actúan desde la sociedad civil y buscan, a través de distintas formas y recursos, transformar instituciones, prácticas y/o sentidos. Tilly (2002) acuñó este término a finales de la década de los setenta, afirmando que al utilizar el concepto de repertorio hacía referencia a un conjunto limitado de rutinas aprendidas, compartidas y actuadas a través de un proceso de elección relativamente deliberado. Los repertorios son creaciones culturales aprendidas que surgen como respuesta a la circunstancia que se enfrenta y las acciones colectivas se vinculan a la historia particular de cada grupo. Es posible afirmar que los participantes de una acción colectiva adoptan modos que ya han actuado o al menos observado antes, pero también pueden incorporar repertorios nuevos o no tradicionales. Estos repertorios sirven para comunicar y transmitir sus exigencias, haciéndose visibles, mediante sus acciones, a la sociedad. Pero no solamente instan a la acción, además, “al sentarse, levantarse o caminar juntos en un espacio público, los manifestantes ponen de manifiesto su existencia y refuerzan su solidaridad” (Tarrow, 1997:191-192) y, mediante sus formas disruptivas –que no necesariamente adoptan formar violentas o amenazantes–, amplían el círculo del conflicto. Ahora bien, nos preguntamos, ¿cuáles son las formas con las que los actores colectivos analizados en esta tesis ponen en escena sus demandas?

En este punto, es preciso decir que ni las asambleas barriales ni los colectivos artísticos son nuevos en la ciudad de La Plata, sino que tienen un historial anterior a la inundación del 2013. En cuanto a las asambleas platenses, algunas tuvieron origen en el año 2002, en el contexto de la crisis económica, social e institucional del 2001 – es la situación, por ejemplo, de la Asamblea de Barrio Norte. En todos los casos, estas organizaciones autoconvocadas de vecinos recrearon prácticas tradicionales de asambleas como el voto directo, la realización de charlas y petitorios, la participación en marchas o manifestaciones. La Asamblea Vecinal Parque Castelli se ha caracterizado por sumar a los repertorios de acción tradicionales, una dimensión estético-creativa que incluyó la realización de una escultura –el Primer Monumento a las Víctimas de la Inundación–, el libro *El agua bajó, las marcas quedan* y los murales del barrio, todas estas producciones en alusión a la inundación. En este sentido, se evidencia que la estrategia de la acción colectiva centrada en lo artístico ocupa un lugar preeminente y a la vez novedoso. Si bien no ha sido la única asamblea que luego de la inundación ha realizado murales –podemos mencionar los casos de la

Asamblea de Barrio Norte y su mural sobre la pared de la escuela N° 102 en 7 entre 32 y 33⁵² y el mural de la Asamblea de Tolosa en 12 y 526⁵³–, sí es la que cuenta con una mayor producción artística sostenida en el tiempo. Como ya hemos mencionado, los objetivos explícitos de este recurso artístico ha sido visibilizar con otro lenguaje el acontecimiento de la inundación y las demandas de la Asamblea, incentivar la participación de vecinos que no se acercaban a las reuniones pero sí participaron de la pintura de un mural, generar instancias de encuentro colectivo y contribuir a la construcción de una memoria sobre lo ocurrido. La conformación de estos momentos de intercambio y reunión también han sido una manera de contención para los vecinos. Hay que tener presente que la contención psicológica para las víctimas ni bien ocurrida la inundación fue una deuda del Estado.

Asimismo, otro recurso ha sido el uso de la red social *Facebook*, medio que aun hoy en día siguen utilizando, relevante en tanto permitió la difusión de actividades, de días y lugares de reunión y como canal de denuncia frente a momentos de censura y violencia sufrida por los asambleístas y sus producciones artísticas (ver Tabla 6).

Repertorios tradicionales	Otro tipo de repertorios
Marchas	Monumento a los inundados
Petitorios y panfletos	Murales
Charlas	Uso de medios de comunicación virtuales – redes sociales
Asambleas con voto directo	

Tabla 6. Repertorios de acción colectiva Asamblea Vecinal Parque Castelli
Fuente: elaboración propia

⁵² Este mural fue iniciativa de la Asamblea barrial Barrio Norte cuyos vecinos se reúnen desde la inundación de 2002. A raíz de lo acontecido en el año 2013, decidieron realizar un mural en técnica mosaico, como modo de homenajear al “vecino solidario”. La artista Andrea Marder realizó el diseño del mural y se concretó con la participación de vecinos y alumnos de la escuela.

⁵³ El mural de la Asamblea de Tolosa fue realizado a los siete meses de la inundación del 2 de abril de 2013. El mural mostraba un recorrido de algunas de las actividades desarrolladas por el colectivo como la realización de barcos de papel, la suelta de globos, una enorme bandera argentina, entre otras.

En vinculación a los colectivos artísticos, existe una tradición de intervención del espacio público que en la ciudad de La Plata tiene una fuerte raigambre desde hace ya varias décadas y que ha sido analizado por investigadores locales (De Rueda, 2003; Fukelman, 2010; Pérez Balbi, 2012; Capasso, 2014, entre otros) en el marco del arte colaborativo y del denominado arte de acción (Alonso, 2011). Si bien Volver a habitar se circunscribe a lo que se considera un colectivo artístico, también ha definido su práctica a nivel de la comunicación social, ya que se centró tanto en la realización de murales como en producciones audiovisuales con testimonios de inundados en distintos barrios platenses. Es decir, tanto la pintura mural como la comunicación social aparecen implicadas en el proyecto, lo que permitió relevar historias y anécdotas sobre lo ocurrido para la construcción de una memoria colectiva. Es significativo también que otro de los objetivos planteados a través de la producción artística –desde las formas y la paleta de colores elegida– fue embellecer la ciudad después de la tragedia, como veremos en el capítulo IV. Aquí sí adquiere relevancia el goce estético, aunque, por todo lo expuesto, la producción mural no se reduce a ello. En este sentido, “si bien el proyecto tiene mucho color y una cosa muy para arriba, siempre fue un tema delicado y emotivo” (Entrevista a Santiago, 10/10/2017).

En cuanto a los testimonios recopilados, estos fueron difundidos por el canal de *Youtube* del colectivo y por *Facebook*, siendo esta última la plataforma por medio de la cual se convocaba a asistir y sumarse a la realización de los murales en los barrios. Además, es importante decir que el colectivo no solo llevó adelante su proyecto en los barrios sino que también ha participado en otras instancias, como en el evento artístico Desbordes y, al igual que la Asamblea Vecinal Parque Castelli, en las marchas que se realizaron en cada aniversario –los 2 de abril– con el fin de pedir justicia (ver Tabla 7).

Repertorios
Murales
Uso de medios de comunicación virtuales – redes sociales
Producciones audiovisuales
Marchas

Tabla 7. Repertorios de acción colectiva Volver a habitar
Fuente: elaboración propia

En suma, ambos grupos expresaron sus demandas y su rechazo a olvidar lo que la inundación produjo, sus causas, consecuencias y culpables a través de murales y producciones audiovisuales que luego fueron difundidos por redes sociales. Así, en el caso de Volver a habitar, su conjunto de acciones colectivas incluyeron producir murales y elaborar cortos. En tanto acciones coordinadas, la primera precisa que los vecinos pongan a disposición la pared de su casa mientras que en la segunda, la vinculación con el vecino que se propone es a través de la escucha. Podemos ver que si bien hay acción colectiva, el grado de coordinación es bajo. En cambio, como vimos, las acciones colectivas de la Asamblea son múltiples: prácticas artísticas, elaboración de un libro, diversas actividades de difusión y denuncia, entre otras. Aquí ha habido una coordinación más elevada, donde incluso llegan a participar de las actividades vecinos no asambleístas. En ambos casos el repertorio de acción estético - artístico ocupa un lugar central y privilegiado. Además, es especialmente destacado el uso de *Facebook* y *Youtube*, plataformas virtuales consideradas herramientas que permitieron tanto la exposición de las intervenciones artísticas, como denuncias de censura o amedrentamiento o incluso como instrumentos de divulgación, convocatoria a la participación y diálogo con vecinos de los barrios intervenidos.

IV. IDENTIFICACIONES Y CONFLICTO EN EL ARTE

En primer lugar, recurriremos al término identificación (Brubaker y Cooper, 2002), el cual colabora con echar luz sobre los aspectos que nos interesa recuperar aquí. En un contexto témporo-espacial específico, la identificación supone una autocaracterización que ubica el sí mismo frente a otros. Esta distinción es relacional y contingente. Es un proceso de construcción social, en constante transformación y supone rituales, prácticas y producciones culturales, una red de relaciones de actores, un entramado versátil en cuanto a formas de organización, modelos de liderazgos, canales de comunicación y grados de implicación afectiva, formándose un “nosotros” en oposición a un “ellos”.

Al respecto, en el marco de la Asamblea, quienes participaron de las prácticas artísticas analizadas, se autodefinieron como vecinos, asambleístas y/o inundados. También existe el rótulo de familiares de víctimas, principalmente nucleados en la asociación civil Asociación Familiares de Víctimas de la Inundación (AFAVI). En el caso de Volver a Habitar, se autodefinieron como proyecto colectivo de artes visuales con eje en la comunicación, cuya finalidad fue reponer un espacio común en el que los vecinos de los distintos barrios intervenidos pudiesen contar diferentes historias

vividas durante el día de la inundación, anécdotas, relatos que fortaleciesen los lazos sociales, y a su vez aportasen a que se supere esa angustia generalizada en la ciudad. Si bien en ambos casos la referencia a la identificación que mencionamos está posada sobre lo subjetivo y autoreferencial, consideramos importante dar cuenta de estos sentidos en tanto se vinculan con sentidos de pertenencia a un grupo distintivo.

La Asamblea Vecinal Parque Castelli, como dijimos, posee, dentro de su discurso, relevado a partir de las entrevistas, distintas categorías que definen a quienes participan en ella (Tabla 8). Por un lado, la de vecino, arraigada a la pertenencia geográfica al barrio. En segundo lugar, la de asambleísta, por participar en la Asamblea, conformada en el año 2013. Dentro del grupo hay quienes se definen como inundados, por haber sufrido las consecuencias materiales, simbólicas y físicas del desastre, pero también participan activamente personas que no fueron afectadas directamente, cuyo rol, en los momentos de conformación de la Asamblea fue esencial. Por otra parte está el familiar de víctima de la inundación, aquel que perdió a un ser querido tras el 2 de abril de 2013. Estas categorías no son excluyentes y tres de ellas se construyeron a raíz del desastre: asambleísta, inundado, familiar de víctima, es decir, no existían previamente. De este modo, quedan de manifiesto las distintas historias y experiencias que atraviesan a los asambleístas. A su vez, es menester resaltar que el barrio y la dimensión espacial también contribuyen a configurar y reforzar la identificación del grupo. En este sentido, las reuniones se efectuaron y continúan desarrollándose en torno al Monumento a los inundados, en el Parque Castelli, espacio verde, lugar de recreación y encuentro del barrio.

Por otro lado, dijimos que un rasgo que puede definir a un colectivo es la identificación de un otro del cual diferenciarse. Aquí se hace referencia a la diferenciación con un “otro” de manera conflictiva. Es así que la Asamblea sostiene que las autoridades municipales, provinciales y nacionales son los responsables de la inundación y sus consecuencias sociales (ver Tabla 8). Esto se plasma en el discurso escrito y oral y también, como veremos más adelante, en algunas de las producciones murales. Así, “el enemigo es el Estado” (Entrevista a Juana, 22/12/2016). Específicamente, a pesar de las diferentes opiniones políticas que pueda haber en el grupo, coinciden en marcar al ex intendente Bruera y su mal desempeño, como causales de la inundación. Sumado a eso, señalan algunos hechos violentos que han sufrido, apuntado también a la Municipalidad. De esta forma, no solo el “otro” –la Municipalidad–, aparece enunciado desde la perspectiva de la Asamblea, sino que también se materializa en distintas acciones, en este caso, de amedrentamiento por parte de la gestión del ex intendente Pablo Bruera. Al respecto, los asambleístas Olga, Juana y Carlos relatan su experiencia:

O- Sí, nos ha pasado cosas, le quemaron la camioneta a uno de los vecinos cuando nos quisimos organizar, le pegaron a un referente nuestro, acá, en la esquina de la comisaría 5ta el día de las PASO, o sea que recibimos agresiones. A mí me hackearon la cuenta de mail, a él [Carlos] le pincharon las cuatro gomas de su auto. O sea, estamos visibles para el enemigo y no para el que nos tiene que socorrer.

J- El enemigo es el Estado

C- En la Asamblea hay ideas de muchos colores políticos, partidarios, gente que piensa muy, muy distinto. Nos dio mucho trabajo pero siempre buscamos las coincidencias, sabiendo que pensamos muy distinto algunas cosas. Pero sabemos que la gestión de Bruera fue la peor que hubo en toda la historia en este distrito (Entrevista a Olga, Juana y Carlos, 22/12/2016).

En esta conversación, si bien Juana dice que “el enemigo es el Estado”, las prácticas enunciadas apuntan principalmente a la gestión de Bruera. En este sentido, vale decir que la nueva gestión municipal, electa en el año 2015, perteneciente a otro partido político⁵⁴, con el intendente Julio Garro a la cabeza, adoptó, en primera instancia, una postura diferente. Tal como se había prometido en la campaña electoral, los gabinetes municipal y provincial recibieron a las asambleas platenses que se conformaron a raíz de la inundación del 2 de abril de 2013. Ello supuso un cambio sustancial en la relación con el poder político-institucional en tanto comenzaron a ser recibidos en la Municipalidad y escuchados en sus demandas. Sin embargo, si bien la Asamblea Vecinal Parque Castelli reconoció este cambio de postura, al año de gestión, no se evidenciaron cambios en relación con las exigencias de los vecinos. Por ejemplo, al día de hoy, no existe un plan de contingencia para el caso de que ocurra nuevamente una inundación como la del 2013 y el Código de Ordenamiento Urbano (COU) sigue estando vigente por lo que se sigue construyendo sin control medioambiental. En este sentido, Olga cuenta que:

Garro asume y al otro día nos invita. Y bueno, a partir de ahí empezamos a tener reuniones con ellos⁵⁵. Lo que pasa es que son reuniones “ni” hasta el día de hoy. Nosotros entendemos que ya después de 4 años, con las buenas intenciones no hacemos nada (...) En la primera reunión con Garro, él dijo que estaba suspendido [el COU]. Es verdad, por ejemplo, esta obra de enfrente [al Parque Castelli] estaba suspendida. Pero

⁵⁴ Julio César Garro, abogado platense, integra la coalición política Cambiemos –conformada por la Coalición Cívica (ARI), el PRO y la Unión Cívica Radical. El 9 de diciembre de 2015 asumió el cargo de Intendente de La Plata.

⁵⁵ Ver, por ejemplo “Inundados se reunieron con el intendente: se prometió un Plan de Contingencia”, 16 de noviembre de 2016, disponible en: <https://agenciadelacalle.com/2016/11/16/inundados-se-reunieron-con-el-intendente-se-prometio-un-plan-de-contingencia/> y “Vecinos que se inundaron el 2 de abril de 2013 se reunieron en el Salón Dorado de la Municipalidad con funcionarios provinciales y locales, con el objetivo de conocer el avance de las obras, 15 de noviembre de 2016, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cVryhzAL_6Q&feature=share

después se reactivó todo de nuevo (Entrevista a Olga, Juana y Carlos, 22/12/2016).

De esta forma, si bien con la nueva gestión municipal no hubo cambios sustanciales respecto a las demandas de la Asamblea y los encuentros entre ambas partes son catalogadas como “reuniones ni” –en tanto si bien son recibidos en la Municipalidad, aun no se visualizan cambios sustanciales–, no se los identifica por el momento como antagonistas, es decir, por el momento no hay una relación conflictiva y/o de amenaza.

Categorías de auto identificación
Vecino
Inundado
Asambleísta
Familiar de víctima

Identificación de un otro antagonista
Autoridades municipales – gestión Bruera
Autoridades provinciales – gestión Scioli

Tabla 8. Categorías de identificación y antagonismos al interior de la Asamblea Vecinal Parque Castelli
Fuente: elaboración propia

Asimismo, para abordar la identificación, también nos parece relevante indagar en si existen o no liderazgos en los casos abordados, pues ello constituye un rasgo importante de referencia para los colectivos. En la Asamblea, es importante decir que, si bien no existe tal figura, sí se reconoce el potencial de dos asambleístas que, siendo vecinos que no se inundaron, han incentivado a la conformación de la misma y muchas de sus actividades. Nos referimos a Carlos y Lucas, ambos con trayectoria militante de izquierda, cuyas experiencias previas fueron capitalizadas en esta situación. El no haberse inundado contribuyó tanto a que pudieran invertir más tiempo

en recorrer el barrio y ayudar a quienes sí habían sufrido la inundación como también pensar estrategias de organización de los vecinos –a partir del tipo asambleario–, de visibilidad y de exposición de sus demandas. Ethel y Olga, asambleístas inundadas, reconocen entonces el importante rol de sus compañeros:

Carlos se suma a la asamblea sin haberse inundado. Lucas, que es el que empieza en realidad vive en un edificio, él no se inundó, ayudó a inundados y es un poco el que, como él está en SUTEBA, ahí empieza a comunicarse con la gente a ver qué se hacía (Entrevista a Ethel, 13/01/2017).

Al libro lo remó el que no se inundó, que fue Carlos Franchimont, el creador del monumento. Él fue un poco el que incentivaba, porque bueno ellos [los que no se inundaron] como que siempre tuvieron la cabeza más fresca (...) (Entrevista a Olga, 22/12/2016).

Vemos entonces que ambas mujeres remarcan aquí que el no inundarse habilitó otra manera de enfrentar la situación y de ayudar a los vecinos del barrio. A esto podemos agregar la cuestión de la militancia previa, lo cual los dotó de recursos para encarar la organización post inundación.

En el caso de Volver a habitar, ninguno de los integrantes del colectivo sufrió directamente la inundación. Sin embargo, en el colectivo recalcan que aunque no haya habido efectos directos en sus vidas, sí fueron afectados porque alguno de sus familiares, parejas y/o conocidos se inundaron. Así, se visualiza que la situación traumática atravesó, de alguna manera, a todos, inundados y no inundados:

Salir después de una situación traumática, con una cámara a entrevistar gente, digamos es una cosa bastante complicada. Aparte, porque uno también fue afectado. Si sus relaciones más inmediatas son afectadas, uno también lo es. Y durante toda esa semana mientras craneábamos hacer este proyecto, también ese día iba y ayudaba a un amigo, iba y ayudaba a mi novia, con lo cual uno también estaba inmerso, no es que venía de afuera (Matías, en Fernández Cobo, 2014: s/p).

Este nivel de afectación en todos los integrantes de Volver a habitar muestra que no fueron ajenos a la problemática que atravesó a la ciudad y que ello tuvo injerencia en la idea de desarrollar este proyecto colectivo, “artístico, periodístico” (Entrevista a Santiago, 10/10/2017) y comunicacional. En este sentido, Volver a habitar fue “un colectivo con un objetivo demasiado puntual” y “una experiencia que si bien no tenía una fecha de vencimiento, implícitamente estaba [la idea de] que se iba a terminar” (Entrevista a Matías, 18/10/2017). En términos de posicionamientos antagónicos,

Volver a habitar manifiesta un contrapunto con los medios de comunicación masivos y también con el Estado (ver Tabla 9). En primer lugar, las diferencias con los medios de comunicación masivos se plantearon los días posteriores a la inundación porque estuvieron “encubriendo” lo que había pasado. En este punto, es preciso decir que el diario local tradicional *El Día*, trató el hecho de forma peculiar. Tal como sostiene González (2013), hubo una intencionalidad editorial de

Quitar el foco de la demanda puesta sobre el Estado, principalmente sobre el municipio” [y de] “mostrar acciones municipales positivas en un aspecto (entrega de certificados [de inundados]), reservando otras tareas de contención de la situación a organizaciones del tercer sector” (2013: 25-26).

Los integrantes del colectivo artístico también identificaron cómo los medios desviaron las responsabilidades políticas relativas a la inundación al focalizar solo en temas emotivos o realzando la solidaridad desplegada en la sociedad:

Los medios empatizan mucho en lo emotivo de la gente porque también en muchos casos los medios terminan encubriendo de lo que hay que hablar: ¿cómo estaba la infraestructura?, ¿cómo es el código urbano y cómo se ha ido diseñando la ciudad?, ¿estaba sucia, estaba limpia, estaban tapadas las canaletas?, ¿[la ciudad] estaba preparada para evacuar?, ¿se pensó en quiénes serían los responsables? (Entrevista a Santiago, 10/10/2017).

De este modo, la propuesta de Volver a habitar, al recopilar las historias de los vecinos, fue apostar a una comunicación alternativa a la hegemónica que recupere relatos reales desde la perspectiva de los damnificados. Así lo cuentan Matías y Luxor, integrantes del colectivo artístico:

M- Las cosas que habíamos visto, que estaban sucediendo en esos meses con los medios, no mostraban o no retraban o no producían discursos o cosas que nos podían interesar ¿no? Entonces ir hacia las historias contadas por vecinos y con su perspectiva, digamos, era todo un desafío además.

L- [Construir] una comunicación de base alternativa. Tenemos que ir por la noticia nosotros, tenemos que empezar a hacer nosotros, los vecinos, la gente, el pueblo tiene que empezar a construir su información. (Matías y Luxor en Fernández Cobo, 2014, s/p).

Esta idea de “*ir por las noticias nosotros*” muestra un claro rechazo a cómo se manejó la información en los días posteriores a la inundación y sobre todo qué se eligió decir y qué no. Concretamente, en palabras de Matías,

Era un poco dar respuestas a esa invisibilización que se estaba haciendo desde la cantidad de víctimas hasta cómo se tomaba la inundación, las responsabilidades (Entrevista a Matías, 18/10/2017)

Es decir, nuevamente aparece la idea de que había información que intencionalmente no estaba siendo dicha –“*cantidad de víctimas*”, “*responsabilidades*”– y que, el colectivo artístico, a través de la edición de los relatos, ponía de manifiesto. De esta forma, no solo se producía un registro sobre lo vivido por las personas afectadas sino que con los audiovisuales se pretendía operar sobre la producción de sentido de esa experiencia. Por otra parte, se podría enmarcar esta perspectiva crítica hacia los medios de comunicación a diversos factores socio históricos que pusieron en discusión el papel de los medios masivos como fueron la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual⁵⁶, la disputa entre el gobierno y *Clarín*, el diario matutino con mayor tirada de la Argentina, por citar los más relevantes.

Por otra parte, también emerge, aunque más solapadamente que en el caso de la Asamblea Vecinal de Parque Castelli, la culpabilidad del Estado en la situación, aunque no han sufrido, como en el caso de los miembros de la Asamblea, hechos de coerción o amedrentamiento. En este sentido, en ambos colectivos se concuerda en culpar al Estado por lo ocurrido y por no haber estado presente tras la inundación. Para el artista Luxor,

Es impresionante la negligencia del Estado, la ausencia del gobierno, es impresionante. Y la foto de Bruera⁵⁷, impresentable. La idea de esto es visibilizar eso. En la mitad de los relatos se cae en eso. Y sí, de alguno u otro modo aparece (Entrevista a Luxor, 15/06/2013).

⁵⁶ Esta ley fue promulgada el 10 de octubre de 2009, hubo presiones y recursos judiciales impuestos por medios de comunicación hegemónicos, todo lo cual redundó en que una parte de la población asumiera una posición crítica respecto del funcionamiento de los grandes medios, sus conexiones políticas, sus intereses económicos y un descreimiento general hacia la información que transmitían. Al mismo tiempo, se afianzaba una valoración especial de la comunicación a un nivel no hegemónico, es decir, desde pequeños medios, espacios barriales, radios comunitarias, entre otros.

⁵⁷ Recordemos que, dicha fotografía era falsa y había sido difundida por el equipo de comunicación del ex intendente. Allí, se lo veía la noche de la inundación asistiendo a evacuados, cuando, en realidad, en ese momento, se encontraba vacacionando en Brasil.

Sin embargo, el antagonismo con el Estado y su culpabilidad, por acción u omisión, no aparece tematizado en las producciones murales de Volver a habitar, aunque sí queda en evidencia en algunos de los relatos de los vecinos recuperados en las producciones audiovisuales del colectivo publicadas en su página web. Según cuenta Santiago, “el que más enojado estaba por cuestiones políticas, acusaba en la entrevista a quien quería acusar, a quien consideraba culpable” (Entrevista a Santiago, 10/10/2017). Por ejemplo, Lucio, vecino del barrio Islas Malvinas, muestra su enojo e indignación marcando en su discurso que la inundación no fue producto de un hecho climático, como han sostenido en varias ocasiones distintos funcionarios, y además, resalta, como lo hizo la asambleísta Olga, el rol del todavía activo COU en el desastre:

Mucha bronca. Obviamente no por el clima, sino por el Estado ausente. Por las empresas, por el negocio inmobiliario, que no para, por el COU que es un asco, que hay que derogarlo ya. Porque cuánta guita maneja el Estado, cuántas cosas se perdieron, digo cuántas familias, cuánta gente que labura, que tiene taller, locales, un quiosquito, lo que sea, familias que están atrás de eso, que tuvieron que arrancar de cero de vuelta, como si nunca hubiesen tenido nada (Entrevista a Lucio, vecino del barrio Islas Malvinas, 07/2013)⁵⁸.

Podemos decir entonces que, en Volver a habitar el “otro” aparece solo desde la enunciación del colectivo, en la necesidad de diferenciarse de los relatos de los grandes medios de comunicación y en marcar la culpabilidad del Estado a través del material audiovisual, aunque ello no supuso prácticas concretas desde este “otro” que atentaran contra sus acciones y propuestas.

Categorías de autoidentificación
Colectivo artístico-comunicacional

⁵⁸ Testimonio extraído de la producción audiovisual de Volver a Habitar sobre los relatos de los vecinos del barrio Islas Malvinas. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZoJxvLAjlo>

Identificación de un otro antagonista
Medios de comunicación masivos
El Estado – gestión Bruera

Tabla 9. Categorías de identificación y antagonismos identificados en el discurso de Volver a habitar
Fuente: elaboración propia

En cuanto a la configuración de liderazgos, consideramos que el artista Luxor, de trayectoria en la escena artística en la ciudad de La Plata, fue central, nucleando y potenciando la acción. Si bien, como ya dijimos, el proyecto se planteó como una idea colectiva, y de hecho existía una división del trabajo y un trabajo colaborativo entre los distintos integrantes, el artista plástico sobresalía, como ya dijimos, no solo por la legitimación que ya tenía en la ciudad como artista callejero, sino además porque firmó con su nombre algunos de los murales. Asimismo, él fue quien diseñó y realizó los murales a partir de una estética propia, identificable y reconocible, pintando e interviniendo el espacio. En este sentido, hay una identificación que permite asociar al colectivo con el artista.

En suma, las categorías de autoidentificación, identificación de un otro antagonista y el reconocimiento de líderes –figuras centrales– en cada colectivo nos sirven para dar cuenta de características y dinámicas de cada uno de los casos. Al respecto, observamos que en la Asamblea hay un nosotros/ellos, en el cual el “nosotros” incluyó a los vecinos, es un nosotros amplio, mientras que el “ellos” no es del carácter de la enunciación –como lo es en Volver a habitar– sino que es del carácter de la práctica. De esta forma, abordar la relación con el “otro” contribuye a delinear dos tipos de acciones colectivas: unas que podríamos denominar ofensivas y otras que llamamos de resistencia. En cuanto a las ofensivas, el “otro” se materializó en la Asamblea Vecinal Parque Castelli en una relación conflictiva y de amedrentamiento por parte de la gestión del ex intendente Bruera, a la cual la Asamblea hizo frente y continuó sosteniendo sus demandas y actividades e incluso le disputó el uso de espacios públicos a la Municipalidad –como veremos en el capítulo IV. Fueron entonces acciones colectivas ofensivas en tanto los diferentes movimientos y acciones realizados por la Asamblea tuvieron como fin mantener una confrontación constante hacia quienes se les demandaba *“justicia, obras y subsidios”*. En cuanto a las de resistencia, en Volver a habitar el “otro” –los medios de comunicación y la gestión de Bruera– aparece como lo enuncia el colectivo y se asocia más a una situación de

visualización de lo ocurrido haciéndole frente al discurso que negó la inundación como hecho socio-político, a la vez que se quiso recuperar la voz de los damnificados.

V. SÍNTESIS

El análisis de los dos colectivos desde la perspectiva de la acción colectiva nos ha permitido observar el impacto de ambos sobre las relaciones sociales y cómo es imposible circunscribirlos a la mera producción artística.

En primer lugar, en el caso de la Asamblea, la coordinación de la acción fue efectiva para ser un canal de expresión de demandas, en particular, de reclamos de obras, subsidios, justicia, el pedido de derogación del Código de Ordenamiento Urbano. Es de destacar que la Asamblea y el conjunto de “entusiastas” que la rodearon, permanecieron en el tiempo y que por esta razón, si bien está por verse su efectividad, todavía puede esperarse cambios en el nivel institucional local. En segundo lugar, las acciones generaron cambios en el nivel de la esfera simbólica, en tanto demostramos que fueron canales eficaces de expresión y disputas de los sentidos sobre lo acontecido. Aquí tenemos a las prácticas artísticas y su relato sobre la inundación. Al respecto nos interesa analizar la potencialidad analítica que reviste la dimensión estético-creativa en el marco de ciertas escenas que externalizan y manifiestan el conflicto. El recurso artístico supone asumir la producción artística como acción en sí misma, más que –aunque podamos hacerlo– como una obra estilísticamente clasificable y materialmente delimitable. De esta manera, la producción artística permitió poner en escena pero a la vez producir el conflicto a través de materialidades expresivas que los sujetos eligieron y crearon para hacerse ver y oír, además de la palabra. Supuso otra “discursividad”. Es decir, las imágenes construidas en los murales que abordamos en el capítulo II, expusieron y disputaron la representación del acontecimiento, por ejemplo, señalando a los culpables.

Debemos, sin embargo, tener en cuenta las diferencias y similitudes presentes entre un caso y otro. Si bien la producción mural es relevante en el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, las acciones fueron mucho más extensas. Para Volver a habitar fue una de las actividades centrales del proyecto junto con los videos con testimonios de los inundados divulgados vía redes sociales. Vale decir además que, en ambos casos, las plataformas virtuales permitieron difundir, convocar y empatizar fuera de los círculos cercanos, ampliando la recepción. En suma, por medio de imágenes sensibles –visuales y audiovisuales– y, según el caso, no solo plasmaron sus demandas, sino que también los recursos artísticos cooperaron –según el caso, de

forma más o menos explícita— en construir marcas de identificación colectiva —en los grupos y, como veremos en el próximo capítulo, en el espacio—, mensajes hacia un “otro” antagonista y también modos de abrir un diálogo sobre lo acontecido con el resto de la sociedad.

En este sentido, el espacio de reconocimiento —de lo ocurrido, de los culpables y de las víctimas— que no fue dado por la institucionalidad, fue demandado en las calles — particularmente en el espacio barrial— y en acciones de tipo colectivo. Al respecto, recordemos los murales de la Asamblea Vecinal Parque Castelli que han sido tapados, censurados —cuestión que no ha sucedido con las producciones de Volver a habitar. Podemos decir que aquí operó lo que Jacques Rancière denomina el encuentro entre dos lógicas, dos tipos de reparto de lo sensible (Rancière, 2005): el del gobierno, que denomina policía, y el de la igualdad, al que llama política. De esta forma, la policía da cuenta de la distribución jerárquica de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y legitimándolos, define lo que es visible de lo que no lo es, quiénes pueden hablar y quiénes no, dañando así la igualdad de los que integran lo común (Rancière, 1996). La política se identifica con la parte de los que no tienen parte, aquellos que aparecen y subvierten la división de los lugares y las funciones. Solo hay política cuando las maquinarias del orden policial son interrumpidas por el efecto del supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera. La igualdad así pensada es, entonces, más que un principio o valor, el operador de una diferencia: ¿somos todos iguales?, ¿entonces por qué no pueden decir, hablar, ser parte igual del reparto?, ¿por qué entonces censuraron los murales? El orden que los volvió damnificados de la inundación no los dejó denunciar ni visibilizar lo ocurrido. A partir de los mensajes en los murales se cuestiona lo dado y se enarbola otro discurso.⁵⁹

Es así que, partiendo de considerar que es relevante la trama en la que se inserta la acción, diremos, a partir de lo ya analizado, que un dispositivo artístico colabora con la significación de la catástrofe de una manera diferencial si se realiza en un contexto de coerción y supresión de la inundación o si se realiza en un contexto artístico más amplio donde se intenta tematizarlo.

Si bien la politicidad aparece, en el caso de la Asamblea, directamente relacionada a su confrontación con el poder municipal —a través de acciones colectivas que hemos denominado ofensivas—, podemos identificar otros modos posibles de lo político. En

⁵⁹ Este mismo tipo de situación —el choque entre dos tipos de lógicas—, operó, como vimos en el capítulo I, en la acción poética del colectivo artístico La marca del agua, realizada en la Feria del Libro municipal en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha (2013). Recordemos que, en ese caso, frente al público presente en la feria, el grupo repitió varias veces una poesía que denunciaba al municipio, lo que produjo como reacción, primero que se subiera la música ambiente para que no sean escuchados y segundo el acercamiento de custodios del lugar, que, con gestos amenazadores hacia el colectivo, intentaba volver al habitual desarrollo del evento.

este sentido, sus murales, irrumpieron en el espacio barrial y dotaron a los asambleístas de un aparato representacional que simbólicamente les hizo justicia a su condición de damnificados, otorgándoles voz y visibilidad. Además, como vimos, se produjo un proceso de identificación –como asambleístas inundados– que antes de que existieran sus acciones coordinadas, no tenía lugar. Constituyeron un “nosotros” amplio que incluyó a los vecinos. Es así que se generó una nueva subjetivación, porque, a partir de la acción colectiva, se identificaron con prácticas antagónicas, con formas de ocupación del espacio y, como veremos en el capítulo V, con la construcción de memoria, entre otros.

En el caso de *Volver a habitar*, sus prácticas artísticas también instauraron espacios particulares en los que no hubo una estricta correlación entre tema y modo de representación sino que primó una idea que desnaturalizó el sentido trágico del acontecimiento en pos de recordar los aspectos positivos que trajo la inundación, como fue la unión y ayuda entre los vecinos a la vez que el dispositivo mural apuntó a embellecer el barrio –cuestión que también abordaremos en el capítulo IV. Entonces, en *Volver a habitar* no se generó una identificación de los vecinos con el grupo, aunque sí con los murales. Y fue desde esas prácticas artísticas que se produjo una reconfiguración del trauma en imágenes “bellas”, es decir, se reconfiguró el momento trágico desde la forma de representación, apuntando también a la construcción de memoria.

En síntesis, evidenciamos que la inundación produjo, en el caso de la Asamblea una reconfiguración identitaria en tanto emergieron nuevos estados que de vecino pasan a ser definidos en categorías tales como asambleísta o inundado. Los vínculos intersubjetivos entre los actores generaron lazos, acuerdos, modos de acción y confrontación, formulación y legitimación de demandas, entre otros. A partir de la organización colectiva, los repertorios de acción observados han generado adeptos y antagonistas, han buscado instaurar demandas y visibilizar la inundación y el conflicto. Por último, es importante decir que el dispositivo artístico se volvió fundamental para la construcción de lazos sociales y, como veremos en el capítulo V, para la producción de la memoria. Si bien algunas cuestiones fueron introducidas en este capítulo, en el próximo ahondaremos en la dimensión del espacio, haciendo hincapié en su construcción y en el lugar y rol que asume el arte en ese proceso.

CAPÍTULO IV

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL BARRIO

*“El espacio no es ni estancamiento ni cierre (...).
Es inquietante, activo y generativo [...] se abre al surgimiento de nuevas narrativas,
a un futuro que se inscribe de manera menos predecible en el pasado.*

*Lo “espacial” es el producto mismo de la multiplicidad y
por tanto una fuente de dislocación, de apertura radical,
y por ende de la posibilidad de un tipo de política creativa.*

Massey (1999: 287)

En el capítulo anterior focalizamos en las características de los colectivos y en sus repertorios de acción, especialmente en el dispositivo mural. Aquí, desarrollaremos cómo sus prácticas artísticas se (re) apropiaron y construyeron el espacio. Partimos de la idea de que la ciudad es producto de diversos procesos demográficos, económicos y culturales, y a su vez, los procesos y los actores que producen en y la ciudad, son múltiples. En este sentido, abordaremos las prácticas artísticas en tanto productoras y resignificadoras del espacio.

En los últimos años, la creación de *performances*, intervenciones públicas y obras artísticas de participación colectiva ha encontrado nuevos rumbos y desafíos. Estas intervenciones, que irrumpen en un espacio de tránsito, anónimo, lo vuelven significativo, generando nuevos espacios de enunciación y a veces de disenso. Como ya dijimos, muchas de las prácticas artísticas luego de la inundación se han realizado en el espacio público. En los capítulos I y II, hemos descripto y detallado la red de actores –artistas individuales, grupos ya existentes y nuevos colectivos– que instaló en la opinión pública y en este espacio diversas demandas –verdad, justicia, realización de obras públicas, entre otras– frente a la negación del municipio y el poder provincial a responderlas. La catástrofe desató una multiplicidad de dinámicas sociales que hicieron emerger, por un lado, el conflicto entre la política institucional –del municipio y la provincia principalmente– y la que tejen las demandas y los proyectos ciudadanos. Por otro lado, originó la conformación de esferas de enunciación y configuración de espacios y nuevos colectivos. En este marco, surgieron proyectos cuyos dispositivos

artísticos habilitaron, entre otras cosas, que se hable, debata y reflexione sobre el hecho traumático causado por la inundación.

Entonces, partiendo de pensar que un rasgo para analizar el potencial político del tipo de prácticas abordadas en esta tesis es su capacidad de (re) apropiarse y configurar el espacio –específicamente urbano–, haremos foco en las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y del colectivo Volver a habitar, situadas en espacios barriales de la ciudad de La Plata. Estas propuestas, eminentemente murales, pueden pensarse como prácticas simbólico-materiales de (re) apropiación y construcción del espacio que visibilizaron conflictos, antagonismos y otras formas de concebir y construir el espacio después de la inundación. Es decir, instituyeron una forma de política creativa (Massey, 1999), diferente a la manera de hacer política tradicional, inscribiendo en el espacio nuevas narrativas. A continuación iremos desarrollando estas ideas, aunque, previamente el análisis requiere que nos preguntemos por la entidad del espacio social y urbano para, luego, aproximarnos al significado de las prácticas artísticas en el espacio público platense.

I. LA PRODUCCION SOCIAL DEL ESPACIO⁶⁰

Desde hace varios años, el espacio se ha convertido en objeto de disquisiciones teóricas desde diversos campos disciplinares de lo social, como la antropología, la sociología, la geografía. Bajo el nombre de lo que se llamó el “giro espacial”, se pasó de considerar al espacio como vacío, fijo y muerto a entenderlo como relacional y performativo⁶¹. Partimos de la idea de que el espacio se produce socialmente (Lefebvre, 2013)⁶², lo cual supone posicionarse, especialmente, desde dos afirmaciones. En primer lugar, considerar que el espacio es un producto social,

⁶⁰ Este capítulo recupera materiales expuestos en la tesis de maestría en Ciencias Sociales. Ver: Capasso, V. (2015). *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1198/te.1198.pdf>

⁶¹ El “giro espacial” se produce en los años ‘80 luego de las teorizaciones de Lefebvre, en particular de la categoría de “espacio social”, lo que implicó que el espacio deje de concebirse como un vacío o escenario en el que se depositan los hechos y comience a pensarse de otra manera, no como algo preexistente. Algunos trabajos de David Harvey, especialmente el artículo “Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination” (1990), muestran este nuevo paradigma espacial que considera que el espacio se construye a través de sus relaciones. Sin embargo, son las producciones de Doreen Massey las que introducen explícitamente esta definición, sobre todo el apartado “Uma política relacional do espacial” (en Massey, D. (2008) *Pelo espaço. Uma nove política da espacialidade*. Bertrand Brasil, pp. 211-274).

⁶² Como ya aclaramos en la Introducción, consideramos que algunas categorías de análisis de Henri Lefebvre, a pesar de no ser un autor postfundacional, son sustanciales para el estudio e interpretación de la producción social del espacio.

histórico y político. En segundo lugar, y en vinculación con lo dicho, el espacio no es reflejo, escenario ni telón de fondo sobre el que se inscriben los hechos sociales sino que es producto y productor de relaciones sociales. En este sentido, los aportes de la geografía urbana y política son útiles en tanto sus elaboraciones permiten el abordaje desde cuestiones tales como las dinámicas de poder que operan en el espacio, su heterogeneidad y la relación entre espacio y sujetos sociales, sin perder de vista las dimensiones histórica, cultural, política y simbólica que lo conforman⁶³.

Cada sociedad, en el entramado de sus relaciones, produce cierto espacio –producto político, ideológico e histórico (Lefebvre, 2013)–, el cual “permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras” (Lefebvre, 2013: 129). La producción social del espacio está dada por la interconexión de formas diferentes y articuladas de ejercicio de poder. Aquí retomamos dos: los espacios vividos y los espacios concebidos. Lo vivido en el espacio, lo que Lefebvre llama “espacios de representación”, es aquello que lo envuelve, sistemas simbólicos complejos que lo codifican y lo convierten en albergue de imágenes e imaginarios. Este tipo de espacios se desarrollan en una relación dialéctica con los espacios concebidos que son las representaciones dominantes del espacio, conceptualizadas por los especialistas: planificadores, urbanistas, arquitectos, geógrafos, tecnócratas. En este sentido, están sujetos a la dominación, pero pueden convertirse en fuente de resistencia (Oslender, 2002), en tanto que, frente al espacio que reprime, reduce, localiza, jerarquiza y segrega, –el espacio abstracto según Lefebvre (2013) –, se pueden producir espacios diferenciales, contra-espacios, resistentes a la homogeneización, que suponen reapropiaciones de la ciudad.

A su vez, el espacio social no es la sumatoria de territorios sino una complejidad de relaciones (Massey, 2007), de vínculos, redes e intercambios, por lo que hablamos de prácticas sociales *espacializadas*. Ello supone que el espacio es producto de interrelaciones que abarcan desde la ciudad, el país y lo global hasta lo más íntimo, como el hogar. Al mismo tiempo, es la esfera de posibilidad de la multiplicidad (Massey, 2012a), no puede reducirse a una sola voz sino que el espacio es el encuentro y la simultaneidad de historias, es relacional. En este sentido, está siempre bajo construcción, es contingente, no es algo fijo ni acabado. Por último, la autora desarrolló el concepto de geometría del poder (Massey, 2008) para dar cuenta de que el espacio social es y está, en su misma constitución, empapado de poder social. De

⁶³ Existen distintas líneas teóricas que han abordado la relación entre espacio y política (Lefebvre, 1978; De Certeau, 2007; Harvey, 2013; Massey, 2008; entre otros) y su coproducción. Aquí nos interesa recuperar algunas categorías de análisis, particularmente del filósofo francés Henri Lefebvre y de la geógrafa marxista feminista Doreen Massey, las cuales consideramos útiles para analizar las prácticas sociales –artísticas– de reapropiación del espacio público.

esta manera, la geometría del poder dentro de cada lugar es producto de negociación, conflicto, contienda, entre distintos grupos con intereses materiales y posiciones sociales y políticas diferentes.

Algunas de las características antes enunciadas –por ejemplo, la posibilidad de generación de espacios diferenciales, el espacio como esfera de la multiplicidad y su vinculación con el poder social, su contingencia–, dan cuenta de la dimensión política del espacio, la cual se particularizará en esta tesis a través del análisis de las prácticas artísticas en el espacio. La noción de espacio diferencial o contra-espacio permitiría pensar en prácticas y manifestaciones artísticas que irrumpen el espacio público, sus funciones y/o usos esperados. En este sentido, el espacio no solo se produce desde la normatividad y reglas impuestas por el Estado y los urbanistas –el espacio concebido según Lefebvre– sino también desde las vivencias cotidianas y los modos en que los ciudadanos, en sus interacciones, lo practican y lo construyen.

En síntesis, es primordial esta redefinición ontológica y epistemológica del concepto de espacio –el cual ya no se circunscribe a la idea de espacio absoluto o contenedor de hechos sino que se entiende como relativo, relacional y performativo– para comprender qué es el espacio público. Entendemos por espacio público aquel territorio al cual todos tenemos acceso, podemos estar y circular, ya sean espacios abiertos como plazas, calles, parques, o cerrados como bibliotecas públicas, centros comunitarios, entre otros. Además el espacio público posee distintas dimensiones que lo definen: la físico-territorial, la política, la social, la económica, la cultural. Por último, puede ser definido como una esfera de relaciones —fundamentalmente conflictivas— que expresan una multiplicidad contemporánea, formada por múltiples prácticas de contestación y negociación cotidiana (Massey, 2008). Al respecto, lo público puede ser pensado como aquello que atañe a los asuntos colectivos, que concierne a la comunidad, como aquello que es visible, y por último, lo que es accesible y abierto para todos (Rabotnikof, 2005), en donde la negociación y el conflicto son constituyentes así como los múltiples modos de practicar y significar la ciudad (Segura, 2013).

A partir de estas definiciones, resulta ahora fundamental tomar en consideración las características y configuración del espacio de la ciudad de La Plata para luego indagar en las prácticas artísticas que Volver a habitar y la Asamblea Vecinal Parque Castelli realizaron en el espacio barrial platense.

II. LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL DE LA CIUDAD DE LA PLATA

Como ya hemos mencionado en la Introducción, La Plata, como proyecto de ciudad y capital de la provincia de Buenos Aires –fundada en el año 1882–, implicó la planificación de un espacio urbano pensado con los imperativos propios del siglo XIX, aquellos de orden y salubridad que en esta naciente capital de la provincia llevaban también la impronta de imponentes edificios destinados a hospitales, escuelas y edificios gubernamentales. Además, es menester mencionar que la ciudad se construyó sobre la cuenca hídrica del Río de la Plata.

Desde su concepción inicial, la representación dominante de este espacio (Lefebvre, 2013) supuso el diseño del casco fundacional de la ciudad de La Plata pensado como un preciso cuadrado, atravesado por un eje Sudoeste-Noreste compuesto por las Avenidas 51 y 53. Su ubicación y posición pretendió reforzar el rol conector de la ciudad, entre la producción primaria y el puerto en la época de esplendor del modelo agroexportador. Fue llamado “eje monumental” por disponer de manera ordenada una serie de edificios-monumento para las funciones más relevantes, como los edificios de la Gobernación, la Legislatura Provincial, el nuevo Teatro Argentino, la Municipalidad, la Catedral. Asimismo, esta ciudad planificada es reconocida por el diseño de las diagonales que la cruzan formando rombos dentro de su contorno y poseyendo plazas ubicadas con exactitud cada seis cuerdas. En la convergencia de las dos diagonales más importantes, 73 y 74, se encuentra la Plaza Moreno, la principal de la ciudad, en cuyo centro se encuentra la Piedra Fundamental. Esta concepción de ciudad ha sido reinterpretada a lo largo del tiempo, con lo cual se constituyó un espacio urbano en el que los vínculos entre los poderes públicos, la gestión del territorio y la sociedad civil serían promovidos en relación con metas y objetivos muchas veces disímiles. Desde fines de la década de 1980, la estricta cuadrícula original con la que se diseñó la ciudad, ha sido desbordada a partir de una urbanización extendida hacia la periferia, marcada por una fuerte desigualdad y segregación socioespacial, tal como explican Frediani y Matti:

Así, el avance urbano hacia la periferia del partido estaría generando no solo pérdida de tierras productivas sino también, y desde un punto de vista socioterritorial, nuevas formas de fragmentación, con espacios cada vez más especializados y estratificados sobre una estructura socioeconómica desigual; es decir, una periferia caracterizada por la acentuación de la segregación socio-espacial existente. Conviven, en este complejo espacio, las urbanizaciones cerradas destinadas a sectores medio-altos y altos de la población con asentamientos precarios –originados mediante tomas organizadas en terrenos públicos o privados de los sectores proletarizados– (2006: 182).

Es importante subrayar entonces que la ciudad de La Plata excede al cuadrado fundacional, presentando heterogeneidad socio-espacial en sus distintos barrios, con un registro de “un área compacta –el casco urbano y barrios adyacentes– y de áreas difusas –los barrios de las periferias más alejadas–” (Frediani y Matti, 2006: 191).

En vinculación con lo previamente dicho, definiremos espacio barrial como una parte de la aglomeración urbana, siendo el sector o zona en que se divide la ciudad cuya funcionalidad principal es la residencial (Gravano, 2003). La vida en el barrio supone una multiplicidad de relaciones sociales, formas de vinculación y sociabilidad y universos de significación. Así, la construcción de este tipo de espacio se produce en una relación estrecha entre lo físico y lo social, es decir, entre lo físico-arquitectónico y las relaciones sociales de proximidad y vecindad –lo cual no supone que sea un espacio en armonía o libre de conflicto. Esta configuración ocurre en un momento dado, es decir, es susceptible de modificarse “en relación al presente, al pasado y también al futuro” (Tapia, 2013: 7), por lo cual aparece nuevamente la idea de la contingencia, es decir, que el espacio está siempre bajo construcción, al igual que las relaciones sociales que en él ocurren.

Además, la vida barrial se puede comprender como un modo de vida específico, el cual se diferencia de otras formas de habitar el espacio, y que se centra principalmente en ciertos atributos espaciales como: cierto tipo de infraestructura y de servicios públicos, características medioambientales, accesibilidad, nivel de cercanía y/o relacionamiento social con las personas con las que se comparte ese mismo lugar. En este sentido, es que podemos hablar de un espacio inmediato. Sin embargo, ello no supone que el barrio sea un espacio autónomo respecto de procesos económicos, sociales, políticos y culturales más amplios.

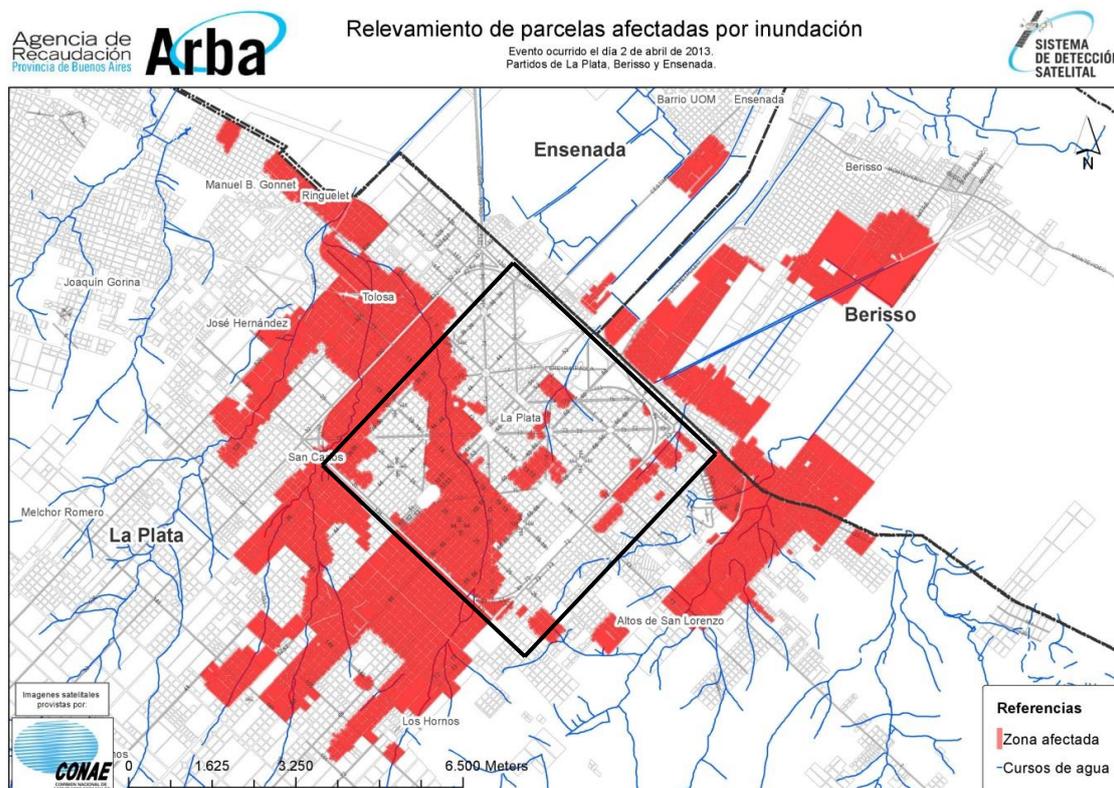
Sumado a esta caracterización que venimos haciendo sobre La Plata, es necesario decir que, en las últimas décadas, la reconfiguración y el consumo del espacio en la ciudad se ha enlazado a un proceso en el cual predomina la valorización de capitales y la competitividad por los espacios urbanos. En este sentido, el crecimiento urbano se ha dado en paralelo con la primacía de la especulación inmobiliaria y un mercado guiado por la lógica de la ganancia en la producción del espacio de la ciudad. La intensificación de la mercantilización del suelo dado por el crecimiento de la actividad inmobiliaria se traduce, según la zona o barrio, en una expansión vertical y/o horizontal. A esto se le suma, la mayoría de las veces, el rol activo del Estado mediante políticas de competitividad que favorecen a estos sectores de la economía. En el caso de la ciudad de La Plata, como ya se explicó en la Introducción, la sanción del COU se produjo en el año 2010, bajo la intendencia de Pablo Bruera quien tiempo antes había señalado la necesidad de nuevas normas para regular el espacio urbano

platense y, en ese sentido, había invocado la cuestión de la defensa del patrimonio local como una prioridad de su gestión. El 19 de abril de 2010, el Concejo Deliberante consiguió aprobar el COU, el cual establecía nuevos permisos para la construcción en altura en La Plata –se posibilitaba la existencia de construcciones de hasta catorce pisos. Pero esto, lejos de ser solo una opción por los departamentos antes que por las viviendas unifamiliares, significó la concreción de un nuevo paradigma de proyecto urbano para la ciudad, en la que el Poder Ejecutivo se enlazaba, finalmente, con el negocio inmobiliario. Este espacio, capitalista –y abstracto, en palabras de Lefebvre (2013)–, se fue configurando por la confluencia de la lógica estatal –mediante el COU– y la lógica del mercado –encabezada por las inmobiliarias–, las cuales jerarquizaron ciertos barrios y segregaron otros. De esta forma, los procesos estructurales que atravesaron y atraviesan a La Plata suponen la connivencia entre ambas lógicas, lo que produce determinado paisaje citadino y además expresa una particular distribución del poder –o geometría del poder, según Massey (2008).

En suma, lejos de pensar en términos integrales el crecimiento urbano en beneficio de la comunidad, se contribuyó a la concentración edilicia en el casco urbano, acentuando los problemas de degradación urbana, contaminación sonora y déficit de infraestructura básica en torno a los servicios públicos –luz, agua, entre otros– y aumentando la superficie construida en detrimento de zonas verdes o de fácil y rápida absorción de agua de lluvia.

Como ya se mencionó, la gran inundación ocurrida en La Plata en el año 2013, azotó tanto el centro como la periferia (ver Mapa n° 1), anegándose incluso zonas históricamente no inundables, lo cual generó pérdidas materiales, simbólicas y afectivas. A su vez, la catástrofe aquejó a sectores populares y de clase media por igual, habilitando una vivencia colectiva sobre este acontecimiento. La inexistencia de medidas de seguridad para contrarrestar el estado de emergencia civil sirvió para darle más realce a una constatación ahora de importancia pública: los efectos devastadores de la falta de planificación urbana y el abandono de una reflexión en torno a la sustentabilidad de los cambios estructurales propiciados. En este contexto, partimos de la idea de que las prácticas espaciales (Lefebvre, 2013) de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar se presentaron, como veremos a continuación, en tanto oposición y resistencia al discurso dominante –por ejemplo al rechazar la idea de que fue tan solo un problema climático; al argumentar que el número de muertos fue mayor al reconocido por el poder público y que no estaban hechas las obras de infraestructura necesarias; al visibilizar y “embellecer” los barrios periféricos o alejados del casco urbano que también se inundaron; al mostrar la falta de un plan de contingencia por parte del municipio; al rescatar relatos de lo ocurrido y vivido el día de

la tragedia, entre otros–, y reconstruyeron historias particulares en torno a la inundación desde la dimensión barrial, la cual fue y es defendida como espacio de vida.



Mapa n° 1
Relevamiento de zonas afectadas por la inundación del 2 de abril de 2013
Fuente: Agencia de Recaudación Provincia de Buenos Aires (ARBA)

III. POST INUNDACIÓN Y ARTE EN EL ESPACIO BARRIAL

La principal característica que comparten las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar es que tienen lugar en el espacio del barrio. Como decíamos, la inundación afectó abruptamente la vida cotidiana, en particular los hogares, conmocionando esta dimensión íntima, vital. Muchos tuvieron que mudarse provisoriamente a otras viviendas, abandonar sus casas y otros no tuvieron más opción que permanecer en ese espacio mientras se desinfectaba y limpiaba lo que dejó el agua al irse. En este contexto, ambos colectivos eligieron el espacio barrial como *locus* de sus prácticas artísticas. En el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, exceptuando un mural, las demás prácticas artísticas fueron realizadas por vecinos del lugar en las inmediaciones del Parque Castelli, ubicado en

el barrio que lleva el mismo nombre (Mapa n° 2). Volver a habitar, por su parte, realizó murales –mientras entablaba relaciones con los vecinos–, en siete barrios platenses profundamente afectados por la inundación: Villa Elvira, Parque Castelli, Los Hornos, La Loma, Plaza Islas Malvinas, Tolosa y 19 de febrero (Mapa n°3). Es menester mencionar que, como vimos en el capítulo I, se produjeron muchas otras propuestas estéticas vinculadas a la inundación que se circunscribieron a otro tipo de espacio público urbano. Por ejemplo, en el caso de Desbordes, se eligió a la plaza central de la ciudad –espacio que se configuró como el centro del casco urbano, en donde también se halla la Municipalidad– como escenario de sus actividades.

En el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, el Parque Castelli fue y continúa siendo lugar de reunión y de toma de decisiones del grupo y es donde también se realizaron las prácticas artísticas del colectivo. Desde su conformación, el grupo ha venido organizando sus encuentros, primero, en cercanía al mural ubicado en 26 y 66 y luego el punto de reunión comenzó a ser el Primer Monumento a las Víctimas de la Inundación, emplazado en la esquina de 26 y 65. La convocatoria, aun hoy, es abierta a los vecinos que quieran participar y se realiza vía su página de *Facebook*, medio de difusión de información del grupo. Por ejemplo, desde allí convocan al encuentro: “Nos reunimos, sábado 10 de junio, 16,30, en el único monumento a las víctimas del 2 de abril, 26 y 65, te esperamos”⁶⁴. La plaza pública, ámbito tradicional para la recreación y el esparcimiento, aparece aquí como el espacio público que el grupo ocupa y en el cual desarrolla su actividad de denuncia, visibilización y construcción de una memoria barrial sobre lo ocurrido tras la inundación. De esta forma, apropiándose de ese sitio, generaron en él un nuevo acontecimiento que se agrega a la historia del lugar, introducen usos y apropiaciones diferenciales.

Una de las primeras actividades desarrolladas por la Asamblea en vinculación a las prácticas artísticas en el barrio fue el señalamiento de casas inundadas. Esto supuso armar *stencils* con la forma de la casa que se dibujó en el primer mural –una casa colgada de una soga, escurriendo agua (ver imagen en el capítulo II)–, y una marca que evidenciaba hasta dónde había llegado el agua negra. Varios de los Asambleístas, desde la comisión de arte, recorrieron el espacio barrial pidiendo permiso a los vecinos para marcar sus casas. De esta forma, se señalizaba espacios inundados configurando un paisaje donde la marca del nivel del agua y de la casa funcionaron como símbolo, de modo que, en el habitar y recorrer el barrio, se visibilizaba lo que había ocurrido allí.

⁶⁴ Convocatoria publicada el día 9 de junio de 2017 en la página de Facebook “Asamblea Vecinal Parque Castelli”. En: <https://www.facebook.com/AsambleaVecinalParqueCastelli/>

En cuanto a los murales, se realizaron en paredes cedidas por sus dueños, ya sean de viviendas particulares o de espacios comerciales. El último mural que hemos relevado se realizó en el Parque Castelli, cercano al monumento, sobre el piso de cemento. Recordemos además que todos estos espacios fueron zonas inundadas. Es interesante reponer, en este caso, cómo era el espacio previo a la inundación y quién tenía acceso al uso de algunos de esos espacios, pues ello nos aporta información para pensar su disputa y la construcción de la historia sobre lo que allí sucedió tras la catástrofe. En este sentido, analizaremos esta disputa en tanto proceso, es decir, identificando diferentes momentos en la reapropiación y reconfiguración del espacio. Así, partimos de pensar al espacio como conjunto de trayectorias (Massey, 2008), en tanto esta definición pone en primer plano el movimiento, la acción, lo cual constituye una idea políticamente potente porque el espacio no es entonces algo estático, sino que está abierto a ser reconstruido, a que nuevas trayectorias espaciales tengan lugar en él.

En un primer momento, situado en el contexto previo a la inundación, varias paredes del barrio tenían propagandas en las cuales aparecía la marca del municipio. Es decir, eran muros con pintadas sobre distintas políticas y servicios que prestaba la Municipalidad –como la recolección de basura o de ramas y hojas de árboles. Hubo, entonces, un común acuerdo dentro de la Asamblea de tomar esos espacios, también por ser paredes de mucha visibilidad, ya sea por su tamaño y/o ubicación, con el objetivo de subvertir su uso. Así, la intención de ocupar esos espacios, frente a la plaza, tuvo que ver, tal como sostiene Soledad –quien participó de la Asamblea Vecinal Parque Castelli durante todo el año 2013–, con que

Eran paredes visibles, muchas de ellas tomadas por la Municipalidad, tenían publicidades de 0-800 recojo tu basura y fueron esos lugares los que miramos y los que acordamos tomar para darle otro sentido. (Entrevista a Soledad, 15/03/ 2017).

De esta forma, identificamos un segundo momento, relacionado con el accionar de la Asamblea y con la reapropiación de esas paredes por parte del grupo. Aquí, entra en escena la realización de su segundo mural, ubicado en la esquina de 26 y 66, el cual ha sido intervenido –o censurado, en palabras de los asambleístas– varias veces. Como ya se describió en el capítulo II, este mural, realizado durante un fin de semana de agosto de 2013, aludía a las consecuencias de la inundación y plasmaba las demandas de la Asamblea de *“justicia, obras y subsidios”*. La primera vez, fue tapado con color blanco. Esto marca un tercer momento en el proceso que venimos

describiendo, en el cual, el muro fue cubierto con la inscripción política “[Sergio] Massa – [Carlos] Melzi”, fórmula del Frente Renovador⁶⁵ (imagen 1). Recordemos que el 2013 fue un año de elecciones de medio término, por lo cual proliferaban en la ciudad este tipo de afiches. En este caso, Melzi era uno de los referentes de Massa en La Plata. Frente a esta situación, el cuarto momento supuso que el día domingo de ese fin de semana la Asamblea volviera a repintar el mural. En un quinto momento, la producción artística fue nuevamente cubierta, esta vez, con afiches de propaganda de un partido político –el Frente Progresista Cívico y Social– que invitaba a un evento que ya había sucedido un mes antes (imagen 2). Esto llevó a la Asamblea a elaborar un documento en el cual relataron su trabajo y las sucesivas pintadas y repintadas de la pared, en medio de lo que identificaron como avasallamientos de aparatos de propaganda política. Además, en el escrito, marcaron la desconfianza hacia el municipio, en tanto sus propagandas, que solían estar en ese mismo espacio, nunca fueron intervenidas o tapadas como sí lo estaba siendo su intervención artística:

(...) los damnificados, que realizamos ferias del plato y solicitamos donaciones para poder conseguir los materiales, tuvimos que lidiar con los aparatos de propaganda política que avasallaron esta iniciativa repetidas veces. Primero en la madrugada del sábado, luego de que los vecinos marquemos las bases para el mural (pintamos el fondo y bocetamos), todo el trabajo fue blanqueado y amaneció tapado con las inscripciones MASSA - MELZI. El domingo hubo que retomar el trabajo de cero y el mural quedó terminado. Pero el lunes los vecinos al salir a trabajar nos encontramos con el dibujo íntegramente tapado de afiches de propaganda.

Es muy llamativo que antes de ser intervenida esta pared por las víctimas de las inundaciones había PROPAGANDA MUNICIPAL que JAMÁS FUE INTERVENIDA por ninguna agrupación política, por lo que entendemos esto es un claro accionar contra la asamblea y los vecinos del barrio que apoyan nuestras actividades (...). (Comunicado de la Asamblea Vecinal Parque Castelli difundido por la red social *Facebook*, 5 de agosto de 2013).

En relación a la cobertura del mural con afiches políticos, la Asamblea, en repudio del accionar y en la exigencia de reparación por el ataque, se comunicó con el partido político al cual pertenecían los afiches, el cual reconoció que habían sido secuestrados

⁶⁵ El Frente Renovador es una coalición electoral establecida en 2013 para participar de las elecciones legislativas de ese año. Fue fundado por los partidos Fuerza Organizada Renovadora Democrática, X Renovador de la Provincia de Buenos Aires, Unión Popular, Nuevo Buenos Aires, Tercera Posición, Movimiento por la Equidad, la Justicia y la Organización Popular, Partido del Trabajo y la Equidad y el Partido de la Concertación Social y reconoció como liderazgo más destacado a Sergio Massa, quien encabezó la lista de candidatos a diputados nacionales.

anteriormente por Control Urbano –órgano de la Municipalidad que lleva adelante acciones tendientes a mejorar la seguridad en la vía pública.

Se sacaron los afiches que taparon al mural pero en noviembre de ese año, 2013, la misma pared fue cubierta de color blanco, en este caso con la campaña de Daniel Onofri, candidato a presidente del club Gimnasia y Esgrima de La Plata, apoyado por el entonces intendente, Pablo Bruera (imagen 3). Frente a esa situación, los asambleístas fueron a verlo en busca de explicaciones. Onofri negó haberles tapado la pared y, en compensación, les donó plata, pintura y camisetas originales firmadas por los jugadores del equipo para que hicieran rifas. En suma, la Asamblea identificó que, a pesar de la diversidad de actores que aparecieron en el proceso de reinscribir el espacio público, hubo una asociación que remitió siempre a Bruera, lo cual a su vez los llevó a pintar en la pared la frase *‘Nos inundan. Nos mienten. Nos atacan’*. Uno de los asambleístas, Carlos, realizó una síntesis de este proceso, reconociendo en el ex intendente al ejecutor intelectual de las censuras:

Primero se encargaron de taparlo con afiches que habían sido secuestrados a una agrupación radical varios meses atrás (...) Nos pusimos en contacto con ellos y nos dijeron que eso lo secuestró Control Urbano de Bruera en tal fecha y después aparecieron acá pegados (...) querían echarle la culpa a ellos. Y después la barra brava de gimnasia, que son la misma fuerza de choque de Bruera, nos taparon otra vez el mural (...) con la campaña electoral de Onofri [candidato a presidente de Gimnasia]. (Entrevista a Carlos, 22/12/2016)

Así, este mural fue hecho cuatro veces en el año 2013 y un año después, en octubre de 2014, tomaron la decisión de usar la técnica mosaico para rehacerlo, lo cual haría difícil que fuese atacado y tapado fácilmente –y en caso de ser cubierto con pintura, podría limpiarse– y favorecería la preservación. En este sentido, en este nuevo momento, la materialidad elegida fue sumamente relevante, en tanto la técnica mosaico contribuía a la mayor perdurabilidad de su discurso en un contexto que, como vimos, se mostraba hostil. Se puede ver entonces que, a lo largo del proceso descrito, ha sido difícil para los asambleístas mantener ese mural en perfectas condiciones por largo tiempo, dadas las continuas intervenciones que sufrió la pared. Solo el uso de un nuevo tipo de material, el mosaico, permitió la pervivencia que hasta el día de hoy tiene la producción artística. Esta técnica se ha utilizado además, como ya vimos en el capítulo II, en el mural emplazado en diagonal 74 y 24, realizado en el año 2015, el cual también posee frases que polemizan con el Estado: *“Justicia, obras, subsidios”, “Ocultan los muertos. 89?”, “Basta de patotas”, “Nunca más”*. A su vez, vale

decir que cada mural no solo suponía tomar el espacio del muro sino también realizar en el contexto de su inauguración una serie de propuestas festivas y colectivas que iban desde la divulgación con panfletos sobre la existencia de la Asamblea y sus demandas a la presentación de comparsas de candombe o grupos de música. Estas actividades suponían extenderse más allá del muro, tomar el espacio de la calle y el Parque, generando una propuesta que pretendía involucrar tanto a otros vecinos del barrio como a los transeúntes ocasionales.



Imagen 1
Mural de 26 y 66 tapado con las inscripciones Massa – Melzi, agosto de 2013
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli



Imagen 2
 Mural de 26 y 66 tapado con afiches del Frente Progresista Cívico y Social, agosto de 2013
 Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli



Imagen 3
 Mural de 26 y 66 tapado con la campaña de Onofri, candidato a presidente del club Gimnasia y Esgrima de La Plata, noviembre de 2013
 Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

Por otro lado, también ocurrió que la Municipalidad contrató a artistas para realizar un mural por la inundación en el barrio. En este caso, no hubo una actitud de violentar una producción realizada por la Asamblea, sino que, aprovechando que había disponible una pared cercana al Parque, y en un intento de mostrarse a favor de los vecinos y su lucha, se intentó realizar esta intervención. El objetivo final era que el entonces intendente Bruera se acercara al barrio para tomarse una foto con el mural, para *“hacer que estaba con nosotros”*. Sin embargo, no llegó a concretarse. Nacho, muralista perteneciente a la Asamblea Vecinal Parque Castelli, relató toda la situación, mostrando además que conocía a los artistas contratados por la Municipalidad por ser colegas suyos:

El día que íbamos a pintar aquel [mural en 27 y 66] y arreglar este [26 y 66] me cruzo con un profe [de la Facultad de Bellas Artes] y un amigo y tenían una cara de susto terrible (...) Cuestión que los había contratado la Municipalidad, para venir a pintar acá a la vueltita. A él le dijeron “vos andá a tal calle, hay una pared así y asá, pintá”. Yo después charlé con él y nos pedía disculpas, a la Asamblea. Estaban por arrancar a pintar y claro, pasaba la gente de acá y decían “che qué bueno”. Viene Olga con la remera de la Asamblea y como bien, buenísimo que van a pintar pero quiénes son. Porque capaz a veces pintamos y cada uno invita a alguien, familia, amigos. (...) Lo llaman por teléfono y le dicen “che, quedate ahí que ahora está yendo Bruera y se saca una foto con ustedes, con el mural”. Que era la típica, después de la inundación salió toda propaganda de ‘estamos haciendo’, ‘qué bueno los vecinos’ y chamuyo terrible. Se fueron espantados, no llegaron a pintar nada. Pero los tipos [la Municipalidad] todo el tiempo esa actitud, de taparnos murales, de hacer que estaban con nosotros. (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

En suma, en la reconstrucción del proceso de (re) configuración y (re) apropiación de este espacio puede verse que fue susceptible de ser marcado, modificado, resignificado y puesto en eje de disputa. Algunos miembros de la Asamblea consideran que, a pesar de las sucesivas acciones que se llevaron adelante para tapar sus murales, finalmente lograron “ganar” la contienda, quedarse ellos con ese espacio, que primara su voz en la visibilización de la inundación. El resultado fue que, tal como lo expresa uno de los asambleístas, nunca más se tapó el mural violentado:

(...) se ganó territorio, en eso, no en bajar una línea pero sí de que vivimos acá y nos pasa cosas a nosotros (...) esta plaza la hemos vista llena de carteles con la cara de alguien y nunca más colgaron carteles. En las esquinas siempre era, no sé, alguna propaganda... y eso, quieras o no, todos los días, es como siempre el mismo mensaje y acá construimos un mensaje nosotros. (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

Las ideas de que “*se ganó territorio*” y que “*nunca más colgaron carteles*” nos dan la pauta para pensar que ese espacio fue apropiado física y simbólicamente. Es decir, nos permite ver que ese espacio es producto del conflicto entre grupos con intereses y posiciones sociales y políticas diferentes (Massey, 2008). Por lo tanto, es relacional y contingente (Massey, 2008). Esta pugna es ganada por la Asamblea, que logra que su mensaje –el mural– se mantenga en el barrio: “*acá construimos un mensaje nosotros*” y no “ellos” –la gestión municipal asociada al ex intendente Bruera. Esta dimensión, que es la producción de un nosotros/ellos, permite reflexionar sobre el espacio no solo como construcción social sino también como construcción política. Al respecto, reflexionando sobre la condición política del espacio, Lefebvre (1976) afirma que este no solo no está separado de la política sino que a través de un proceso político, el espacio ha sido formado y modelado por elementos históricos y naturales. Además supone tanto espacios de reproducción como lugares de resistencias, “una potencia creadora y subversiva desde la cotidianeidad” (Martínez Gutiérrez, 2013: 44). Massey (2008), por su parte, sostiene que cada espacio tiene sus tensiones dinámicas entre poder y resistencia y resalta la espacialidad como una de las dimensiones de la construcción de diferencias y por ende, de la pluralidad. Si bien ninguno de los dos autores tematiza ni reflexiona explícitamente sobre la dimensión del antagonismo como una de las características de la politicidad del espacio, podríamos pensar que el concepto de multiplicidad de Massey, el cual explicamos anteriormente, estaría refiriendo a actores antagonistas. Dicho de otro modo, si consideramos el espacio político como un ámbito que, entre otras cosas, produce antagonismos y luchas políticas y que el antagonismo debe ser entendido como una construcción espacial a la vez que social, se hace necesario complejizar las definiciones de espacio de los autores. En este sentido, incorporamos el antagonismo como una clave de lectura más para una definición del espacio en términos políticos. A su vez, podemos decir que, en el espacio disputado por los asambleístas, se construyó un lugar diferencial (Lefebvre, 2013), una nueva espacialidad simbólica donde aparecieron otros significados que se articularon con la memoria de lo vivido por los vecinos luego de la inundación y que le disputaron al poder hegemónico el relato sobre lo que allí sucedió.

Por último, ha ocurrido también en el mismo barrio una situación de rivalidad por el uso de las paredes entre los asambleístas y un grupo de jóvenes grafiteros. Esta situación se sustanció cuando, en el proceso de elaboración del segundo mural, estos jóvenes –también vecinos del barrio– se acercaron reprochándole a la Asamblea que estaban ocupando todas las paredes del barrio con un tema que “*ya había pasado*” y del cual la gente ya no quería saber más nada. Si bien la primera reacción de los asambleístas fue de enojo, luego se los invitó a participar de la producción mural, aunque no hubo

acuerdo en el modo de hacerlo. Olga, Juana y Carlos cuentan cómo vivió la Asamblea Vecinal Parque Castelli esta situación:

O- Ellos vinieron como diciendo que nosotros les estábamos ocupando todas las paredes

J- Y decían que la gente ya estaba cansada de ver cosas de la inundación

O-Que ya había pasado (...) primero nos enojamos y después bueno, eran chicos chicos. Charlando primero les dijimos que la pared la había cedido el dueño y después, bueno, Carlos dijo que hay un montón de paredes alrededor que las podés pintar. Ellos querían esta (...).

C- Nosotros en parte los invitamos a compartir la actividad, a ver si se animaban a hacer algo juntos pero ellos ya tenían una idea de diseño, de hacer esas palabras con letras, que no se entiende mucho, así que en ese caso, la imagen no la podemos compartir. Entonces se fueron a pintar a otro lugar. (Entrevista a Olga, Juana y Carlos, 22/12/2016)

Por otra parte, respecto a esta situación, existen distintas posturas dentro de la Asamblea, sobre todo en términos generacionales. Mientras para algunos asambleístas estas intervenciones pueden llegar a ser leídas como un daño al mural, para otros es parte del proceso de emplazar una producción artística en el espacio público y reconocen que son hechas por jóvenes del barrio, que también disputan ese espacio:

Tiene escrito “La 22” y “Flor te amo”, que son de los pibes de ahí y es con quienes nos faltaba dialogar. Nosotros nos juntamos y hay muchos pibes más jóvenes que no quieren saber nada, que no les interesa, que están en otra, pero clavaron su “22”, buenísimo si son todos los pibes de acá de gimnasia (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

En suma, podemos ver en el caso de la Asamblea cómo en el espacio público se dan distintas confrontaciones. En particular, esto se expresa en sus prácticas artísticas y en cómo el segundo mural que realizó el colectivo fue sistemáticamente tapado y/o intervenido por agrupaciones políticas, grupos bueristas o que respondían al entonces intendente y disputado por chicos grafiteros de la zona. Como sostiene Massey (2008), hay negociaciones y luchas continuas, a veces silenciosas y persistentes, a través de las cuales los espacios son producidos, como es el caso de plazas o parques públicos. Estos lugares, para la autora, son un producto de, e internamente dislocados por relaciones sociales heterogéneas y, algunas veces, conflictivas, en las cuales grupos con intereses y posiciones diferentes entran en conflicto y/o negociación. Y ello hace no solo a la multiplicidad de voces que configuran un espacio, sino también a la idea de que la configuración de un espacio, como dijimos, es contingente. Así, la pugna

entre la Municipalidad y la Asamblea expresa una cierta geometría de poder (Massey, 2008), en el cual la lucha ha inclinado la balanza en favor de los vecinos del barrio que finalmente pudieron mantener sus murales sin que sean censurados.

En definitiva, todo lo expuesto anteriormente muestra en primer lugar, la relevancia que tiene principalmente para la Asamblea y el municipio el uso del espacio público, en segundo término la significación que tiene la apropiación de dicho espacio y en tercer lugar, la importancia del mensaje que allí se difunde. A través de una politicidad creativa (Massey, 2009) desde la realización de murales y diferenciándose de la política institucional, la Asamblea se implantó en el espacio público de una manera antagónica, generó discursos post inundación y, como vimos con mayor profundidad en capítulo III, produjo acciones colectivas altamente coordinadas, construyó lazos afectivos, modos de socialización y de unión tras la tragedia. Esto da la pauta de que la apropiación y re-significación del espacio contribuyó a la reconstrucción de la trama simbólica y social dañada tras el acontecimiento de la inundación. Además, los asambleístas han defendido –y lo siguen haciendo en la actualidad– estos espacios en tanto lugares que hacen a la memoria de lo ocurrido –lo cual analizaremos en el capítulo V. Por ejemplo, el 2 de abril de este año –2017–, al cumplirse cuatro años de la inundación, la Asamblea, a través de su página en *Facebook*, convocó a restaurar uno de los murales realizados –que se encontraba despintado por el paso del tiempo– antes de la marcha que se organiza para cada aniversario de la catástrofe:

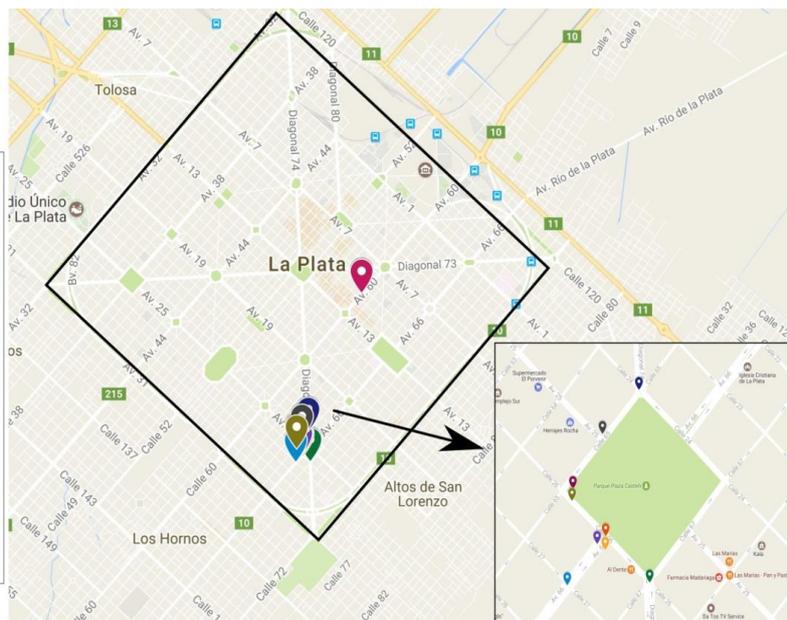
A 4 años de la inundación, mantenemos viva la memoria...Restauración del mural de 27 y 66, todxs invitados a participar. A las 16. 30 nos encontraremos frente al monumento en el parque (Invitación de la Asamblea Vecinal Parque Castelli difundida por la red social *Facebook*, 2 de abril de 2017).

En otras palabras, aún hoy en día, los murales continúan siendo lugares de encuentro y de desarrollo de actividades colectivas, además de ser espacios expresivos de la experiencia de la inundación y, a esta altura, de la memoria colectiva, tal como veremos en el capítulo V.

Asamblea Vecinal Parque Castelli

Ubicación de los murales y monumento

-  Primer Monumento a las Víctimas de la Inundación, Parque Castelli 26 y 65
-  Mural 1: Diagonal 74 y 26
-  Mural 2a: 66 y 26
-  Mural 2b: 66 y 26
-  Mural 2c: 26 entre 65 y 66
-  Mural 3: 66 y 27
-  Mural 4: Olga Vázquez, 60 entre 10 y 11
-  Mural 5: diagonal 74 y 24
-  Mural 6: 25 y 65
-  Mural 7: Parque Castelli 26 y 65



Mapa n° 2

Ubicación de los murales de Asamblea Vecinal Parque Castelli

Fuente: Elaboración propia

El caso de la producción del colectivo artístico Volver a habitar propone otro modo de pensar y relacionarse con el espacio. A su vez, a diferencia de lo que hemos visto con algunas de las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, el grupo no sufrió avasallamientos ni les taparon sus murales. Esto podría deberse al tipo de iconografía que aparece en las obras –analizada en el capítulo II–, en las cuales no hay marcas o signos que refieran explícitamente a los culpables de la inundación o a las demandas de los vecinos. Recordemos que las imágenes se centraron en “protectores” que tenían la misión de resguardar a los barrios de otra catástrofe. De esta manera, no hubo disputas concretas por el uso del espacio barrial ni por los lugares en los cuales se emplazaron los murales. Otra posible razón por la cual los murales de Volver a habitar no fueron cubiertos con otros mensajes, podría ser que la figura de Luxor ya tiene cierto reconocimiento y legitimación en La Plata. En su trayectoria como artista callejero ha realizado muchos murales en la ciudad –abordando otras temáticas, por ejemplo, la cuestión de género– los cuales nunca fueron tapados.

Dos características del modo de producción elegido permiten identificar dos niveles de apropiación y reconfiguración del espacio: uno en vinculación al binomio público-privado, más circunscripto a un nivel local, y, otro en la relación centro-periferia, pensando en la ciudad como escenario mayor que comprende a la dimensión barrial.

En cuanto al primer nivel, seis de los siete murales se realizaron en las paredes externas de casas de vecinos. Esto constituye un dato significativo en tanto la casa es el umbral que separa lo privado, lo más íntimo, de lo público. En este sentido, se priorizó la exposición visual, las posibilidades que ofrece el espacio de permitir exponerse a la vista de otras personas. Mientras el hogar encarnaba al espacio privado, o primario, reducido a un núcleo íntimo de personas, a través de dispositivos espaciales, como el mural en una pared externa de la casa, se generaba una apertura hacia el barrio y los vecinos. La calle, como espacio público por excelencia, devenía un lugar completamente abierto a la interacción, en el cual además se generaban charlas, comidas, mateadas. En este punto es importante resaltar que, tanto la Asamblea Vecinal Parque Castelli como Volver a habitar coincidieron en crear espacios de socialización vecinal a través del arte en el ámbito público. El colectivo artístico, específicamente, sacaba las historias a la calle, propiciaba el movimiento de lo privado a lo público no solo por el mural que visibilizaba creativamente lo ocurrido, sino también a través de la palabra, del relato de lo vivido que se socializaba a través de los videos en las redes sociales –como *Facebook* y *Youtube*. De esta forma, el artista del grupo consideraba que

Los frentes de las casas son públicos, lo que pasa adentro es lo privado. Entonces hacer una pintura pública es intervenir también de cierta manera los frentes de las casas, que son los lienzos de la calle. (Entrevista a Luxor, 30/08/2013)

Este juego entre lo público-privado también se ha dado en el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, por ejemplo, al marcar las casas inundadas con *stencils*. Sin embargo, hay una diferencia en el tipo de operación realizada. Mientras que en ese caso el objetivo de la Asamblea fue señalar esos espacios, el de Volver a habitar fue invitar a abrir un diálogo e intercambio con los vecinos, construyendo, entre todos, un momento compartido, el cual luego se difundiría vía redes sociales. Por otro lado, la selección de las paredes intervenidas para los murales de la Asamblea respondió a ciertas condiciones como la ubicación, la visibilidad y el tamaño mientras que el colectivo artístico priorizó para ello el uso de viviendas familiares. La dinámica de trabajo consistió en un recorrido previo del artista Luxor por los barrios para buscar una pared adecuada para el mural. De esta manera, se generaba un encuentro previo con el vecino, dueño de la pared, y se le proponía realizar la intervención. Así, como sostiene Matías, “no se caía” al barrio de manera sorpresiva, sino que se creaba un contacto, un lazo previo, que habilitaba toda la dinámica *in situ*:

Siempre había como algún lazo con alguien del barrio o de la zona, para no caer como un paracaidista cultural, así como [alguien] que te viene y embellece la ciudad o tu pared y se va (...) Pasábamos tres o cuatro días, pintando, hablando con la gente, tomando mate, habitando la vereda, esa era la experiencia (Entrevista a Matías, 18/10/2017).

No obstante, es menester mencionar que uno de los murales de Volver a habitar, el tercero, realizado en Los Hornos –calle 57 y 134–, se caracterizó por haberse hecho en una pared que no pertenece a una casa de familia particular, sino que fue cedida por la empresa Ascensores La Plata S.R.L. La gestión para solicitar la pared para la realización de un mural la realizó una vecina. Asimismo, el muro se encontraba en un predio que era denominado plaza por los vecinos y donde los chicos solían juntarse y jugar al fútbol. Otro dato en relación con el espacio es que esa esquina no se inundó, pero sí quedaron anegadas zonas cercanas. De esta forma, aquí se privilegió el tamaño y ubicación de la pared conseguida a que fuera un espacio inundado.

De este modo, si bien los muros utilizados son de propiedades privadas –todos cedidos por sus dueños–, se consideraba que los frentes de las casas son públicos y la producción artística era un aporte al barrio en su conjunto. Así, la pintura mural marcaba el espacio inundado pero no lo hacía de un modo que recordara lo trágico del acontecimiento, sino que apostaba a dejar un mensaje positivo al barrio, a través de la iconografía y del uso del color. Entonces, el dispositivo artístico no fue pensado exclusivamente como una forma explícita de denuncia y representación mimética de lo ocurrido sino que, para el artista Luxor, se trató de

(...) entrar al barrio tratando de dejar algo, no solamente ir a preguntar e irse, sino también por brindar algo, en este caso era un servicio de pintura. Entonces bueno, era dejar una pintada que marque lo que pasó pero que sea un poco levantadora también. (Entrevista a Luxor, 04/11/2014)

Es relevante, en este punto, señalar dos diferencias entre Volver a habitar y la Asamblea Vecinal Parque Castelli. En primer lugar, para el colectivo artístico, su práctica brindaba un “servicio de pintura”, es decir, se acercaron a cada barrio intervenido no solo para relevar historias de la tragedia sino también para ofrecer hacer un mural. En oposición, la práctica artística de la Asamblea fue hecha por los propios vecinos del barrio. En segundo lugar, hay una diferencia sustancial entre ambos colectivos en tanto que mientras la apropiación de paredes por parte de la Asamblea tuvo como finalidad principal representar un mensaje de denuncia y memoria sobre lo ocurrido, la propuesta artística de Luxor apuntó principalmente a

levantar el ánimo del barrio a partir de imágenes “bellas” y coloridas, lo cual se vincula con el aspecto resiliente que hemos mencionado en el capítulo anterior. El aspecto comunicacional, circunscripto al testimonio de los vecinos, quedaba registrado en el relato audiovisual.

Por otro lado, aparece otra cuestión relevante del modo de producción del colectivo Volver a habitar en relación a repensar la dicotomía centro-periferia. Es decir, identificamos que la selección de los espacios a intervenir planteó una pugna con la representación clásica de La Plata como un cuadrado perfecto, lo cual vimos, forma parte de la idea con la cual se produjo inicialmente la ciudad y con cómo se administró el espacio. Comprender a La Plata más allá del cuadrado o casco urbano, supone desbordar hacia la periferia, incorporando los barrios que están por fuera de los márgenes establecidos en los mapas oficiales –nuevamente hablamos del espacio abstracto, concebido por los urbanistas y planificadores, tecnócratas, al decir de Lefebvre (2013). Incluir otras zonas dentro de la producción de los murales supuso entonces subvertir la idea del cuadrado, excediéndolo, llevando el arte a barrios periféricos, muchas veces olvidados por el poder estatal. De esta manera, mientras que las producciones artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli se circunscribieron a su barrio de pertenencia, localizado dentro del casco urbano de La Plata, Volver a habitar creó murales en diversos espacios, lo cual contrapone las intervenciones de ambos colectivos en términos de su emplazamiento, caracterizado ya sea por una homogeneidad o por una heterogeneidad socio-espacial respectivamente. Es decir, si volvemos al Mapa n°3, podemos ver que de los siete murales de Volver a habitar, dos se encuentran en los bordes del cuadrado de La Plata y cuatro por fuera de esos límites. Este fue, desde el inicio, un claro objetivo del colectivo, tal como menciona Matías, comunicador social y uno de los encargados de realizar las entrevistas a los vecinos afectados:

Eso [en referencia a la producción mural de Luxor a la semana de la inundación] también dio un puntapié inicial para tratar de mezclar lo que él [Luxor] hace con la pintada callejera con empezar a relevar los relatos de los vecinos. Buscamos no hacerlo no solamente en los barrios céntricos sino movernos también por la geografía de la ciudad para ver qué pasaba en las periferias, en lo que se suele llamar periferias. (Entrevista a Matías, 04/1/2014)

En este sentido, vale decir que se ha argumentado (Branz, 2013) que la problemática de la inundación de La Plata se visibilizó rápidamente porque se inundó también, en esta ocasión, el casco urbano, es decir, los barrios de clases medias/altas. La periferia de la ciudad y barrios más alejados del centro, vivieron y aun hoy viven las

inundaciones en repetidas ocasiones, ya sea por la existencia de zonas altamente urbanizadas emplazadas sobre los cauces de agua o en zonas aledañas, por la inexistencia de una gestión integral del riesgo de inundaciones, por la falta de mantenimiento de los arroyos y la insuficiencia generalizada del sistema de desagüe, entre otras razones. Dentro de los antecedentes podemos nombrar las grandes inundaciones de enero de 2002, que afectó la zona norte del casco urbano de La Plata, Ringuélet y Tolosa; la de marzo de 2007, que aquejó a las zonas norte y oeste de La Plata; la de febrero de 2008 en la zona norte del partido (City Bell y Villa Elisa)⁶⁶. En este contexto, el proyecto de Volver a habitar incorporó a barrios periféricos dentro de su área de intervención para visibilizarlos como lugares relegados por el Estado, donde *“no había llegado ningún tipo de ayuda”*:

(...) armamos un proyecto y bueno, convocamos a otros compañeros y entonces combinamos los 7 murales con documentales en los diferentes barrios que tal vez sean los lugares menos atendidos o inclusive a muchos lados no había llegado ningún tipo de ayuda. (Entrevista a Matías, 04/11/2014)

Mural	Barrio	Ubicación
1	Villa Elvira	Calle 76 entre 121 y 122
2	Parque Castelli	Calle 68 y 28
3	Los Hornos	Calle 57 y 134
4	La Loma	Calle 29 y 36
5	Islas Malvinas	Calle 20, entre 58 y 59
6	Tolosa-Ringuélet	Calle 10 y 523
7	19 de Febrero	Calle 120 y 89

Cuadro 1
Mural, barrio y ubicación
Volver a habitar
Fuente: elaboración propia

⁶⁶ Para más información, ver Mignoty (2015).

Los espacios de intervención del colectivo cubrieron una amplia área (Cuadro 1). Muchos de los barrios mencionados en el cuadro se encuentran alejados del centro de la ciudad –como Los Hornos, Tolosa, Ringuelet, Villa Elvira, 19 de Febrero– y también han tenido altos niveles de agua dentro de sus hogares. El barrio 19 de febrero, por ejemplo, se encuentra cerca del partido de Berisso, ubicado a orillas del arroyo Maldonado. Es un barrio relativamente nuevo, que se proyectó hacia mediados de la década de 1980 pero aún no está escriturado. Hasta el día de hoy los vecinos reclaman obras, asfalto, arreglos de pozos, recolección de residuos, entre otras cuestiones. La propuesta de realización de un mural, como ya dijimos, no solo sirvió para recolectar historias y marcarlo como espacio inundado, sino también nuevamente aparece la idea de “embellecer” ese paisaje, aportar *“algo lindo”*:

En el barrio 19 de febrero, queda cerca de El Carmen, para el lado de Berisso. Se inundó muchísimo, 2 metros de agua. Heavy metal. Por eso merecen algo lindo. La pasaron tan feo. (Entrevista a Luxor, 30/08/2013)

Al respecto, podemos decir que los murales para los vecinos de los barrios afectados fueron significativos tanto para “embellecer” el espacio como para recordar la catástrofe. Comentarios como *“qué lindas quedaron las paredes”*, *“nota de color y de estímulo”*, *“colorear el alma”*, entre otras, aparecieron en las distintas fotografías que el colectivo compartió vía *Facebook*:

Noe Digrazia (*Facebook*, 21 de junio de 2013 a las 16:06): [Qué] lindas quedaron las paredes después de la inundación⁶⁷.

Dora Ureta (*Facebook*, 23 de junio de 2013 a las 18:26): Esta inundación nos dejó sensaciones ambivalentes: por un lado la tragedia de perder vidas y por otro dejó brotar nuestro sentido de la solidaridad para nuestros hermanos, buscar pronta ayuda para nuestros vecinos más afectados y por sobre todo darnos cuenta que muchas cosas materiales perdidas no eran imprescindibles para vivir. Ayudemos a este grupo para que sigan poniendo una nota de color y de estímulo en nuestro decaído ánimo. Por nuestra ciudad y su gente!!!!⁶⁸

Daiana Nardone (*Facebook*, 4 de septiembre de 2013 a las 18:05): qué hermoso que quedó!!! Qué linda pared en mi barrio!!! Qué emoción y

⁶⁷ Recuperado de la página de Facebook Volver a habitar: <https://www.facebook.com/volverahabitar/photos/a.321136158016416.1073741828.32106665135670/331380563658642/?type=3&theater>

⁶⁸ Recuperado de la página de Facebook Volver a habitar: <https://www.facebook.com/volverahabitar/photos/a.321136158016416.1073741828.32106665135670/332225603574138/?type=3&theater>

cuánto que expresa semejante obra de arte!!! Gracias a Luxor y todos los chicos de Volver a habitar q hicieron esto posible⁶⁹.

Gloria Cortondo (*Facebook*, 19 de agosto de 2013 a las 10:38): Gracias, necesitamos colorear el alma de Tolosa!!!⁷⁰

Esta idea marca un importante contraste con los objetivos de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y nos permite establecer diversas modalidades respecto de la construcción del espacio público. Es decir, por un lado, una forma centrada en la disputa y confrontación explícita con el Estado –específicamente con la Municipalidad de La Plata y principalmente con el ex intendente Pablo Bruera. Por otro lado, la construcción del espacio a partir de la idea de “embellecer” el paisaje barrial. Ambas modalidades, a pesar de ser diferentes, apuntan a recordar la catástrofe a partir de construir –como veremos en el capítulo V– una memoria barrial sobre lo ocurrido, diferente a la oficial.

Las prácticas artísticas de Volver a habitar supusieron, primero, un desdibujamiento entre el espacio privado del hogar y el espacio público de la vereda y la calle. Es decir, los murales realizados en las paredes de viviendas de inundados oficiaron de mediadores en tanto propiciaron el encuentro entre los vecinos y el colectivo y también la exposición de la palabra y el testimonio sobre sus vivencias personales durante y después de la inundación. Como vimos, esto se ha dado también en relación a los murales realizados por la Asamblea Vecinal Parque Castelli, aunque, no hubo una intención explícita de intervenir paredes de vecinos inundados del barrio.

En segundo término, la elección del emplazamiento de los murales en barrios periféricos por parte del colectivo Volver a habitar, dejó marcas en estos espacios, explicitando que se inundaron y, al mismo tiempo, el recurso artístico de la realización de “protectores” barriales permitió homogeneizar los barrios en tanto todos fueron espacios inundados, a pesar de sus diferencias. Si bien, estas prácticas artísticas no tuvieron un impacto material tangible en la estructuración de lo urbano, su propuesta sí invita a pensar las pugnas simbólicas que puede llevar adelante el arte para criticar lo que se asume como dado, por ejemplo, a partir de visibilizar –por ejemplo, vía redes sociales y canales alternativos de comunicación– a los barrios periféricos y las historias de sus habitantes como parte del espacio platense. Por otro lado, en este

⁶⁹ Recuperado de la página de Facebook Volver a habitar: <https://www.facebook.com/volverahabitar/photos/a.321136158016416.1073741828.32106665135670/361454740651224/?type=3&theater>

⁷⁰ Recuperado de la página de Facebook Volver a habitar: <https://www.facebook.com/volverahabitar/photos/a.333895630073802.1073741830.32106665135670/354180591378639/?type=3&theater>

caso, no hubo una pugna visible con un otro que amenazó sus prácticas artísticas por lo que no se imprimieron distintos discursos sobre lo acontecido en un mismo espacio ni se borró lo hecho por el colectivo.

Sin embargo, la idea de dejar “algo lindo” en el barrio, de “embellecerlo”, no solo aporta para la construcción de ese espacio, sino que también hacer “bella” la periferia podría pensarse como una construcción disidente en el sentido en que, en la periferia, la belleza no es parte del proyecto del Estado. Con esto queremos decir que, si bien el colectivo no disputa con el Estado el espacio físico –por ejemplo a través de una pared, como sí lo hace la Asamblea–, propone una forma disruptiva con respecto a la materialidad del barrio –generar un lugar lindo, “bello”, con colores– y una disputa en relación a la significación simbólica que implica ocuparse de un aspecto relegado por el Estado en los barrios no céntricos –vale mencionar que en la zona céntrica de la ciudad, las distintas gestiones municipales invirtieron e invierten dinero arreglando luminarias, calles, ramblas e incluso plazas con nuevos juegos para niños. En este sentido, también visualizamos una construcción política del espacio.

En síntesis, a través del análisis de ambos casos, vemos que, a la tragedia de la inundación, le sobrevino un nuevo escenario en el cual el espacio se marcó y apropió con los murales, con la producción de nuevas relaciones y vínculos entre los colectivos y los vecinos –más allá de su durabilidad temporal e intensidad– y, por último, con la interrelación –mediada por la producción artística– entre el espacio íntimo del hogar y el espacio público. Así, con el arte se re-significó el espacio, volviéndolo próximo y lugar de inscripción de la historia colectiva, no solo del barrio sino también de la ciudad.

Para finalizar, habíamos dicho, recuperando a Lefebvre, que lo vivido en el espacio, es aquello que lo envuelve y lo convierte en albergue de imágenes e imaginarios. En este sentido, los espacios creados por los murales emplazados en la vía pública de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar visibilizaron, tematizaron y, en algunos casos, denunciaron explícitamente lo ocurrido con la inundación y lo que no debía repetirse. Así, consideramos que los murales inscriben espacios diferenciales (Lefebvre, 2013), porque ponen en juego un espacio y una temporalidad diferente a la del orden social al producir un acontecimiento que irrumpe en los sentidos habituales que se tienen sobre dicho espacio (Rancière, 2010). Es decir, introducen el hecho de la inundación explícita o implícitamente a la que vez que configuran un lugar de encuentro que habilita discursos sobre lo sucedido –ya sea momentánea o permanentemente. Además, estas prácticas artísticas evidenciaron una multiplicidad de grupos en pugna y de significados en tensión. Con ello, hacemos referencia a que esta disrupción puso de manifiesto la amalgama de tiempos –el antes y el después de

urbano supone también adueñarse del mismo y caracterizarlo: es una práctica de apropiación territorial.

En base a lo tratado en el capítulo, arribamos a una serie de conclusiones que aportan para pensar la dimensión espacial en vinculación con las prácticas artísticas de nuestros casos. En primer lugar, subrayamos las formas en que el espacio aparece puesto en juego en cada una de las propuestas de los colectivos. Mientras que otras prácticas artísticas, como las vistas en el capítulo I, se desarrollaron, por ejemplo, en la Plaza Moreno frente a la Municipalidad, en Volver a habitar se produjo una interrelación entre el espacio barrial y el espacio del hogar, es decir, el lugar de lo íntimo. La Asamblea Vecinal Parque Castelli también circunscribió sus murales en el espacio barrial aunque priorizando el espacio circundante al Parque, lugar de reunión de los vecinos. De esta manera, el Parque Castelli, por los murales que lo rodean y por el Monumento a las víctimas de la inundación que se halla emplazado en él, asumió semejantes características que la Plaza Moreno con la propuesta de Desbordes, donde la plaza se constituyó en un espacio diferencial (Lefebvre, 2013) porque el arte visibilizó lo ocultado y lo no dicho construyendo un contra-relato más o menos explícito sobre las causas y consecuencias de la inundación.

En vinculación con lo anterior, en segundo lugar, podemos decir que el espacio barrial, como espacio inmediato, fue una zona de doble interrupción. En primer lugar, a causa de la inundación, que en algunos barrios llegó a casi dos metros de altura. Segundo, por la inscripción de las prácticas artísticas. Esto nos da la pauta para pensar que el espacio no es una estructura dada, sobre la cual se inscriben los hechos, sino que es a la vez producto y productor. Por ende, el espacio no es fijo ni terminado, sino que está en permanente cambio. De esta forma, es generado por la dinámica de las relaciones sociales, económicas y de las comunidades locales, siendo factible de ser apropiado por sus habitantes (Massey, 2007, 2012). Las prácticas artísticas aquí analizadas generaron una interrupción en el espacio, en el sentido en que construyeron otros relatos posibles sobre lo acontecido y apelaron a intereses o cuestionamientos sobre la inundación y sus consecuencias.

En tercer lugar, consideramos que las producciones de murales en el espacio barrial abordadas conllevaron un desafío a lo espacial hegemónico en dos sentidos. Por un lado, la Asamblea disputó con la Municipalidad por el uso del espacio, paredes que el municipio utilizaba para divulgar sus políticas públicas en la ciudad. Por otro, Volver a habitar pugnó por comprender a la ciudad de La Plata más allá del cuadrado o casco urbano, incluyendo a la periferia dentro de la producción de los murales. Asimismo, vale comentar el hecho de que también, dentro de lo subalterno, la Asamblea mantuvo el uso del espacio en polémica con grafiteros del barrio quienes le disputaron el uso de

las paredes. Estas situaciones permiten conceptualizar el espacio como construido socialmente y desde una lectura que no reproduce el “romance del espacio público” (Gorelik, 2008), es decir, remarcando que en el espacio construido socialmente confluyen cierta distribución del poder, el conflicto social y también las prácticas creativas que muchas veces se proponen generar operaciones contra esas dinámicas. Pensando en un nivel menor de abstracción, podemos decir que este tipo de prácticas contribuyeron a producir específicamente determinados paisajes urbanos (Fernández Christlieb, 2006). Para Fernández Christlieb, es a partir de cinco acciones que los grupos sociales forjan estos paisajes: reconocerse en el lugar; orientarse y moverse en ese espacio; marcarlo imprimiendo ciertos rasgos artificiales; nombrarlo y, por último, institucionalizarlo, es decir, darle un significado colectivo, definiendo códigos, inventando palabras, clasificándolo, confeccionando una historia, dotándolo de memoria. Cumplidas estas acciones se generan flujos y puntos de encuentro circunscriptos a un espacio preciso, conformando entonces un paisaje. En nuestro caso, podemos decir que tanto la Asamblea Vecinal Parque Castelli como Volver a habitar configuraron *paisajes barriales* en tanto se reconocieron en su barrio de origen o en los espacios que han tomado; se orientaron allí, identificando los mejores lugares para llevar adelante sus acciones; los marcaron con murales alusivos a la inundación; generaron una toponimia, nombrando esos espacios como lugares inundados y en el caso de Volver a habitar, resaltando su condición periférica; finalmente, ambos grupos dotaron sus espacios de memoria sobre la catástrofe siendo el colectivo artístico el creador de la figura del “protector” como recurso visual que identificó a todos los barrios como espacios inundados a pesar de sus diferencias socioespaciales.

Además vimos dos modalidades respecto de la construcción del espacio. Por un lado, la Asamblea lo hace desde una forma centrada en la disputa y la construcción de un antagonismo. Por otra parte, Volver a habitar (re)construye el espacio desde la idea de “embellecer” los barrios a partir de la pintura y los colores, una modalidad que consideramos disidente. Lo mismo observamos respecto a la idea de reconfigurar la dicotomía centro-periferia, presente en el discurso urbano hegemónico. A pesar de sus diferencias, en ambos casos las prácticas artísticas de intervención y disputa de la ciudad, mantienen activa la convocatoria a participar, generando así lazos con la comunidad a partir de la conformación de redes colaborativas donde, en muchos casos, el vecino se aleja del lugar de expectación pasivo para devenir, en mayor o menor medida, productor –del mural o del audiovisual. Asimismo, por ejemplo, mientras el Parque Castelli era definido por prácticas de recreación, en el contexto de las prácticas artísticas analizadas fue escenario de disputa y demanda. La politicidad aquí no se circunscribió meramente al carácter temático o contenidista de las obras de

arte. A través de las prácticas artísticas se pueden introducir nuevas maneras de habitar el espacio público desde la producción de nuevos sentidos, maneras de significar, nombrar o elaborar percepciones que desafíen el discurso establecido. En las prácticas de Volver a habitar y de la Asamblea se constituyen espacios de encuentro, se dan a conocer historias de vida, además de evidenciar, registrar y denunciar las consecuencias de la inundación. Así, la ciudad, como lugar de la historia, queda expuesta en imágenes y relatos otros que contienen una potencia de espaciamiento, es decir, producen y (re)configuran el espacio. Es en este sentido que podemos hablar de espacios diferenciales (Lefebvre, 2014) y de la institución de una experiencia espacial diferente (Rancière, 2011).

En el próximo capítulo, nos centraremos específicamente en cómo este espacio es además atravesado por marcas de memoria, considerando a la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar como emprendedores de una memoria diferente a la oficial.

CAPÍTULO V

MARCAS PARA RECORDAR: EL ARTE COMO VEHÍCULO DE MEMORIA

*La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir
que el ser que la mira (...) ¿Cómo dar cuenta del presente
de esta experiencia, de la memoria que convocaba,
del porvenir que comprometía?*

Georges Didi Huberman (2006: 12)

En el capítulo anterior, hemos puesto el foco en la construcción del espacio a partir de las prácticas artísticas de los colectivos en estudio. En este sentido, describimos y analizamos la inscripción en el espacio de nuevas narrativas. Recuperando esa noción de espacio, también podemos decir que no es una *tabula rasa* sino que se trata siempre de una superficie marcada por una infinidad de marcas del pasado pertenecientes a un grupo, las cuales son “centros mnemónicos” o puntos de referencia para el recuerdo (Giménez, 2009: 22). Además es importante señalar que tanto los acontecimientos, los actores que se proponen recordar, como los espacios específicos, están inscriptos en un devenir histórico-temporal. De esta forma, hubo un antes y habrá un después (Jelin y Langland, 2003) de la marca de la memoria.

En este capítulo abordaremos entonces el vínculo entre arte, memoria y post inundación partiendo de la idea de que las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar a la vez que utilizaron el recurso artístico como estrategia para la acción –capítulo III– y se (re)apropiaron y (re)configuraron el espacio barrial –capítulo IV –, también operaron como modos colectivos de significación y producción de memorias. Específicamente, partiendo de considerar a nuestros dos casos como emprendedores de memoria, analizaremos los murales y el monumento a los inundados como marcas de memoria que irrumpen en el paisaje urbano –barrial– recuperando la singularidad de los acontecimientos vividos en la ciudad luego del 2 de abril de 2013. En el caso de Volver a habitar también analizaremos el uso de la fotografía.

Veremos que el arte aparece como “lugar” de enunciación privilegiado, acercándose al hecho traumático, mostrándolo y habilitando canales de expresión desde diferentes dispositivos artísticos.

Siguiendo a Arfuch (2004), existe hoy una obsesión memorial que convoca a la experiencia estética, en donde el arte puede generar otras maneras de hacer y de ver. Las obras artísticas conforman desde sus sistemas algunas formas de rememoración. En relación con esto, debe decirse que no hay memoria sin imágenes, las cuales aparecen como necesarias dada la posibilidad de ver para entender, para saber, para conocer. Las experiencias aquí analizadas configuraron el espacio a partir de la construcción de una memoria sobre los hechos a los cuales refirieron y a su vez, estas prácticas de memorialización, no solo cristalizaron modos particulares de recordar y de reactualizar lo sucedido, sino que también supusieron compartir lazos de pertenencia, solidaridades y sociabilidades. En este sentido, el conjunto de prácticas artísticas de los casos trabajados en esta tesis, se constituyeron como marcas de memoria, siendo algunas más efímeras y otras permanentes, a la vez que, en determinadas fechas, algunas de ellas se reactualizaron/reactualizan. Así, la imagen aparece como portadora de memoria y permite el montaje de tiempos heterogéneos (Oviedo, en Didi-Huberman, 2006).

En suma, comenzaremos el capítulo abordando algunos tópicos centrales respecto a la memoria. No es nuestra intención sumergirnos en este amplio y complejo tema, sino que nos interesa recuperar algunas herramientas conceptuales que nos permitan analizar las producciones artísticas trabajadas en esta tesis como marcas de memoria, es decir, espacios de narración de la experiencia traumática, en tanto su existencia es un recordatorio de la inundación. Así, nos centraremos primero en qué es la memoria colectiva y su relación con el espacio y el tiempo, para luego focalizar en los conceptos de marcas de memoria, emprendedores de memoria, vehículo de memoria y la relación entre memoria y arte. Finalmente, este marco teórico nos permitirá dar cuenta, según el caso, de características propias de las elecciones plásticas y artísticas, de disputas en torno a la ubicación y respecto al tipo de representación generadas en los murales y monumento, como también sobre el qué y el cómo recordar, la reactualización de la memoria y las luchas por la memoria en contraposición al poder estatal municipal y provincial.

I. MEMORIAS, ACTORES, TIEMPOS Y ESPACIOS

El campo de la historia y la memoria es profuso y existen distintos autores que se han abocado a responder las siguientes preguntas: ¿qué es la memoria?, ¿quién recuerda?, ¿qué se recuerda?, ¿cómo pensar lo social en los procesos de memoria? También existen planteos acerca de la dificultad de cómo se representa la memoria, quién dice, qué memorias son representadas, qué memorias quedan fuera, cuáles memorias entran en conflicto, cómo podemos traducir una experiencia de tipo traumático. Al respecto, es relevante la idea de que existen momentos propicios para que los recuerdos sean expresados y ello se vincula con que existan personas con capacidad de escuchar esas experiencias. Muchos de los desarrollos teóricos sobre el tema se centraron en relación al pasado reciente –por ejemplo, al Holocausto o, en nuestro país, a la última dictadura cívico militar– y, si bien no es el contexto abordado en esta tesis, sí podemos repensar algunos conceptos como herramientas teóricas a la luz de nuestros casos.

En primer lugar, partimos de entender la memoria como categoría social (Jelin, 2001), es decir, es la facultad que excede el nivel individual para comprenderse enmarcada socialmente, es un proceso constante e indefinido de resignificación. La memoria social se constituye a partir de experiencias vividas por grupos sociales, “se articula con la oralidad, la pluralidad y la sociedad civil” (Lifschitz, 2012: 2) y, “por eso, la memoria es del orden del lazo social” (Lifschitz, 2012: 3), y se relaciona con compromisos emocionales y políticos. Recuperando a Halbwachs, Lifschitz (2012) postula que la memoria social crea vínculos sociales al mismo tiempo que establece diferentes puntos de vista sobre el pasado.

En segundo término, siguiendo a Pollak (1989), la memoria está constituida por acontecimientos –vividos personalmente o vividos por el grupo al cual la persona siente que pertenece–, personas y lugares –particularmente relacionados con el recuerdo. Además, podemos establecer distintas caracterizaciones de la memoria. Es selectiva, ya que no registramos todo. Es, en parte, heredada, viene de antes, excediendo el tiempo de la vida física de la persona y también posee una perspectiva de futuro. De esta forma, la dimensión temporal es relevante, en tanto, como sostiene Jelin (2017), la memoria es la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza con el presente y también con un futuro deseado –un horizonte de expectativas–, en el acto de recordar, olvidar y/o silenciar. Su construcción como proceso colectivo permite la producción de representaciones sociales que otorgan nuevas significaciones al trauma social vivido (Vidal Beneyto,

2004). No hablamos de una memoria neutral y monolítica sino que la memoria es múltiple y selectiva, guarda, recuerda pero también excluye.

En tercer lugar, nos interesa retomar la propuesta de Halbwachs (1990) quien establece una relación entre espacio y memoria bajo la idea de que la memoria colectiva no existe al margen de un marco espacial que le da sentido. Para el autor, todo grupo y actividad colectiva están ligados a un espacio específico, el cual es transformado mediante actos de apropiación. Existe entonces una relación entre grupos y espacios que no permanece siempre igual sino que sucesos extraordinarios pueden alterarla. Esto se condice con la definición de espacio adoptada en el capítulo IV, donde planteamos su carácter relativo, relacional y performativo. Asimismo, la memoria no solo se halla asociada a un marco espacial concreto sino también a un momento temporal específico –es decir, al contexto social y político en el que emergen las marcas. Es mediante diversos tipos de marcas de memoria, generadas a partir del accionar de un grupo, que se expresa el recuerdo y se intenta transmitir a otros una memoria colectiva y social. Así, estas marcas pueden servir de referencia para las generaciones posteriores y también a públicos no familiarizados con el tema. Son la evocación de un hecho.

Ahora bien, además de considerar que la memoria es una construcción individual y colectiva, que posee una dimensión temporal –de pasado, presente y futuro– y que se vincula con el espacio, en este capítulo focalizaremos en tres conceptos centrales: marcas de memoria, emprendedores de memoria y vehículos de memoria.

Las marcas de memoria pueden adoptar distintas formas: monumentos, placas, baldosas, plazas, nombres de calle, fotografías y, como en los casos aquí desarrollados, imágenes visuales circunscriptas al dispositivo mural. Es interesante también considerar que la marcación de espacios de memoria no siempre se produce con una intención definitiva sino que puede ser el resultado de prácticas breves, fugaces. Es el caso, por ejemplo, de una manifestación o un acto de homenaje. Recuperando a Schindel (2009), podemos hablar de sitios testimoniales –sedes de crímenes humanitarios y violaciones de los derechos humanos–; monumentos, museos y memoriales –como otros espacios de conmemoración–; y estrategias locales, descentralizadas y/o performativas de marcación de la memoria en el espacio. Estas últimas son aquellas prácticas que resultan efímeras y suponen intervenciones en la ciudad por un determinado lapso de tiempo, materializándose el recuerdo en las prácticas mismas de los actores sociales, en sus cuerpos. De esta manera, el uso de marcas de memoria como herramienta conceptual es relevante en tanto nos permite abordar los diferentes tipos de propuestas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque

Castelli y de Volver a habitar, ya sea un mural, un monumento, fotografías o prácticas de carácter efímero.

Los emprendedores de memoria, otro concepto vinculado con los casos trabajados en esta tesis, son los actores sociales que despliegan diversas estrategias para hacer memoria, asumiendo un rol activo en su transmisión y utilizando diferentes medios para ello. Estos actores, en algunas situaciones, no tienen relación directa con los afectados por hechos traumáticos pero se consideran parte de esa memoria por lo cual promueven el recuerdo y su materialización en diversos productos culturales que son concebidos como vehículos de la memoria. De esta manera, a través de la inscripción, señalamiento o marcación en el espacio se ejercen y se plasman memorias y en estas prácticas cristalizan entonces los modos que se va dando la sociedad de recordar. Asociado al concepto de emprendedores de memoria, podemos hablar de marcas societales, propuestas desde la participación ciudadana, es decir, desde la sociedad civil –en oposición a las marcas oficiales o diseñadas desde el Estado. Así, podemos considerar a la Asamblea Vecinal Parque Castelli y a Volver a habitar como dos colectivos de emprendedores de memoria, impulsores de marcas en el espacio barrial –emplazando murales y un monumento por las víctimas de la inundación– a través de representaciones figurativas diferentes. Además propusieron otra memoria, opuesta a la memoria construida desde el Estado municipal y provincial. Es decir, mientras que desde el municipio y la gobernación se construía un relato que exponía un número menor de muertos por la inundación y que sostenía que lo ocurrido se debió a un acontecimiento natural y que nada hubiera podido hacerse, ambos colectivos, desde diferentes recursos –visuales o audiovisuales–, polemizaron con estas afirmaciones, como ya hemos visto en los capítulos previos.

Por último, será útil el concepto de vehículos de memoria (Jeling y Langland, 2003) para referirnos a cómo la memoria se corporiza en diversos productos culturales – como libros, museos, monumentos, películas, murales, fotografías, etc. –, es decir, las vías por las que se transmiten las memorias, las historias del pasado que adquieren significados en el presente. Por su parte, las fechas, los aniversarios y las conmemoraciones también pueden ser considerados vehículos de la memoria.

Estas definiciones son cruciales porque, como veremos más adelante, nos permiten analizar las acciones colectivas en torno al arte y la memoria de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar. Dar cuenta de sus marcas de memoria y sus características es relevante “para inscribir el recuerdo a escala local” –en este caso el espacio barrial–, lo cual tiene “un papel fundamental a la hora de restablecer la memoria en el paisaje cotidiano de los ciudadanos” (Schindel, 2009: 82). Es en el espacio, a través de su intervención, donde se tramitan colectivamente sucesos del

pasado y donde se da batalla por el sentido. El arte aparece aquí como mediador, habilitando canales de expresión de los hechos traumáticos.

II. ARTE Y MEMORIA

La referencia al periodo abarcado por la última dictadura cívico militar (1976-1983) es de las más fructíferas en producciones artísticas en conexión con la memoria. Luego de la vuelta a la democracia en el año 1983, surgieron públicamente diferentes producciones y se realizaron numerosas muestras que aludieron críticamente a la dictadura, sus atrocidades –siendo la desaparición de personas un ejemplo concreto– y sus consecuencias políticas, económicas, sociales y culturales actuales. A lo largo de todos estos años, artistas y colectivos de arte realizaron diversos trabajos en relación a la memoria, caracterizándose por la diversidad en los recursos estéticos utilizados⁷¹. Podemos mencionar los casos paradigmáticos de los colectivos de arte Etcétera y el GAC –Grupo de Arte Callejero– que, a mediados de la década de los '90 acompañaron los reclamos de HIJOS –Hijos por la Identidad contra el Olvido y el Silencio– y su metodología del escrache⁷². El GAC, por ejemplo, participó de los escraches con un soporte gráfico visual en clave de señalética, marcando, como una señal vial, un centro de detención clandestino o la vivienda de un genocida.

No obstante, las propuestas artísticas en vinculación con la memoria no responden solo al pasado reciente sino que, con el correr de los años, se han incorporado múltiples temas a las prácticas de los artistas y colectivos culturales, como son por ejemplo, los vinculados con la aparición con vida de Julio López⁷³ –cuyas prácticas artísticas en la ciudad de La Plata han sido muy prolíferas⁷⁴–, de Luciano Arruga⁷⁵, de

⁷¹ Se han desplegado una gran variedad de recursos que van desde las disciplinas más tradicionales como pintura y escultura hasta instalaciones, performances, murales, ploteos, grafitis y stencils, entre otros.

⁷² Las acciones denominadas “escraches” tienen por objetivo señalar, evidenciar y hacer públicos los lugares de residencia de genocidas de la última dictadura cívico militar, poniendo de manifiesto a su vez, el grado de impunidad de la justicia, teniendo en cuenta las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y el indulto firmado por Menem.

⁷³ Julio López, desaparecido desde octubre de 1976 hasta junio de 1979 durante la dictadura cívico militar del '76, desapareció por segunda vez el 18 de septiembre de 2006, luego de la condena de Etchecolatz. Habiéndose derogado las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Miguel Etchecolatz fue el primer acusado por genocidio. López era querellante en la causa y un testigo clave, ya que sus declaraciones involucraban a muchos militares y policías. Todavía hoy sigue desaparecido y no se sabe absolutamente nada de su paradero.

⁷⁴ Al respecto, ver Capasso y Jean Jean (2011)

⁷⁵ Luciano Arruga, desaparecido en democracia el 31 de enero del 2009, fue secuestrado por la policía bonaerense en Lomas del Mirador, La Matanza, en represalia a su negativa de robar para ella. Ninguno de los efectivos acusados fue procesado. Sus restos fueron encontrados el 17 de octubre de 2014 y,

Marita Verón⁷⁶, entre otros casos; con fechas conmemorativas de asesinatos impunes como el de Sandra Ayala Gamboa⁷⁷ o el de Mariano Ferreyra⁷⁸, entre otros tópicos.

En este sentido, siguiendo a Jelin (2017), las marcas y monumentos en relación a la memoria, no solo se referencian al particular contexto del pasado reciente en el Cono Sur⁷⁹, sino que también diversas materialidades son generadas en vinculación a víctimas de la desidia gubernamental y lo que se busca con ellas es producir marcas físicas en el espacio público para el recuerdo y el reconocimiento simbólico de lo que pasó y de a quiénes le sucedió. A su vez, estas marcas, como vehículos de memoria, son soportes “para el trabajo subjetivo y la acción colectiva, política y simbólica, de actores específicos en escenarios y coyunturas dadas” (Jelin, 2017: 164). Es decir, distintos actores sociales englobados bajo lo que hemos definido previamente como emprendedores de memoria, luchan por mantener el recuerdo de lo que aconteció. Al respecto, vale decir que las memorias pueden cuestionarse o invertirse, pueden ser producto del Estado –es decir, construidas desde arriba– o de miembros y sectores de una comunidad, –reivindicaciones desde abajo (Amati, Díaz y Jait, 2013).

Las divergencias que podemos encontrar en los modos de representación de los hechos traumáticos muestran las dificultades y variedad de formas que existen sobre cómo se representa la memoria, desde qué discurso nos posicionamos, qué memorias son representadas, cómo podemos traducir una experiencia tan trágica en algo materializado y cómo resignificarla a través del paso del tiempo. Además, como ya mencionamos, en el análisis de las propuestas, es interesante dar cuenta de cómo este tipo de experiencias reconfiguran el espacio con acciones que reconstruyen la memoria para la producción de un nuevo espacio social (Proaño Gómez, 2016).

según pericias oficiales, el joven habría sido enterrado como NN en el cementerio de la Chacarita (Buenos Aires).

⁷⁶ Marita Verón fue secuestrada para fines de explotación sexual en San Miguel de Tucumán el 3 de abril de 2002 a la edad de 23 años. Hasta el día de hoy continúa desaparecida.

⁷⁷ Sandra Ayala Gamboa, de 21 años llegó al país desde Perú en octubre del 2006. El viernes 16 de febrero del año 2007, bajo engaño, fue llevada por un hombre al edificio donde funciona un área gubernamental (en ese momento Rentas de la Provincia de Buenos Aires), en pleno centro de la ciudad de La Plata, en horas de la tarde, a una supuesta entrevista de trabajo. Con el correr de las horas y como no regresaba a la pensión donde vivía, su novio acude a la Comisaría Primera para denunciar su desaparición. Sin embargo, la comisaría no actuó, solo lo hizo una semana después cuando fue hallado su cuerpo con signos de violación, golpiza y ahorcamiento.

⁷⁸ Mariano Ferreyra murió tras ser baleado por una patota de la Unión Ferroviaria cuando, junto a trabajadores tercerizados del Ferrocarril Roca y organizaciones de izquierda que reclamaban por la reincorporación de cien despedidos, intentaron cortar las vías del tren en Avellaneda. Era militante de la Juventud del Partido Obrero y tenía 23 años.

⁷⁹ En los Estudios de memoria es común la referencia al Cono Sur y a América Latina, por tener un pasado compartido de genocidios, dictaduras, violencias y violaciones a los Derechos Humanos. Es por ello que se habla de sociedades que atravesaron y vivieron hechos traumáticos. Al respecto, las investigaciones de Elizabeth Jelin son pioneras en el estudio de marcas de memoria en el Cono Sur.

Podemos decir entonces que las producciones artísticas vinculadas con la memoria muchas veces permiten indagar, preguntarse sobre un suceso, pues suelen no limitarse a registrar sino que muchas veces habilitan poner en juego diversas variables que hacen a una memoria activa. A su vez, el acontecimiento traumático queda ligado a cómo representar determinado hecho, bajo qué formas y cuáles son las maneras y límites que tiene el arte de aproximarse al horror o trauma. Igualmente, es importante tener en cuenta, como sostiene Foster (2002), que la memoria se plantea como un campo de batalla, conflictivo, nunca neutral, nunca objetivo y que “hay representaciones mejores y peores, pero no hay una representación correcta” (Huyssen en Gianera, 2002: 27).

Al respecto, las producciones estéticas pueden ser pensadas como una estrategia, como “vehículos” de memoria, donde la memoria es un proceso de creación de significados, esencial en la construcción de identidad individual y colectiva. Para Nelly Richard,

Solo una escena de producción de lenguajes permite quebrar el silencio traumático de la no palabra cómplice del olvido (...). Imágenes y palabras, formas y conceptos, ayudan a trasladar la resignificación de la experiencia a planos de legibilidad (...) (Richard, 2007: 147).

En síntesis, el recurso artístico empleado y la forma en que se plasma no siempre es la misma. La cultura siempre crea nuevas formas de expresar y esto también incluye nuevas formas de representación de la memoria (Battiti, 2007). Como ya dijimos, muchas de estas estrategias pueden ser locales y efímeras y se constituyen como marcas societales –en oposición a las marcas territoriales oficiales o diseñadas desde el Estado– que proponen la participación ciudadana y muchas se agotan en la acción del momento. Pero otras aún perviven disputando el espacio de la ciudad. Son señales en la calle, en paredes anónimas o en edificios públicos, espacios de territorialización de la memoria, iniciativas que tienen el objetivo de que se mantenga el recuerdo vivo, activo, para que no vuelva a repetirse. Así, el uso de recursos artísticos para hacer memoria como una forma de comunicar visualmente ciertos temas, funciona como marcas, como un modo que se da la sociedad para recordar determinados hechos y, en muchos casos, para impugnar y denunciar al mismo tiempo, aspirando a el *nunca más*.

III. MEMORIAS VISUALES SOBRE LA INUNDACIÓN

Los miembros de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y los integrantes del colectivo Volver a habitar, como veremos, consideran que sus prácticas artísticas sobre la inundación del año 2013 se vinculan con la memoria. Pasadas algunas semanas de la inundación, sus producciones se circunscribieron a un marco espacial y temporal específico: el barrio. Si bien la temática abordada en las prácticas artísticas de cada colectivo es la misma y en todos los casos identificamos una evocación inmediata a lo ocurrido en tanto su existencia es un recordatorio físico de la inundación, la construcción de estas marcas de memoria presenta diferencias. Encontramos murales, un monumento, fotografías, prácticas performáticas y acciones de conmemoración y reactualización de la memoria. En relación a ello, podemos plantear una serie de preguntas que nos guiarán en el análisis: ¿cuáles fueron los objetivos de memoria de cada colectivo? ¿Cómo hicieron el trabajo con las memorias? ¿Recopilaron historias? ¿Dónde lo hicieron? ¿Para quiénes lo hicieron? ¿Hubo consensos? ¿Hubo conflictos? Consideramos que los dos colectivos trabajados en esta tesis cumplieron el rol de emprendedores de memoria al promover y reivindicar una memoria “desde abajo”, desde la sociedad civil, hayan o no sufrido las consecuencias directas de la inundación. En este sentido, la memoria excede lo individual y familiar y se proyecta socialmente. También es importante decir que, en el marco de las intervenciones artísticas llevadas adelante por la Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a habitar, aunque la materialidad de la marca se mantenga en el tiempo, “no hay garantías de que el sentido del lugar se mantenga inalterado o sea idéntico para diferentes actores” (Jelin, 2017: 180). Si bien este punto no será abordado en la tesis, sí nos interesa recuperar qué significaron los murales y el Monumento a los inundados como marcas de memoria en su contexto de producción. Nos interesa también indagar en cómo a través de la difusión de fotografías, en particular del colectivo Volver a habitar, se ha querido transmitir las huellas de la inundación y sus consecuencias.

En primer lugar, podemos decir que, para los dos colectivos, el mural fue central como repertorio de acción, aunque de una forma diferente, tal como ya hemos visto en los capítulos anteriores. En ambos casos, este dispositivo ofició en cada barrio como el modo de mantener presente, a partir de la imagen y la representación, lo que había pasado. Para Carlos, integrante de la Asamblea,

[la representación en los murales] es todo referente a lo que sufrió cada uno en la inundación, durante y después (...) Este [mural] que está ahí que dice “El agua bajó, las marcas quedan”, es el factor común que queda de dolor, de propuesta conjunta. Todo tiene que ver con lo que nos pasó

conjuntamente (...) El mural tiene una función no artística, sino social, de ideas por ejemplo como la memoria colectiva, la memoria vecinal, comunitaria, de lo que no es efímero como la murga, los títeres, el teatro, los festivales, las canciones. Eso no [los murales], continua estando, tiene mucho de fundamento social, surgió con la idea de que quedara (...) Y aunque no tengamos el resultado inmediato que todos pretendemos, que son obras, subsidios, justicia, por lo menos que quede en la memoria, que esos murales, cuando pase un micro y el nene le pregunte a la madre “mamá eso qué es, qué hace eso ahí, qué quiere decir”, bueno que sepa que eso pasó. Que quede en la memoria social por lo menos. Y no se olvide así nomás. (Entrevista a Carlos, 22/12/2016)

Vemos, a partir del relato de Carlos, que hay una intención de generar una “*memoria colectiva, vecinal, comunitaria*” a partir de exponer en la imagen lo que los vecinos del barrio sufrieron. Asimismo, se remarcó que, como no han obtenido, hasta ese momento, la satisfacción de sus demandas –obras, subsidios y justicia–, por lo menos esperaban que el hecho de la inundación no se olvidara rápidamente sino que las imágenes generadas en los murales contribuyeran a que su recuerdo perdure.

Por su parte, Volver a habitar se organizó a partir de la necesidad de dar sentidos a lo ocurrido creando dispositivos artísticos que en principio tuvieron la intención de crear una memoria colectiva barrial recuperando los sentidos de solidaridad vecinal y los lazos sociales activados tras la inundación, sin, como ya dijimos, necesariamente exponer explícitamente un enemigo o causante de los perjuicios. No se referenció entonces un enemigo colectivo sino la constitución de símbolos –“protectores”– que, a través del color y, como vimos en el capítulo II, de la ideación de oraciones divulgadas vía redes sociales –*Facebook*–, reforzaban la intención de proteger al barrio, de no olvidar la tragedia y de construir un presente mejor. Sintetizaron esas búsquedas en frases como “*este protector escucha tus historias para construir nuestra memoria*”, “*sus manos salva a las casas de la inundación y las protege dentro de su cuerpo*”, “*construyendo amuletos por las calles para alegrar los días*”, “*a las marcas del carbón de coque las cambiamos por una paleta de colores que nos recuerda en cada mirada que el dos de abril atravesó nuestras vidas*”, entre otras. Con ellas se completaba el sentido del mural.

Este proyecto partía de una consideración similar a la Asamblea respecto de la práctica artística. Según Florencia, integrante de Volver a habitar,

El mural los ponía [a los vecinos] en la situación de tener siempre el recuerdo de lo que había pasado y poner en valor lo que habían pasado porque pensaban que a nadie le importaba (...) La idea no era dejar algo que refleje una tristeza, sino que deje una huella de lo que pasó y el valor

de las personas que pudieron salir de eso y pudieron ayudarse, que pudieron, juntos, construir otra cosa (Entrevista a Florencia, 04/10/2017)

Es decir, la representación en las paredes de las casas exponía el recuerdo de lo vivido y, en este proceso, se recreaban sentidos colectivos y se reorganizaba el espacio urbano al ofrecer las paredes externas de sus casas para la intervención. Sin embargo, no apelaron a que sea a través de una imagen del horror o la tristeza, sino que, como sostuvo Ignacio, el mural “terminaba siendo un respiro” y un “lugar de encuentro” (Entrevista a Ignacio, 09/10/2017). A partir de la propia composición, por el uso de las formas, los colores y la idea de colocar en el barrio la figura de un “protector”, conjuntamente a la idea de recopilar los relatos personales de aquellos días, en los cuales quedaba expuesta la ayuda y colaboración entre los propios vecinos, se apuntaba a poner en valor que, pese a la tragedia, pudieron ayudarse y construir o afianzar, según el caso, sus lazos.

Por otro lado, en este caso, si bien la participación de los vecinos no fue directa en la ideación de las marcas de memoria –particularmente en los murales, a diferencia de las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli–, el colectivo artístico sostiene que para los vecinos fue importante que ellos se acercasen a los barrios y se interesasen por lo que estaba pasando. En este sentido, cuenta Florencia que

la sensación que me daba a mí, era que [con el mural y los relatos] lograban darle un cierre a todo lo que les había pasado. Porque en la mayoría de los barrios se sintieron muy desvalidos. Entonces todos decían “nadie se acercó, a mí nadie me vino a preguntar, yo me inundé dos metros, nadie me vino a preguntar si yo estaba bien, sí mi familia, sí mis amigos pero después nadie me vino a preguntar”. Eso era muy doloroso para la gente, entonces, sentir que alguien se estaba acercando preocupándose por lo que pasaba, yo me daba cuenta que los ponía muy contentos. Eran agradecidos de que hayamos ido, de tener el mural (Entrevista a Florencia, 04/10/2017).

De esta manera, Florencia resalta en su discurso que, por las devoluciones que tuvieron respecto de sus prácticas, importó tanto dejar inscripto un mural en el espacio, como interiorizarse en la experiencia personal de los vecinos de cada barrio. Así, mientras los murales funcionaron como punto de reunión, como disparador y, según Ignacio, como “un gesto de cuidado hacia el otro” (Entrevista a Ignacio, 09/10/2017), los relatos en formato audiovisual divulgados vía *Facebook*, buscaron focalizar en las experiencias de cada barrio. Es decir, para el musicalizador del colectivo artístico, fue importante mostrar “lo que sucedía en el barrio [ya que] veías los diarios y era como que todo estaba contado desde una mirada ajena” (Entrevista a

Ignacio, 09/10/2017). Los audiovisuales, entonces, exponían la tragedia en primera persona, y en tanto género documental, se valieron de imágenes espontáneas de las casas y objetos – mostrando las huellas del agua–, de entrevistas y testimonios cortos. Este recurso audiovisual fue esencial para el proyecto en tanto constructor de relatos y como vector de la memoria, teniendo en cuenta a su vez la cuestión autobiográfica de los vecinos. En este mismo sentido, la fotografía fue un soporte muy importante para Volver a habitar. Además de los murales y los relatos difundidos en pequeños audiovisuales, han querido generar un registro fotográfico que documentara la inundación también desde una perspectiva que focalizara en las historias personales de cada vecino que se acercó a hablar. Así, Florencia explica que

Al nivel de las imágenes, nosotros buscábamos las huellas, lo que había dejado la inundación, de las marcas en las paredes, de las fotos desparramadas porque estaban secándose, casas enteras dadas vuelta, con relatos muy puntuales (...) Huellas de lo que quedó, de las casas, de la marca del agua, casas despojadas, patios explotados, los autos cruzados. Registro de las caras que iban cambiando mientras contaban, ponerle un rostro a las personas que habían vivido eso. Más allá de la inundación, fulano de tal se inundó. Y eso era lo importante. Darle valor a lo que le había pasado a cada uno (Entrevista a Florencia, 04/10/2017)

Es decir, la fotografía del colectivo no solamente se propuso registrar las marcas de la inundación en lo material (imagen 1 y 2) sino que también buscó captarla en la gestualidad de los rostros (imagen 3). De este modo, si bien durante los días posteriores al 2 de abril de 2013 habían circulado fotos, reportajes y pedidos de justicia por distintos medios, incluidas las redes sociales, muchas de las imágenes y registros no solo aludieron a la situación en general, sino que, en el contexto de circulación masiva de imágenes, muchas de ellas se fueron perdiendo con el correr del tiempo. Para Florencia, las fotografías sobre la inundación que circulaban no captaban las historias personales y por eso focalizó en ese aspecto. Así, el objetivo del colectivo artístico fue rescatar la importancia de cada relato individual, puntualmente, “lo que le había pasado a cada uno”. Vemos la idea mencionada anteriormente de que es preciso que existan personas con capacidad de escuchar esas experiencias y, podríamos agregar, de materializarlas, promoviendo, a partir de diferentes soportes y registros, la transmisión de lo vivido.

A su vez, estos emprendedores de memoria, aunque no sufrieron la inundación en carne propia, se apropiaron de la causa, la hicieron suya y trabajaron esa determinada memoria. Aquí también, entonces, se generó un sentido colectivo en tanto fue un trabajo elaborado en conjunto entre los integrantes de Volver a habitar y los vecinos

que cedieron sus casas y sus testimonios. Además, todo el registro visual fue difundido por el espacio virtual, el cual también puede ser considerado como medio por donde se despliega la memoria (Triquell, 2013; Jelin, 2017) y cuya particularidad es que permite que, quienes acceden a las fotografías, dejen comentarios y establezcan algún tipo de conversación.

En las fotografías, concretamente, podemos ver vecinos en primer plano, las marcas que dejó el agua dentro de las casas, la destrucción de objetos y artículos del hogar, entre otros. En ellas visualizamos una doble marca: la de las fotografías como obras artísticas y las propias marcas de la inundación que retratan. Además, las fotografías están en blanco y negro, lo cual también genera un indicio de una temporalidad pasada. Al respecto del uso de la fotografía, Da Silva Catela (2011) sostiene que:

"Si bien en estricto sentido técnico la fotografía fija en el papel o en la memoria digital su contenido referido a una temporalidad pasada, no pasa lo mismo con su interpretación. Como en otras formas de imagen gráfica, los espectadores les atribuyen un significado nuevo a través de su propia experiencia cultural. Es en este sentido que fotografía y memoria adquieren un sentido pleno y una interrelación densa. La imagen sirve como soporte al recuerdo, cuando ese momento fue vivido por quien observa la fotografía, y como vehículo de memoria cuando se reconstruye desde el presente de identidades comunales o étnicas, en que participan tanto aquellos que vivieron esa experiencia como quienes no la vivieron" (Da Silva Catela, 2011: 3 y 4).

Aquí se pone en juego entonces el montaje de tiempos heterogéneos, es decir, el tiempo que la fotografía muestra pero también el tiempo de quien la mira e interpreta. En este sentido, la fotografía no solo funciona como marca de memoria, sino que además se configura como un vehículo de ella. Esta condición de marca y vehículo de memoria abarca a todas las prácticas artísticas de nuestros casos.



Imagen 1
Volver a habitar
2013
Fuente: Florencia Cariello



Imagen 2
Volver a habitar
2013
Fuente: Florencia Cariello



Imagen 3
Volver a habitar
2013
Fuente: Florencia Cariello

Otra cuestión importante a tener presente es que el debate estético también es parte constitutiva de los procesos de memoria. Así, puede haber mensajes que sean claros y literales, basados en una estética mimética y descriptiva. También existen aquellos más ambiguos, con el objetivo de llamar la atención o despertar la curiosidad y la libre interpretación del espectador.

En otras ocasiones puede haber una identificación no buscada con la imagen que instituye la marca o el monumento de memoria. Esto último sucedió con la representación de las manos en el Monumento a las víctimas de la inundación realizado por la Asamblea Vecinal Parque Castelli (imagen 4).

Carlos, quien ideó su forma, relata que

en el monumento hay dos manos. A mí me pareció que podía ser una pareja, él trató de salvarla a ella y se ahogaron los dos. Y es una mano agarrándose de la otra. Bueno eran justo los padres de Rocío Aguirre [familiar de víctimas de la inundación]. Y ella se molestó cuando yo dije eso. Después hablamos de forma personal y terminamos que el año que viene ella quiere que yo le haga un monumento cerca de la casa que simbolice a los padres (Entrevista a Carlos, 22/12/2016).

En este ejemplo se ve un caso de identificación no buscada entre lo que se quiso representar como una escena posible de haberse vivido aquella noche trágica y un hecho que realmente ocurrió. Si bien se ha privilegiado un lenguaje figurativo –a partir de las manos –, no es posible generar una asociación directa entre la representación y la singularidad biográfica de las víctimas de la inundación. Esta situación generó roces entre los emprendedores de memoria y un familiar de víctimas de la inundación, en tanto mientras los primeros buscaban producir una imagen anónima o general –que por la variedad de tamaños y formas apelaba a “que no se estereotipara con algún fallecido específico” (Entrevista a Carlos, 22/12/2016)–, el familiar la veía personalizada y particular, acorde a su vivencia. Por otra parte, aparece aquí una imagen del dolor, de aquellos que murieron ahogados, una imagen que muchos vecinos de La Plata rememoran haber visto esa noche trágica.

Además, vale decir –como ya hemos mencionado en el capítulo II– el formato monumento, objeto “privilegiado de las visiones canónicas y estáticas de la nación” (Schindel, 2009: 77), es aquí resignificado en tanto su materialidad no es la tradicionalmente usada. En general, las esculturas monumentales y los retratos públicos han optado históricamente por el uso de bronce o mármol (Gutiérrez Viñuales, 2004). Los asambleístas eligieron realizar el monumento con hierro fundido, un material común recolectado a partir de donaciones de los propios vecinos. De esta manera, los damnificados recuperan, reapropian y resignifican un dispositivo altamente asociado al Estado como medio de conmemoración y recuerdo.



Imagen 4
Detalle Monumento a las Víctimas de la Inundación
Asamblea Vecinal Parque Castelli, Parque Castelli
2013
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

También puede suceder que, a partir de la alusión al acontecimiento que se quiere recordar, haya intercambios, debates, pareceres sobre cómo dar cuenta del hecho a través de una imagen. Con relación a los murales de la Asamblea, Nacho, integrante de la misma, comentó que

Se iban haciendo las imágenes en conjunto (...) Yo llevaba un boceto y no es algo fácil de hacer el tema, es una tragedia, hay muerte de por medio, pero a la vez hay esperanza, hay vida, hay un montón de cosas (...) Un vecino me decía que se note [el sufrimiento, el dolor], lo quería trágico, impactar. Y bueno eran discusiones, intercambios, que estaban buenísimos (...) Pero no se puede apuntar de cualquier manera porque como me decía, no sé si un hombre era de La Loma, me decía “¿podés

creer que al frente de mi casa [pintaron] una mina, lloviendo, y metida abajo del agua?” El tipo todos los días salía y veía eso. Hacer una imagen en la calle tampoco es muy [fácil], si no charlás con nadie, si no hacés un relevamiento de dónde estás parado. (Entrevista a Nacho, 23/02/2017).

Es decir que las disputas por cómo representar los acontecimientos pasados y el vínculo con la afectación que produce ese tipo de representación siempre está presente y es centro de debate. En el relato podemos ver que mientras un vecino del barrio Parque Castelli quería que la imagen del mural narrara la tragedia y el dolor vivido con el fin de generar un fuerte impacto en el espectador, otro vecino de la ciudad sufría el hecho de tener que ver todos los días una imagen que aludía a la lluvia. Es por ello que Nacho, quien bocetó varios de los murales de la Asamblea, planteó la necesidad de charlar con los vecinos y demás asambleístas buscando y consensuando un modo de representación entre todos. Aquí también, entonces, el proceso de construcción de memoria es colectivo.

En esa misma línea, sucedía que había quienes no querían tener presentes en su cotidianeidad ningún tipo de imagen sobre la inundación y que comentaban esta sensación. Frente a esa situación, los asambleístas explicaban la importancia del mural y la vía artística como modo de recuerdo y, al mismo tiempo, de denuncia. Al respecto, nos cuenta Lucas que lo que trataban era de

Alertar un poco a través de los murales, de que esté presente el tema, de que no se solucionó nada. Por ahí una vuelta, un vecino que no es del barrio, nos vino a increpar un poco con el tema de los murales, como diciendo que la gente no quiere pensar eso. Que a través del mural lo que uno hace es recordarle todos los días lo que pasó y como que así no podían superar sus problemas. Pero bueno, nosotros lo planteamos todo lo contrario. No es que queremos que te olvides sino que queremos que sepas que puede volver a pasar. Si uno se olvida después pasa y no entiende qué pasó. Entonces los murales, permanece el barrio presente el tema y de lo que tratamos es de alertar que puede seguir pasando hasta ahora, el día que hagan las obras no va a pasar. Pero bueno no es que somos unos masoquistas que estamos revolviendo el tema todo el tiempo sino a que a través del arte, la denuncia (Entrevista a Lucas, 10/03/2017).

A partir del discurso de Lucas, vemos entonces que la Asamblea planteó un vínculo entre la producción artística, el recuerdo y *“la denuncia”* –principalmente, como hemos analizado en los capítulos III y IV, del poder municipal, centrado en la gestión de Pablo Bruera– con el objetivo de mantener un estado de alerta respecto a que, sin las obras necesarias, el acontecimiento trágico podría volver a suceder. En este sentido, hay una decisión consciente de que para que no se olvide lo ocurrido, el tema tiene que

estar presente en el barrio a partir de los murales, de las imágenes, aunque la representación genere disgusto en algunos vecinos.

Por último, podemos mencionar otros dos tipos de disputas en torno a las producciones artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, una en relación con la ubicación del Monumento a las víctimas de la inundación y otra que involucra una pugna con el Municipio. Al respecto, la bibliografía sobre el tema considera que la marcación de espacios con memoria puede generar distintos resultados. Puede ser una significación que perdure en el tiempo, se puede perder la batalla por la marca o es una lucha constante entre marcas y contramarcas (Jelin, 2017), es decir, son memorias en conflicto. En los casos que relataremos a continuación se produjo una marcación de espacios de memoria en los cuales es factible identificar dos situaciones diferentes. En primer lugar, en referencia al Monumento a las víctimas de la inundación, los asambleístas reconocen que hubo “muchas idas y venidas”, desacuerdos sobre dónde ubicarlo. Algunos querían que el monumento se ubicara en Plaza Moreno, frente a la Municipalidad, visualizando la tragedia desde un modo confrontativo hacia quienes actuaron con desidia u ocultaron la cantidad real de muertos. Además, era el lugar donde se manifestaban/manifiestan todos los 2 de cada mes. Otros, consideraban que debía ubicarse en el barrio al cual pertenecía el artista que creó el monumento, donde vivían quienes iban a cuidarlo y también como una forma de recordar que en Parque Castelli también hubo vecinos que murieron el 2 de abril:

O- Nosotros tuvimos muchas idas y venidas con el monumento porque un grupo de familiares [de víctimas de la inundación] nos pedía que el monumento lo pongamos en Plaza Moreno, que ellos se iban a encargar de cuidarlo y bueno nosotros decíamos que estaba bueno en Plaza Moreno pero también era como ir a una provocación, si bien son espacios públicos, que son de todos. Y bueno ahí hubo muchos tironeos, ellos que querían allá.

J-Fue de ahí que se abrió mucha gente

O-Tres veces votamos para que fuese acá.

De esta forma, Olga y Juana reconocen que este ha sido un tema candente, que ha generado discusiones y que llevó a que se votara más de una vez el lugar en el cual se ubicaría el monumento, al mismo tiempo que fue razón por la cual participantes de la asamblea decidieron irse del espacio. También fueron conscientes de que esa elección podía generar que la pieza fuese violentada o directamente sacada de allí.

En segundo lugar, podemos visualizar, a lo largo de la historia de la Asamblea, una lucha constante entre marcas y contramarcas del espacio, particularmente en un

juego antagónico con la Municipalidad, lo cual ha sido analizado detalladamente en el capítulo IV. Soledad, quien participó de la Asamblea durante el año 2013, cuenta que

Cuando escracharon el mural, bah, primero le pusieron afiches de campaña política, después lo pintaron encima, los que te avisaban eran los vecinos que no necesariamente participaban de la asamblea. Y hay ahí una cosa de identificación, de cuidado, un vínculo distinto con eso que se hizo entre todos. Además, de la marca, de señalar esas memorias sobre ese acontecimiento. (Entrevista a Soledad, 15/03/2017)

En este relato, es importante destacar, por un lado, que vecinos que no necesariamente tenían una participación activa en la Asamblea eran quienes avisaban a los asambleístas cuando un mural era intervenido o tapado. Esto parece marcar que, si bien no todos los vecinos eran parte de la Asamblea, sí había una consideración especial respecto del trabajo que hacían en el barrio en relación con el arte y la señalización de la inundación. Como hemos visto en los capítulos previos, muchos habitantes del barrio participaron de las actividades artísticas y no así de la Asamblea, en ocasiones por la dificultad de superar el trauma vivido. Es relevante dar cuenta de esto porque nos muestra que en el caso de la Asamblea, hubo instancias en las que el procesamiento del trauma fue colectivo. Es decir, no solo participaron los asambleístas, también lo hicieron vecinos del barrio, quienes se acercaron a la producción artística y participaron de su elaboración. Aquí el arte ha incentivado la participación y la reunión colectiva, más allá de los integrantes de la Asamblea.

Por otro lado, Soledad indica el continuo escrache al mural, el cual exponía mediante dibujos situaciones y pérdidas de la tragedia, la reconstrucción de los hogares y la organización asamblearia para reclamar por justicia, obras y subsidios. Este aspecto, nos ayuda a ver que la materialización de la memoria supone multiplicidad de tiempos y sentidos, siendo el hecho de establecer marcas y modos de recordación y homenaje un proceso abierto y susceptible de disputas. Es así que el tiempo y el espacio son dimensiones sustanciales para hablar de memoria.

Por todo lo dicho, en el accionar de la Asamblea es mucho más visible cómo la memoria no es algo estanco y petrificado de una vez y para siempre sino que continuamente se mueve, no es fija, se actualiza y siempre hay luchas, en este caso no solo contra el Estado sino que también hemos visualizado desacuerdos entre vecinos de los barrios afectados.

Es interesante recordar que, tal como se señaló en el capítulo III y IV los murales de Volver a habitar no han sido violentados ni intervenidos y que, actualmente, siguen

emplazados tal cual como hace cuatro años atrás. Según Santiago, integrante de este colectivo artístico,

Los murales de Luxor no tenían a simple vista una connotación política, no había una denuncia literal (Entrevista a Santiago, 10/10/2017).

De este modo, una hipótesis que se puede deslizar al respecto, y que ya hemos mencionado anteriormente, es que el tipo de representación, más metafórica y menos literal, apoyada en el uso del color y en una estética “bella”, pudo haber colaborado con que estas marcas perduraran en el tiempo. Matías, otro integrante del colectivo, deslizó otras dos ideas al respecto: por un lado, que “a otros interventores no les pareció interesante intervenir” los murales y por otro, que la preservación de las prácticas artísticas pudo deberse a que el colectivo tenía una impronta “más amistosa” que otro tipo de propuestas, como fueron aquellas emprendidas por algunas asambleas barriales (Entrevista a Matías, 18/10/2017).

En suma, las marcas de memoria emprendidas y plasmadas en el espacio urbano y en el virtual por la Asamblea Vecinal Parque Castelli y por Volver a habitar han sido variadas y han adoptado diferentes dispositivos artísticos: murales, un monumento, fotografías, videos. El modo de representar y de transmitir un mensaje también ha sido objeto de debate y tensión, principalmente en el caso de la Asamblea. Si hasta acá hemos abordado cómo se inscriben este tipo de prácticas en el espacio y qué puede suceder con ellas, resta analizar la dimensión temporal, circunscripta eminentemente a los procesos de reactualización de la memoria.

IV. MEMORIA, RITUAL Y REACTUALIZACIÓN

Un aspecto que puede presentarse en relación al lugar de memoria es la idea de ritual. La “ritualización” puede definirse como un proceso dinámico de selección de ciertas prácticas sociales, a las que se provee de un especial énfasis (Bell 1992). Un elemento distintivo, aunque no invariable, del ritual es su puesta en escena mediante formalidades y convenciones estereotipadas y reiterativas. Además, un ritual permite el tránsito del hecho al símbolo, logrando la conversión de lo individual y privado a lo comunitario y público, conjugándose, a su vez, con un proceso de actualización. Con esto nos referimos a aquellas prácticas que, en torno a las marcas de memoria, nos permiten ver cómo los actores se apropian de esos espacios, los cuidan, lo re-

actualizan de alguna forma –por ejemplo, a partir de visitarlos o realizar conmemoraciones en ciertas fechas, de dejar algún objeto u ofrenda, entre otros.

Da Silva Catela (2001) analizó, en varios de sus escritos, rituales de conmemoración y si bien lo hizo en relación a la actualización de espacios y modos de expresión asociados a los desaparecidos tras la dictadura cívico militar de 1976, sus aportes también permiten iluminar este tipo de prácticas asociadas a otros contextos. De esta forma, podemos pensar cómo pueden inaugurarse espacios –permanentes o efímeros– que posibilitan la comunicación y expresión de los sufrimientos y las emociones tras una tragedia, sobrepasando las fronteras familiares. Ello habilita espacios compartidos y públicos potenciales.

En relación con la Asamblea Vecinal Parque Castelli, identificamos dos formas de reactualización de sus espacios de memoria. Una en vinculación con los murales y otra, con el monumento. En primer término, existe un interés constante por mantener visibles y en buen estado los murales. Con el objetivo de conservar su discurso frente a la continua intervención y tapadas sufridas, los asambleístas han decidido en dos de los murales cambiar el tipo de materialidad, es decir, como ya vimos en el capítulo II, utilizar la técnica mosaico como modo de resguardo y perdurabilidad. También, en fechas simbólicas –aniversarios o para algún segundo día del mes–, han convocado, a través de su página de *Facebook*, a restaurar algunas de las imágenes, como fue el caso de la convocatoria del último 2 de abril para repintar el mural de 27 y 66, cuyo fin era “mantener viva la memoria”. Es decir, el grupo piensa y sostiene actividades recurrentes asociadas a la reactualización de las imágenes en fechas clave, lo cual se vincula tanto con el compromiso de mantener vigente su discurso como con la idea de fomentar la invitación a actividades comunes.

En el caso del Monumento a las víctimas de la inundación, este no solo funciona como punto de encuentro y de reunión de la Asamblea sino que cada 2 de abril, en un nuevo aniversario de la tragedia, se realiza allí un homenaje a las víctimas. Este acto de reactualización de la memoria se viene haciendo desde hace ya cuatro años. Luego, los asambleístas, vistiendo las remeras que los identifica como tales, se movilizan a la Plaza Moreno para unirse a la marcha general que se realiza cada año. Por ejemplo, el 2 de abril de 2017, se han colocado globos y paraguas negros en el monumento en alusión a las víctimas (imagen 5).

Al respecto, podemos decir que la conmemoración –que en este caso ocurre en fechas clave, relativas a aniversarios de la inundación o al segundo día de cada mes– es ante todo una acción para el presente, que busca constituir un proceso actual de identificación –en tanto damnificados– y que además, como horizonte de expectativas, pretende que el hecho que se rememora, no vuelva a ocurrir. Es por ello que las

fechas, los aniversarios y las conmemoraciones también pueden ser vehículos de la memoria.



Imagen 5
Monumento a las Víctimas de la Inundación
Asamblea Vecinal Parque Castelli, Parque Castelli
2 de abril de 2017
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

En el espacio del monumento también opera un sentido de conmemoración y apropiación ligado al ritual religioso. Es así que vecinos “de alguna religión, le ponen flores, le rezan” (Entrevista a Carlos, 22/12/2016). En el año 2016, ha sucedido que han violentado el monumento al robar las plantas que la Asamblea puso a su alrededor. Al respecto, los asambleístas denunciaron que

Hoy nos encontramos que en nuestro monumento han hurtado gran cantidad de plantas y plantines...nos entristece porque es un espacio colectivo en homenaje a las víctimas de la inundación y cuidado con

mucho amor y esmero por Carlitos...nuestro vecino (*Facebook*, Asamblea Vecinal Parque Castelli, 12/11/2016).

Esta situación ha suscitado diversas reacciones, muchas de las cuales se han canalizado vía redes sociales, en donde se ha evidenciado la indignación y tristeza ante lo sucedido. Detallamos a continuación algunas de estas manifestaciones en su página de *Facebook*:

Perla Reale (*Facebook*, 13 de noviembre de 2016 a las 0:14): Los vecinos de Asamblea Vecinal Parque Castelli siempre hemos sido muy respetuosos y lo seguiremos siendo, pero no vamos a dejar pasar estos actos que nada tienen que ver con el respeto hacia el otro. Qué vergüenza que roben flores, plantas y plantines vaya a saber con q fin!!!!⁸⁰

Juany Tedesco (*Facebook*, 13 de noviembre de 2016 a las 18:21): Es imperdonable robar plantas de nuestro monumento!!!! Tendrían que poner plantas o una flor por todas esas personas fallecidas!!! Un poco de respeto!! Lamentable!!!⁸¹

Alejandra Paione (*Facebook*, 13 de noviembre de 2016 a las 22:05): Es verdad, qué poco respeto por los vecinos que perdimos y por los que sufrimos ese penoso 2 de abril del 2013 que nos cambió la vida. Me apenan estas actitudes...⁸²

Olga Barrionuevo (*Facebook*, 12 de noviembre de 2016 a las 20:40): es muy triste, mucho más en lugar tan sagrado para nosotros, que perdimos tantos vecinos, lamentable⁸³.

En estos comentarios, podemos ver que el monumento funciona para los vecinos como lugar “sagrado”, como espacio de recuerdo de las víctimas en donde el cuidado de las plantas y las flores tiene que ver con los fallecidos y con el homenaje hacia quienes ya no están (imagen 6). A su vez, es interesante mencionar al respecto que el 2 de enero de 2017, –nuevamente en una fecha simbólica– la Asamblea invitó a través de su página en *Facebook* a que los vecinos se acerquen a arreglar el jardín que rodea al monumento:

Como todos los 2 de cada mes, justicia, obras y subsidios, 19 hs estaremos arreglando el jardín en el monumento, 26 y 65, si querés

⁸⁰ Recuperado de la página de *Facebook* Asamblea Vecinal Parque Castelli: <https://www.facebook.com/AsambleaVecinalParqueCastelli/posts/904694589661661>

⁸¹ Ídem

⁸² Ídem

⁸³ Ídem

acercate con un plantín, te esperamos (Facebook, Asamblea Vecinal Parque Castelli, 02/01/2017)

No se ha elegido cualquier fecha para esta actividad colectiva, sino, justamente, un día 2, es decir, en este caso, el día que se cumplían tres años y nueve meses de la tragedia.



Imagen 6
Monumento a las Víctimas de la Inundación
Asamblea Vecinal Parque Castelli, Parque Castelli
2016
Fuente: Asamblea Vecinal Parque Castelli

A través del monumento emplazado por la Asamblea en el Parque Castelli podemos visualizar que el trabajo colectivo, el proceso de reflexión, el acompañamiento afectivo y la resignificación del lugar por parte de asambleístas y vecinos jugaron un papel que permitió esa apropiación en términos ligados a la construcción y reactualización colectiva de la memoria. A su vez, este proceso también se tradujo en la generación de un espacio altamente ritualizado, en tanto es posible identificar que sobrevinieron una serie de comportamientos como ir a rezar al lugar, depositar flores, colocar globos negros, entre otras conductas similares que deliberadamente no se encontraban entre los objetivos planteados al momento de producir el monumento.

En el caso de Volver a habitar mencionaremos una acción que, si bien no forma parte del corpus de prácticas artísticas que venimos analizando, sí forma parte del contexto de construcción de memoria más general en el cual se insertan nuestros dos casos –y que ha sido abordado en el capítulo I. Además, al ser un colectivo cuya duración fue solo de un año –entre 2013 y 2014– la posibilidad de generar prácticas de reactualización de la memoria en fechas claves, como aniversarios, ha sido limitada.

Al año de la inundación –el 2 de abril de 2014–, Volver a habitar, junto a los colectivos Intervenir LP y La Joda teatro⁸⁴, vecinos, artistas de la ciudad, Familiares de Víctimas de la inundación y la Asamblea de Asambleas barriales realizaron una *performance* por la ciudad de La Plata⁸⁵, en la cual a través del uso del cuerpo, tradujeron, reelaboraron, recrearon e interpretaron el suceso (imagen 7). Resaltamos esta propuesta, simbólica y emotiva, que culminó con el acto de depositar tres mil flores alrededor de las velas que la gente había colocado en las escaleras de la Catedral porque es interesante cómo aparece nuevamente el acto de poner una flor como forma de homenaje (imagen 8). Además, aquí se conjugaron las flores y las velas para recordar a quienes no estaban, acciones típicas, utilizadas generalmente en rituales religiosos como velar o enterrar a un ser querido. La intervención performática fue grabada y difundida en formato audiovisual vía *YouTube*. En el video se ve la emoción y lágrimas de transeúntes al ver la intervención que remite a la inundación –en este sentido, la puesta en escena de la situación es un recurso que apunta a lo afectivo y sensorial para comprometer a los participantes–, se muestra parte de la marcha que se realizó ese día –en la cual se ve una multiplicidad de símbolos desplegados como banderas, imágenes, flores– y finalmente culmina con la siguiente frase o consigna: *“por el esclarecimiento del número real de víctimas, por las obras hidráulicas necesarias, por la indemnización a los afectados y juicio político a los responsables”*.

⁸⁴ Ver en el capítulo I.

⁸⁵ “Intervención 2A | Adelanto | Intervenir LP”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MY-TLcgEgyw>

Aquí, entonces, la memoria, más que apoyarse en un soporte que tienda a una marcación más o menos estable en el espacio, se constituyó en un “compromiso con el cuerpo y un modo alerta de la conciencia (...), un acontecimiento colectivo” (Schindel, 2009: 84). Este tipo de prácticas existen en tanto hay individuos que las portan y, en este caso, la *performance*,

(igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática y a la vez su re-escenificación (Taylor, 2009: 34).

Esta propuesta puede ligarse al tipo de prácticas semejantes que suceden cuando hay casos de desapariciones de personas o muertes. Es decir, el recurso de las velas, las flores, las marchas, forman parte de un repertorio que se repite en situaciones similares. La originalidad de esta propuesta radicó en el soporte, que no fue un material estable, sino que encarnó en los cuerpos, en la *performance*. Como dijimos en un comienzo, estrategias locales y performáticas, por más que sean efímeras, también son marcas de la memoria en el espacio.



Imagen 7
Primer aniversario de la inundación del 2 de abril de 2013.
Plaza Moreno, 2014
Fuente: Intervención 2A



Imagen 8
Primer aniversario de la inundación del 2 de abril de 2013.
Plaza Moreno, 2014
Fuente: Intervención 2A

Por último, si bien, como ya mencionamos, el periodo de actuación de Volver a habitar fue corto, tenían en consideración las fechas importantes. Según Santiago,

Siempre pensamos en la contundencia de los aniversarios y de las marchas que se hacían, que [los videos con los testimonios] coexistan para que tengan esa funcionalidad. Es una estrategia comunicacional, que sirva (Entrevista a Santiago, 10/10/2017).

De esta forma, *“pensar en la contundencia de los aniversarios”* y en la *“funcionalidad”* de presentar los videos en determinado momento, formaba parte de su *“estrategia comunicacional”*, la cual se insertaba en un contexto más amplio, coexistiendo con otro tipo de producciones artístico-culturales relativas a la memoria de la inundación. Recordemos que para Volver a habitar no solo la dimensión artística era importante sino también, y considerando que en el colectivo participaban tres comunicadores sociales, había una idea de valorizar lo comunicacional como un espacio para informar y, sobre todo, para reconstruir las historias de los afectados desde lo audiovisual. En síntesis, hasta aquí vimos diversas modalidades de comunicación y de reactualización de la memoria luego del 2 de abril de 2013, algunas más literales, otras más metafóricas. Una de estas modalidades son los aniversarios, es decir, las recordaciones anuales conmemorativas de determinados acontecimientos. Suele ser

en esas fechas especiales en las que el recuerdo se reactualiza a partir de actividades comunes, colectivas y ritualizadas.

V. SÍNTESIS

Luego de que un acontecimiento irrumpe y desestructura nuestra cotidianeidad y rutinas, puede aparecer la rememoración sobre ese hecho con el objetivo de darle un sentido y de narrarlo, lo cual se vincula con objetos e imágenes para hacerlo comunicable. A lo largo de este capítulo, hemos visto diferentes materialidades y formas de representación alusivas a la inundación del 2 de abril de 2013 y sus consecuencias. Tanto la Asamblea Vecinal Parque Castelli como Volver a habitar, se han constituido en emprendedores de memoria, es decir, actores que han rendido homenaje a las víctimas del acontecimiento y/o se propusieron transmitir lo sucedido y lo hicieron, en un caso, como una forma de denuncia y alerta por su posible repetición y, en otro, para rescatar las historias y vivencias personales.

En este sentido, nos parece interesante retomar la idea de la existencia de una “cultura material de las memorias” (Jelin 2017: 156) que aparece y se despliega en múltiples tipos de materialidades –edificios, documentos, lugares, trayectos urbanos de marchas, archivos, manifestaciones virtuales, cuerpos, etc.– y que se instituyen como instrumentos para la reflexividad sobre acontecimientos pasados. Se puede hablar entonces de diferentes tipos de prácticas de memoria, algunas, como vimos de carácter más o menos permanente, otras más dinámicas y efímeras. Esta idea se conjuga con que el recurso artístico empleado y la forma con la cual se plasma el recuerdo no siempre es la misma. Además sucede que estas marcas de memoria en el espacio público, que buscan exponer el recuerdo de la inundación, están sujetas a interpretaciones, reinterpretaciones, reactualizaciones y eventualmente a escenarios de confrontación y/o disputa.

Así, el recuerdo que se realizó a partir del trabajo artístico colectivo –la realización de los murales, del monumento a los inundados, del registro fotográfico, de los audiovisuales, las intervenciones en contexto de marchas–, es habilitado por vía de diversos canales de expresión, una puesta en discurso mediado por imágenes y palabras. Concordamos con las palabras de Nelly Richard, para quien

Les corresponde al arte, al pensamiento estético y crítico hacerse cargo de las subjetividades rotas y de las narraciones de los dañados que carecen de poder enunciativo en la esfera de los medios de comunicación, para que puedan inscribir en algún soporte pacientemente disponible los

relatos vulnerables (...) Ahí encuentran su trama privilegiada de efectos y afectos (...) (Richard, 2010: 183).

Al respecto del arte, a partir de lo expuesto en el capítulo, podemos plantear dos cuestiones. En primer lugar, que el procesamiento del trauma, de *“las subjetividades rotas”* y de los *“dañados”*, a veces es individual y otras colectivo. Si bien la producción artística devenida en marca de memoria es colectiva, hay diferencias entre quienes se acercan a partir de su vivencia personal, por ejemplo a dejar flores al Monumento a las Víctimas de la inundación y quienes participan de la propuesta de hacer un mural. En el segundo caso, la tramitación es colectiva en tanto se acercan a la producción artística y forman parte de su elaboración a partir de compartir momentos con otros.

En segundo lugar, si bien el arte se posiciona como uno de los medios privilegiados para generar formas de rememoración –representaciones de la memoria, reconstrucciones, diseños y lenguajes visuales que se emplean para comunicar–, el debate estético también es parte constitutiva de los procesos de memoria. Con ello, hacemos referencia a que algunas marcas de memoria pueden contener mensajes literales y una estética mimética, mientras que no sucede lo mismo con otras. También pueden existir conflictos entre quienes, como emprendedores de memoria, producen determinada memoria visual y quienes no se sienten representados o identificados con ella. En este sentido, el acontecimiento visual que se genera entre la imagen y el espectador se constituye en un proceso que crea diversos sentidos y significaciones, que exceden a los esperados. Esta cuestión ha quedado evidenciada, como vimos en este capítulo, en relación con las diversas producciones artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli.

Por otra parte, dimos cuenta de una pluralidad de espacios donde se despliegan las acciones de memoria: lugares físicos específicos, espacios virtuales, el trayecto efímero de una marcha. Esto nos permite ver que existen distintas dimensiones del espacio, el cual es construido y reconfigurado a partir de la inscripción de nuevas narrativas. A su vez, las prácticas artísticas como marcas de memoria, además de remitir a lo que pasó con la inundación y generar una reconfiguración de los espacios intervenidos, son relevantes en tanto lo que producen es también una reconfiguración temporal, del presente y del futuro. Es decir, muchas imágenes funcionan como soporte para el recuerdo, vivifican de una manera diferente, remiten al pasado pero interpelan desde el presente, contienen el tiempo de quien la mira e interpreta, además de poseer una expectativa de futuro. Es así que se puede hablar de un *“montaje de tiempos heterogéneos”*, donde *“la imagen a menudo tiene más de*

memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi Huberman, 2006: 12). De esta forma, las imágenes no solo funcionan como marcas de memoria, sino que además se configuran como un vehículo de ella. En suma, las marcas de memoria producen una reconfiguración espacial y temporal.

Desde las acciones y voluntad de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a habitar se han generado diversas prácticas y marcas de memoria, cuyos procesos han sido diferenciales, pero que coincidieron en plantearse como objetivo activar dinámicas de significación y lectura ciudadanas sobre la inundación. Así, de la mano del arte como “una potencia de significación” (Richard, 2010: 187) se ha podido visualizar el “movimiento de la memoria” (Schindel, 2009). En relación a lo político en el arte, esta condición no solo está en el nivel del antagonismo –capítulo III– y en la reconfiguración del espacio –capítulo IV– sino también en la reprogramación de la temporalidad, es decir, en la condición de las marcas de memoria de contener el pasado, el presente y el futuro en su reactualización. A su vez, tanto la Asamblea Vecinal Parque Castelli como el colectivo artístico Volver a habitar propusieron una “reconfiguración” de la memoria, es decir, otra memoria diferente a la memoria oficial –del municipio y la gobernación–, tal como fuimos exponiendo a lo largo de la tesis, lo que evidencia que son memorias en conflicto.

Avanzaremos entonces hacia las conclusiones finales con el objeto de recuperar no solo el aporte de las prácticas artísticas de los casos a la reconstrucción de las tramas social y simbólica post inundación, sino también su politicidad más allá de su temática.

CONCLUSIONES Y APERTURAS

A lo largo de estas páginas hemos estudiado el surgimiento y las prácticas artísticas de dos casos de estudio: Asamblea Vecinal Parque Castelli y Volver a Habitar. Las preguntas iniciales apuntaban a pensar la incidencia del arte y los colectivos que lo producen en la reconstrucción de las tramas simbólica y social y, podríamos agregar, política, después de la inundación del 2 de abril de 2013.

Así, en la primera parte de esta tesis, centrada en *El lugar de la catástrofe en el arte*, focalizamos en cómo fue relatada la inundación, registrando la diversidad de dispositivos artísticos utilizados y la variedad de modos de producción y circulación de las propuestas. Realizamos una minuciosa descripción tanto de lo que denominamos *escena artística contemporánea local*, esto es, el contexto del arte platense luego de la inundación, como de las prácticas artísticas de nuestros casos y cómo fueron las formas de reconstrucción de la “dislocación”. Reponer la *escena artística contemporánea local* nos permitió visualizar la especificidad y multiplicidad de las propuestas surgidas luego de la inundación, lo cual fue relevante en tanto permite ver que nuestros casos no han sido únicos, aunque sí singulares. Esta primera parte, de carácter más descriptiva, ha sido nuestro insumo para el desarrollo posterior en tanto que en los siguientes capítulos se fue recuperando información respecto de los aspectos temáticos, del proceso plástico, de los emplazamientos y de los modos de producción de las prácticas artísticas analizadas.

En la segunda parte de la tesis, titulada *El lugar del arte en la catástrofe* sostuvimos que existen tres dimensiones de análisis de dicha reconstrucción: la de la acción colectiva, la espacial y la de la memoria. Esto nos permitió avanzar sobre la reflexión en torno al carácter político de las prácticas artísticas analizadas.

Es preciso decir que, hace cuatro años, en el inicio de la investigación, el núcleo problemático que se manejaba era que mientras que las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli eran políticas, las de Volver a Habitar eran de carácter social. Esta distinción se basaba en que las primeras se organizaban sobre la identificación de un “otro” causante de la descomposición de las relaciones sociales producto de la inundación. En cambio las segundas se orientaban más a la reconstrucción de la catástrofe a partir de potenciar relaciones de solidaridad y amistad, sin volcarse a la escena pública para delimitar un enemigo ni elevar demandas. No obstante, el recorrido de la tesis y la investigación aquí plasmada, permitió llegar a un resultado diferente respecto de la conjetura que teníamos en el

comienzo. Es decir, arribamos a la idea de que las prácticas artísticas de ambos colectivos eran políticas en un sentido específico.

La complejidad de las prácticas artísticas de los casos analizados permitió reconfigurar los límites conceptuales. Además de construir una enemistad con el gobierno municipal y sostener reclamos –en uno de los casos–, las prácticas que estudiamos tuvieron un impacto más allá de los propios colectivos artísticos, no sólo en la producción de nuevas tramas colectivas organizativas y procesos de identificación novedosos sino también en la reconstrucción del espacio y en la elaboración de memorias en conflicto, reconfigurando así lugares, funciones, el espacio y el tiempo. No fueron políticas sólo porque tematizaron la inundación como problema público local, o por delinear “un enemigo”, sino también por la reprogramación de la espacialidad y la temporalidad.

Siguiendo a Rancière,

El arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual él representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que él toma en relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que él instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio. (Rancière, 2011: 37)

El arte, entonces, puede romper con la ficción del orden policial, es decir con lo social sedimentado, en tanto, al ser político, “*instituye*” una experiencia con un “*tipo de tiempo y espacio*” diferente. Así, se pone en cuestión el concepto de lo político sólo como emergencia de sujetos políticos y antagonismos –y en el caso del arte por la referencia temática–, y se propone prestar atención a las formas de politicidad construida a partir –pero no sólo– de estos colectivos. En ambos casos estudiados se observa un conjunto de procesos de reconfiguración a partir de las prácticas artísticas, y es aquí donde vemos el nivel de la politicidad.

Por otra parte, es preciso decir que sólo la Asamblea Vecinal Parque Castelli delineó una relación de amigos-enemigos, la cual se materializó en disputas concretas con la Municipalidad y diversas formas de amedrentamiento. Sin embargo, es interesante al respecto dejar una hipótesis planteada: en el nivel de la reconfiguración existe también una relación de enemistad aunque no del todo enunciada. Esto da la idea de que, aunque no se construya una relación de amigo-enemigo, siempre hay un plano de puesta en cuestión de un otro, de relaciones sociales que son puestas en jaque o suspendidas. Si existe una reconfiguración de lo social y otra distribución de lo

sensible, hay una práctica de resistencia al orden y en ella una producción de una otredad. Podríamos hablar, entonces, de una especie de conflicto de baja intensidad.

En el capítulo III, mostramos las características de cada colectivo y sus acciones, la relevancia de la estrategia de una acción centrada en lo artístico y su capacidad disruptiva según el contexto de inserción. Analizamos el dispositivo mural, la organización, el tipo de grupo e identificaciones y el conflicto en el arte.

En el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, vimos que la producción mural fue relevante en dos sentidos. Por un lado, a nivel social, en tanto favoreció que vecinos que no asistían a las reuniones –ya sea ante la imposibilidad de hablar de lo sucedido o por no querer revivir el hecho traumático o simplemente por no tener interés en participar en una asamblea– se acercaran y compartieran el momento colectivo de la práctica artística. Por otro, a nivel de lo político, la producción mural generó relaciones de enemistad evidenciadas principalmente por las prácticas de sectores vinculados con la Municipalidad de La Plata. Así, vimos que la producción artística puso en escena pero, a la vez, produjo el conflicto.

Arribamos también a la conclusión de que en el caso de Volver a Habitar el grado de acción colectiva y de coordinación fue bajo, lo cual generó que el proceso de identificación del “nosotros” del colectivo no incluyera al vecino. Si bien se utilizó el repertorio de acción artístico, no se produjo una identificación con el grupo –como sí sucedió con la Asamblea, donde se generó una nueva subjetivación–, pero, como hemos visto en las repercusiones a raíz de las prácticas artísticas, sí con el mural. En el caso de este colectivo artístico, sus prácticas artísticas generaron una reconfiguración del trauma en imágenes “bellas”, lo cual se vincula con la construcción del espacio diferenciada y, además, con la construcción de memoria.

En el capítulo IV abordamos la dimensión del espacio desde su producción social, considerándolo relativo, relacional y performativo. El espacio, como zona de disrupción (Massey, 2005), también es factible de ser analizado por la amalgama de diferentes tiempos, relatos, relaciones e historias que ocurren en él y lo configuran. En este capítulo, focalizamos entonces en la escala de lo barrial, en tanto espacio inmediato de acción, donde confluyeron determinadas relaciones sociales y formas de sociabilidad. A partir del análisis concreto de la producción mural, arribamos a la conclusión de que se produjo una reconfiguración espacial en dos sentidos y desde dos modalidades. En el caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, la disputa por el uso del espacio barrial con la Municipalidad fue concreta, plasmándose en una apropiación constante de los muros intervenidos. Esto ocurrió tanto en paredes usadas por el municipio para divulgar políticas públicas para la ciudad, como donde de una u otra forma se habían tapado producciones de la Asamblea. En este sentido, la

modalidad de producción espacial se centró en la disputa y construcción de un “antagonismo”.

Por otro lado, la reconfiguración del espacio por parte del colectivo artístico Volver a Habitar se centró en que, con sus prácticas, tendieron a la deconstrucción de la dicotomía entre centro y periferia. Vimos que la mayoría de sus murales se realizaron en barrios periféricos de la ciudad marcándolos como espacios inundados. Al mismo tiempo, su modalidad se centró en la idea de “embellecer” el espacio de la tragedia. Esta cuestión se vinculó con la resiliencia en tanto las prácticas artísticas generaron respuestas positivas en los barrios intervenidos valorando el estímulo que ellas producían en las personas. Si bien no hubo una confrontación directa con el gobierno municipal, como en caso de la Asamblea, consideramos que ésta ha sido una modalidad disidente en tanto hacer “bella” la periferia no fue parte del proyecto de la Municipalidad, al ser, en general, zonas relegadas, a veces incluso con problemas de infraestructura en servicios básicos.

En este capítulo, entonces, se puede observar que estas prácticas artísticas promovieron una reconstrucción del espacio barrial desde la (re)apropiación y diferenciada del mismo. Así, su politicidad no se circunscribió a un aspecto temático de la denuncia, de la enemistad o el reclamo, sino también a las nuevas formas de habitar el espacio, tanto material como simbólicamente. Es así que los consideramos contra-espacios (Lefebvre, 2013), en tanto, como resultado de la lucha política y de la resistencia, estas prácticas artísticas se circunscribieron a una praxis creativa (Massey, 1999), capaz de producir, apropiarse y transformar el espacio o la vivencia que se tenía del mismo.

En el capítulo V, recuperamos la noción de espacio presentada en el capítulo previo – social, relacional, performativo– para pensarlo también como una superficie inscrita en un devenir histórico-temporal e impreso por una infinidad de marcas del pasado. Consideramos estas marcas como “centros mnemónicos” o puntos de referencia para el recuerdo (Giménez, 2009: 22). Las prácticas artísticas de la Asamblea Vecinal Parque Castelli y de Volver a Habitar operaron como modos colectivos de significación y producción de memorias, creando marcas en lo público barrial que buscaron exponer el recuerdo de la inundación. Algunas de ellas fueron permanentes, otras efímeras, a la vez que estuvieron sujetas a (re)interpretaciones, reactualizaciones y, eventualmente, a escenarios de confrontación y/o disputa. La conflictividad esta vez emergió alrededor de la cuestión de la memoria.

Además indagamos cómo la dislocación vivida como “trauma”, podía ser procesada a partir de la producción de esas marcas, a veces de forma individual y otras de manera colectiva. Con ello apuntamos a diferenciar aquellas prácticas artísticas que promovían

un acercamiento del vecino a partir de su vivencia personal, por ejemplo, a dejar flores al Monumento a las Víctimas de la inundación, de aquellas que lo incluían en la producción artística a partir de compartir momentos con otros y generar nuevos lazos sociales. Otro rol del arte que expusimos, refirió al debate estético que suscitan los procesos de memoria. Es decir, dimos cuenta de diferentes conflictos entre quienes, como emprendedores de memoria, produjeron determinada memoria visual y quienes no se sintieron representados o identificados con ella. En cuanto a los espacios de despliegue de memoria, hicimos referencia a lugares físicos específicos, espacios virtuales, el trayecto efímero de una marcha, todos reconfigurados a partir de la inscripción de nuevas narrativas. Concluimos que las marcas de memoria no sólo remitieron a lo que pasó con la inundación –lo cual, en ocasiones, generó disputas– sino que reconfiguraron los espacios intervenidos, al tiempo que también produjeron una reconfiguración temporal. Es decir, las producciones artísticas, como soporte para el recuerdo, referenciaron el pasado, interpelaron desde el presente y poseen una expectativa de futuro en su reactualización. Es por ello que hablamos del “montaje de tiempos heterogéneos”, y del porvenir de la imagen más allá de quien la mira (Didi Huberman, 2006). Así, las imágenes no sólo funcionaron como marcas de memoria, sino que se configuraron como un vehículo de ella.

Por último, propusimos la idea de que tanto la Asamblea Vecinal Parque Castelli como el colectivo artístico Volver a Habitar formularon una “reconfiguración de la memoria”, al producir otra memoria diferente a la memoria oficial –del municipio y la gobernación. Vemos así la producción de memorias en conflicto.

Hay una dimensión que subyace en todo el análisis y es la cuestión afectiva. Habíamos dicho que el arte se encuentra en estrecha dependencia respecto de los dispositivos materiales, simbólicos y afectivos particulares de cada cultura y que está relacionado con la existencia común y la circulación de reconocimientos, identificaciones y sentimientos (Nancy, 2014). De esta forma, la presente tesis abre paso a caminos futuros de investigación, a saber, profundizar la dimensión afectiva que está presente pero que merece mayor reflexión. En particular, analizar la trama relacional de la cual emergen las prácticas artísticas post inundación e indagar en las acciones que ponen en funcionamiento afectos tanto positivos como negativos para transitar lo público-político. Consideramos que el afecto es una condición colectiva: emerge de configuraciones relacionales específicas y se vuelve parte de relaciones socio-espaciales (Anderson, 2014). Además, la discusión sobre los afectos permite tanto una relectura de los modos en que se aprehende el pasado y se organiza la experiencia presente y futura, como también ofrece un repertorio de herramientas conceptuales para reflexionar sobre la forma en la que se tramitan emocionalmente los

intercambios políticos y sociales (Taccetta, 2016). Como se puede ver, la dimensión del afecto también se entrecruza con la acción colectiva, el espacio y la memoria.

En síntesis, creemos que el aporte de esta tesis vinculado a la relación entre arte, acción colectiva, espacio y memoria fue sustancial en tanto permitió analizar el rol del arte en la reconstrucción de las tramas simbólica y social post inundación, así como el potencial de ciertas prácticas artísticas en la reconfiguración del espacio, del tiempo y de las identificaciones. De esta forma, contra las formas sensibles de la experiencia ordinaria, determinadas prácticas artísticas pueden poner en juego diferentes tipos de reconfiguraciones respecto de las que constituyen la normalidad del orden social. El carácter de este tipo de interrupciones varía. Es el análisis social el que dará cuenta de los modos y características que asuman. Tener presente estas cuestiones será productivo para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de grupos de artistas de diverso origen y temporalidad en un marco de análisis que amplíen los horizontes actuales y vislumbren tanto el rol de las prácticas artísticas colectivas en el espacio de la ciudad como la potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, R. (2011) *Arte de acción*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino.

Álvarez Gordillo, G., Cortés, G. y Ramos Muñoz, D. (2016) “Vulnerabilidad y patrimonio biocultural en Tacotalpa, Tabasco”, en *Política y Cultura*, n° 45, pp. 211-239.

Alzúa, M. L. (2013) “Encuesta de impacto socioeconómico de las inundaciones” del Centro de Estudios Distributivos, Laborales y Sociales (CEDLAS) de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: [http://www.econo.unlp.edu.ar/articulo/2013/6/4/entrevista_a_maria_laura_alzua_sobre_el_relevamiento_del_cedlas#sthash.YUXHhKqk.dpuf], fecha de consulta: 1 de marzo de 2016

Amati, M. Díaz, S. y Jait, A. (2013) “Memoria, ritual y performance en las conmemoraciones nacionales del “pasado reciente” en Argentina: el 24 de marzo y el 2 de abril”. VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria “30 años de democracia. Logros y desafíos”, en el Centro Cultural Haroldo Conti, en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, el día 7 de noviembre de 2013.

Anderson, B. (2014). *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. Durham: Ashgate.

Arditi, B. (1995) "Rastreado lo político", *Revista de Estudios Políticos*, n° 87, Madrid, pp. 333-351. Disponible en:
http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE_087_334.pdf

Arfuch, L. (2004) “Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real”, *Confines*, n° 15, pp. 111-120.

Asamblea vecinal Parque Castelli (2014) *El agua bajó, las marcas quedan*. La Plata: Editorial Salir a Flote.

Aumont, J. (1990) El papel del dispositivo. En: *La Imagen*. Barcelona: Paidós.

Aznar Almazán, Y. e Iñigo Clavo, M. (2007). "Arte, política y activismo". *Concinnitas*, v. 8, 1 (10).

Barreras, L. (2013) "El otro lado... De la inundación", en *Question*, pp. 1-6.

Battiti, F. (2007) "Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina posdictadura". En: Buchenhorst, R E Lorenzano, S (org.) *Políticas de la memoria*. Buenos Aires: Ed. Gorla.

Battiti, F. (2013) "Las exposiciones como formas de discurso. Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina". *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 59, pp. 181-190.

Becker, H. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2008) "Arte como Ação Coletiva", en *Uma teoria da ação coletiva*. Río de Janeiro: Zahar Editores.

Becoña, E. (2006) "Resiliencia: definición, características y utilidad del concepto", *Revista de Psicopatología y Psicología Clínica*, vol. 11, n°3, pp. 125-146.

Bell, C. (1992) *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Benito, K. (2008) "La cultura como articuladora de los lazos sociales", en *Tramas*, UAM, n°29, pp. 207-233.

Bleichmar, S. (2010) *Psicoanálisis extramuros. Puesta a prueba frente a lo traumático*. Buenos Aires: Editorial Entreideas

Bogino, M.; Della Rosa, V.; Vallejo Azar, M. y Urrutia, C. (2013) "Antropología del acontecimiento: relaciones sociales y discursos a partir de la inundación platense de abril de 2013. Historia, dinámica y procesos identitarios en la Asamblea Vecinal Parque Castelli". Anexo en Asamblea Vecinal Parque Castelli (2014), *El agua bajó, las marcas quedan*, La Plata: Salir a flote.

Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama

Branz, J. B. (2013) "Cuando una ciudad habla... o la hacen hablar. Representaciones sobre una ciudad en crisis", *Question*, pp. 7-13.

Brubaker y Cooper: "Más allá de identidad", en *Apuntes de investigación* n° 7, Buenos Aires, 2002

Bugnone, A. (2013a) El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los señalamientos (En línea). Páginas. *Revista digital de la Escuela de Historia*, 5(8). Pp. 9-51. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6403/pr.6403.pdf

Bugnone, A. (2013b). *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>

Bugnone A., Fernández C., Capasso V. y Urtubey F. (2016) "Actualidad de la investigación en artes: contribuciones para un abordaje transdisciplinar". IV Congreso Internacional Artes en Cruce Constelaciones del sentido, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 6 al 9 de Abril de 2016.

Cabutti, M. (2014) "Mirá cuántos barcos aún navegan", SUPERBIA, 15 de septiembre. Disponible en: <http://superbiastudios.com/art/marcela-cabutti/>

Camino Lagorio, C. (2013) "Resignificaciones de la política luego de la inundación. La función social de la Universidad", en *Question*, pp. 14-16.

Cáneva, V. (2014) "Reemergencia de ciudadanía en momentos de crisis eco-ambientales y político sociales: una mirada comunicacional sobre las organizaciones de vecinos autoconvocados post inundación en la ciudad de La Plata", ALAIC, Perú. Disponible en:

<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/vGT15-Virginia-C%C3%A1neva.pdf>

Cantú, M., Olio, G. y Savloff, L. (2014). "Emplazamiento estratégico de proyectos expositivos para la construcción de memorias. Cuatro casos sobre la inundación del 2 y 3 de abril en La Plata". Ponencia presentada en el 1º Congreso Internacional de las Artes "Revueltas del Arte". Universidad Nacional de Artes, noviembre 2014. Disponible en: <https://marielacantu.wordpress.com/2014/12/18/emplazamiento-estrategico-de-proyectos-expositivos-para-la-construccion-de-memorias-cuatro-casos-sobre-la-inundacion-del-2-y-3-de-abril-en-la-plata/>

Capasso V. y Jean Jean M. (2011). "Apropiación del espacio público e intervenciones artísticas: prácticas en torno a la desaparición de Julio López", III Jornadas de Antropología Social del Centro, Universidad Nacional del Centro, Bs As.

Capasso V. (2014) "Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas", en *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, año IV, n°10, pp. 45 – 54.

Capasso V. (2015a). "El museo en movimiento: Sala Microespacio", en *Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras*. La Plata: Club Hem Editores, pp. 235-248.

Capasso V. (2015b). *Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Capasso V. y Ladaga, S. (2015) "Acciones poéticas post inundación El caso de La marca del agua". *Boletín de Arte*, n° 15, pp. 28-35.

Capasso V. y Muñoz A. (2016) "Arte después de la inundación. Dos casos de procesamiento de la dislocación después de la catástrofe". *Revista Política y Cultura*, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, n°45.

Castillo Oropeza, O. (2016) "Prácticas de neoliberalización y desastre por inundación. El caso del municipio de Cuautitlán, Estado de México", en *Política y Cultura*, n° 45, pp. 101-124.

Cingolani, G. (2013) "La tragedia. El silencio, la palabra y los medios", en *Question*, pp. 22-27.

Cuevas Portilla, J. (2012) "Las inundaciones en la costa de Chiapas en 1998: reflexiones sobre el posdesastre", en *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* n°20, pp. 61-71.

Cohen, J. (1985) "Estrategia o identidad: paradigmas teóricos nuevos y movimientos sociales contemporáneos", en *Social Research Rev.*, Vol. 52, N° 4.

Comisión Provincial por la Memoria (2014) "Inundación y después". Recuperado de: <http://blog.comisionporlamemoria.org/archivos/15338>

Chiodini, V. y Galarza, G. (2013) "Ciudad mutante, el devenir naufrago. La poética del después: memorias e identidades", IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42606>

de Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Da Silva Catela, L. (2001) *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Da Silva Catela, L. (2011) "Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas". *Revista Documento de trabajo. Domeyko "Sociedad y Equidad"*. Universidad de Chile, pp. 1-25.

De Rueda, María de los Ángeles (2003) "Escombros y las intervenciones en el espacio público", en *Trampas de la Comunicación*, Universidad Nacional de La Plata.

Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Di María, G., Terzaghi, C., et al. (2009) *Murales de la ciudad de La Plata*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Publicaciones y Posgrado.

Elías, N. (1982) "Interrelaciones de entramados: problemas de las vinculaciones sociales". En *Sociología fundamental*. Barcelona: Gedisa

Escobar, S. y Prósperi, G. (2014) *Inundados La Plata: Lo que el agua no encubrió*. La Plata: EDULP.

Espinoza, A-, Espinoza C. y Fuentes, A (2015) "Retornando a Chaitén: diagnóstico participativo de una comunidad educativa desplazada por un desastre siconatural". *Magallania* (Chile), Vol. 43(3): 65-76.

Fernández Christlieb, F. (2006) "Geografía Cultural", en *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos

Fernández Cobo, R. (2014, 4 de noviembre). Entrevista "Volver a Habitar" Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VwQ1eZFepF8>

Fernández Vega, J. (2013) *Diálogos sobre estética y política con Arthur Danto, Hans Belting, Thierry de Duve, Gianni Vattimo y Slavoj Zizek*. Taurus, Buenos Aires.

Foster, R. (2002) "La memoria como campo de batalla". *Puentes*, n° 8, Centro de Estudios de la Memoria, La Plata, pp. 14-17.

Frediani, J. C.; Matti, C. (2006) "Transformaciones urbanas en el partido de La Plata desde los años '90. ¿Hacia un modelo de ciudad compacta o difusa?", en *Geograficando*, n° 2. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.359/pr.359.pdf

Fükelman, M. (2010) "Arte de Acción en La Plata: Propuestas y modos de intervención en el espacio público" en *Arte e Investigación*, Facultad de Bellas Artes, La Plata Año 13. N° 7.

Fükelman, M. y Naón, M. (2013) "Reflexiones sobre arte para lo político y representación en las acciones del colectivo LULI". VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Fükelman, M. C., Ladaga, S. y Capasso V. (2013) "Colectivos de arte, espacio público y militancia: acciones y representatividad". III Congreso Internacional Artes en Cruce,

Los espacios de la Memoria. Memorias del Porvenir, organizado por Facultad de Filosofía y Letras.

García Canclini, N. (1999) *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

García Fanlo, L. (2011). "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben", *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 74, España, pp. 1-8.

Geertz C. (1996) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gianera, P (2002). "El arte puede plantear nuevas preguntas". Entrevista a Andreas Huyssen. *Puentes*, n° 8, Centro de Estudios de la Memoria, La Plata, pp. 26-29.

Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.

González, S., Barrenechea, J., Gentile, E. y Natenzon, C. (1998) "Riesgos en Buenos Aires. Caracterización preliminar", Seminario de investigación urbana El nuevo milenio y lo urbano, UBA, Instituto del Conurbano, UNGral. Sarmiento y Universidad de Quilmes.

González Ceuninck, P. (2013) "Juventud y política. Solidaridad organizada: la potencia de la militancia", en *Question*, pp. 28-37.

González-Muzzio, C. (2013) "El rol del lugar y el capital social en la resiliencia comunitaria posdesastre. Aproximaciones mediante un estudio de caso después del terremoto del 27/F", en *EURE*, vol 39, n° 117, pp. 25-48.

González, L., Novominsky, S., Pauloni, S., García Germanier, F., Codoni, F. (2013), "Inundación en La Plata. Intencionalidad en la construcción y el tratamiento de la noticia en los medios locales", en *Oficios Terrestres*, Vol. 1, n° 29, La Plata, pp. 1-26.

Gorelik, A. (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Gravano, A. (2003). *Antropología de lo Barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial.

Grau, E. *La Red en la Ciudad. Anuario de Movimientos Sociales 2008*. Barcelona: Icaria Editorial.

Grimson, A. (2009). "Introducción: clasificaciones espaciales y territorialización de la política en Buenos Aires". En *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo.

Groys B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.

Gutiérrez Viñuales, R. (2004) *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

Halbwachs, M. (1990) "Espacio y memoria colectiva", *Revista Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol III, n° 9. Universidad de Colima, México, pp. 11-40. Disponible en <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/2/64/98/77/Espacio-y-memoria-colectiva---Halbwachs.pdf>

Halbwachs, M. (2004) "Memoria colectiva y memoria individual" en *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Harvey, D. (2013) *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Ed. Akal.

Hernandez, F. (2005), "¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?", *Revista Educaçao & Realidade*, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, n.º 30 (2), pp. 9-34.

Howarth, D. (2005) "Aplicando la teoría del discurso: el método de la articulación", *Estudia Politiicae*, 05, otoño, Córdoba, Argentina, pp. 37-88.

Illanes, C. y Banda, C. (2014) *Fuera y dentro del arte contemporáneo Comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*. Valparaíso, ADREDE EDITORA.

Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria? En: *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.

Jelin, E. y Langland, V. (2003). "Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente". En: Jelin, E. y Langland, V. (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. España: Siglo XXI. 2-16.

Jenkins, J. (1994). "La teoría de la movilización de recursos y el estudio de los movimientos sociales", en *Zona Abierta*, Madrid, n° 69, pp. 5-50.

Laclau, E. (1997). *Hegemonía y Antagonismo: El imposible fin de lo político*. Chile: Editorial Cuarto propio, 1997.

Laddaga R. (2006) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Lefebvre, H. (1974) "La producción del espacio", *Papers Revista de Sociología*, n° 3.

Lefebvre, H. (1976). "Reflections on the politics of space", *Antipode*, 8 (2).

Lefebvre, H. (1978) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.

Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros.

Lefort, C. (1990) "Democracia y advenimiento de un lugar vacío", en *La invención democrática*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 187-193.

Lifschitz, J. (2012). "La memoria social y la memoria política", en *Aletheia*, n°5, pp. 1-24.

Longoni, A. (2005) ¿Tucumán sigue ardiendo?, en *Revista Sociedad*, 24, invierno, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-UBA.

Longoni, A. y Mestman, M. (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde*, Buenos Aires, Eudeba.

López, M. (2013) "Acciones y estrategias en lo público. Algunas reflexiones sobre (y en) la catástrofe", en *Questión*, pp. 38-57.

López Mac Kenzie, J. y Soler, M. (2014) *2A. El naufragio de La Plata*. La Plata: La Pulseada.

López Eire, A. (2004) "Mito y Ritual: una aproximación", en *Humanitas*, n° 56. pp. 329-364.

Lorenz, F. (2014) "Prólogo", en *Agua en la cabeza*, La Plata, Club Hem Editores; Pixel.

Mackern, B. y Burbano A. (2011). "El arte en la red, la red del arte. Arte en red y redes en el arte. Internet como medio y formato de experimentación artística en el contexto latinoamericano", en *Una teoría del arte desde América Latina*. España: MEIAC, Turner.

Manciaux, M., Vanistendael, S., Lecomte, J. y Cyrulnik, B. (2001). "La resiliencia: estado de la cuestión". En M. Manciaux (Ed.), *La resiliencia: resistir y rehacerse*. Madrid: Gedisa, 2003.

Manzanal, M. (2007). "Territorio, poder e instituciones. Una perspectiva crítica", en *Territorios en construcción. Actores, tramas y gobiernos, entre la cooperación y el conflicto*. Buenos Aires: CICCUS, pp. 15-50.

Marchart, O. (2009), "La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual", en *El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiu y Laclau*. Buenos Aires: FCE.

Mariátegui J. C. (2011). "Los soportes electrónicos y la expansión tecnológica del arte. El aparato dialéctico: entre los soportes electrónicos y la expansión tecnológica del arte", en *Una teoría del arte desde América Latina*. España: MEIAC, Turner.

Martínez Gutiérrez, E. (2013) "Introducción. Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre", en *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, pp. 31-50.

Martínez Lorea, I. (2013) "Prólogo. Henri Lefebvre y los espacios de lo posible", en *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, pp. 9-30.

Marradi, A.; Archenti, N. y Piovani, J. I. (2007), *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.

Massey, D. (1999) "Spaces of politics", en D. Massey, J. Allen y P. Sarre (eds.): *Human geography today*. Cambridge: Polity Press, 279-294.

Massey, D. (2005) "La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones". En Arfuch, L. (comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, pp. 36 – 46.

Massey, D. (2007) "Geometrías del poder y la conceptualización del espacio". Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Massey, D. (2008) *Pelo espaço. Uma nova política da espacialidade*. Brasil: Bertrand.

Massey, D. (2012a) Espacio, lugar y política en la coyuntura actual, *Urban*, NS04, Tribuna/Tribune, pp. 7 – 12.

Massey, D. (2012b) "Algunos tiempos del espacio". En *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria Espacio críticos. Pp. 182-196.

Melucci, A. (1991) "La acción colectiva como construcción social", en *Revista Estudios Sociológicos*, vol. 9, n° 26, México, pp. 357-364

Melucci, A. (1994) "Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales", en *Zona Abierta*, Madrid, n° 69, pp. 153-180.

Melucci, A. (1999). "Teoría de la acción colectiva", en *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El colegio de México.

Menzel Baker, S. (2009) "Vulnerability and Resilience in Natural Disasters: A Marketing and Public Policy Perspective", *Journal of Public Policy & Marketing*, 28, pp. 114-123.

Mignoty, M. (2015). Estado actual de gestión de riesgo de inundación en el partido de La Plata. Enfoque sobre obras, asistencia e información. Fundación Biónsfera. Disponible en: http://www.biosfera.org/wp-content/uploads/2015/07/2015_Marion_Mignoty_Inundacion.pdf

Mirzoeff, N, (2003) "Introducción", en *Una Introducción A La Cultura Visual*. Buenos Aires, Paidós.

Mouffe, C. (2007), "La política y lo político", en *En torno a lo político*, Barcelona, Buenos Aires: FCE.

Mouffe, C. (2014) *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires: FCE.

Munck, G. (1995) "Algunos problemas conceptuales en el estudio de los movimientos sociales", en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 57, n° 3. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 17-40.

Muñoz, M. A. (2006) "Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político". *Andamios*, pp.119-144.

Mutuverría, M. y Palazzolo, F. (2013) "Del estudio de las inundaciones a la gestión del riesgo de desastre", en *Question*, pp. 66.74.

Nancy, J.L. (2014) *El arte hoy*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

Natenzon, C. (1995) "Catástrofes naturales, riesgo e incertidumbre". Buenos Aires: FLACSO, Serie de Documentos e Informes de Investigación n°197.

Natenzon, C. (2005) "Vulnerabilidad social, catástrofes y cambio climático. Comentarios temáticos, teóricos y metodológicos para América Latina". En: IIª Conferência Regional sobre Mudanças Globais: América do Sul. Universidad de San Pablo, 7 – 10 de noviembre

Neiman, G. y Quaranta, G. (2006) Los estudios de caso en la investigación sociológica, en *Estrategias de investigación cualitativa*. Vasilachis de Gialdino (coord.) Gedisa Barcelona.

Ortega, M., Melón, D. y Garzillo, J. (2013) "Desmonte, negocio y silencio", en *La Pulseada*, 27 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=6136>

Nora, P. (1998). "La aventura de Les lieux de mémoire", en *Ayer*, n°32, Asociación de Historia contemporánea, Madrid, pp. 18-34.

Oslender, U. (2002) "Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'". *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. VI, n° 115.

Osswald, D (2009) "Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo", en Wortman (comp.) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.

Panfili, M., Lorenzo, D. y Chempes, S. (2014) "Reseña de la Muestra 'Inundación y después', en el Museo de Arte y Memoria de La Plata", *Aletheia*, vol 4, n° 8. Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-8/resenas/resena-de-la-muestra-01cinundacion-y-despues201d-en-el-museo-de-arte-y-memoria-de-la-plata>

Peluffo Linari, G. (2001) "Enclave regional, escenas locales y prácticas artísticas contemporáneas", en *Revista Excelencias*, n°13, junio 2011. Disponible en: <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-13/ensayo/enclave-regional-escenas-locales-y-practicas-artisticas-con>

Perez Balbi, M (2012) Entre internet y la calle: activismo artístico en La Plata, en *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 30.

Pérez, G. y Natalucci, A. (2008) "Estudios sobre movilización y acción colectiva: interés, identidad y sujetos políticos en las nuevas formas de conflictividad social", en

Natalucci A. (Editora) *Sujetos, movimientos y memorias. Sobre los relatos del pasado y los modos de confrontación contemporáneos*. La Plata: Al Margen.

Pérez, P. (1995) "Actores sociales y gestión de la ciudad", *Ciudades*, 28. México: RNIU.

Pollak, M. (1989). "Memoria, olvido y silencio". Texto publicado originalmente en portugués en la Revista Estudios Históricos. Río de Janeiro, n° 3, pp. 3-15. Esta traducción es de uso interno de curso de posgrado en Antropología de la Memoria y la Identidad. Maestría en Historia y Memoria de la UNLP. Traducción de Renata Oliveira.

Porta, P. y equipo (2013) "Del territorio a la web: Internet, espacio público e intervenciones artísticas", *Anuario de investigaciones*, pp. 74-94.

Proaño Gómez, L. (2016) "Espacialización de la memoria, "memoria actual" y política en el teatro comunitario argentino (1983-2016)", *Afuera, estudios de crítica cultural*, n°17/18, pp. 1-20.

Quarantelli, E. L. (1994). "Emergent behaviors and groups in the crisis time periods of disasters". *Preliminary Paper* n° 206. Disponible en:
<http://dspace.udel.edu:8080/dspace/handle/19716/591>

Quezada, L. (2014) Nelly Richard sobre su curaduría para la Bienal de Venecia. *Artishock, Revista de Arte contemporáneo*. Disponible en:
<http://www.artishock.cl/2014/12/11/nelly-richard-sobre-su-curaduria-para-la-bienal-de-venecia/>

Rabotnikof, N. (2005), *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM.

Racioppe, B. (2013) "Las tecnologías frente al horror de lo sublime. Breves reflexiones", en *Question*, pp. 79-85.

Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, pp.13-34.

Rancière, J. (2006) "Diez tesis sobre la política", en Iván Trujillo (ed.) y María Emilia Tijoux (trad.), *Política, policía, democracia*, Santiago: LOM Ediciones, pp. 59-79.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

Rancière, J. (2011) *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Real Academia Española (2014). "Escena", *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=GDdQbyd>

Reguillo Cruz, R. (2005) *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación*. México: Universidad Iberoamericana.

Restrepo, E. (2006) "Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio", en *Jangwa Pana*, n°5, pp. 24-35.

Restrepo, E. (2015) "Clase 8: Identidad y diferencia", en Seminario opcional Stuart Hall: estilo de labor intelectual e insumos conceptuales. Disponible en: https://www.academia.edu/17168804/Clase_8._Identidad_y_diferencia

Retamozo, M (2010). "Movimientos Sociales. Un mapa de la cuestión", en *(Pre)Textos para el Análisis Político. Disciplinas, Actores y Procesos*. México: FLACSO - México.

Revilla Blanco, M. (1996). "El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido", *Revista Última Década*, n°, 005, Centro de investigación y difusión poblacional de Achupallas. Chile, pp. 1-18.

Reyes, P. (2014) Arte, salud y comunidad en Chile 1992-2012: una perspectiva autoetnográfica. ATOL: Art Therapy OnLine, 5 (1)

Reyes, P. (2015) "Arteterapia comunitaria y desastres naturales. Aprendiendo de las comunidades". En *Vulnerabilidades y desastres siconaturales. Experiencias recientes en Chile*, Santiago: Universitaria.

Richard, N. (1994) *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio

Richard, N. (2005). "Arte y política"; lo político en el arte." En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.

Richard, N. (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Richard, N. (2010a) (editora). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: ARCIS/CLACSO.

Richard, N. (2010b) *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Richard, N. (2011) "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". ARCIS University, Santiago de Chile. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

Richard, N. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Rodríguez, H., Cuevas, A. y Arellano, A. (2016) “La reubicación humana por desastre en Anganguero, Michoacán. Entre la participación y significación social”, en *Política y Cultura*, n° 45, pp. 53-77

Romero Picón, Y. (2006) “Tramas y urdimbres sociales en la ciudad”, en *Universitas Humanística*, Pontificia Universidad Javeriana, n° 61, pp. 217-228.

Rosboch, M. E. (2017) “Imaginario en acción. Reclamos y reivindicaciones ciudadanas ante la inundación”, en *imagonautas*, n°9, pp. 75-92.

Ruiz Olagabuénaga, J. (2003) Triangulación, en *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Universidad de Deusto Bilbao. Cap. 12

Savloff, L. (2014) Territorios conmovidos. Algunas reflexiones. *Nimio*, año 1, n°1, Facultad de Bellas Artes, pp. 35-40.

Schindel, E. (2009) Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano, en *Política y Cultura*, primavera 2009, núm.31, pp.65-87

Schmitt, C. (1998) *El concepto de lo político*. Alianza, Madrid.

Segura, R. (2013) “Lo público como lugar practicado. Regulaciones sociales, temporalidades colectivas y apropiación diferencial de la ciudad”, en *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. La Plata: Ediciones EPC de Periodismo y Comunicación.

Sepúlveda, J. (2014) ¿Vas a hacer una escena? Transcripción de la charla de cierre del II Workshop y Seminario de Artes Visuales del Maule. Noviembre 2014. Talca (Chile). Disponible en <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2490>

Sepúlveda, J. y Petroni, I. (2012). Hiding and seeking. Límites y potencialidades de la “escena local” como categoría analítica, 2012. Disponible en: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=1523>

- Smith, T. (2012), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schindel, E. (2009) "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", en *Política y Cultura*, n° 31, pp. 65-87.
- Schuster, F. (2005), "Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva", en
- Schuster et all, *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina Contemporánea*, Buenos Aires: Prometeo libros.
- Stake, R. (1995) *Investigación con estudio de casos*. Ed. Morata. Madrid.
- Steimberg, O. (1998) "Género/estilo/género". En *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.
- Taccetta, N. (2016) "Porque afecto se dice de muchas maneras. Aproximaciones al arte, la política y la historia desde el giro afectivo". *Mora*, vol. 22, n°1.
- Tapia, V. (2013) "El concepto de barrio y el problema de su delimitación: aportes de una aproximación cualitativa y etnográfica", en *Bifurcaciones*, n°12, Universidad Católica del Maule, Chile.
- Taylor, D. (2009) "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", en *Teatro al sur*, vol. 15, pp. 33-40.
- Tarrow, S. (1997) *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Universidad.
- Tilly, C. (1978) *From Mobilization to Revolution*, McGraw-Hill Publishing Company.
- Tilly, C. (2002). "Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña: 1758-1834". En
- Traugott, M. (Compilador): *Protesta social. Repertorios y ciclos de la acción colectiva*. Barcelona: Editorial Hacer.
- Trípodi, M. V. (2015) "La escena artística local en torno a la inundación: análisis del proyecto colectivo de volver a habitar". X Jornadas Nacionales de Investigación en

Arte en Argentina y América Latina, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, 24 y 25 de septiembre.

Triquell, A. (2013) "Otras siluetas. Conmemoraciones virtuales de la última dictadura", en *Versión*, n° 32, pp. 9-21.

Touraine, A. (1991). *Los movimientos sociales*. Buenos Aires: Almagesto.

Ugarte, A. M. (2014) *Sujetos políticos en contextos de desastre Socionatural: el caso de chaitén*. Tesis para optar al grado de Magister en Ciencias Sociales, mención Sociología de la Modernización, Universidad de Chile.

Uranga, W. (2013) "Frente a la catástrofe: repensar las políticas públicas desde la comunicación", en *Question*, pp. 86-98.

Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de València.

Vidal Beneyto, J. (2004). "La construcción de la memoria colectiva: un ejemplo concreto". *Diógenes*, n° 201. CEA. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

Welz, J. y Krellenberg, K. (2016) "Vulnerabilidad frente al cambio climático en la Región Metropolitana de Santiago de Chile: posiciones teóricas versus evidencias empíricas", en *EURE*, vol 42, n° 125, pp. 251-272.

Williams, R. (2003). *La larga revolución*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Yepes Muñoz, R. (2010) *La política del arte: Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* [en línea] Tesis de posgrado. Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en:

<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/855/1/cso36.pdf>

Zanduetta, L. (2013) "La comunicación y el cuidado del ambiente: el fortalecimiento de las políticas públicas", en *Question*, pp. 120-125.

Zemelman, H. (2012). *Los horizontes de la razón. I. Dialéctica y apropiación del presente*, Buenos Aires: Antrophos.

REFERENCIAS PÁGINAS WEB

“La Plata: “Volver a habitar”” (2013), en *ANRED*. Disponible en:

<http://www.anred.org/spip.php?article6314>

Facebook Volver a habitar, Recuperado de: <https://www.facebook.com/volverahabitar/>

Facebook Asamblea Vecinal Parque Castelli, Recuperado de:

<https://www.facebook.com/AsambleaVecinalParqueCastelli/>

Youtube Volver a habitar, Recuperado de:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLTDFI1UAn_hyHavSQnRaBRp_4QeEQUu9A

Proyecto Ideame Volver a habitar, Recuperado de:

<https://www.idea.me/proyectos/5523/volver-a-habitar>