

## Arte post inundación en la ciudad de La Plata. Propuestas colectivas y cooperativas un año después del 2A

Art post flood in the city of La Plata.  
Collective and cooperative proposals one year after 2A

---

Verónica Cecilia CAPASSO  
*Universidad Nacional de la Plata*

Recibido: 6-IV-2016

Aceptado: 6-VI-2016

*RESUMEN:* En este trabajo se propone describir y analizar algunas prácticas artísticas activistas que se realizaron a un año de la inundación de la ciudad de La Plata, ocurrida el 2 de abril de 2013. Particularmente se indagó en la red colaborativa y cooperativa que se construyó en torno a la acción artística. Se retomaron previamente distintas categorías que diferentes autores han desarrollado para referir a propuestas poéticas colaborativas contemporáneas. Por último, a partir de las características identificadas, se pensó qué particularidades asume en los casos analizados la relación entre arte y política. Se trabajó con un diseño metodológico cualitativo, recurriendo a documentos primarios, entrevistas, textos periodísticos, medios audiovisuales, entre otros. Se usó un marco teórico compuesto por aportes desde los estudios sociales del arte.

*Palabras clave:* Activismo artístico, Inundación, Arte colaborativo, Performances, Comunidad, Espacio público.

*ABSTRACT:* In this paper we described and analyzed some artistic and activist practices that took place one year after the flood of the city of La Plata, which occurred on April 2, 2013. In particular we investigated the collaborative and cooperative network that was built around artistic action. Previously we have developed different categories of different authors to refer to contemporary poetic collaborative proposals. Finally, based on the characteristics identified, we considered the particular relationship between art and politics in the cases examined.

We worked with a qualitative methodological design, using primary documents, interviews, newspaper articles and media, among others. We used a theoretical framework consisting of contributions of the field of sociology of art.

*Keywords:* Artistic activism, Flood, Collaborative art, Performances, Community, Public space.

### INTRODUCCIÓN

Las prácticas artísticas contemporáneas que se circunscriben a lo que se ha llamado activismo artístico pueden definirse a partir

de múltiples características<sup>1</sup>. Entre ellas, nos

---

<sup>1</sup> Varios autores han definido este concepto. Tomamos el de Ana Longoni, quien refiere a activismo artístico como aquellas "producciones y acciones, muchas

parece importante aludir, en términos generales, al modo de producción colaborativo, la autogestión, el carácter procesual de la producción artística, la multi-disciplinariedad (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.

En este trabajo proponemos describir y analizar algunas prácticas artísticas activistas que se realizaron a un año de la inundación de la ciudad de La Plata, ocurrida el 2 de abril de 2013 (2A). Particularmente haremos foco en el tipo de vínculos de colaboración y trabajo artístico.

Comencemos por contextualizar la situación. La Plata<sup>2</sup>, 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

veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político”. Ver A. LONGONI, “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”, *Revista Errata*, n°0, 2009, pp. 16-35.

<sup>2</sup> 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 crece 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 rodeadas de viviendas.

político del año”<sup>3</sup>. La ciudad se inundó de manera desigual y la mayor parte del casco fundacional quedó anegado<sup>4</sup>. También se inundó e incendió la refinería más importante del país<sup>5</sup> en Ensenada<sup>6</sup>. A esto se sumó el corte de luz en muchas zonas, e incluso en hospitales<sup>7</sup>. También se cortó el agua y no funcionó la telefonía móvil. 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 emergencia<sup>8</sup> desde el municipio<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> J. LÓPEZ MAC KENZIE y M. SOLER, 2A. *El naufragio de La Plata*, La Plata, 2014, pp. 15-21

<sup>4</sup> La lluvia desbordó el arroyo El Gato, de 35 kilómetros de longitud, que 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.

<sup>5</sup> 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.

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

<sup>7</sup> En el Hospital Español, el agua arrastró todo tipo de equipamiento y el corte de luz generó que hubiera que evacuar el área de terapia intensiva, por lo que murieron los pacientes que se encontraban allí internados.

<sup>8</sup> “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. Entrevista a María Laura Alzúa sobre el relevamiento del CEDLAS”, Facultad de Ciencias Económicas, La Plata, Argentina, 4 de junio de 2013, consultado el 1 de marzo de 2016. URL: [http://www.econo.unlp.edu.ar/articulo/2013/6/4/entrevista\\_a\\_maria\\_laura\\_alzua\\_sobre\\_el\\_relevamiento\\_del\\_cedlas#sthash.YUXHhKqk.dpuf](http://www.econo.unlp.edu.ar/articulo/2013/6/4/entrevista_a_maria_laura_alzua_sobre_el_relevamiento_del_cedlas#sthash.YUXHhKqk.dpuf).

<sup>9</sup> Pablo Bruera era intendente de la ciudad de La Plata desde el año 2007. En ese momento vacacionaba en Brasil y llegó a la irresponsabilidad política de decir que se encontraba en la ciudad, cuando aún no había vuelto.

La nómina oficial de la localidad reconoce 52 muertos mientras que la causa del Juez Arias reconoce 89 por la catástrofe y la cifra final que expone la investigación de Mc Kenzie y Soler asciende a 109 muertos, incorporando a quienes fallecieron por falta de luz en los hospitales, por estrés, por ACV, por depresión, por enfermedades de transmisión hídrica<sup>10</sup>.

Pasados los primeros días de la catástrofe comenzaron las disputas en el espacio público acerca de lo que pasó, lo que da cuenta de la necesidad que tienen las comunidades de dar alguna explicación significativa acerca de lo ocurrido. En respuesta a la inundación platense, se crearon numerosas organizaciones desde la sociedad civil, generando espacios de denuncia, de visibilización y/o de diagnóstico de la situación: Familiares de los muertos por la Inundación, la Asociación de Familiares de Víctimas de la Inundación, las asambleas barriales (como Asamblea de vecinos autoconvocados de Tolosa, Asamblea Vecinal Parque Castelli), diferentes espacios profesionales de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP) y colectivos artísticos y culturales. El evento artístico más importante fue el del 2 de abril de 2014, a un año de la tragedia. En esa fecha se produjo un encuentro de colectivos culturales autoconvocados desde la sociedad civil. Esta acción fue llamada Desbordes. Colectivo de Colectivos y nucleó diferentes actividades, performances, esculturas, muestras de fotografías, una radio abierta, convirtiendo a la plaza central en lugar de encuentro, en “una performance colectiva”<sup>11</sup>. Con el objeto de denunciar el ocultamiento de los hechos referidos a la inundación (principalmente la cantidad real de muertos y la culpabilidad de los poderes ejecutivos en la falta de obras hidráulicas necesarias), las estrategias artísticas y comunicacionales fueron las herra-

mientas elegidas para visibilizar, denunciar lo ocurrido y generar “ruidos” en el espacio urbano. La experiencia agrupó a más de 30 colectivos locales en la Plaza Moreno (ubicada en el centro de la ciudad) en torno a estas demandas y en contra del municipio<sup>12</sup>.

En este trabajo entonces abordaremos un corpus de intervenciones artísticas colectivas realizadas en el marco de Desbordes, a un año de la inundación del 2 de abril de 2013, lo que nos permitirá, por un lado, indagar en la particular red colaborativa y cooperativa que se construyó en torno a la acción artística y, por otro, analizar una articulación particular de arte y política. Retomaremos previamente distintas categorías que diferentes autores han desarrollado para referir a propuestas poéticas colaborativas contemporáneas y las relacionaremos con nuestros casos. Por último, a partir de las características identificadas, pensaremos qué características asume en nuestros casos la particular relación entre arte y política. Asimismo, consideramos necesario aclarar que partimos de entender que el arte, como otras prácticas culturales, se establece en el marco de relaciones sociales y, por lo tanto, pertenece al proceso social general<sup>13</sup>. Sin embargo, las prácticas artísticas presentan particularidades en tanto pueden construir lazos y sentidos sobre el mundo, así como también presentar perspectivas afirmativas o críticas sobre el orden social<sup>14</sup>. Pero además, la politicidad no se circunscribe mera-

<sup>10</sup> J. LÓPEZ MAC KENZIE y M. SOLER, *Op. cit.*

<sup>11</sup> SÍNTOMA CURADORES y M. LÓPEZ, “La Plata a un año de la inundación, una performance colectiva - 14 postales”, *Ramona*, 2013, consultado el 1 de marzo de 2016. URL: <http://www.ramona.org.ar/node/52050>.

<sup>12</sup> Una gran cantidad de grupos generaron este punto de encuentro: MALISIA, Pixel Editora, Club Hem Editores, Síntoma Curadores, Colectivo Libélula, Volver a habitar, La Grieta, Laboratorio de ideas, La marca del agua, Prohibido olvidar, Colectivo Mostro, La talita dorada/ Detectives salvajes, Lectores Salvajes, ARECIA La Plata y Medios Populares LP (La Pulseada, Otro Viento, Estructura Mental a las Estrellas, Mascaró, De Garage, Anred, Radionauta, Radio Estación Sur, Radio Futura, La charlatana, Tinta Verde, Letercermonde, Marcha), Casona C'est La Vie.

<sup>13</sup> R. WILLIAMS, *La larga revolución*, Buenos Aires, 2003, pp. 51-77.

<sup>14</sup> C. MOUFFE, *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires, 2014, pp. 93-110.

mente al carácter temático o contenidista de las obras de arte. En este sentido, sostenemos que a través de las prácticas artísticas se pueden introducir nuevas maneras de “habitar” el espacio público como desde la producción de nuevos sentidos, maneras de “significar”, “nombrar” o elaborar percepciones que desafíen lo establecido.

Por último, en términos metodológicos, en este trabajo utilizaremos documentos primarios, entrevistas, textos periodísticos, medios audiovisuales, entre otros, y se tendrán en cuenta las cualidades de las obras en su contexto de producción y las relaciones sociales en las cuales se insertan. También recurriremos a un marco teórico compuesto por aportes desde los estudios sociales del arte.

#### DE LA OBRA DE ARTE EN TANTO EXPERIENCIA COLECTIVA Y COLABORATIVA

Varios autores, desde distintas disciplinas, han desarrollado la idea de que, en el arte, también existe la división del trabajo y el trabajo colaborativo, de cuyo proceso resulta la obra o el proceso poético. A los fines de dar cuenta de esta perspectiva, retomamos sucintamente conceptualizaciones de Nicolás Bourriaud, Howard Becker, Andrea Giunta y Reinaldo Laddaga, ya que consideramos que sus aportes pueden ser de utilidad a la hora de analizar, discutir y pensar las propuestas que el arte contemporáneo genera.

En primer lugar tomamos la propuesta de Nicolás Bourriaud, crítico y teórico del arte, quien plantea que la obra de arte relacional “se presenta como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”<sup>15</sup>. Define estética relacional como la teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan. Y al arte relacional

como el conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo. En este sentido, podría entonces definirse como un objeto relacional en tanto lugar de negociación entre remitentes y destinatarios. Asimismo, para el autor, la obra de arte muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de los intercambios posibles, el lugar (o la función) que le otorga al “que mira” y por fin el comportamiento creador del artista. Lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo. Por otro lado, Bourriaud habla de “procedimientos relacionales” como las invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc., vehículos de relaciones personales. Muchas obras del arte contemporáneo incluyen al interlocutor en el proceso de producción. De esta manera, “el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”<sup>16</sup>, pero también es tanto un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiarse como un estado de encuentro.

Lo relacional estaría ligado entonces a lo performático y al mismo tiempo comporta una disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza, el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas). Desde su perspectiva, las obras producen espacio – tiempos relacionales, experiencias interhumanas y de construcción de relaciones amistosas.

Otro de los aportes para abordar la producción colectiva en el arte es la del sociólogo estadounidense Howard Becker<sup>17</sup>. Becker no centró su atención en la obra y el artista sino que estudió las redes cooperativas a través de las cuales el arte existe. De esta forma, para él, el trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie de personas

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>17</sup> H. BECKER, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, 2008, pp. 9-59.

<sup>15</sup> N. BOURRIAUD, *Estética relacional*, Buenos Aires, 2006, p. 14.

y a través de su cooperación se obtiene una obra de arte que se ve, se lee o se escucha. Para llegar a un producto final, a una obra de arte terminada, es necesario pensar todas las actividades que deben realizarse. Entonces, en primer lugar alguien debe tener una idea de qué clase de trabajo hay que hacer y de su forma específica. Los creadores pueden tener la idea mucho antes de concretarla o puede surgir en el proceso de trabajo. La producción de la idea puede exigir un gran esfuerzo y concentración, puede llegar de la nada o puede generarse de forma rutinaria. Luego de concebida, la idea se ejecuta y adopta algún tipo de forma física (una película, una pintura, danza, etc.). Además, alguien debe responder al trabajo terminado, tener alguna reacción emocional o intelectual, alguna respuesta y apreciación. Asimismo, si bien existe una división del trabajo y de las tareas en el arte, esto no implica que todos los que participan están en el mismo espacio y momento. Por ejemplo, para Becker, en el caso de la plástica, los pintores dependen de fabricantes de pintura, pinceles, telas, de galeristas, coleccionistas y curadores de museos (por el lugar de exposición y apoyo económico); de críticos en lo que toca a la fundamentación de lo que hacen, del Estado o instituciones para subsidios; de espectadores que reaccionan de forma emocional ante la obra y de otros pintores pasados y actuales que crearon el telón de fondo contra el cual su trabajo cobra sentido. De esta forma, el artista trabaja en el centro de una red de personas que colaboran para llegar al resultado final. Esto se denomina mundo del arte. Así, la obra de arte no es producto del don especial o genialidad del artista sino productos colectivos 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.

En el caso de Andrea Giunta, profesora e investigadora en arte, ella analiza al arte en el contexto de la crisis del 2001 en la Argentina y sostiene que lo colectivo como formato instauró nuevos modos de producción, difu-

sión y sociabilidad en los que se generaron las obras<sup>18</sup>. Así, centrandó su análisis en esta coyuntura en especial, los colectivos artísticos se constituyeron porque compartían una dinámica, porque tenían agendas en común o para potenciar el trabajo en conjunto. Con la crisis se produjo un proceso de colectivización de las prácticas artísticas que se generalizó con la multiplicación de colectivos. Es necesario remarcar, tal como lo hace Giunta, que las estrategias colaborativas y la dinámica grupal ya existían desde antes de la crisis (por ejemplo el colectivo Escombros, el Grupo de arte callejero (GAC), Etcétera, entre otros). Lo que hizo la crisis fue incentivarlas, potenciarlas y multiplicarlas. Esta colectivización suponía desde el compartir los materiales y salas de trabajo por problemas presupuestarios, hasta la realización de trabajos conjuntos en una misma obra. En resumidas cuentas, el análisis de Giunta nos sirve para pensar el proceso de “la colectivización de la práctica artística” en el marco de la crisis argentina del 2001, es decir, el cambio en las prácticas y en los modos de producción (la interpelación para salir a la calle, el trabajo conjunto con asambleas barriales, etc.) pero teniendo presente que las dinámicas grupales ya existían en la década anterior.

Por último, retomamos el concepto de “ecologías culturales” de Reinaldo Laddaga<sup>19</sup>, escritor y filósofo argentino. Con este término engloba a aquellos proyectos que implican formatos colaborativos en los cuales individuos se asocian por determinados espacios de tiempo. Estas personas provienen de diferentes disciplinas, lugares, edades y clases y proponen, a partir de sus proyectos, una modificación en los estados de cosas locales. Así, su propuesta supone una asociación entre la realización de imágenes u obra, gestión de espacios, entre otros, y la ocupación del territorio. Por detrás de esta conceptualización, hallamos la

<sup>18</sup> A. GIUNTA, *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires, 2009, pp. 54-70.

<sup>19</sup> R. LADDAGA, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, 2006, p. 9-19.

idea de comunidad, formas experimentales de asociación, las cuales tienen como punto de partida acciones voluntarias, que pretenden ahondar sobre las condiciones de la vida social del presente. Así, asistimos hoy al régimen práctico de las artes, donde no se producen tanto obras, como ecologías culturales, es decir, comunidades experimentales, procesos abiertos y cooperativos, formas de vida y mundos comunes. A su vez, en este régimen, el espectador pasa a ser un colaborador activo. Vale decir que, para Laddaga, en éste régimen, lo que se hace construye directamente espacios de vida (o interviene en ellos), vínculos y conexiones. En su libro podemos encontrar un análisis del Proyecto Venus, de Park Fiction y de *What's the time in Vyborg?*, proyectos culturales que son modos de desplegar comunidades experimentales.

En síntesis, las nociones de "estética relacional", "mundos del arte", "colectivización del arte" y "ecologías culturales", (entre otras), son útiles a la hora de pensar las prácticas artísticas colectivas en el arte, aportando formas posibles de caracterizar los modos de trabajo y producción artísticos contemporáneos<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Otra de las nociones que ha tenido incidencia dentro de los últimos debates teóricos en torno al arte es la de "arte contextual", acuñada por Paul Ardenne (P. ARDENNE, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención de participación*, Murcia, 2002), profesor, escritor y crítico de arte. Para el autor, el artista se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina y se convierte en un productor de acontecimientos. Ardenne incluye dentro de las prácticas contextuales los gestos efectuados en común, las obras concebidas con los espectadores o basadas en el hecho de compartir, la implicación colectiva en la lucha política o ecológica. La característica que resalta Ardenne es la de implicarse en una acción común que considera al espectador como un ciudadano y como un ser "político": "Desde el registro de autoridad, nos deslizamos hacia la invitación". Sin embargo, es interesante retomar la crítica realizada por Pérez Balbi a esta definición de arte contextual, quien considera que el autor mantiene una concepción aurática del artista, del público (que participa, se integra, completa la obra) y de la obra, tanto en su producción (que mantiene cierta autonomía previa a su inserción en el contexto) como en su circulación (que sigue pensándose en términos de exhibición, aunque no sea dentro del marco institucional del museo). Sinteti-

Es necesario, sin embargo, prestar atención a cuándo usar estas categorizaciones y hacerlo siempre desde una postura crítica, no desde una mera aplicabilidad conceptual sobre nuestros objetos de estudio. Retomaremos entonces algunos de estos conceptos a la luz de las intervenciones artísticas que describiremos a continuación.

#### EXPERIENCIAS POÉTICAS COLABORATIVAS: LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA A UN AÑO DE LA INUNDACIÓN

Como ya dijimos, el 2 de abril de 2014 se llevó adelante la acción que se conoció como Desbordes, "colectivo de colectivos", la cual tuvo lugar al aire libre en la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata. Frente al silencio y ocultamiento de los hechos referidos a la inundación (como ya dijimos, principalmente la cantidad real de muertos y la culpabilidad de los poderes municipal, provincial y nacional en la falta de obras hidráulicas necesarias para la ciudad), se llevaron a cabo múltiples propuestas artísticas y comunicacionales. De todas las prácticas artísticas que se realizaron ese día, seleccionamos cuatro, las cuales consideramos dan cuenta de la variedad de dispositivos de intervención. A continuación avanzaremos en su análisis.

#### PERFORMANCE "BÚSQUEDA DEL ALMA DEL PIANO" (Fig. 1)

Doce pianos del Conservatorio Gilardo Gilardi, ubicado en Calle 12 y 523, en la ciudad de La Plata, quedaron bajo el agua por la inundación del 2 de abril de 2013. A causa del deterioro de los instrumentos, el director

zando, parecería que, desde la perspectiva de Ardenne, no hay una construcción de una escena artística a partir de acuerdos, negociaciones y consensos con el público, sino que el artista propone la obra, "invita" para que el público o el otro la complete (M. PÉREZ BALBI, "Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico", *VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, 2014, consultado el 1 de marzo de 2016. URL: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4207/ev.4207.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4207/ev.4207.pdf))



▪ Fig. 1. Performance *Búsqueda del alma del piano*. Desbordes. Plaza Moreno, 2 de abril de 2014. Foto de la autora.

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 transforme en piezas escultóricas. Así se generó un proyecto interdisciplinario denominado “Entre el descarte y el rescate”, que comenzó a fines de marzo de 2014 con la performance “En búsqueda del alma del piano” (considerando que los pianos encierran un alma que se constituye desde que se construye y se desarrolla con las “caricias” de los pianistas). El proyecto contempló una continuidad de acciones durante el año 2014, que finalizó con una muestra de la intervención de cuarenta artistas sobre las piezas. El emprendimiento estuvo a cargo de Susana Lombardo, Gustavo Larsen (ambos creadores, artistas plásticos); Marco Naya (luthier); músicos invitados; Lelé de Rueda (curaduría) y José Grosso (gráfica). Como vemos, el proyecto fue posible por la actividad conjunta y colectiva de varias personas que cooperaron para la realización del mismo.

“En búsqueda del alma del piano” 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 trasladándose y recorrer 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. En ambos casos, las 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.

Producto del desarme de los pianos se crearon dos grupos de piezas: un grupo que fue enterrado en una de las acciones performáticas y otro, rescatado para que distintos artistas plásticos pudieran generar obras, exponerlas y subastarlas para comprar nuevos pianos.

En este caso, la acción no incluyó un proceso de negociación entre productor y destinatario sino que el proceso colaborativo se generó en el momento de la puesta en escena del proyecto, el cual fue el resultado del trabajo en conjunto de un grupo de personas de diversas profesiones relacionadas al mundo del arte.

“SMS 2 DE ABRIL” (Fig. 2)

En el marco de las actividades desarrolladas en Desbordes, la Cátedra de Artes Combinadas y Procedimientos Transdisciplinarios de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata) 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. La cátedra realizó una convocatoria para que la gente enviase los mensajes



▪ Fig. 2. SMS 2 de abril. Intervención realizada por la Cátedra Artes Combinadas (Facultad de Bellas Artes - UNLP). Desbordes. Plaza Moreno, 2 de abril de 2014. Foto de la autora.

de texto que había escrito o recibido durante esos días, también conversaciones por Facebook o 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 o afiche contenía un mensaje de texto en el cual se indicó también la hora y el día en que fueron enviados.

Transcribimos a continuación algunos de los 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..."*

4 de 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.

ACCIÓN PERFORMÁTICA DEL GRUPO LA MARCA DEL AGUA, LECTURA COLECTIVA DE UN POEMA (Fig. 3)

La marca del agua<sup>21</sup> surgió en junio de 2013 a raíz de la Feria del Libro que la Municipalidad de La Plata organizó en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, ubicado en el centro de la ciudad. Un grupo de gente –entre los que se encontraban editores, fotógrafos, diseñadores, artistas, etcétera– decidió juntarse y promover una acción de protesta y reflexión. En primer lugar, porque en la Feria del Libro se había prohibido hablar de lo ocurrido con la inundación, dos meses antes. En segundo lugar porque varios de los integrantes formaban parte de editoriales independientes de la ciudad (Pixel Editora, Club Hem Editores y Estructura Mental a las Estrellas), que no fueron invitadas a participar del evento. Realizaron varias intervenciones y en cada una de ellas utilizaron como forma artística la poesía, pues "llevar una poesía a la calle es más lindo que

<sup>21</sup> En cuanto al nombre, una de las integrantes cuenta que "lo que siempre tuvimos claro es que nos llamábamos La marca del agua pero porque es lo que había sido lo que nos había marcado para juntarnos (...) somos La marca del agua porque surge en un momento histórico" (C. Alessio, integrante de La marca del agua, comunicación personal, 9 de abril de 2014).





▪ Fig. 3. Acción performática del grupo La marca del agua. Desbordes. Plaza Moreno, 2 de abril de 2014. Foto cedida por La marca del agua.

leer un discurso o un manifiesto (...)”<sup>22</sup>. Asimismo, en cada intervención del colectivo, el público asumió posturas diferentes (escuchaba, participaba en la lectura o no se enteraba de la intervención). Por último, y en relación con el punto anterior, las acciones oscilaron entre el espacio institucional (acciones en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha y el Museo de Arte y Memoria) y el espacio público urbano (la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata).

Este colectivo realizó su segunda intervención en el marco de Desbordes, rodeado de muchas actividades artísticas que sucedían simultáneamente, tendentes todas, como ya dijimos, a realizar una denuncia contra el poder político, marcando a los culpables de la inundación. Allí, el grupo invitó a leer a quienes transitaban. Repartieron copias a entre ochenta y cien personas que devinieron en ese instante en “ciudadanos gritando poesía”<sup>23</sup>, una per-

<sup>22</sup> G. Torres, integrante de La marca del agua, comunicación personal, 9 de abril de 2014.

<sup>23</sup> En esta oportunidad, se llevaron copias que se repartieron entre los interesados, con un texto poético de Omar Crespo titulado “Hija política no te desentendás”, donde no sólo se manifestaba una crítica hacia la clase política sino también se invitaba a la reflexión al interior de la sociedad local: “... la jornada este del 2 de abril (2014), no era sólo una crítica al estado sino también la propuesta de hacer una crítica a nosotros mismos, una crítica a la clase media, una crítica a lo que es la solidaridad, a cómo nos movemos por ciertas cosas y por otras no, (...)” (C. Alessio, integrante de La marca del agua, comunicación personal, 9 de abril de 2014).



▪ Fig. 4. Monumento a los abrochados. Plaza Moreno, 2 de abril de 2014. Foto de la autora.

formance colectiva que producía un espacio – tiempo relacional, un microespacio en la Plaza Moreno.

“MONUMENTO A LOS ABROCHADOS” (Fig. 4)

“Para sostener una memoria colectiva. Traé tu broche”. Esta fue la consigna con la cual se convocó a realizar el “Monumento a los abrochados” en Desbordes.

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 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. Nuevamente, la actividad se sostenía a partir de los aportes del “público”, de aquellos interpelados por la invitación.

#### SÍNTESIS: UNA ARTICULACIÓN POSIBLE ENTRE ARTE Y POLÍTICA

Estas experiencias poéticas adquieren relevancia desde la perspectiva del produc-

tor<sup>24</sup>, ya que en los casos analizados quienes son definidos como “público” o destinatarios tienen un rol relevante en la construcción de la escena artística propiciada por Desbordes. En este sentido, consideramos que Desbordes se conformó como una “ecología cultural”, en términos de Laddaga<sup>25</sup>, es decir, se construyó en la escena pública, un espacio que propició una serie de vínculos y conexiones entre las personas, donde operaron procesos artísticos abiertos, colaborativos y comunitarios, reuniendo además diferentes artistas, con distintas trayectorias disciplinares y con modos diferenciales de producción. A eso se le sumó el rol de quienes fueron a la plaza y participaron, creando así redes cooperativas que hicieron posible la existencia de Desbordes en tanto “colectivo de colectivos”. Es así que hablamos de una poética colaborativa, en relación tanto a la propuestas artísticas particulares (como las detalladas anteriormente) como al evento de Desbordes en sí.

En los apartados previos ahondamos en primer lugar en diferentes conceptos que una gama de autores ha desarrollado para referir a modos de trabajo y producción artísticos contemporáneos. En segundo lugar hemos descrito cuatro intervenciones artísticas, en el marco de Desbordes, relacionándolas con dichos conceptos. Ahora nos surge la pregunta de cómo entender la relación entre arte y política en estos casos. Hemos dicho que las características centrales de nuestras experiencias son el énfasis en el proceso artístico (más que en el objeto), en la producción colectiva y cooperativa, que involucra a la comunidad en la cual tiene lugar e irrumpen, se apropian y construyen en el espacio público (en este caso, en la plaza central de la ciudad).

Ahora bien, nos preguntamos: ¿lo político radica en el efecto, en la intención o en el tema de la intervención o práctica ar-

tística? En cuanto al efecto concreto en el receptor, consideramos que es muy difícil poder medirlo. Sí podemos decir que desde un carácter denunciante, a partir de utilizar ciertas formas poéticas, los procesos artísticos descritos anteriormente buscaron plantarse en el terreno de la disidencia. Por otro lado, se podría pensar que a partir de la temática que abordaron los artistas podemos calificar sus prácticas como políticas. Nuestra intención es pensar la politicidad de las acciones más allá de la temática de la propuesta poético artística. Si bien existe bibliografía al respecto con la cual acordamos (por ejemplo, Rubinich<sup>26</sup>, Longoni<sup>27</sup>, Expósito<sup>28</sup>), en el caso puntual de nuestro análisis consideramos que una articulación posible entre arte y política se da por la construcción de comunidades experimentales y de espacios - tiempos relacionales. Con esto, hacemos referencia a que Desbordes y las actividades realizadas en su seno propusieron otros modos de habitar y apropiarse del espacio público (la Plaza Moreno), a la vez que propiciaron una organización colectiva en torno al arte que involucró e hizo partícipe a la comunidad, con el objetivo de mantener viva la memoria y de visibilizar los múltiples impactos que tuvo la catástrofe sobre la vida de los ciudadanos. Las cuatro intervenciones artísticas analizadas en el marco de Desbordes tuvieron como fin manifestar y comunicar un disenso, el conflicto, plasmando poéticamente –para no olvidar– lo acontecido con la inundación del 2 de abril. En este sentido, a partir de acciones creativas y una poética colaborativa, pusieron en evidencia el daño operado por la desidia gubernamental (en sus tres niveles: municipal, provincial y nacional) y aportaron a la reconstrucción de la trama comunitaria.

<sup>26</sup> L. RUBINICH, “Apuntes sobre la politicidad del arte”, *Ramona*, n° 73, 2007, pp. 10-12.

<sup>27</sup> A. LONGONI, *Op. cit.*

<sup>28</sup> M. EXPÓSITO, “La potencia de la creación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”, *Revista Errata*, n° 7, 2012, pp. 16-27.

<sup>24</sup> B. GROYS, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, 2014, pp. 9-20.

<sup>25</sup> R. LADDAGA, *Op. cit.*, p. 9.

Es interesante, asimismo, analizar estas prácticas en tanto proponen generar un espacio, relacional, desde el cual movilizar y reflexionar sobre lo sucedido y fundamentalmente con la propuesta de no olvidar para que el daño sea juzgado. La vorágine en la cual vive la ciudad contemporánea y la necesidad de superar el trauma, sumado al ocultamiento y silenciamiento desde los espacios de poder, generaron que no se hable del tema. El arte, en este sentido, a través de diferentes herramientas estéticas, puede producir espacios de narración (sean verbales, visuales, poéticos), que permiten mostrar y visibilizar, desde otro lugar, esa

experiencia traumática. Así, y retomando a Schindel<sup>29</sup>, estas prácticas efímeras y locales materializaron el recuerdo en las prácticas mismas.

En síntesis, se puede ver cómo ante el hecho de la inundación y el ocultamiento de los sucesos el 2 de abril del 2013, surgieron acciones artísticas colectivas que devinieron en la ocupación y al mismo tiempo en la creación de espacios disidentes, a través de irrupciones poéticas, colaborativas y performáticas, apostando a la reconstrucción del tejido social y a sostener viva la memoria colectiva.

---

<sup>29</sup> E. SCHINDEL, "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", *Política y Cultura*, n°31, 2009, pp. 65-87.