

EMPLAZAMIENTO ESTRATÉGICO DE PROYECTOS EXPOSITIVOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS

CUATRO CASOS SOBRE LA INUNDACIÓN DEL 2 Y 3 DE ABRIL EN LA PLATA

Mariela Cantú
Universidad Nacional de las Artes
Universidad Nacional de La Plata
marielaecantu@yahoo.com.ar

Graciela Olio
Universidad Nacional de las Artes
gracielaolio@gmail.com

Lucía Savloff
Universidad Nacional de las Artes
Universidad Nacional de La Plata
lucia.savloff@gmail.com

Resumen

El agua que inundó la ciudad de La Plata el 2 de Abril de 2013 dejó marcas imborrables. Diversas manifestaciones artísticas proliferaron tematizando el acontecimiento, en un intento de crear dispositivos para la construcción de memorias colectivas. Acciones, intervenciones, encuentros, producciones multimediales e híbridas, ocuparon espacios públicos para habilitar la producción de conocimiento y la reflexión desde el arte.

En este trabajo, nos interesa focalizarnos en cuatro exposiciones que se insertaron en espacios públicos institucionales para dejar una inscripción posible frente a la ausencia de reconocimiento desde de los ámbitos oficiales sobre la

magnitud de la catástrofe: “Inundación y después”, “Cubierta”, “Aguanegra” y “Territorios Conmovidos”.

En este contexto, proponemos la figura del emplazamiento estratégico de estos proyectos expositivos en cuatro instituciones públicas pertenecientes a la órbita del estado nacional, provincial y municipal en la ciudad de La Plata (Museo de Arte y Memoria, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, Liceo Víctor Mercante y Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano). Ante el debilitamiento de la función social y la densidad política de las instituciones públicas ligadas al arte, estos proyectos deciden intervenir estratégicamente en estos espacios, reactivándolos críticamente a partir de acciones de reapropiación y recuperación por parte de los artistas, curadores y público.

Arte, Exposición, Museo, Memoria, Emplazamiento estratégico, Inundación

“...y de cómo, para pensar la política es preciso también pensar el campo simbólico”
Ismail Xavier⁴

Como consecuencia de la inundación ocurrida los días 2 y 3 de abril de 2013 en La Plata, se llevaron a cabo numerosas manifestaciones de reclamo, tales como marchas e intervenciones en diversos espacios urbanos. El campo artístico se vio comprometido en este accionar, con una enorme cantidad de proyectos y exposiciones, como la jornada *Desbordes*, que nucleó diversos colectivos y la presentación de dos libros²; o proyectos como *Entre el Descarte y el Rescate*³ realizado en

1 Entrevista en el documental *Después de Tierra en Trance*. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=lbWvo8GIU0M>.

2 Agua en la cabeza y La Plata Spoon River.

3 “Entre el descarte y el rescate” coordinado por los artistas Susana Lombardo y Gustavo Larsen, consistió en un proyecto artístico colectivo que se

el anegado Conservatorio de Música Gilardo Gilardi. En este escrito, nos interesa analizar cuatro proyectos expositivos -*Territorios conmovidos, Aguanegra, Cubierta e Inundación y Después*- que utilizaron el emplazamiento en instituciones públicas de modo estratégico, a fin de apropiarse de esos espacios en donde tradicionalmente se construye y se enmarca la “memoria oficial”. Ante el silencio y la desinformación vía los canales oficiales, estas muestras procuraron señalar la distancia entre estos discursos y las “memorias subterráneas” (Pollak 2006), abriendo un nuevo espacio de conflicto y escapando a la clausura de esas memorias, precisamente por emplazarse en estas instituciones oficiales.

Para Michael Pollak, la memoria debe entenderse como un espacio de conflicto y disputa (Pollak 2006), idea que nos lleva a problematizar gran parte de los abordajes sobre la elaboración de la memoria colectiva. En este marco, el autor se separa de dos de las perspectivas más tradicionales sobre esta cuestión:

En el abordaje durkheimiano, el énfasis está puesto en la fuerza casi institucional de esa memoria colectiva, en la duración, en la continuidad y en la estabilidad. Así también, Halbwachs, lejos de ver en esa memoria colectiva una imposición, una forma específica de dominación o violencia simbólica, acentúa las funciones

desplegó en una serie de acciones en el Conservatorio que a causa de la inundación sufrió la pérdida de 12 pianos, entre otros instrumentos musicales. "En búsqueda del alma del piano", acción realizada el 27 de marzo de 2014, consistió en desarmar los pianos inundados cuyas piezas serían intervenidas o utilizadas luego por otros artistas para generar una serie de obras exhibidas en una exposición titulada “Lluvia de sonidos”, realizada en Octubre de 2014 en el Museo de Arte y Memoria. La muestra “Ensamblajes, afinaciones, montajes, renacimientos, afinidades...” incluirá una subasta a beneficio de la Asociación Cooperadora del Conservatorio, se realizará durante el mes de noviembre de 2014 en el MACLA, con la participación de 40 artistas visuales o luthiers que trabajarán interviniendo o utilizando piezas de los instrumentos “rescatados” dentro de un módulo caja de madera que proporciona el formato.

positivas desempeñadas por la memoria común, a saber, reforzar la cohesión social, no mediante la coerción sino mediante la adhesión afectiva al grupo; de allí el término que utiliza: ‘comunidad afectiva’. (Pollak, 2006: 17-18)

Por el contrario, el aporte de Pollak radica precisamente en el señalamiento del proceso de disputa entre una “memoria oficial”, legítima y dominante, y una serie de “memorias subterráneas”, habitualmente clandestinas o inaudibles, que no participan en los discursos oficiales ya que son constituidas por recuerdos que “son celosamente guardados en estructuras de comunicación informales y pasan desapercibidos por la sociedad en general”. (Pollak 2006: 24)

Ante la catástrofe natural y social que atravesó la ciudad de La Plata, diversos proyectos expositivos pusieron de manifiesto el carácter conflictivo del proceso de elaboración de estas memorias. La falta de previsión y planificación, la insuficiente presencia de los gobiernos municipal y provincial (responsable este último de las obras hidráulicas que podrían haber evitado o aminorado el impacto del desastre), además una serie de irregularidades en los procedimientos que deben llevarse a cabo en este tipo de situaciones⁴ y el silencio sostenido respecto a los listados oficiales de víctimas fatales, dieron cuenta de la fragilidad de las instituciones en el cumplimiento de sus funciones, así como también en la elaboración de un discurso que contemplase las voces de los afectados y de la ciudadanía en general. Varios de los textos curatoriales de las muestras que analizaremos señalan este estado de situación en el que se pretende intervenir:

“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”, mencionaba el texto que acompañó la muestra *Inundación y después*; o: “¿Cómo se representa esa dolorosa ausencia? Ausencia

4 Investigadas por el juez Luis Federico Arias, del Juzgado en lo Contencioso Administrativo Nº 1 de La Plata.

que es doble: por la desaparición física, y por la invisibilización en tanto muertxs de la inundación al no ser incuídxs en la lista oficial de fallecidxs”.⁵

Los proyectos expositivos procuraron insertarse en espacios públicos institucionales para abrir grietas en sus representaciones y discursos, estableciendo espacios de producción de discursos alternativos ante lo que era leído como desinformación oficial. En los textos curatoriales se deja entrever la percepción de eso que no estaba siendo dicho por parte de los entes oficiales; cabe entonces la pregunta respecto al rol de las instituciones artísticas como parte de este discurso.

Florencia Battiti, en su trabajo sobre instituciones y espacios públicos que articulan discursos sobre arte y memoria, propone pensar las exposiciones de artes visuales en su dimensión política, en tanto que 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: “Las exposiciones como formas de discurso guardan únicamente relación con la historia del arte sino que, al intervenir en el ámbito público se transforman de inmediato en una toma de posición y, por ende y aunque en sentido amplio, en un acto político”. (Battiti 2013).

El papel de las instituciones viene siendo discutido, sobre todo después del 2001 en Argentina, cuando se profundizó la crisis de legitimidad de las viejas formas de representación política y del arte, volviéndose necesario para los artistas reformular su inserción dentro y fuera del circuito institucional del arte (Longoni, 2010). En este sentido, creemos que analizar el modo en que estos proyectos expositivos se relacionaron con los espacios que las albergaron permite reflexionar sobre el modo en que con su intervención abren un nuevo espacio de conflicto en la construcción de la memoria colectiva sobre la inundación, al permear esos espacios institucionales con discursos que

5 Fragmento del texto curatorial del proyecto *Cubierta*, escrito por Lucía Gentile.

colaboran, o cuestionan, el discurso oficial.

La exposición *Territorios conmovidos* fue realizada en el mes de mayo de 2014. Surgió a partir del desvío de un proyecto de exposición individual pautado en 2012 entre el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) y la artista platense Graciela Olio. A comienzos de 2013, Olio trabajaba en una serie de obras titulada *Después de la tormenta*, que se resignificó de tal manera por lo ocurrido el 2 y 3 de abril, que la artista decidió transformar el espacio de su muestra en un proyecto colectivo sobre lo ocurrido. A partir de esa idea, convocó a otros cuatro artistas platenses, Marcela Cabutti, Mariela Cantú, Gabriel Fino y Paula Massarutti a participar, y a Lucía Savloff como curadora. Así, un nuevo proyecto expositivo fue elaborado y presentado a las autoridades del MACLA (dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata), trasformando la muestra en una oportunidad de realizar un ejercicio de memoria colectiva.

A partir de un trabajo colectivo, en el que los artistas en su mayoría produjeron obras específicas para la muestra, el proyecto supuso la vuelta al trabajo de varios artistas que, afectados directa o indirectamente por la inundación, habían discontinuado su producción. Pensando en que la construcción de memoria implica un trabajo sobre el presente, el trabajo colectivo realizado para la exposición supuso una instancia que permitía de algún modo elaborar el trauma. El texto curatorial explicitaba la intención de pensar el dispositivo exhibición como una oportunidad para la construcción colectiva de memorias:

Las obras que componen esta muestra se corren del intento de “representar” lo ocurrido. Conciben la práctica de la memoria desde el campo de lo poético, creando obras y dispositivos que funcionan como espacios de encuentro que habilitan un diálogo a priori indeterminado. Como *bloques de sensaciones* o cajas de resonancia, las obras crean infraestructuras del encuentro e invitan a construir a partir de sus vacíos. Si la experiencia dis-

ruptiva opera como un gran hueco de sentido, el espacio de lo poético posee la capacidad de inscribir, otorgar presencia o hacer visible eso que se escapa en nuestro intento de narrar lo ocurrido. (Savloff 2014)

El relato curatorial operaba mediante la activación crítica del espacio del museo, reivindicando su carácter de ámbito de negociación simbólica de lo público, interpelando su función de producción de discursos, a partir de un uso del espacio que apuntaba a activar experiencias en los visitantes que los reconectaran con sus memorias individuales. Las obras funcionaban como dispositivos que disparaban la rememoración a partir de imágenes visuales y sonoras que, desde lo poético, abordaban la tragedia desde una perspectiva sensible.

Según señala Battiti: “las exposiciones son instancias narrativas cuyo anclaje institucional nunca es neutral. Son sistemas estratégicos de representación que alojan tensiones dentro de su propia estructura y, también, en relación al espacio institucional que las alberga”. (Battiti, 2013:185). Insertar una exposición artística que tematizara la tragedia de la inundación en una institución como un Museo Municipal de arte implicó abrir un espacio de disputa simbólica que generó cierta inestabilidad discursiva: mientras que el espacio contenedor era leído como el ámbito de enunciación de la “voz oficial”, el relato curatorial y la serie de obras exhibidas vehiculizaban otras voces articulando un relato disidente. El libro de visitas que el equipo curatorial decidió incluir en la muestra, dio cuenta de esa lectura inesperada que implicaba encontrar un relato sobre la inundación en un espacio institucional del municipio, en un contexto en que la comunicación oficial sobre lo ocurrido se estructuraba en torno a lo no dicho o a las explicaciones de la tragedia mediante el impacto de las causas naturales (la extraordinaria cantidad de precipitaciones, y la imprevisibilidad de un acontecimiento de tales dimensiones).

El equipo curatorial de *Territorios Conmovidos*, coordinó en el marco

de la muestra una serie de visitas guiadas para grupos de instituciones educativas y público general que estuvo a cargo de la curadora y los artistas. El espacio “educativo” de las visitas del museo fue transformado en un dispositivo de activación de la muestra, que propiciaba el diálogo entre los productores-artistas y los visitantes-espectadores, en un marco en que dichos roles eran revisados. Cada encuentro habilitaba un diálogo que evidenciaba la falta de espacios similares donde sociabilizar e intercambiar emociones, recuerdos y vivencias sobre las experiencias traumáticas vividas durante la inundación. Según señala Pollak: “Para poder relatar sus sufrimientos, una persona precisa antes que nada encontrar una escucha” (Pollak 2006: 21), durante las visitas la exposición abría espacios para la circulación de esas memorias subterráneas individuales-privadas. El museo como escuela, al decir de Luis Camnitzer, como espacio público que vuelve a ser habitado y reactivado; no como espacio de recepción pasiva sino como lugar donde pensar y construir lo público, lo común. En este sentido, utilizamos la noción de proyecto expositivo y la dimensión de su inserción institucional estratégica, pues el dispositivo exposición se ve expandido por las actividades que lo activan y que prolongan el efecto de su circulación.

Cubierta fue una exposición realizada en la Sala Microespacio del Museo Provincial de Bellas Artes, a partir de una convocatoria anual que el equipo de dicha sala lanza cada año. En este sentido, es importante señalar que el Museo no fue el propulsor de la exhibición, sino que albergó este proyecto expositivo en el marco de un espacio que subsiste dentro de esa institución a partir del ejercicio de ciertos niveles de autonomía.

Como comentamos en un trabajo anterior sobre este proyecto, *Cubierta* consistió en una videoinstalación transformada por la realización de dos performances, en un espacio “intervenido de manera tal que escenificaba una habitación que estuvo cubierta por el agua de la inundación. En sus muros, en los que se materializaban las manchas y marcas del agua, aparecían a su vez 89 espacios vacíos que fueron generados mediante la acción de un precario intento de limpieza, en

alusión a las 89 víctimas fatales de la inundación, que al momento de la realización de esta obra, aún no habían sido reconocidas oficialmente” (Cantú, Savloff, Olio, 2014). Por su parte, las dos performances (*Cubierta y Muro*) dejaron como resultado la inscripción de esos nombres en las paredes de la instalación y, por ende, marcadas dentro de esta institución oficial dependiente del Gobierno Provincial.

En contraste con las exposiciones hasta ahora abordadas, *Aguanegra* fue un proyecto expositivo realizado en el espacio público, a modo de intervención sobre los muros exteriores del Liceo Víctor Mercante, colegio secundario dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. El colectivo Fuera Fotografía! había ya comenzado en 2012 una “fotogalería a cielo abierto” en ese lugar, apropiándose del muro exterior del colegio para montar obras de diversos artistas. El equipo curatorial, integrado por Leonardo Vaca, Lisandro Pérez Aznar, Santiago Gershánik y Emilio Alonso, realizó una convocatoria abierta y una posterior selección de imágenes que fueron emplazadas en la calle, a la que le siguieron una convocatoria para intervenir las imágenes y la edición de una publicación que reunía las fotografías expuestas en versión papel en formato de postales. En sus propias palabras:

enfrentarnos al material fue encontrarnos con experiencias comunes, repetidas, pero que a la vez imprimen su diferencia, dejan su huella en un mismo hecho. Por fuera de una memoria oficial, estática y definitiva sobre el 2 de abril de 2013, corre una memoria colectiva, creada por muchas memorias individuales, deja su impronta en cada uno de nosotros. Una memoria que mide su pulso en el resto y en la marca, en la cicatriz y en la grieta. Una memoria continua que nunca se completa, nunca alcanza su última representación.⁶

6 Extraído del texto que acompañó la versión en papel de la muestra.

Inundación y después, fue emplazada en el Museo de Arte y Memoria, y constituye una suerte de excepción respecto a las tres anteriores, pues fue una exposición convocada por el propio Museo. Curada por Helen Zout, fotógrafa de la Comisión Provincial por la Memoria, la muestra nucleó el trabajo de distintos colectivos que venían trabajando sobre el tema⁷, en una exposición que a modo de inventario, mapeo o archivo, exhibió fotografías, obras visuales, infografías, mapas y trabajos audiovisuales. Apelando sobre todo al trabajo colectivo de sus integrantes tanto como del público, que fue convocado no sólo como espectador, sino invitado a participar tanto en la exposición así como de otras actividades como charlas, debates y encuentros en los que participaron referentes de diversas organizaciones, como el juez Luis Federico Arias, el defensor juvenil Julián Axat y el presidente de la CPM Hugo Cañón, quienes brindaron una charla el día de la inauguración de la muestra. En cierta medida, podemos arriesgar que este proyecto expositivo colaboró con la actualización de la misión del Museo de Arte y Memoria, creado en 2002 con el objetivo de:

convertirse en un espacio de reflexión sobre el autoritarismo y la democracia, impulsando políticas públicas de memoria y promoviendo los derechos humanos. Confiados en el poder transformador del arte y en su capacidad de promover una apropiación plural de nuestro pasado reciente, se trató en este caso de generar un *espacio de sensibilización y transmisión de la memoria colectiva*. Una institución vital (...) que promueva una fuerte articulación del pasado y presente incorporando espacios de debate, extensión e investigación. (“El museo” en la web del Museo de Arte y Memoria)

7 Entre ellos: Volver a habitar, Ala plástica, Puchero, Síntoma curadores, Cocina 501, Arte al ataque, La marca del agua, Club Hem, Pixel, Los detectives salvajes, entre otros.

Una reseña de la muestra planteaba: “La muestra nos enfrenta a preguntas éticas relacionadas a los dispositivos que intervienen en la construcción de la memoria: ¿cómo se hace una muestra que no funcione como clausura discursiva, cuando todavía hay expedientes abiertos y necesidades insatisfechas?” (Panfili, Lorenzo, Chempes, 2014). Inquietudes a las que el relato curatorial parecía responder a partir del modo en que el diseño expositivo articulaba las salas en torno a una inquietante serie de preguntas que interpelaban al visitante-espectador: “¿Qué es lo que emergió con las inundaciones? ¿Qué fue lo que pasó y lo que no pasó? ¿Pudo haberse evitado la catástrofe? ¿Habrá alguna vez un número definitivo de muertos? ¿Cuánto dura la solidaridad?”.

Existen entonces varios puntos en común que reúnen a estos proyectos. En primer lugar, el hecho que los cuatro excedieron la mera exhibición de una muestra artística (en el sentido más penosamente tradicional asociado a esa palabra, que apela a la simple exposición de una obra o serie de obras acabada, dispuesta para la vista de los espectadores) para volverse verdaderos proyectos expositivos, a partir de una serie de actividades que no sólo las prolongaron en el tiempo, sino que también amplificaron y tornaron más densos sus discursos con actividades como visitas guiadas, performances, intervenciones, edición de publicaciones, charlas y debates, etc. que las activaban. En segundo lugar, tres de estas cuatro intervenciones fueron propuestas por los propios artistas a las instituciones, escapando de las dinámicas más habituales en las que el Museo o el curador convocan obras o artistas a formar parte de un proyecto expositivo previamente diagramado. En *Poscrisis*, Andrea Giunta analizaba la emergencia de nuevas instituciones museales luego de la crisis del 2001 y señalaba el poderoso papel que jugaron muchos gestores en la materialización de numerosos proyectos (Giunta, 2009), en un proceso similar al ocurrido en relación a estos proyectos expositivos. En los cuatro casos, debemos remarcar el papel que han jugado dentro de las instituciones determinados gestores, que generaron espacios intersticiales o iniciativas que no cumplen necesi-

riamente con la línea, el discurso y las políticas oficiales de estos entes. Para el caso de *Territorios Conmovidos*, a partir de la transformación de una propuesta de muestra individual hacia una colectiva que tocara el tema de la inundación; para el de *Cubierta*, resultado de un llamado a convocatoria pero desde el marco de una sala en particular (en donde el nombre de Microespacio podría referirse no solamente a las dimensiones de la sala, sino al espacio simbólico que ocupa el arte contemporáneo dentro del Museo Provincial); para el de *Aguanegra*, la posibilidad de poner en funcionamiento una fotogalería en los muros del Liceo como resultado de una propuesta a las autoridades del Colegio; y para el de *Inundación y después*, si bien convocada desde la propia institución, ejerciendo una lectura sumamente crítica respecto al accionar del Gobierno Provincial, del que depende el propio Museo, tal como destaca el texto curatorial:

“Como evento extraordinario y traumático la inundación nos convocó a un ejercicio de memoria que, como intervención política, espacio de reflexión, interrogación y disputa, tiende sus lazos con el futuro (...) 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”. (Museo de Arte y Memoria 2013)

Parece pertinente, en este punto, la pregunta acerca de los grados de coincidencia o tensión entre el discurso curatorial y el discurso institucional que propone observar Battiti:

(...) si el curador/a es quien pone en acto la construcción siempre provisoria y nunca unívoca de un determinado discurso interpretativo, ¿cómo se articula y tensiona este discurso en el seno de la institución museo u otra insti-

tución afin? Siguiendo a Ferguson, la función social del museo –como también la de otras instituciones de similar carácter legitimador– está cambiando (...) las instituciones públicas (...) se encuentran en el cruce de tensiones sobre qué actores o agentes sociales controlan sus agendas y cuáles voces son las que transmiten su propia narratividad institucional. (Battiti 2013: 187)

Un último común denominador de estos proyectos expositivos, y tal vez el más destacado, es aquel que se vincula, tal como lo señalaba Pollak, con el carácter problemático de la construcción de la memoria colectiva. Como decíamos, el autor planteaba dos posibles dimensiones de este proceso: la “memoria oficial”, nacional en la mayoría de los casos, que reúne y articula una serie de discursos tendientes sobre todo a la unificación política e ideológica de los pueblos. Por supuesto, esta memoria dominante esconde una serie de memorias subterráneas, cuyo proceso de creación y forjamiento atraviesa severas complejidades: “El problema que se plantea a largo plazo para las memorias clandestinas e inaudibles es el de su transmisión intacta hasta el día en que puedan aprovechar una ocasión para invadir el espacio público y pasar de lo “no-dicho” a la contestación y la reivindicación”. (Pollak 2006: 24)

En este marco, creemos que la inserción de estos proyectos expositivos en instituciones públicas encarna este proceso conflictivo en la elaboración de la memoria colectiva sobre la inundación del 2 y 3 de abril de 2013 en La Plata. Si bien para Pollak, “Aunque la mayoría de las veces esté ligado a fenómenos de dominación, el clivaje entre memoria oficial y dominante y memorias subterráneas, así como la significación del silencio sobre el pasado, no remite forzosamente a la oposición entre estado dominador y sociedad civil. Encontramos con más frecuencia ese problema en las relaciones entre grupos minoritarios y sociedad englobante” (Pollak 2006:), en este caso particular, gran parte del reclamo de los ciudadanos de La Plata estuvo directamente relacionado, casi desde el inicio de las primeras manifestaciones,

con el pedido de un reconocimiento e inscripción oficial del listado de víctimas fatales (que demoró más de un año en reconocerse), la dimensión real de la catástrofe, reconocimiento de las causas y la urgencia de medidas preventivas de futuros desastres, por parte de los gobiernos municipal y provincial. En consecuencia, la ocupación de instituciones oficiales con proyectos expositivos que se referían no sólo al desastre en sí mismo sino a estas carencias por parte de las medidas tomadas, resultó en un proceso de señalamiento de la distancia existente entre el proceso de organización de esa memoria oficial y las subterráneas. En este sentido, este emplazamiento estratégico implicó un uso diverso del contexto del museo y una reapropiación de sus discursos, frente al silencio y tergiversaciones oficiales.

En una reciente visita a Buenos Aires, Steve Kurtz –integrante del histórico colectivo activista *Critical Art Ensemble*–, señalaba que ante la crisis de credibilidad social que los atraviesa, actualmente los Museos y las Universidades tienen que demostrar que son democráticos, encontrándose con la necesidad de pagar por esa legitimación.⁸ Para el contexto que estamos analizando, la inundación dirigió inevitablemente la atención no sólo hacia las instituciones gubernamentales, sino también hacia el resto de las instituciones y la sociedad civil en su totalidad, que se vieron interrogadas frente a este proceso de construcción y disputa de las memorias. Tal como señalaba Kurtz en esa misma conferencia, en el pasado eran las instituciones las que legitimaban a los artistas; pero hoy, el proceso es inverso en algunos aspectos, ya que los artistas pueden encontrar legitimación en muchos otros lugares, o crear los propios. En este sentido, podemos pensar en procesos de legitimación mutua.

Si la dimensión conflictiva de la memoria es ineludible y la necesidad es la de construir memorias abiertas, en discusión y en proceso, que articulen su sentido en el presente, las instituciones como lugares de enmarcación de la memoria “oficial” se vuelven espacios a ser ocu-

8 En una conferencia presentada en el Instituto Di Tella en julio de este año, en el marco del proyecto Cuencas como Laboratorios de Gobernanza.

pados por los actores artísticos y el público general, en un proceso que podemos enlazar con las coyunturas que analizan Longoni y Giunta. Las instituciones públicas y los diversos organismos del Estado debilitados por la crisis política, económica e institucional del 2001, se reconstruyeron en la última década a fuerza de un ejercicio ciudadano de recuperación de espacios, mediante acciones que apuntan a reconstruir el sentido del estado y de lo público. Siendo siempre espacios en disputa, la enorme proliferación de proyectos en que los dispositivos del sistema del arte y las obras se convierten en herramientas para la negociación de los sentidos sociales, señala la creciente participación ciudadana, que deja atrás la ola de descreimiento respecto de la política, característica en épocas anteriores.

Así, los proyectos expositivos analizados dan cuenta de esta dimensión conflictiva implicada en la gestión de los espacios destinados a la construcción de memoria colectiva, y del modo en que los distintos actores del campo artístico generan estrategias para construir dispositivos de exhibición que operan en fricción con las instituciones en las que se emplazan. Planteando la dimensión de intervención crítica involucrada al ocupar espacios e instituciones públicas, analizar los proyectos expositivos que trabajaron sobre la construcción de memorias sobre la inundación de 2013 en La Plata, permite dar cuenta del modo en que el arte participa de la compleja trama de negociaciones de sentido que se articulan en torno a la construcción de memorias en espacios institucionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Battiti, Florencia. (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* N° 59, Octubre 2013, pp. 181-190.
- Cantú, Mariela; Olio, Graciela. y Savloff, Lucía. (2014) “Huellas escritas: la construcción de la memoria como espacio de conflicto en torno a la inundación del 2 y 3 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata”. Ponencia presentada en el VII Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados, 17 de Octubre de 2014, IUNA.
- Giunta, Andrea. (2010) *Poscrisis, Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guasch, Anna María: *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995, 2000*. Madrid: Akal.
- Halwbacks, Maurice. (1990) “Espacio y memoria colectiva” en *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Volumen III (9)*, pp. 11-40. México: Universidad de Colima. Versión online en: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31630902.pdf>
- Museo de Arte y Memoria, (2002), “El Museo”, en página web de la Comisión Provincial por la Memoria. <http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/el-museo.html>
- _____ (2014) “Inundación y después”, en Blog de la Comisión por la Memoria: <http://blog.comisionporlamemoria.org/archivos/15338>. Fecha de consulta: 14-10-2014.
- Morosi, Pablo. “Doce pianos y mucha historia bajo el agua”, *La Nación*, Buenos Aires, 11-04-2013, Cuerpo principal, P.19. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1571494-doce-pianos-y-mucha-historia-bajo-el-agua>
- La Pulseada, (04/04/2014) “Hoy se inaugura la exposición

Inundación y después”. Disponible online en: <http://www.lapul-seada.com.ar/site/?p=8050>. Fecha de Última consulta: 10-11-2014

- Longoni, Ana. (2010) “Tres coyunturas del activismo artístico” en AA.VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Panfili, Marina; Lorenzo, Daniel; Chempes, Saurio. (Abril 2014) “Reseña de la Muestra ‘Inundación y después’, en el Museo de Arte y Memoria de La Plata” en *Aletheia*, Volumen 4, (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>.
- Pollak, Michael. (2006). Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Savloff, Lucía. (2014) “Territorios Conmovidos”, Catálogo de la exposición. La Plata, MACLA.