

La formación de las Artes Urbanas en Rosario

Transformación espacial, prácticas artísticas e integración gubernamental



Sebastián Godoy

IECH, CONICET/UNR, Rosario, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-6766-8393>

Correo electrónico: sebasgodoy13@gmail.com

Recibido:
junio de 2022
Aceptado:
agosto de 2022

doi: 10.34096/cas.i56.11441

Resumen

En la ciudad de Rosario se observa un fenómeno de integración gubernamental de determinadas prácticas artísticas, bajo el nombre de Artes Urbanas (AU). El término designa a un conjunto de disciplinas artísticas desarrolladas en el espacio público en los decenios de 1980 y 1990, paulatinamente absorbidas por el gobierno local desde los tempranos 2000. Este artículo procura aproximarse al proceso de formación de las AU. Primero, describe las transformaciones espaciales que enmarcaron su surgimiento. Segundo, estudia la configuración y espacialización de las prácticas artísticas que se convertirían en AU. Tercero, explora la formulación de tales prácticas como AU en un proyecto financiado internacionalmente y garantizado municipalmente. Cuarto, examina la institucionalización de las AU como un dispositivo municipal emplazado en una espacialidad urbana reconvertida. Mediante una metodología cualitativa, este trabajo postula a las AU como el emergente de una codificación gubernamental de prácticas autónomas preexistentes.

Palabras clave

Artes urbanas; Ciudad; Espacio público; Gobierno local, Integración

The formation of Urban Arts in Rosario. Spatial transformation, artistic practices and government integration

Abstract

The city of Rosario presents a phenomenon of governmental integration of certain artistic practices. Under the name of Urban Arts (UA), the local government absorbed certain practices developed in public space during the 1980s and 1990s. This article

Key words

Urban arts; City; Public space; Local government; Integration



approaches the formation of UA. First, it describes the spatial transformations that framed the emergence of UA. Second, it studies the configuration and spatialization of the artistic practices that would become UA. Third, it analyzes the formalization of these practices in a municipal school of UA. Through qualitative methodology, this paper posits UA as emerging from a governmental codification of pre-existing autonomous practices.

A formação das Artes Urbanas em Rosário. Transformação espacial, práticas artísticas e integração governamental

Resumo

Palavras-chave

Artes urbanas; Cidade; Espaço público; Governo local; Integração

Na cidade de Rosário, Argentina, observa-se um fenômeno de integração governamental de certas práticas artísticas. Com o nome de Artes Urbanas (AU), o governo local absorveu diversas práticas desenvolvidas no espaço público entre as décadas de 1980 e 1990. Este artigo tenta abordar a formação das AU. Primeiro, descreve as transformações espaciais que moldaram o surgimento das AU. Em segundo, estuda a configuração e especialização das práticas artísticas que, posteriormente, se tornariam AU. Em terceiro lugar, analisa a escola municipal de UA como formalização dessas práticas. Através de uma metodologia qualitativa, este trabalho postula a UA como a emergência de uma codificação governamental de práticas autônomas pré-existentes.

Introducción

En el último tránsito de siglo, la ciudad de Rosario experimentó transformaciones de tipo posindustrial, que redefinieron su perfil urbano y sus patrones de acumulación (Harvey, 2009). Como en otras unidades estatales y administrativas, esos desplazamientos tuvieron implicancias morfológicas, socioeconómicas y simbólicas. Por un lado, la caducidad de una matriz infraestructural vinculada al transporte ferropuertoario redundó en la adaptación de numerosos inmuebles y extensiones a una economía de servicios (Pérez y Parra, 2004). Por otro, los derroteros de la desindustrialización y la tercerización posicionaron al campo cultural como recurso y herramienta de novedosas economías urbanas (Yúdice, 2002; Bayardo, 2013). El compendio de esos fenómenos se evidenció en el ordenamiento de la antigua interfaz ferropuertoaria costera como una espacialidad cultural y recreativa.

Históricamente consagrada al transporte ferroviario y portuario, la ribera central forma parte de las coordenadas identitarias de la urbe. Durante el grueso del siglo XX, el borde hídrico de Rosario le valió el significativo espacial (De Certeau, 2000) de “ciudad-puerto”, gracias al enlace del río Paraná con atributos cifrados en la pujanza económica. Sin embargo, en la década de 1990, el desmantelamiento ferroviario y la relocalización portuaria desafectaron de su función a la costanera, lo que la colocó en disponibilidad. La perspectiva del potencial traspaso de esos terrenos y estructuras a los municipios fue integrada en una nascente planificación estratégica en clave local (Godoy, 2021a).

Mediante directrices de recomposición, recualificación y recuperación, la ribera central fue proyectada como frente costero (Bruttomesso, 2004). La función del nuevo waterfront fluvial consistiría en la capitalización económica, turística y recreativa de sus

cualidades patrimoniales y paisajísticas (Craig-Smith y Fagence, 1995). Al adecuarse por etapas al perfil posindustrial, esa suerte de limen valorizado fue concebido como condensación de imagen y producto urbano (Zukin, 2000). En términos operativos, se instalaron una serie de dispositivos culturales en el decenio de 1990: el Parque España (PE), el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), el Centro de la Juventud (CJ). Concomitantemente, se acondicionó un encadenamiento de espacios públicos: los parques Nacional a la Bandera, de España, de las Colectividades y Sunchales.

No obstante, lejos de ser el resultado exclusivo de la planificación y las políticas públicas, la reformulación cultural y recreativa de la costa se montó sobre prácticas y apropiaciones sociales previas. Durante los últimos diez años del siglo XX, múltiples artistas callejeros utilizaron la ribera central para celebrar sus presentaciones y perfeccionar sus técnicas. Entre el ocaso de las actividades ferroporcuarias y el surgimiento del *waterfront* posindustrial, un espectro de artes teatrales, circenses y murgueras se hizo presente en la zona. Si bien las apropiaciones artísticas de los años 1990 difieren de los usos recreativos del siglo XXI, funcionaron como sus condiciones de posibilidad (Godoy y Roldán, 2020).

Este artículo analiza las vinculaciones de las prácticas artísticas, el espacio público, la reconversión costera y la gubernamentalidad urbana. En los tempranos 2000, determinadas disciplinas y técnicas fueron incorporadas por el gobierno municipal, bajo el nombre de Artes Urbanas (AU). De carácter paulatino, el proceso de formación de las AU puede ser enmarcado en el espacio y desagregado en etapas. Marco espacial: atinente al espacio público urbano, en particular, la mutación de la interfaz ferroporcuaria costera en una espacialidad cultural y recreativa. Primer período: la conformación de las artes performáticas en la espacialidad urbana, entre el decenio de 1980 y comienzos del siguiente. Segundo período: el emplazamiento de dichas artes en la ribera central de Rosario durante la década de 1990. Tercer período: el ingreso de parte de esas prácticas artísticas en un proyecto financiado internacionalmente y garantizado municipalmente en 2001. Cuarto período: la progresiva integración gubernamental de las AU como Escuela de Artes Urbanas (EAU) y, luego, como Escuela Municipal de Artes Urbanas (EMAU). Actualmente, la EMAU funciona como institución oficial de enseñanza, entrenamiento y presentación artística en uno de los galpones del antiguo puerto rosarino.

La hipótesis postula a las AU como el emergente de operaciones de legibilidad gubernamental en relación con prácticas preexistentes (Scott, 1998). Tal codificación conoció varias funciones, de la contención territorial de “grupos vulnerables” a la provisión de servicios artísticos y culturales en la ribera central. Para analizar esos desenvolvimientos, esta investigación emplea una metodología cualitativa (Denzin y Lincoln, 2012) que triangula testimonios orales y materiales escritos. Las entrevistas en profundidad, realizadas a agentes involucrados en la formación de las AU, representan el insumo cardinal del escrito. El relevamiento de documentos institucionales, gubernamentales y periodísticos ofrece apoyaturas argumentales.

La transformación costera de Rosario

La principal relación geográfica, histórica y cultural de la ciudad de Rosario es la que mantiene con el río Paraná. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la urbe emplazó una interfaz ferroporcuaria en la porción central de su ribera. La planificación urbana imaginó un espacio costero desafectado del bloqueo infraestructural ferroviario y portuario, proyectando espacios verdes y paseos peatonales (Galimberti, 2015). En los años 1940, la caducidad de la concesión francesa del puerto y la nacionalización de los ferrocarriles posibilitaron la liberación parcial del suelo ribereño. En la década

siguiente, las creaciones de los parques Urquiza y Nacional a la Bandera movilizaron el reacondicionamiento de esos espacios.

En el decenio de 1990, se avanzó en la recualificación de la ribera central. A nivel local, el municipio quiso reformar la franja ferropuertaria como espacio público. A nivel nacional, en 1992, una ley (la N° 24.146) autorizó la transferencia de bienes inmuebles estatales en desuso hacia entidades administrativas menores. Ese mismo año, la inauguración del PE, un dispositivo construido sobre túneles y galerías de embarque, significó el primer paso en la renovación costera. La reformulación del borde fluvial animó el binomio categorial de espacio público, definido gubernamentalmente como polifuncional y recreativo (Roldán y Godoy, 2017). En adelante, la Municipalidad de Rosario y la conjunción de las carteras de Cultura y Planeamiento intervendrían focalmente sobre diferentes porciones de la ribera central.

La siguiente modificación ribereña se dio en los terrenos ubicados al sur del PE. El área, producida en 1908 a partir del relleno del borde costero, hasta 1942 había sido utilizada para el amarre de embarcaciones pequeñas y de cabotaje del “sector importación” (De Marco, 2019). Una serie de galpones de almacenamiento mercantil se disponían tras un muelle ganado al río. En el primer lustro de los años 1990, los inmuebles se volvieron objeto de relevamiento municipal. En 1995 se reconvirtió el primero de esos espacios. La Secretaría de Cultura transformó lo que había sido el galpón 9 del puerto en el CEC, un sitio en el que “podían entrar todos los símbolos, todo lo cultural”:

Con el Parque España, se empieza a ganar un pilar en la costa. En ese momento, descubrimos este galpón. Un galpón de mercadería. [...] Consideramos un gesto simbólico acercar las políticas culturales al río, porque la ciudad estaba muy atada al escenario portuario que le dio identidad. (Héctor, exsecretario de Cultura de Rosario, entrevista, noviembre 2021)

El CEC buscó alojar manifestaciones que precisaran el volumen espacial del inmueble portuario. A pesar de la amplitud del término “expresiones”, las “instalaciones, las muestras y las performances” del arte contemporáneo hegemonizaron las propuestas del dispositivo (Cristian, director CEC, entrevista, septiembre 2020). En 1998, otro galpón del puerto fue reconvertido en dispositivo cultural, esta vez destinado específicamente a sujetos juveniles. El CJ, vecino septentrional del CEC, dependió de la Secretaría de Promoción Social. El espacio concentró las políticas culturales dedicadas a un perfil adolescente. El CJ organizó su trabajo alrededor del espectro etario entre 15 a 25 años. Se buscó:

que el lugar aloje a los jóvenes, sea un lugar ameno, porque si el joven no se siente cómodo en el lugar donde está, no vuelve. Entonces, nuestra intención siempre fue que ellos circulen por acá y se sientan lo más a gusto posible. Por ello se diagraman actividades dirigidas a la cultura y ocio de los jóvenes. (Andrea, directora Juventudes de Rosario, entrevista, septiembre 2020)

Ambos galpones reconvertidos procuraron yuxtaponer atributos en los cuales Rosario fincaba su importancia: históricos (el legado ferropuertario), espaciales (la ribera) y culturales (las expresiones contemporáneas y juveniles). Continuando con los lineamientos iniciados con el PE, el CEC y el CJ representaron experiencias de reciclaje y reaprovechamiento ferropuertario con la finalidad de suturar lo cultural a lo fluvial.¹ El PE, el CEC y el CJ fueron exitosos gracias al encadenamiento de espacios verdes y públicos en el que se integraron. Los terrenos desafectados de las tareas ferropuertarias se redefinieron como parques, plazas y paseos que comunicaron a los dispositivos culturales entre sí. De esa manera, la constelación resultante halló su tejido conectivo en una masa vegetal moderada, que prometía oxigenación y posibilidades de

1. La reconversión de los galpones portuarios es analizada desde las categorías de sutura significativa, significativa espacial, paisaje fluvial, juventudes y cultura en Godoy (2021b).

esparcimiento. La línea costera central concatenó el mencionado Parque Nacional a la Bandera, la sección peatonal pública del PE y, hacia 1999, el Parque de las Colectividades. En la segunda mitad del decenio de 1990, un Plan Estratégico local delimitó futuras innovaciones en la espacialidad fluvial. Con “el río [como] elemento catalizador”, la “la ciudad recreativa y el paisaje ambiental” se unirían sustentados en la “disponibilidad [de la ribera] para albergar nuevos usos” (Municipalidad de Rosario, 1998, pp. 84-87).² Hacia comienzos del siglo XXI, la seguidilla de espacios públicos e inmuebles recalificados funcionaría como vidriera de los servicios recreativos y culturales de la urbe (figura 1). Luego de una serie de desplazamientos, las AU se cristalizarían como un eslabón de esa cadena.

2. Los agentes involucrados, las etapas de elaboración y los lineamientos en torno al río y la cultura del Plan Estratégico Rosario 1998 son explorados en Godoy (2021a).



Figura 1. Galpones portuarios reconvertidos.
Fuente: Fotografía de “Rosario Drone”.

Artes en el espacio público (1983-1992)

En 1983, la retirada de la última dictadura militar auspició un incremento de la presencia de la ciudadanía en el espacio público. En Rosario, los parques, las plazas y las peatonales céntricas devinieron escenarios para la presentación de números artísticos. Las entrevistas realizadas a practicantes de artes callejeras ligan la abundancia y el entusiasmo de los espectadores con el humor social de la recuperación democrática. Las representaciones al aire libre se convirtieron en un medio de vida para muchos artistas, debido a las colaboraciones monetarias de los transeúntes (“la gorra”). En ese marco, se dio un proceso de experimentación con múltiples lenguajes y técnicas para fortalecer la calidad y el rédito de los espectáculos. Variadas disciplinas artísticas se encontraron, combinaron y mutaron en el espacio público.

En primer lugar, el teatro, que creció fuertemente en Rosario en el decenio de 1980. Mientras aumentaron las actuaciones en salas y auditorios, un circuito teatral alternativo se recostó en la vía pública y los espacios verdes:

Fue un momento de boom de espectáculos en espacios abiertos. [...] El público no cautivo, [...], el que está dando vueltas por una peatonal o por un parque, se quedaba. Es más, había gente que lo sabía: que a tal hora o tales días había funciones. Iban, paseaban un rato y se armaban unos ruedos [...] increíbles de gente. [...] Era un laburo como abrir un kiosco. (Raúl, actor, entrevista, abril 2021)

Históricamente considerada un género menor, la actuación de calle nació sin especificidad procedimental, y se fue configurando en el encuentro con los paseantes (Alvarellos,

2007). Lo que ampliamente se designó como "teatro callejero" se nutrió de los ánimos de la posdictadura, amasando legitimidad y reacciones positivas en las sucesivas entregas. Los primeros escenarios utilizados fueron los paseos comerciales del centro rosarino y los espacios verdes más populares del siglo XX: los parques Independencia, Alem, Urquiza y a la Bandera. Para captar la atención de los peatones, los actores emplearon técnicas provenientes de subgéneros dramáticos, como las pantomimas, las payasadas y los títeres. Asimismo, la circulación de artistas permitió la transmisión de perspectivas transnacionales, como la del teatro popular, basada en la creación colectiva, la grupalidad y la representación de la cultura popular latinoamericana (Chesney-Lawrence, 1995). La combinatoria de variantes se reflejó en la multiplicidad nominativa de las actuaciones en el espacio público. Las expresiones populares y sus lugares de enunciación, las calles, oscilaron como términos intercambiables: "técnicas del teatro popular, que acá se tildó de callejero" (Ariel, mimo, entrevista, octubre 2014).

Los formatos actorales tuvieron que adaptarse para capturar la atención de los caminantes y conformar eventuales audiencias. Por ello, en segundo lugar, se recurrió al circo. Se incorporaron destrezas físicas, exacerbaciones paródicas y el uso de objetos auxiliares en las actuaciones. Entre los actores que mezclaron elementos circenses y dramáticos en los años 1980, se encuentra quien dirigiría las AU en los tempranos 2000:

Vengo del teatro de títeres y del teatro de técnica popular. [...] La realidad dice que me ganó un poco el circo. [...] Hacíamos el "zapping" para que la gente no se te vaya. [...] trabajar muy rápido, laburos cortos [...] y pasar la gorra. [...] Había que hacer algo reducido. [...] Teníamos que agilizar la cosa. Por eso, la necesidad de lo efectivo. Por eso el recurso a la acrobacia, los malabares y todo eso. (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014)

La versatilidad y el efectismo proveniente de las compañías itinerantes del siglo XIX (Seibel, 1993) se incorporó al teatro callejero de finales del XX, a partir de la reducción de sus libretos y la explotación de sus remates. Más que una lectura de las difusas herencias del circo criollo, las exploraciones circenses se orientaron para retener a los públicos en las puestas teatrales.

Cuando estás en la calle, necesitás que te vean, hacerte ver, pegar un grito, dar un salto. Necesitás diferenciarte de la cotidianidad rápidamente para generar convocatoria. Cosas que, técnicamente, sean efectivas. A lo mejor, después, en la obra no pasaba más nada de circo, pero al principio sí. (Pato, murguero, entrevista, enero 2016)

Con miras a magnificar el momento inicial de la convocatoria, una tercera disciplina se combinó con el teatro y el circo. Hacia comienzos del decenio de 1990, la murga ingresó a los repertorios callejeros. Los testimonios coinciden en marcar la amalgama de distintas variantes del género: la danza de estilo porteño, el canto de tradición uruguayo y una percusión bifurcada entre el redoble rioplatense y la batucada brasileña. El ritmo murguero se sumó al circo como medio dramático de convocatoria popular:

Usábamos la murga para convocar a las funciones, como excusa para después hacer la obra de teatro. [Para] jugar algunas cosas artísticas [d]el circo criollo y la murga, pero a la vez íbamos metiendo números. Números circenses, números hablados, otros de pantomima. Íbamos mechando. [...] No respetábamos las estructuras, no las metíamos tal cual. (Raúl, actor, entrevista, abril 2021)

Descartando toda identificación plena con las vertientes individuales, el circo, el teatro y la murga fueron amalgamados en proporciones variables. Los entornos verdes

resultaron espacios apropiados para esa hibridación, y oficiaron también de escenarios de presentación y plataformas de entrenamiento.

Artes en la ribera (1992-1999)

En 1992, con la inauguración del PE, muchos artistas y elencos eligieron la ribera central para realizar sus actuaciones y socializar sus saberes performáticos. “Era como un instinto [...] vamos a aprender, vamos a juntarnos, vamos al parque, a ensayar [...] y me contás cómo es esto de tu grupo” (Pato, murguera, entrevista, marzo 2014). Diagnósticos afines atraviesan los testimonios: sin agotarse en el ocio y la contemplación, ir a los parques fluviales brindaba las ocasiones para el aprendizaje de un arte. En 1996, los intercambios artísticos de la costa central asumieron formas rituales, lo que decantó en un encuentro lúdico y cíclico. La reunión fue llamada Fiesta del Fuego (figura 2). Desde diferentes ángulos, los entrevistados referencian la importancia del fenómeno. “Una cosa medio ritual” (Raúl, actor, entrevista, abril 2021); “nuestra primera escuela” (Tati, artista circense, entrevista, diciembre 2014); “un semillero de payasos” (Javier, músico, entrevista, mayo 2015); “con malabares con fuego y esto del lanzallamas” (Pato, murguera, entrevista, marzo 2014). La espontaneidad de los encuentros y las proposiciones artísticas dieron paso a la recurrencia semanal de la festividad:

Uno fabricaba sus tambores, otro fabricaba antorchas, querosén y empezábamos a jugar todos juntos. [...] Se volvió algo muy convocante y poderoso. [...] Ver caer el sol entre tambores y llamas. [...] De golpe, todo el mundo podía tocar, todo el mundo podía tratar de hacer malabares con fuego, todo el mundo escupía fuego, que era lo más accesible. (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2014)

Figura 2. Fiesta del Fuego.
Fuente. Fotografía de Inés Martino (izquierda) y archivo personal de Tati (derecha).



Ubicada al norte del PE, en una extensión todavía no reacondicionada, la Fiesta del Fuego resaltó por su carácter “atípico” y de una “belleza atrayente” fincada en “la experimentación” (Pron, 1996). En la escena artística y en la memoria de sus protagonistas, el fenómeno adquirió un estatus mítico por constituir una transición doble. Primero, al hibridar lenguajes y técnicas, también tendió un puente entre las artes forjadas en los años 1980 y lo que serían las AU contemporáneas. Segundo, al ubicarse entre el novedoso PE y una zona costera abandonada, también se situó entre el pasado ferropuerto y las futuras adecuaciones culturales y recreativas del *waterfront*.

A finales del decenio de 1990, la Fiesta del Fuego tuvo dos ramificaciones concretas. La primera consistió en la creación de un centro cultural okupa en un galpón ferroviario de la ribera central (Godoy, 2021c). El espacio funcionó entre todo 1997 y buena parte de 1998. Allí se tallerizaron las artes incubadas en el espacio público durante los 15 años previos y se ofrecieron espectáculos artísticos. La experiencia fue desalojada en favor de un nuevo centro cultural, esta vez municipal: la Casa del Tango.

Una segunda ramificación derivó en la profesionalización de las prácticas artísticas convergidas en la ribera central. Allende los deseos de perfeccionamiento, hacia finales de los años 1990, el desfavorable contexto económico operó como móvil que aumentó la relevancia de las dimensiones laborales del arte (Infantino, 2011). Se menciona que “nos empiezan a llamar a laburar a los cumpleaños, casamientos” (Flaco, actor, entrevista, febrero 2016), “boliches, fiestas privadas” (Pato, murguero, entrevista, enero 2016). El carácter intensivo de esas actividades de manutención y reproducción socioartística facilitó el ensamble de elencos y compañías. “Estábamos todo el tiempo juntos, [...] toda esa fusión hizo que salieran algunos espectáculos de calle, [...] una movida [que] para nosotros era una alternativa de trabajo” (Tati, artista circense, entrevista, diciembre 2014). En 1999, esos cruces derivaron en la adaptación de las presentaciones callejeras a un formato de sala:

Hicimos el “Cirkito a Cuerda” para pagar el alquiler y algunas cosas. Empezamos haciendo función en la peatonal, hasta que se armó como espectáculo de sala. Se armaron un par de números especiales. Después, cada uno hacía lo que sabía hacer. Acrobacias, swing de fuego, diábolito, baile en zancos. Yo hice de payaso. Los mismos que actuaban tocaban música en vivo. [...] Hacíamos funciones a sala llena. [...] La más grande fue en el CEC, con 800 personas. (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022)

El nombre Cirkito a Cuerda refirió simultáneamente al espectáculo y al elenco que lo conformaba. “Éramos los mismos que veníamos trabajando en paralelo y nos convocamos entre nosotros” (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022). La propuesta intentó aglutinar y posicionar ventajosamente los desarrollos del teatro, el circo y la murga en los parques costeros. El espectáculo contaba con “la chapa de la Fiesta del Fuego y del Galpón Okupa” (Geta, murguero, entrevista, marzo 2014), y operó “como una catapulta” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2021) “para que nos respetaran un poco más [...] como artistas” (Tati, artista circense, entrevista, diciembre 2014). En tanto escenificación refinada de las artes que habitaron la ribera central en los años 1990 (figura 3), el fenómeno ingresaría en lógicas gubernamentales en el decenio siguiente.



Figura 3. Cirkito a Cuerda.
Fuente: Archivo personal de Faca.

AU: financiamiento, proyecto y festival (2000-2001)

En el ocaso del siglo XX, los caminos de la profesionalización de las artes híbridadas en la costa llevaron a la búsqueda de nuevas estrategias de subsistencia. Además de las contrataciones privadas, los artistas exploraron diversas vías financieras para andamiar la continuidad y la proliferación de su actividad. En el año 2000, el Cirkito a Cuerda produjo su segundo espectáculo, Ciudad Neón, que continuó el refinamiento de las hibridaciones del decenio de 1990. La novedad fue su modalidad de obtención de ingresos económicos:

En el espectáculo anterior [...] prácticamente todo era reciclado. Para Ciudad Neón, armó una cooperativa para conseguir recursos y armar la puesta. [...] Se presenta el espectáculo a programas de subsidios estatales, cosa que nunca antes se había hecho. [...] Estuvo hecho a su medida, con un financiamiento indirecto del municipio. (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022)

Esa cooperativa artística constituyó el primer instrumento de captación de recursos por parte de los performers del espacio público, lo que abrió un ciclo de interacciones con reparticiones gubernamentales. El procedimiento de adjudicación de subsidios exhortó la diversificación de participantes, evidenciada en la sumatoria de artistas visuales y de fuentes de ingreso, que alcanzarían escalas antes impensadas. Las incipientes dinámicas se nutrieron de coyunturas de liquidez externas.

Desde mediados de la década de 1990, diversas intervenciones estatales en Argentina fueron posibilitadas por organismos multilaterales de crédito. Esas entidades incluyeron al Banco Interamericano de Desarrollo (BID), que dispuso inyecciones crediticias focales. En 1997, se estipuló la transferencia de “entre 300 y 500 millones de dólares en préstamos del BID, [incluyendo] un programa de ayuda a ‘grupos vulnerables’ (chicos de la calle)” (Rosales, 1996). El resultante Programa de Asistencia a Grupos Vulnerables (PAGV) se gestionó a través de proyectos concretos, descentralizando su rango operativo y focalizándose en poblaciones específicas en relación con sus carencias. El PAGV definía a los “grupos vulnerables” por sus dificultades en el acceso a herramientas y bienes básicos del bienestar, procurando “contribuir a disminuir la exposición a riesgos sociales” (Domench, 2001, p. 9).

Entre los agentes que entraron en conocimiento del PAGV en Rosario, se encontraban los artistas callejeros que “tomaron rumbos institucionales y cooperativos para su sostenimiento” (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022). Parte de los entrevistados participó de reuniones con la Secretaría de Cultura, donde se interiorizó en el modelo de gestión descentralizada y focalizada promovido por el BID. Ese diálogo fue habilitado por nexos capilares –tendidos desde el retorno democrático– entre los mundos locales del arte y la gestión de política cultural. Distintas trayectorias personales unían ambas esferas: ciertos funcionarios de Cultura de los años 1990 se habían desempeñado como artistas en la década de 1980. En la bisagra del cambio de siglo, el abanico de prácticas artísticas callejeras entró en un diseño proyectual determinado:

El PAGV apuntaba [a] la contención de jóvenes en situación de vulnerabilidad y riesgo social, [...] con el propósito de buscar actividades para que se inserten. Me convocaron para ser garante de la municipalidad y presentar un proyecto.³ Yo presenté el de las Artes Urbanas, entendidas como un espacio donde los artistas pueden apropiarse de cualquier espacio público y pueden hacer una función, contar algo. [...] Nos aprueban el proyecto a dos años. Arrancó en abril de 2001. (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014)

3. Mientras los secretarios de Cultura entre 1993 y 1998 provenían de la música y el teatro de sala, el director de las AU fue uno de los primeros artistas callejeros en participar de la gestión municipal. Las AU iniciarían una modalidad de contratación para el ejercicio de funciones artísticas.

La escala urbana de aplicación (Rosario), la población objetivo (jóvenes vulnerables) y la oferta de desarrollo de capacidades para reducir el “riesgo social” (la enseñanza artística), fueron apropiados para la asignación de los fondos. Ante la necesidad de abroquelar bajo un mismo nombre a múltiples disciplinas, se recurrió al escenario común de su desenvolvimiento: la ciudad. Esas “Artes” eran, ante todo, “Urbanas”. Emergentes de la intervención sociodistrital, las AU hallarían su especificidad categorial en la variable espacial que sostenía su universo procedimental. Conformado previamente en el espacio público rosarino y apoyado por las Secretarías de Cultura y de Promoción Social, ese compendio de prácticas artísticas fue encauzado como instrumento de aprendizaje y socialización. “Artes Urbanas, ¿qué son? nada: había que llenarlo de contenido” (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022). Un intento de definición fue plasmado en la primera folletería (figura 4):

Las grandes urbes [...] de fin de siglo, sorprendidas han visto llegar a sus plazas, calles, paseos y grandes centros comerciales artistas de todo tipo [...] El arte ha ocupado la calle con estéticas variadas [que] mezclan tradición y vanguardia. Artes Urbanas como espacios de expresión y confluencia popular que hacen de la acrobacia, los malabares, la murga, el teatro callejero, la plástica urbana verdaderas modalidades de encuentro entre estéticas, disciplinas, edades y formas de comunicación para recrear la esperanza. (EAU, 2001)



Figura 4. Folleto EAU. Fuente: Archivo personal de Faca.

Unos 20 artistas provenientes de la cooperativa artística y las presentaciones callejeras ingresaron en el proyecto de una escuela (EAU). En ese primer momento, la autonomía de los agentes en el nivel de aplicación fue alta. “Lo gestionábamos como podíamos” (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022), en “una especie de *laissez faire*” (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014). “La Municipalidad era garante, nada más” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2014), porque “sin un veedor, solamente por ser apto, no te daban la plata” (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022).

Se diagramó el dictado de talleres de AU en la periferia occidental de la urbe, que fue coronado con la celebración de una muestra anual. Los esfuerzos confluyeron en dos territorios de la zona oeste: el Club 20 Amigos del barrio Triángulo y el Parque Oeste del barrio Urquiza. En ambos sitios se trabajó en bloques de tres y cuatro horas, cuatro días a la semana. Los destinatarios fueron caracterizados desde el riesgo social. “Jóvenes que iban armados a tomar los talleres, dejaban el arma en un costado y entraban en otra lógica” (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022). En otras palabras:

Venían a descartar las armas a donde dábamos clases [...] Decíamos: “por lo menos están acá jugando”, y no podías esperar mucho más que eso: que volvieran a ser chicos por un rato. Esos barrios descreían de la política asistencialista, estaban muy golpeados. Por eso fue uno de los lugares donde mejor entró el arte, porque era nuevo, simpático. (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2014)

Inicialmente, la EAU procuró recuperar tradiciones comunitarias de esos distritos. Luego de algunos relevamientos, se tomaron el carnaval y la fogata de San Pablo y San Pedro como ejes articuladores. “Era algo que se hacía tradicionalmente en el lugar, pero se había perdido, quisimos reinstaurarlo” (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022). Los talleres de plástica urbana se orientaron a la construcción de objetos incendiables y el trabajo con artistas de grafiti del barrio. Los talleres de murga (canto y percusión) gravitaron en torno a los ritmos del carnaval rioplatense. Los talleres de circo (malabares y acrobacias) se organizaron para convocar a las fiestas populares y fueron exitosos entre “los adolescentes [que] se engancharon mucho” (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022).

A fines de 2001, se organizó una instancia de cierre del primer año del proyecto de AU. Se trataba de una muestra anual para celebrar los aprendizajes artísticos capitalizados por los jóvenes, en la que se difundió el trabajo territorial en los barrios Triángulo y Urquiza. La gala tuvo una particular impronta en lo que el PAGV había designado como “población objetivo”. Los jóvenes entablaron singulares relaciones de significación espacial y apropiación simbólica de la ribera central de Rosario, que devendría el escenario privilegiado de su actuación:

Para el Payasadas, los chicos mostraron su trabajo en las escalinatas del Parque España. Un grupo de niños y otro de adolescentes. Fuimos primero con los chicos a conocer el espacio. Salimos de Parque Oeste y pasamos a buscar a los otros chicos. Fuimos en La Merenguita.⁴ Cuando vieron el lugar, se sorprendieron. La re flashearon, ¡fue terrible! Para algunos chicos, era la primera vez que iban al centro. [...] Después, vino el festival. El impacto de la gente, las luces. (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022)

4. Servicio de transportes festivos de la ciudad.

El primer Festival Payasadas concluyó con las actuaciones de los alumnos de los talleres ante lo que se describe como un considerable público. Sin embargo, el epílogo de la actividad fue azotado por un fenómeno meteorológico que auguraba el tormentoso estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001. Una lluvia obligó a los practicantes de las AU a colocar los elementos del espectáculo bajo techo:

Terminamos el primer Payasadas, [...] se larga a llover, pregunto a dónde se pueden guardar las cosas y de la Municipalidad me dicen, [...] “guardalas en el galpón 17, que está allá”. Fui con los chicos del festival a guardar las cosas [...] Entrar a guardar las cosas cuando llovía, empezar a correr unas telarañas y ver un galpón enorme, todo vacío. [...] Así fue que ocupamos un espacio que no era de nadie. Hubo que empezar de cero. (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014)

Un conjunto de talleristas y estudiantes ingresó en el galpón 17 del antiguo “sector importación” del puerto. Anteriormente consagrada al almacenamiento de azúcar, la estructura era vecina meridional y pariente formal del CEC y el CJ. La particularidad del inmueble se hallaba en su falta de reconversión hacia 2001 y en su emplazamiento directo sobre el muelle ganado al río. En su estado de abandono, el galpón 17 funcionaba en los hechos “como un depósito de todo: había cosas que sobraban de eventos, del carnaval” (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022). Si bien el gobierno local le permitió a la EAU guarecer sus objetos, el proyecto del PAGV fue cancelado. El subsidio del BID se discontinuó con el colapso del gobierno de Fernando de la Rúa y muchos de los docentes de la escuela emigraron hacia otros países para sobrevivir a la crisis. “Fin del mundo: hicimos el festival [...] y a la semana se cae todo” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2014), “se arma el quilombo y muchos chicos se van a Europa” (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022). Parecía el final de la EAU en Rosario.

AU: integración gubernamental (2002-2015)

Los testimonios describen al período inmediatamente posterior al Festival Payasadas de 2001 como caótico. A comienzos de 2002, el galpón 17 se encontraba cargado de elementos artísticos (colchonetas, minitramps, una cama elástica, clavos, trapecios), mientras pocos talleristas sostenían los espacios barriales sin apoyo financiero ni gubernamental. Unos cuatro performers procuraron mantener –parcialmente y de manera autónoma– los talleres en los barrios Triángulo y Urquiza. “Sosteníamos el proyecto, seguimos con las clases en zona oeste, dos veces por semana. Pero no nos pagaban: no teníamos un peso” (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022). Luego de algunas mediaciones en relación con los servicios artísticos prestados, la Secretaría de Cultura municipal generó contrataciones temporales para algunos talleristas de AU. Desde mediados de 2002, el vínculo del PAGV comenzó a redefinirse extraoficialmente. “Empezamos a ser un poco delivery de la muni: ‘mandame dos malabaristas, mandame dos payasos para tal inauguración, para tal evento, [y] empezaron a pagar” (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014). Por ejemplo, “nos podían pagar si hacíamos funciones en el Tríptico de la Infancia⁵ y metíamos dos por mes” (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022).

En diciembre de 2002 se reeditó el Festival Payasadas en la ribera central, esta vez sin respaldo económico ni institucional. “Lo hicimos a pulmón: afiches, difusión. Pero los chicos participaron más, porque habíamos trabajado todo el año y mostraron más números” (Aldo, artista circense, entrevista, abril de 2022). Hubo un mayor aprovechamiento de los elementos comprados a través del BID, depositados en el galpón 17 entre los sucesivos festivales. En una suerte de área gris institucional e identitaria, en 2003, la EAU ocupó más intensivamente el inmueble portuario. Las condiciones habitacionales eran precarias:

Empezamos a ir ensayar en el galpón. Cada vez que íbamos, teníamos que barrer y echar cloro porque paseaban las ratas mientras ensayábamos. Limpiábamos el pedacito que usábamos, un cuarto de nave. No había baños, [...] había que llevar las colchonetas del galpón 17 al 11 [que contaba con sanitarios] y volver a guardarlas. [...] Dimos algunos talleres particulares para hacer unos pesos. Estaba abierto algunas

5. Dispositivos municipales creados para las infancias entre 1999 y 2003.

mañanas, se ventilaba, y a la tarde se daban talleres. Dos días en el galpón y dos días en el barrio. Aparecieron más talleres, más gente. [...] Al otro año se limpió una nave entera y se empezó a abrir un poco más. Se abrieron los portones, que estaban trabados. Sacar las ruedas y engrasarlas para destrabar los portones. Conseguimos unos caños y armamos una parrilla arriba para colgar los trapecios y telas. (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022)

El emplazamiento reeditado intercaló una versión reducida y desfinanciada del proyecto de AU con nuevas estrategias de mantenimiento. Las jornadas en el galpón discriminaron entre mañanas de entrenamiento y limpieza y tardes de talleres particulares. La grilla semanal de clases de la EAU se repartió entre el distrito oeste y el inmueble portuario. Los fines de semana se consagraron a las funciones en el espacio público y, mensualmente, se concretaban apariciones en eventos municipales. “La gorra” volvió a sostener buena parte de la reproducción socioeconómica de los artistas.

Hacia 2004, una serie de desplazamientos moldearon los derroteros de la experiencia. En primer lugar, la concentración de la EAU en el galpón 17. Los talleres se nuclearon en la ribera central, lo que implicó el abandono de su emplazamiento original en zona oeste. A ojos de sus animadores, la razón radicaba en la apropiación simbólica tramada en el Festival Payasadas. “Los chicos quedaron enganchados con el parque, no querían seguir tomando clases en el barrio” (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre de 2014) y se los “se empezó a traer al galpón, para que tomen clases acá. El proyecto en el barrio se discontinuó, pero la escuela se mantuvo” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2021).

En segundo lugar, el ceñimiento disciplinar alrededor del circo. Si en 2001 las AU procuraron englobar las distintas expresiones artísticas del espacio urbano, cuatro años después, se especializaron en las artes circenses. Por un lado, ello se explica por la “capacidad instalada” de la edificación portuaria, nutrida de las adquisiciones del PAGV. El capital heredado estaba hegemonizado por elementos auxiliares del circo, que informaron la tónica de los talleres poscrisis de 2001. Por otro lado, el abroquelamiento le debe mucho a las experticias, identidades y preferencias de quienes dirigieron y permanecieron en la EAU luego del primer Payasadas. El resultante acotamiento disciplinar implicó transacciones y conflictos, “idas y venidas, volantazos” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2021). El director de las AU reflexiona:

Cuando empezamos con el proyecto, había malabares, acrobacias, música y plástica, que no pudimos mantener por cuestiones económicas. La murga, pasa que a mí... acá no tenemos murgas. Teníamos batucadas, que eran solo el instrumento y desfilan. Un plumazo. Además, [en Rosario] hay dos escuelas de teatro, ya estaban cubiertos esos espacios. Lo que faltaba era el circo, que creció mucho como disciplina. [...] Al principio cometimos grandes errores. No pude volver al barrio, me costó. Se me cayó el proyecto del barrio, me quedé solamente con el galpón. Lo que me generó problemas particulares, porque si este proyecto nació para grupos vulnerables y estoy trabajando en el centro... (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014)

El viraje de la EAU entre comienzos y finales del primer decenio de 2000 fue evidente. Forjada en un interregno de vacíos normativos y éxodo de participantes, la reformulación no estuvo exenta de contradicciones. En cierto sentido, el cambio de perspectiva se desacopló de los lenguajes visuales y musicales utilizados previamente en zona oeste. El consecuente reatamiento del marco territorial, sociocomunitario y artístico contó con sus escépticos y detractores:

Muchos nos enojamos cuando eso (las clases, los elementos) se trasladó al centro. Después, con el tiempo, uno se fue ablandando. Es que el proyecto no estaba

pensado para eso, estaba dirigido a una población vulnerable, a una contención barrial. Nos distanciamos del proyecto porque ya no era para lo que se nos había convocado. Había prisa por gestionar esos galpones. [Se lo ve] desde el punto de vista del circo, porque termina siendo una escuela de circo. Pero al principio era una Escuela de Artes Urbanas, que era más amplio. Al principio, capaz el circo es lo más evidente y colorido, lo que termina poniéndole el moño a las actividades. Pero la mayoría de la gente que trabajaba ahí no estaba directamente involucrada con el circo, o estaba más abierta a otro tipo de manifestaciones. (Faca, artista visual, entrevista, mayo 2022)

Un tercer desplazamiento que acentuó esa tendencia fue la formalización curricular de las AU. A raíz de la circulación de experiencias propiciada por los artistas que viajaban a Europa, el eje educativo se movió de la tallerización a una formación integral. Dictados desde 2001, los talleres eran anuales, flexibles y pasibles de ser tomados unitariamente. En el segundo quinquenio del siglo XXI, la EAU elaboró contenidos progresivos, con miras a expedir algún tipo de titulación. En palabras de su director:

en 2006, decidimos armar una escuela integral, con materias. Quisimos formar artistas, más allá de la parte lúdica de los talleres, que siempre gustaron. Empezó una vinculación más orgánica con el municipio y los alumnos, que querían un salto profesional. La institucionalización fue pedida de los dos lados. (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014)

A partir de 2006, las AU fueron rediseñadas en función de un resultado específico: la generación de espectáculos artísticos. “Antes era una ‘escuela’, pero le faltaban materias, continuidad, un perfil” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo de 2021). En 2008 se inauguró como establecimiento educativo, producto de lo que sus cultores consideran una aventura pedagógica estructurada alrededor del encuentro, la capacitación y la producción de hechos escénicos (Tendela, 2021). Una carrera de la EAU, la de Intérprete de las Artes del Circo, apuntó a “una formación integral” en diálogo con “disciplinas expresivas, ofreciendo así una amplia gama de herramientas escénicas”.⁶ Otra, de Teatro Callejero, se orientó a la presentación en “espacios no convencionales” y la captación de públicos en “un medio que debe reconquistarse diariamente”.⁷ La composición de la matrícula tardó un tiempo en estabilizarse. Al principio, “tuvimos que salir a buscar gente al parque para que se anote” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2021), pero “vinieron muchos extranjeros, porque afuera esto es muy caro. Recién el año pasado [2013], incorporamos muchos rosarinos” (Marcelo, artista / director EMAU, entrevista, septiembre 2014).

6. <https://emaurosario.gob.ar/interprete/> [Consultado el 01/03/2022].

7. <https://emaurosario.gob.ar/teatro-callejero/> [Consultado el 01/03/2022].

Mediante esos tres desplazamientos –espacial, disciplinar y curricular–, la EAU emprendió la absorción gubernamental. Entre 2006 y 2014, la regularización de las AU permitió recomponer su vínculo con la Municipalidad de Rosario, que empleó a algunos artistas como docentes. El camino a la relación de dependencia fue sinuoso: “cuando lográbamos conseguir algún contrato, lo repartíamos entre varios” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo 2021). Asimismo, su órbita institucional debía clarificarse. “Por ahí la escuela pertenecía a Cultura, por ahí pasaba por Educación, hasta trabajamos para el Servicio Público de la Vivienda” (Aldo, artista circense, entrevista, abril 2022). En febrero 2008, la Secretaría de Cultura y Educación incorporó a la EAU en su organigrama, dentro de la Dirección de Programación Cultural, ejecutora de “proyectos y actividades artísticas” (Decreto Municipal N° 0371, p. 4).

En esa dirección, el galpón y las actividades de AU se encastraron en la formulación de Rosario como Ciudad Creativa, paradigma que extraía valor de la sinergia entre las industrias culturales, la producción de eventos y la patrimonialización de prácticas locales y piezas arquitectónicas (Vera, 2017). El Ejecutivo municipal le encomendó al funcionariado de Cultura la creación de una “franja cultural gigante en la costanera

[...], pero había que consensuar con los que ya habían ocupado los espacios, ver cómo se adecuaban a un proyecto” (Héctor, exsecretario de Cultura de Rosario, entrevista, noviembre 2021). En agosto de 2008, se le solicitó a la UNESCO una consultoría para definir el perfil de los galpones costeros y sus prácticas existentes en el marco de futuros planes de recualificación urbana. El resultante informe verificó “el significado de los usos actuales que se desarrollan en el espacio de los galpones portuarios de la costa central, [que] deben consolidarse porque pueden ser una importante fuente de oportunidades para el futuro” (Martínez, Deheinzelin y Fernández, 2008, pp. 11-12).

Montado en la estrategia municipal de valorización costera, el asesoramiento internacional aceleró el proceso de oficialización de las AU. Los últimos pasos en esa dirección se dieron a mediados del decenio de 2010. En 2014, el establecimiento fue designado como Escuela Municipal de Artes Urbanas (EMAU), y el grueso de su personal pasó a planta permanente. En ese momento, se mudó al vecino galpón 15 (figura 5), adquirió mejoras estructurales y obtuvo un sitio en la constelación de inmuebles ferroporuarios reconvertidos como dispositivos culturales. En 2015, se integró el Festival Payasadas en la agenda cultural oficial, citando aquel viejo panfleto de 2001 y asignándole recursos. Se estableció:

con carácter permanente el Festival Internacional de Payasos y Artistas Urbanos “Payasadas” [por estar] Constituido como el referente nacional más importante de su género, [...] conjugando estéticas, disciplinas, edades y formas de comunicación para recrear la esperanza. [L]os gastos que demande, [...] se imputarán al presupuesto del año que corresponda. (Ordenanza N° 9407, p. 1)

Con nuevos recursos y respaldos, la flamante EMAU intentó atrapar algo del espíritu original del proyecto del PAGV. Por una parte, reeditó los talleres abiertos a la comunidad como cursos anuales. Por otra, proyectó nuevos enlaces territoriales (“circo en los barrios”), esta vez con el distrito sudoeste. Finalmente, destinó una “nave de entrenamiento” libre en el galpón 15, emulando el espíritu de los cruces artísticos en el espacio público durante los años 1980 y 1990.

Producto de dinámicas complejas y contextos provisorios, la EMAU completó su proceso de integración gubernamental. En líneas generales, el proceso de metabolización de las AU dentro de las lógicas posindustriales de Rosario constituye parte del imaginario de sus protagonistas. El municipio “no trabó el proyecto y, al no trabarlo, creció. Cuando creció, el gobierno lo potenció y le dio forma. De ser independiente a que el Estado diga ‘¡epa, que bien!’ y lo tome” (Pablo, artista circense, entrevista, marzo de 2014). Urdidas en el mundo del arte callejero, las AU se erigieron en insignia de las políticas culturales de Rosario. En los intersticios de esa postal, se organizaron cooperativamente, ingresaron en la órbita de programas socioterritoriales, ocuparon espacios ferroporuarios, podaron algunas de sus ramas disciplinares y se formularon como escuela.

Figura 5. EMAU en el galpón 15.
Fuente: Fotografía propia.



Conclusiones

Lejos de componer un mero neologismo, la categoría de AU designa un emergente de procesos históricos, espaciales, culturales y gubernamentales acontecidos en la ciudad de Rosario. Las AU refieren a un conjunto de prácticas, disciplinas y relaciones artísticas tamizadas a través de derroteros que pueden desagregarse. En primer lugar, la transformación espacial de la urbe en el último tránsito de siglo. Desde el retorno democrático de 1983, la proliferación de espacios públicos y la conversión recreativa de la interfaz ferropuertaria agenciaron los desenvolvimientos de las prácticas culturales en general y las artísticas en particular. En segundo lugar, los encuentros y mutaciones de las artes en la espacialidad urbana. Los procedimientos del teatro, la murga y el circo atravesaron caminos de hibridación y perfeccionamiento. Se adaptaron a las calles, los parques, las plazas y otras superficies a cielo abierto de la ciudad. En tercer lugar, la integración gubernamental de esas prácticas. Surgidas en los años 1980 y complejizadas en los años 1990, esas arborescentes artes del espacio público ingresaron en lógicas administrativas en los tempranos 2000, que las encauzaron y estandarizaron como AU.

Con todo, la formación de las AU no constituye un proceso lineal; sus mecánicas no obedecen estrictamente a opciones racionales y sus condiciones de posibilidad oscilaron dependiendo de las coyunturas. En la óptica del gobierno, el fenómeno de la codificación de prácticas magmáticas y microbianas requiere de la absorción de sus elementos legibles y el descarte de sus porciones inteligibles o no procesables. En el caso estudiado, tales elementos codificables variaron contextualmente. La primera asignación de subsidios se sostuvo en conexiones capilares incipientes con la política cultural y se orientó a la versatilidad organizativa y técnica de los elencos artísticos. El ingreso de las AU en un programa promovido y financiado por un organismo internacional se debió a la capacidad de los talleres para la contención territorial del riesgo social. Posteriormente a la crisis de 2001, la sobrevida informal de las AU frente al gobierno local radicó en el sostenimiento de la articulación territorial autogestiva y la actuación en eventos oficiales. En 2008, la auditoría de otro organismo internacional recomendó la consolidación de la EAU en el delineamiento de un futuro waterfront urbano. Cabe destacar que las entidades multilaterales involucradas en la formación de las AU, el BID y la UNESCO, intervienen en la gestión global del patrimonio cultural inmaterial. Finalmente, la institucionalización de la EMAU capitalizó la conformación de un dispositivo pedagógico con experticias construidas y recursos recolectados previamente.

Del otro lado, la formalización de las AU implicó el deshecho de sus aristas no codificables. El centro cultural okupa de 1997-1998 fue desalojado por el municipio, que permitió la ocupación informal del galpón 17 entre 2002 y 2006. En ese periodo, el gobierno local destinó sus recursos al pago de funciones oficiales en detrimento del sostenimiento económico de los talleres barriales. Por su parte, los agentes practicantes de AU también barajaron sus opciones de integración, modulando –en lo posible– su legibilidad. En 2001, los artistas tomaron resoluciones cooperativas y utilizaron los contactos previos entre arte y política para acoplarse al PAGV. Desde 2002, cuando los practicantes y referentes circenses dirigieron el espacio, el amplio abanico de disciplinas del proyecto inicial se comprimió en torno al circo. Concomitantemente, en un nivel terminológico tácito, las AU privilegiaron sus aspectos escénicos en detrimento de apropiaciones espaciales más diversificadas, lo que se verifica al comparar las definiciones del folleto de 2001 (“modalidades de encuentro”) con las de su director en 2014 (“hacer una función”). Asimismo, es posible que la concentración de las prácticas artísticas en el galpón portuario haya sido tramitada entre talleristas y funcionarios. Por último, el corrimiento del eje de los talleres flexibles hacia la currícula estructurada constituyó una táctica de regularización y jerarquización buscada por los animadores de la EAU, devenida EMAU. Tales opciones y transacciones establecieron la adecuación de unas AU específicas, útiles a los agentes gubernamentales y sociales involucrados, tamizadas a partir de artes preexistentes en el espacio urbano.

La formación de las AU posibilita la pregunta por los mecanismos que habilitan el ingreso de determinados aspectos de lo múltiple como parte de una política (Foucault, 2006). En ese sentido, las políticas culturales operan procesos de legibilidad y codificación (Scott, 1998) para definir, a partir de prácticas y significaciones preexistentes, qué es “lo cultural” a politizar. En el caso estudiado, ciertos repertorios artísticos pasaron de paliar distritalmente situaciones de riesgo social a auxiliar en la patrimonialización de galpones portuarios como dispositivos oficiales de una “Ciudad Creativa”. Las AU son el emergente histórico de esas operaciones de estabilización relativa de un magma sociocultural heterogéneo. Representan la formalización y el emplazamiento en la vidriera urbana costera de los elementos asimilables y las estrategias coyunturales de distintas artes tramadas en Rosario.

Financiamiento:

Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto, queda sujeto al cumplimiento de la Ley Nº 26.899. La investigación, radicada en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH), contó con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) mediante una beca doctoral y posdoctoral (2015-2022).

Agradecimientos:

Al CONICET por financiar nuestras investigaciones doctoral y posdoctoral. A los artistas que habitaron la ribera central de Rosario en los años 1990.

Biografía

Doctor en Historia por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Profesor adjunto en la Facultad de Humanidades y Artes (FHyA, UNR), Becario posdoctoral del IECH-CONICET.

Referencias bibliográficas

- » Alvarellos, H. (2007). *Teatro callejero en la Argentina 1982-2006*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.
- » Bayardo, R. (2013). Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades. “Buenos Aires, en todo estás vos”. *Latin American Research Review*, 48, 100-128. doi: <https://doi.org/10.1353/lar.2013.0050>
- » Bruttomesso, R. (2004). Complejidad en la relación puerto-ciudad. *Revista It*, 1(67), 22-31.
- » Chesney-Lawrence, L. (1995). *Teatro Popular en América Latina (1955-1985)*. Caracas: CEP-FHE.
- » Craig-Smith, S. y Fagence, M. (Eds.). (1995). *Recreation and tourism as a catalyst for urban waterfront redevelopment*. Londres: Praeger.
- » De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- » De Marco, M. (2019). Las áreas de valor histórico patrimonial del puerto de Rosario. Aporte metodológico conceptual y descriptivo a partir del enfoque CPR. *Res Gesta*, (55), 1-32. Recuperado de <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RGES/article/view/1823>
- » Denzin, N. y Lincoln, Y. (Coords.) (2012). *Manual de investigación cualitativa: Vol. III. Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.
- » Domench, P. (2001). El “cómo” de las políticas y/o programas sociales y el “hacer” de las organizaciones. El caso del Programa de Atención a Grupos Vulnerables (PAGV). Documentos de trabajo. Centro de Investigaciones en Administración Pública, 1(1), 4-24.
- » Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Galimberti, C. (2015). *La reinención del río. Procesos de transformación en la ribera de la Región Metropolitana de Rosario, Argentina*. Rosario: UNR Editora.
- » Godoy, S. (2021a). *Artes de habitar. Intersticios culturales en la renovación costera de Rosario*. Buenos Aires: TeseoPress.
- » Godoy, S. (2021b). Procesos de significación espacial en la transformación costera de Rosario. La reconversión de los galpones portuarios a partir de la sutura juventud-cultura-río. *Quid 16*, Número Especial 2021, 143-165. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/quid16/article/view/6838/0>
- » Godoy, S. (2021c). La okupación cultural como emergente de las transformaciones post-industriales. El caso del Galpón Okupa de Rosario (Argentina). *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, 8(2), 137-166. doi: <https://doi.org/10.15648/Collectivus.vol-8num2.2021.3133>
- » Godoy, S. y Roldán, D. (2020). Habitar el Parque de las Colectividades. Corporalidades, prácticas y espacialidad en la ribera central de Rosario. En M. Del Mármol y L. Roa (Comps.). *Corporalidades y juventudes. Subiendo el volumen* (pp. 31-50). Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- » Harvey, D. (2009). El derecho a la ciudad. *New Left Review*, (53), 23-39.
- » Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, (34), 141-163. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/>

view/1384/1321

- » Pérez, L. y Parra, C. (2004). Paisajes culturales: el parque patrimonial como instrumento de revalorización y revitalización del territorio. *THEORÍA*, 13, 9-24. Recuperado de <http://www.ubiobio.cl/theoria/v/v13/1.pdf>
- » Roldán, D. y Godoy, S. (2017). Antes del espacio público. Una historia de los espacios verdes y libres de la ciudad de Rosario (1900-1940). *Cadernos de História*, 18(28), 150-177. doi: <https://doi.org/10.5752/P.2237-8871.2017v18n28p150>
- » Scott, J. (1998). *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Heaven: Yale University Press.
- » Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- » Tendela, P. (2021). La Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario. Una aventura pedagógica. En J. Infantino, M. Sáez y C. Schwindt (Comps.). *Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías* (pp. 63-84). La Plata: ClubHem.
- » Vera, P. (2017). Procesos de recualificación urbana e imaginarios de la innovación. El caso Rosario, Argentina. *Eure*, 43(129), 209-235. Recuperado de <http://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/1582/994>
- » Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- » Zukin, S. (2000). *The Cultures of Cities*. Cambridge, MA: Blackwell.

Otras fuentes consultadas

- » Decreto Municipal N° 0371. Rosario, Argentina, 28 de febrero de 2008. Recuperado de <https://bit.ly/3QrsO1L>
- » Escuela de Artes Urbanas (EAU). (2001). Rosario 2001 [folleto].
- » Ley N° 24.146. Buenos Aires, Argentina, 24 de septiembre de 1992. Recuperado de <https://bit.ly/3qtbFUs>
- » Martínez, S., Deheinzelin, L. y Fernández, J. (2008). *La costa central. Un espacio de creatividad e innovación social*. Consultoría de UNESCO.
- » Municipalidad de Rosario. (1998). *Plan Estratégico Rosario 1998*. Recuperado de https://www.rosario.gob.ar/web/sites/default/files/per_1998.pdf
- » Ordenanza Municipal N° 9407. Rosario, 5 de agosto de 2015. Recuperado de <https://www.rosario.gob.ar/normativa/ver/visualExterna.do?accion=verNormativa&idNormativa=108058>
- » Pron, P. (1996). Artistas en la vía. *Vasto Mundo*, (12), 4-9.
- » Rosales, J. (1996, 29 de septiembre). Sería inminente el acuerdo con el FMI. *La Nación*. Recuperado de <https://bit.ly/3L3GXAT>
- » Sitio web de la Escuela Municipal de Artes Urbanas (EMAU): <https://emaurosario.gob.ar> [Consultado el 01 de marzo de 2022]

