

El arte participativo y la transformación social en una experiencia comunitaria de ciudad de Buenos Aires

Claudia Bang
UBA
Argentina

Introducción

“Son cosas chiquitas. No acaban con la pobreza, no nos sacan del subdesarrollo, no socializan los medios de producción y de cambio [...] Pero quizás desencadenen la alegría de hacer y la traduzcan en actos. Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla un poquito es la única manera de probar que la realidad es transformable.”
(Galeano 22)

Este trabajo forma parte de la investigación doctoral de la autora¹, que aborda las articulaciones entre arte y salud mental en una experiencia de realización de eventos participativos de arte, creatividad y juego realizados en el espacio público por una red de instituciones en un barrio del centro de la ciudad de Buenos Aires. En este escrito tomaremos la dimensión específicamente artística de esta experiencia para abordar las características y especificidad de un arte que se articula a procesos participativos y comunitarios para la transformación social.

Actualmente posee gran consenso la idea de que las prácticas participativas de arte en lo comunitario presentan grandes potencialidades. La Declaración de Lima sobre arte, salud y desarrollo afirma, por ejemplo, que el arte deviene en “una poderosa herramienta promotora y reparadora de la salud [...] La participación social a través del arte define una práctica y una producción social entre sujetos y organizaciones, construyendo relaciones simétricas que contribuyen a la generación de condiciones de

¹ Este trabajo pudo ser realizado gracias al financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) a través de dos becas doctorales con sede en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. También, parte del trabajo de campo fue realizado gracias al financiamiento de un proyecto UBACyT de la misma facultad (bajo la dirección de la Dra. Alicia Stolkiner).

equidad” (OPS). Al fomentar procesos de cohesión, acción social y organización, el arte puede trabajar directamente sobre algunos de los determinantes sociales de la salud y promover una mejor capacidad para enfrentar una configuración adversa de dichos determinantes.

Desde talleres artísticos en espacios de encierro (manicomios o cárceles), pasando por murales urbanos realizados por artistas comprometidos, hasta la creación de murgas en barrios periféricos; muchas son las experiencias territoriales y colectivas que conjugan arte, participación comunitaria y transformación social en nuestro contexto actual (Dubatti y Pansera). La heterogeneidad parece ser una de sus marcas distintivas: un arte para la transformación social es ejercido tanto por adultos mayores en un grupo de danza comunitaria como por artistas profesionales en una performance urbana en el centro de la ciudad. La experiencia que abordamos en este escrito conjuga mucho de esta heterogeneidad en la realización de eventos callejeros donde lo central es el encuentro comunitario a través de propuestas artísticas de creación colectiva.

Estos eventos callejeros son realizados por instituciones y organizaciones sociales del barrio de Abasto nucleadas en una red territorial e intersectorial llamada Red Rioba (red de Instituciones de Once, Balvanera y Abasto). En su mayoría se trata de instituciones de salud y educación (centros de salud y salud mental, centros culturales, juegotecas, etc.), muchas de las cuales trabajan con la población más vulnerable en sus derechos básicos. Múltiples son los objetivos de la red, principalmente trabajan sobre la posibilidad de generar espacios de encuentro comunitario, fomentar la participación y la organización territorial, así como abordar las principales problemáticas comunitarias del barrio. En escritos anteriores hemos abordado las características y potencialidades que posee esta experiencia para el abordaje de problemáticas psicosociales complejas (Bang 2011a, 2016); nos interesa aquí el hecho de que el arte de creación colectiva y la ocupación del espacio público se encuentran en el centro de la propuesta. El proceso de creación colectiva de actividades artísticas no sólo nuclea a referentes institucionales,

sino a la población que concurre a cada institución, junto con artistas del barrio y vecinos, lo que resulta en un proceso altamente participativo.

El objetivo de este escrito es describir y analizar la dimensión artística contenida en esta experiencia que articula arte de creación colectiva, participación comunitaria y transformación social en el espacio público. Nos proponemos hacer dialogar dicha experiencia con una trama conceptual construida multirreferencialmente (Lourau) para analizar múltiples dimensiones que hacen a su especificidad. Incluimos un apartado sobre las diversas prácticas teatrales presentes en los eventos (teatro comunitario, teatro del oprimido y teatro callejero), lo que aporta riqueza a la comprensión del proceso creativo.

Encontramos que, en experiencias que se desarrollan desde un arte para la transformación, muchas veces se reconoce como fundamental sólo su dimensión social, entendida como externa a lo 'puramente artístico'. A su vez, el contenido artístico de dichas propuestas es generalmente subestimado, caracterizado como un arte menor o arte pobre y, por lo tanto, poco estudiado. Como hipótesis de trabajo que sustenta esta investigación afirmamos que lo social nunca es externo a lo artístico y que toda práctica artística posee una dimensión social que le es intrínseca y hace a su especificidad. Nos proponemos abordar esta especificidad en el campo de prácticas de arte para la transformación social, aspecto poco explorado pero fundamental para visibilizar la complejidad de su entramado y sus fuertes potencialidades.

Diseño metodológico

Metodológicamente, este escrito se enmarca en un estudio exploratorio y descriptivo que combina técnicas cualitativas y cuantitativas en la recolección y análisis del material. En primer lugar, en este trabajo abordamos algunas ideas que conforman nuestra trama conceptual en la investigación. Hemos desarrollado el trabajo de campo desde la perspectiva etnográfica, caracterizada por el contacto directo del investigador/a

con los actores, participando de su vida cotidiana y recogiendo todo tipo de datos (Hammersley y Atkinson). Hemos tomado la observación participante como técnica madre y esencial del trabajo de campo, prestando especial atención al registro de los eventos callejeros (Guber). El proceso de selección, ordenamiento y re-transcripción de los registros de campo de forma comunicable y completa permitió arribar a descripciones etnográficas de diversas situaciones (Geertz). En este escrito presentamos una de estas descripciones que aborda el día de realización de uno de los eventos callejeros. Luego, hemos incorporado un análisis de datos cuantitativos de los contenidos artísticos de 11 eventos realizados por la red, todo lo que nos permite llegar a presentar una descripción de las actividades artísticas presentes. Incluimos un apartado que aborda las diversas formas de artes escénicas presentes (teatro comunitario, teatro del oprimido y teatro callejero) para acercarnos a la comprensión del proceso creativo comprendido en estas prácticas. A partir del principio de recurrencia temática (Stake) desprendemos las principales características que hacen a la especificidad de la dimensión artística en la experiencia estudiada. Este desarrollo nos permite incorporar una articulación entre arte comunitario y arte popular que incluye aportes de la teoría teatral, para arribar a una propuesta de definición/denominación de *arte participativo*.

Arte popular y arte para la transformación social

La fiesta o evento callejero es un lugar privilegiado donde la cultura de un pueblo tiene lugar, representando simbólicamente un ritual colectivo. Tomamos la noción de *rito* para destacar la importancia de la cultura como acto compartido y generador de identidades, cargado afectivamente (Colombres). A través de sus ritos, como a través de sus mitos, la comunidad se reconoce a sí misma y afirma sus fundamentos. Los objetos y las producciones poseen en el rito un valor social que excede al valor de exhibición o de consumo. Desde esta perspectiva, consideramos el arte en relación permanente con el crecimiento del hombre y de la sociedad en general en cuanto a sus posibilidades

sensibilizadoras y creativas, en permanente interacción con la vida cotidiana, en contra de la idea de que es sólo un producto estético que se exhibe y al que únicamente tiene acceso un público favorecido por su condición social (Devesa).

Tomamos la idea de *arte popular* de Ticio Escobar. Para este autor, lo que caracteriza al arte popular es su posibilidad de expresar estéticamente determinadas situaciones históricas desde la óptica de una comunidad, que se reconoce en sus signos y se sirve de ellos para comprender dichas situaciones y actuar sobre ellas (Escobar). Siguiendo a este autor, el arte popular se encuentra íntimamente relacionado con un contexto socio-histórico y cultural determinado, y especialmente con el reconocimiento de las prácticas artísticas por la comunidad en la cual se desarrollan. Se diferencia del arte erudito y del arte de masas:

En el *arte erudito o culto*, también llamado “de élite”, el artista es generalmente un individuo que posee cierta “genialidad” para producir obras originales y exclusivas. El artista es, desde esta perspectiva, alguien formado o especializado en determinado tipo de práctica, de modo tal que se dedica a realizar producciones artísticas para ser admiradas en un espacio destinado a tal fin, como por ejemplo museos, galerías de arte, teatros, auditorios.

En el *arte de masas*, el énfasis para definir quién es un artista está principalmente puesto en el consumo de productos artísticos. El objetivo está puesto en llegar a la mayor cantidad de personas posible a través del mercado cultural. Los medios de comunicación aquí juegan un papel central y son fundamentales para la constitución de un individuo o grupo como artista.

La concepción del arte erudito y de masas ha contribuido históricamente a subestimar la capacidad creadora y artística colectiva. La importancia de tener en cuenta las especificidades del arte popular para superar este obstáculo radica en que siguiendo esta idea, el artista no constituye por sí mismo una figura cargada de sentido, sino que el arte se encuentra más ligado al encuentro y a los ritos colectivos. Aquí lo popular no

está dado por una temática, un tipo de población o por un estilo artístico en particular, sino por el reconocimiento que le otorgue la comunidad a esa manifestación artística.

Desde esta perspectiva y lejos de pretender una definición formal o precisa de arte, nos centraremos en el campo de prácticas que conjugan arte y transformación social. Desde hace más de dos décadas, se han desarrollado en nuestro país numerosas experiencias que proponen al arte como herramienta de transformación, muchas de las cuales se han multiplicado con mayor fuerza en los últimos diez años. El carácter transformador del arte se ha puesto de manifiesto mediante lo que algunos autores llaman *estetización de la expresión política*, al referirse a nuevas formas de expresión orientadas a la opinión pública, donde se expresa más en la forma de gestos e imágenes, que con palabras y manifiestos. Las imágenes y la teatralización movilizan integralmente y ocupan para la época el lugar de la evidencia y la información (Riechamn y Fernandez Buey).

Desde el arte y su articulación con otras disciplinas, se han creado formas comunitarias de intervención para el abordaje de problemáticas psicosociales complejas (Palacios 2011). Como dijéramos en otra oportunidad (Bang 2014), el aislamiento, la soledad relacional, la discriminación y la indiferencia son solo algunas de las problemáticas compartidas abordadas. En estos procesos, la creatividad ocupa un lugar central, se trata de una forma de creatividad al servicio de la comunidad, trabajando para la conformación de vínculos y espacios de encuentro creativo. Muchas de estas experiencias han sido abordadas bajo el nombre de *arte comunitario* (Dubatti y Pansera) como nuevo campo de trabajo incipiente y, por lo tanto, poco estudiado aún. En él proliferan formas múltiples y heterogéneas de intervención creativa, que podrían potenciarse al ser acompañadas de procesos de investigación y sistematización acordes.

El corte cachengue de la calle Humahuaca

Los eventos callejeros que abordamos son organizados siguiendo un cronograma anual. Si bien las propuestas artísticas y creativas se organizan comunitaria y colectivamente, cada evento tiene como referente a una institución en particular. El siguiente es un relato etnográfico correspondiente al día de realización de uno de dichos encuentros callejeros: *El Corte Cachengue*, realizado por un centro cultural barrial (La Casona Cultural Humahuaca) como parte de las actividades comunitarias de la red Rioba. Este evento en particular cuenta con mayor participación de los talleres y grupos artísticos que se nuclean en dicho centro cultural.

Llego a las 16 hs de un domingo soleado a la calle Humahuaca frente a la Casona Cultural, donde ya se están armados algunos puestos, uno de ellos tendría los volantes e información sobre las actividades de la red de instituciones. Múltiples son las instalaciones en toda la cuadra: un gasebo es el sostén de la muestra del taller de fotos estenopéicas de la Casona, mientras las mesas y sillas traídas van simulando la extensión del bar en la calle. A la altura de los techos, líneas de bombitas de colores y banderines cruzan sobre las rayuelas y otros juegos ya pintados en la calle. Detrás de un escenario bajo, en el que se prueba sonido, se ven algunos puestos más con instrumentos musicales y artesanías. Un cartel cruzado a la forma de un pasacalle indica: “la fiesta popular es una libertad a la que tenemos derecho”.

Al transitar la calle, noto que la distribución de los espacios y actividades respeta el plano consensuado en las reuniones organizativas. Al saludar a Emiliana, quien coordina la redacción de un boletín barrial desde la casona, me cuenta: “ayer repartimos el último boletín que informa sobre el evento de hoy, los pasamos por debajo de las puertas de algunos edificios para que la gente se entere y venga”.

Progresivamente, la calle se va poblando, con la presencia de muchas familias. Pasadas las 18 hs. se escuchan los tambores y entre la gente comienza la murga: un grupo de unos 20 adolescentes bailan y saltan detrás del estandarte que anuncia

“Murga Los Ángeles del Valle”. Al final de las columnas de baile marchan los 5 jóvenes que integran la banda con bombos y platillos, liderados por Luis, quien coordina la murga. No todos llevan el traje completo, algunos solo el pantalón negro con flecos de colores, otros la levita roja y lentejuelas, la que se completa con pechera, sombrero con plumas y espejitos, guantes blancos y polainas de raso. Luis me contaría en otra oportunidad, que ellos se definen como una murga chica, barrial, conformada por chicos humildes del barrio. Nació porque en la Iglesia Los Ángeles del Valle querían acercar a los chicos con problemáticas de consumo, para poder incluirlos en algún proyecto barrial que les diera contención.

Al retirarse la murga se arma una ronda que inaugura un momento de juegos tradicionales callejeros. Luego, se realiza una actividad psicodramática: se relatan fragmentos de la historia del barrio de Abasto, mientras se arrojan coloridas telas entre los presentes. Las mismas, al desplegarse, invitan a quienes están cerca a sostener algún extremo y quedar así relacionados a través de la tela. La historia se cuenta a partir de rasgos representados por diferentes colores. El relato concluye cuando todas las telas están desplegadas, metaforizando un “quedar enredados” comunitario. Suena una música y se baila con el sostén de las telas. La mayor parte de la gente participa, algunos más tímidos quedan mirando, aunque por la expresión de sus rostros, pareciera que se sienten parte.

A las 20 hs. se anuncia por micrófono: “En este momento está comenzando una función en el teatro de enfrente, para no hacerles ruido vamos a aprovechar la siguiente hora para ver unos cortos que proyectaremos en la pared de La Casona”. En la semana anterior, habíamos ido con una compañera de la red a hablar con los dueños del pequeño teatro independiente, para acordar en qué horarios a ellos les molestaría la música en la calle. Unas 500 personas pueblan la calle, la mayoría se acerca a ver la proyección: en primer lugar se muestra un video institucional de la red, el que había sido filmado para esta ocasión; le sigue un video corto de presentación de actividades

callejeras y finalmente algunos corto-metrajés realizados por Vaca Bonsai: un colectivo de realización audiovisual que funciona en la Casona Cultural, bajo la forma de cooperativa artística.

Entre actividad y actividad se ve a un grupo que, utilizando largos conos de cartón pintados de vivos colores, susurran algunos versos a quienes lo deseen. Se mezclan entre la gente y ofrecen diferentes poesías a ser susurradas. Se trata del grupo Selenive, un conjunto de susurradores formados en el espacio de lectura de una de las organizaciones, quienes reproducen este “dispositivo pedagógico de intervención callejera”. Su coordinadora me contaría que la idea surge en Francia como una propuesta para “ralentizar el mundo”, pero que a ellas se les ocurrió a partir de pensar de qué manera podían decir poesía a mucha gente en una situación callejera. “Ahora estamos formando otro grupo a partir de un seminario de formación en promoción de la lectura”, me contaba.

Llega el momento de la Obra de Teatro del Oprimido, protagonizada por un grupo teatral con sede en el centro cultural. Delante del “espacio escénico”, su directora presenta: “Vamos a presenciar una obra de teatro foro, en la que se muestra una situación social de opresión. Estén atentos, porque luego de ver la obra vamos a pensar y ensayar entre todos algunas alternativas y resoluciones posibles. Muchos de ustedes van a tener la oportunidad de pasar a actuar y reemplazar a alguno de los personajes para probar sus propias alternativas”. Seis actores despliegan escenas que muestran cómo una joven se siente cada vez más presionada por el mandato social de tener que “ser femenina”. Su familia, amigos y entorno social se van apartando de ella al ver que no responde a este ideal. Una situación es vivida como decisiva: un posible encuentro amoroso con un vecino se frustra cuando él la desprecia por no usar vestimenta, maquillaje y accesorios “propios de una mujer verdadera”. Ella ensaya el poder parecerse a las otras mujeres, pero su entorno ya no la acepta. Finalmente, decide vivir apartada y quedar en soledad. Al terminar la obra, la directora coordina

un breve foro donde se debate acerca de esta situación, proponiendo alternativas concretas para la liberación de la opresión vivida por la protagonista. Consecutivamente, varios miembros del público proponen intervenciones transformadoras y momentos de la obra para intervenir, se recrean las escenas con los actores y estos espectadores pasan a actuar sus propias propuestas, reemplazando a alguno de los personajes o agregándose a la escena. Luego de cada intervención se propone un nuevo foro. Los presentes se muestran muy entusiasmados con la dinámica, la que concluye luego de que varios espect-actores participaran activamente.

Mientras se retiran los elementos que conformaban la escenografía, el taller de abuelos del Centro de Salud del barrio protagoniza un momento de baile de tango y milonga, al que invitan a sumarse. Al mirar a mi alrededor, noto que ya toda la cuadra está repleta de gente, mayormente jóvenes de este y otros barrios vecinos. Se van formando pequeños grupos que conversan e interactúan a partir de las actividades propuestas. Delante del pequeño escenario se realiza luego una clase abierta de folklore, de la que participa un gran número de presentes, como masa compacta de gente que gira y se mueve al ritmo de las chacareras.

Al finalizar, se anuncia la muestra del taller de danza afro de la casona. En el centro de la calle se disponen músicos y bailarines, obligando a los presentes a rodear el espacio. Tres percusionistas tocan en vivo mientras unos diez bailarines danzan músicas tradicionales africanas. El público observa con gran atención, moviéndose al ritmo de los tambores. Concluye el baile con fuertes aplausos. Rápidamente se anuncia lo próximo: la presentación de la obra Piedra Libre. Se ubica un gran tablero en el centro de la calle, sobre el que un grupo de 10 actrices-bailarinas realizan una obra de danza teatro, que recrea la interacción de un grupo de jóvenes a través del juego. Un gran grupo conforma el público de la obra, mientras muchos otros transitan la cuadra, recorriendo los puestos, entrando y saliendo del bar, o simplemente conversando en grupos. En una esquina se venden choripanes y bebidas, puestos sostenidos por una de

las organizaciones, para recaudar fondos y sostener muchas de sus actividades comunitarias.

A las 22:30 hs. comienzan “las bandas”: varios grupos de jóvenes relacionados a la Casona que tocan diferentes ritmos de música popular e invitaban a bailar. A partir de allí se genera un gran baile en toda la cuadra, el que se extiende pasada la media noche. Al finalizar el evento se pide por micrófono: “lo hemos pasado muy bien juntos, pero fuimos tirando papeles y basura en la calle, por lo que les pedimos a los que quieran y puedan, que nos ayuden a ordenar y limpiar”. Creí que nos quedaríamos sólo los integrantes de la red, pero me sorprende al ver mucha gente desconocida que, mientras sigue conversando y bailando en la calle, junta papeles, acomoda mesas y ayuda a desarmar los puestos. Entre la gente veo a una señora barriendo la vereda con una escoba que había pedido en el centro cultural. Esa misma señora, horas antes, se había acercado a preguntarme de qué se trataba el evento, ya que no lo conocía y estaba allí de casualidad.



Imagen 1

Muestra del taller de fotos de uno de los centros culturales que participa en el Corte-Cachengue. (Foto: Claudia Bang.)

Este breve relato ilustra algunas características de los eventos callejeros que aquí queremos resaltar. Este festejo se ha organizado teniendo en cuenta, por ejemplo, los horarios de las funciones de un teatro cercano. Se han preparado actividades puntuales para esos horarios y así se pretende no perturbar el funcionamiento de esta y otras instituciones. Así el evento, ya desde su organización, se va incluyendo y articulando en la vida cotidiana del barrio, respetando la actividad de otros actores sociales del mismo territorio. Este aspecto nos muestra en acto cómo la experiencia se va tejiendo en lazos y redes comunitarias. Otro punto a destacar en este sentido, es el efecto que se produce

en muchos de los que participan por primera vez al colaborar con la limpieza del espacio callejero: un ejemplo de ello está dado al final del relato con la señora que se queda a barrer la calle el mismo día que descubre la existencia de la actividad. A partir del lazo social que promueven estos eventos, ocurre una verdadera reapropiación del espacio público: un espacio verdaderamente *habitado* por la comunidad y en consecuencia, cuidado colectivamente.



Imagen 2.

*Teatro espontáneo por el Grupo Jupsi en el Corte-Cachengue.
(Foto: Colectivo CUJUCA y Casona Cultural Humahuaca.)*

Describiendo la propuesta artística de los eventos callejeros

En esta red de instituciones, cada evento, luego de un espacio de juegos tradicionales callejeros llamado “Cumbre de Juegos Callejeros” o CUJUCA (Bang 2012) despliega entre cinco y quince propuestas artísticas, de forma similar a lo relatado

aquí. Debido a su cantidad y heterogeneidad, hemos incluido un análisis cuantitativo a partir de un registro completo de actividades correspondientes a 11 eventos². Relevamos un total de 70 actividades, las que agrupamos siguiendo algunos criterios que nos permiten dar cuenta de su naturaleza, con un particular interés en las características que reflejan la posible *dimensión social-comunitaria* comprendida en estas prácticas:

De acuerdo al *lenguaje artístico utilizado*, más de la mitad de las propuestas corresponden a la danza y la música (27% danza y 29% música), siendo los lenguajes propios de la generación de un gran baile popular. Las actividades restantes se distribuyen en un 13% murga, 13% artes plásticas, 8% de propuestas teatrales, el 10% restante para arte textil, literatura y cine. En cada ocasión, las expresiones artísticas populares ocupan un lugar central: folklore, danza afro, marinera, caporales, murga, tango, Inti Raymi, teatro callejero, coplas, candombe, relato de leyendas, entre otros. Muchas de estas propuestas combinan arte erudito y popular, con predominio de este último.

² Esta caracterización fue realizada sobre un relevamiento de once fiestas en total, realizado a lo largo de cuatro años: la Fiesta de la Quema del Muñeco correspondiente a tres años consecutivos, una Cumbre de Juegos Callejeros (CUJUCA) del día del niño, la Fiesta de las Diferentes Culturas del Abasto correspondiente a dos años consecutivos, una Fiesta por el Día Mundial de la Salud en la puerta del Centro de Salud, El Corte-Cachengue relatado en este escrito y el realizado un año siguiente y la Muestra de fin de año en la calle realizado en dos años consecutivos por una organización cultural que trabaja con familias del barrio.

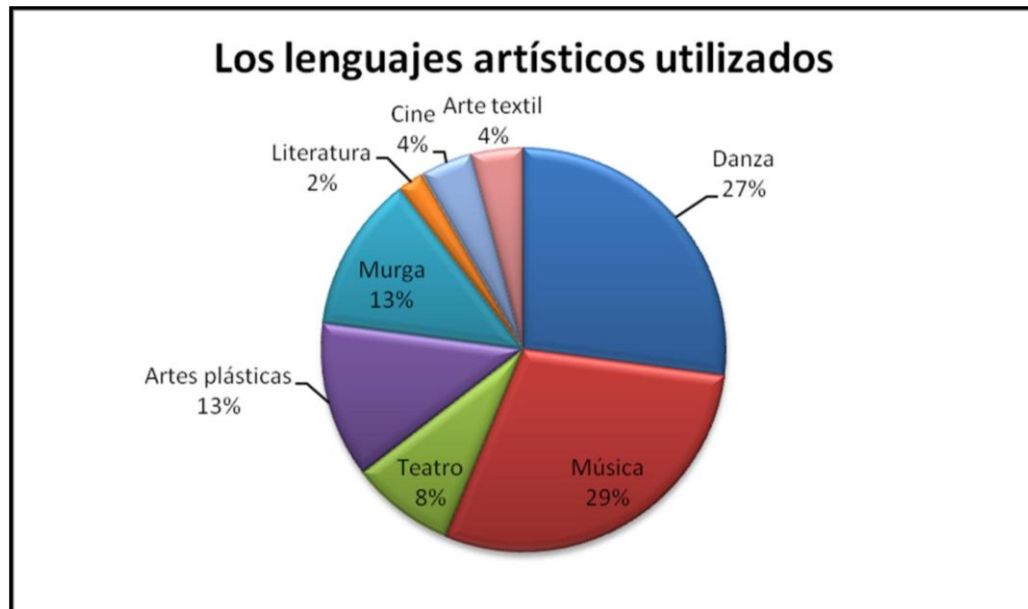


Fig. N°1. Distribución de las propuestas artísticas en los eventos según lenguaje utilizado. Elaboración propia.

De acuerdo al *origen y formación de grupos y artistas*, encontramos que más del 50% está conformado por grupos artísticos o artistas formados, la gran mayoría oriundos del mismo barrio (39%), esto se debe a la intención de la red de buscar y fortalecer aquellas expresiones artístico-culturales locales. Si bien todos estos grupos artísticos se forman, perfeccionan y preparan sus presentaciones según un criterio estético, en general no se trata de artistas profesionales: aquí incluimos tanto a la murga del barrio, a las cantantes de música peruana, la comparsa de caporales, como a las obras de teatro comunitario y teatro del oprimido. El 45 % restante está conformado en gran medida por muestras de talleres y procesos artísticos que involucran a docentes y alumnos (19%): incluimos aquí la muestra del taller de danza afro, taller de fotos estenopéicas, taller de dibujo, entre otros. Le siguen otras propuestas participativas coordinadas por docentes de arte (12%) y referentes de otras actividades no artísticas (8%). Esta distribución varía levemente entre una y otra fiesta: por ejemplo, en el Corte

Cachengue es más fuerte la presencia de grupos artísticos conformados, mientras que en La Fiesta en la puerta del centro de salud las actividades son en su mayoría participativas y coordinadas por docentes de arte.

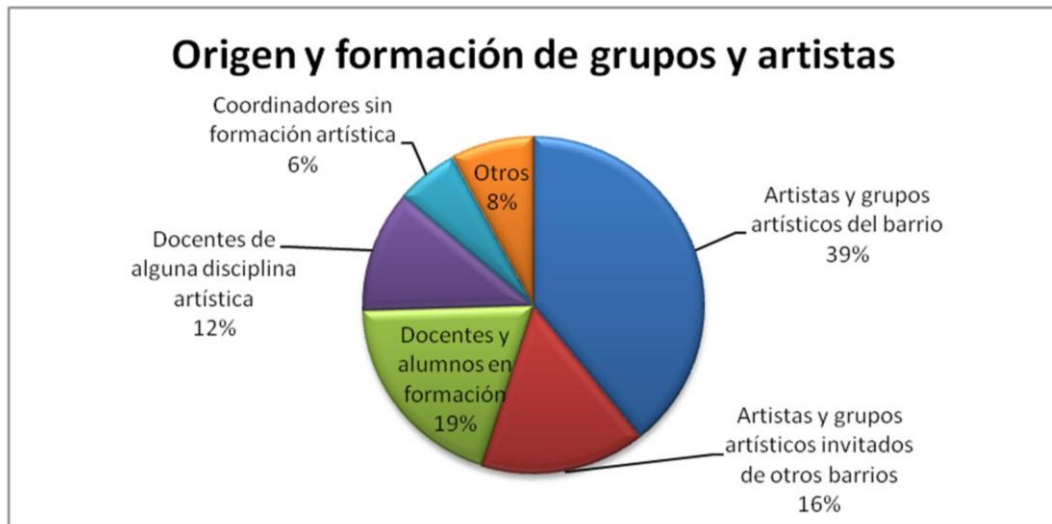


Fig. N°2. Características de artistas y grupos artísticos en los eventos Rioba según origen y formación. 2009-2012. Elaboración propia.

En cuanto a la *relación con el público*, sus formas y grados de participación revelan el espíritu altamente participativo de las propuestas. Casi un 70% de las actividades requieren una intervención activa del público, que trasciende la mera observación del hecho artístico. Si bien la participación mayor está dada por el acompañamiento de la música y el baile popular; hay 27% de actividades donde es el mismo público quien se incluye en el proceso creador de las obras: murales colectivos, danza integradora, psicodrama comunitario, obras de teatro foro, entre otras.

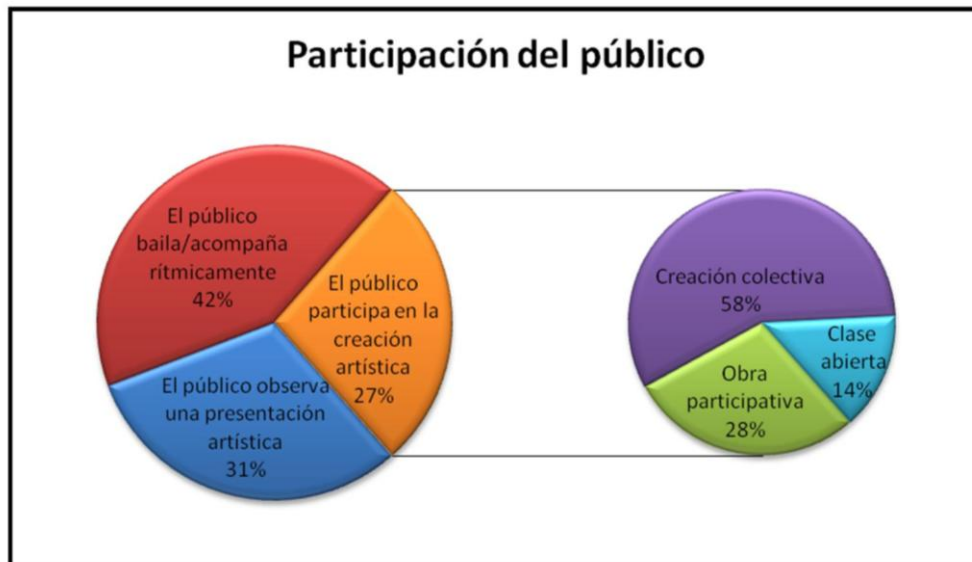


Fig. N° 3. Formas de participación del público en las propuestas artísticas de los eventos Rioba 2009-2012. Elaboración propia.

Como podemos observar, estas actividades involucran una serie de elementos que le dan su singularidad. Cada músico que canta, cada pintura que se muestra, cada mural que se realiza en conjunto, cada obra de teatro que se desarrolla participativamente entre actores y público, cada canto de copleras combina de forma particular diferentes elementos de creación y presentación. Esta heterogeneidad aporta una gran riqueza de recursos y posibilidades de intervención comunitaria a través del arte.

Cada actividad rompe con la idea de arte erudito en algún aspecto, a partir de una o más características que hacen de su presentación un hecho de resistencia al arte de elite, revelando su carácter social. Esto lo encontramos expresado en uno o más de los siguientes elementos:

- Los géneros artísticos utilizados: murga, candombe, expresiones de los pueblos originarios, música y danza africana, danzas folklóricas y tango, como rescate y revalorización de expresiones populares no hegemónicas.

- El origen de los artistas/creadores/autores: pertenecen por lo general al mismo barrio de Abasto, incluyendo adultos y niños en situación de vulneración de derechos.
- La temática abordada/reflejada a través de las realizaciones: la expresión de problemáticas psico-sociales, presente en mayor medida en las artes escénicas y plásticas.
- La forma de creación de las obras: creación colectiva a partir de la participación de sectores de la propia comunidad en los procesos que dan origen a las obras.
- La relación con el público: posibilidad de intervención de las obras por parte del público, transformándolo en agente activo.



Imagen 3

Presentación de la Murga Los Ángeles del Valle. Fiesta en la puerta del centro de salud que participa de las actividades de la red de instituciones. (Foto: Claudia Bang.)

Desmitificando el arte participativo como arte pobre

Como lo muestra la fig. N°2, solo un 6% de las actividades está desarrollado por personas que no tienen conocimientos artísticos, esto es importante, ya que el desprestigio que tiene el arte con fines sociales en general hace creer que no es necesario gran conocimiento sobre arte para trabajarlo comunitariamente.

Estas presentaciones y actividades artísticas en el espacio público son llevadas adelante por artistas, los que comparten sus producciones o coordinan procesos comunitarios con la finalidad de presentar una obra artística. Así nos lo cuentan desde una de las organizaciones culturales, haciendo referencia a la forma de trabajo artístico llevado adelante con los niños que concurren: *“en los espacios de talleres creativos todos son artistas. En el proyecto general surgió la organización como una obra de artistas, todos artistas, son productores de obra única, de incorporación de técnicas, indagación en diferentes planos...”* Otra docente de este espacio hacía referencia a la importancia en: *“dejar la firma de lo que hacés, desde un lugar de creador. Hay algo que posibilita la creación en cada espacio particular. También tiene que ver con habilitarse, con ser autor”*.

Esta forma desmitifica la idea de que el arte con fines sociales, comunitario o participativo es un arte pobre, es un arte cuya calidad artística no importa. Al contrario: *“buscamos que sean autores de lo que hacen, me parece que en los docentes también es importante que sean autores de su forma de trabajo”*. Del mismo, se ha entendido al arte en el espacio público (un arte popular al estar al alcance de todos) como un arte menor o pobre, y a los artistas que han decidido presentarse en este tipo de eventos como aquellos que *“no tienen la posibilidad de presentarse en una sala”*. Se ignora o menosprecia que la calle como espacio artístico puede ser una elección y un gran desafío que asumen estos grupos. A través de la formación y perfeccionamiento, se intenta lograr producciones que, sin ser espectaculares o estéticamente impecables, son

creadas desde un profundo trabajo y cuidado artístico, lo que profundiza su efecto comunitario. Una de las psicólogas del Centro de Salud Mental que participa de las actividades callejeras decía: *“el armado de los muñecos para la fiesta de La Quema del Muñeco con los chicos es coordinado por una de las psicólogas que es titiritera. Este lugar y este saber son fundamentales... es un saber artístico que nos organiza, nos da más libertad, más posibilidades”*.

Las artes escénicas en rioba: teatro a la intemperie

“¿Teatro para quién? Teatristas que premian a teatristas para que teatristas vean espectáculos que puedan pensar, sentir y criticar desde su lógica de teatristas ¿y el público ese que no va a las salas? ¿Qué es el teatro? ¿Para qué sirve? ¿Para quién se hace? ¿Por qué se hace? ¿Qué esperamos de él? Cada vez que nos hacemos estas preguntas, las respuestas nos atormentan y decidimos que hay que acercar el teatro a quien lo necesita”. Daniel Conde, en Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006, Alvarellos 147.

Las artes escénicas no son la expresión artística preponderante en los eventos abordados. Sin embargo, cada fiesta ha contado con al menos una obra teatral, proveniente de diferentes tradiciones que conjugan lo artístico y lo social de forma diversa, con un fuerte acento en la participación como objetivo. Se trata del teatro callejero, el teatro comunitario y el teatro del oprimido, cuya descripción aportará gran riqueza a la comprensión del proceso creativo descrito aquí. Al haber participado activamente de varios de estos procesos de creación teatral, podremos aportar una visión más profunda e historizada.

El teatro callejero

La *Bisagra Callejera* es un grupo artístico formado por un conjunto de teatristas y un músico interesados en incidir desde el teatro en lo social. Este grupo se ha presentado

en varios eventos callejeros de la red Rioba con su obra *La Fiesta. Culto a la Cultura Culta*, que aborda la problemática de la exclusión social y las lógicas segregativas en el espacio público, utilizando una estética que toma elementos del grotesco y el absurdo, dando a conocer una postura de apoyo al desarrollo cultural en lo comunitario.

La intervención teatral consiste en la escenificación de una *fiesta* organizada por un grupo de personajes reunidos como “*simples vecinos*” del barrio, con los que podría identificarse el público presente. Poco a poco, estos personajes van dejando ver una postura altamente conservadora, propia de algunos sectores medios de la población, cuyo discurso xenófobo se encuentra vigente en algunos medios de comunicación.

La creación de esta obra ha sido articulada y consensuada con las diferentes organizaciones de la red RIOBA, convirtiéndolos en co-autores. En un contexto de falta de apoyo a las políticas culturales por parte del Gobierno local, desde la ironía se invita a compartir un festejo “*porque por fin la cultura será culta y sólo para gente “como uno*”, dicen los personajes, mostrando el movimiento degradante que las organizaciones de Rioba sienten que ha sufrido la cultura en la ciudad.

Los personajes son un policía inepto, una “ama de casa” con plumero en mano lista para “*salir a limpiar la ciudad de todo lo que no nos gusta*”, un funcionario corrupto, una profesora defensora de la educación privada, una monja cuyo discurso es el más conservador de la iglesia y una señora elegante que todo el tiempo hace alarde de su cultura “*culta*”. Luego de algunas escenas que muestran de forma cada vez más exacerbada la oscuridad de estos personajes, terminan pidiendo a gritos “*rejas electrificadas en los espacios públicos*” y proponen juntar firmas para que se tomen las medidas necesarias para que el acceso a la cultura sea “*sólo para quienes hicimos el esfuerzo por merecerla*”, “*la cultura no es para cualquiera*”. Al terminar la obra, se propicia un debate e intercambio con el público presente.

La obra tiene por finalidad concreta movilizar al espectador-participante desprevenido, sorprender, descolocar, generar una escena que cobra fuerza

transformadora por mostrar de forma exagerada e impactante una realidad naturalizada en el cotidiano. En este sentido, la utilización del humor favorece el acercamiento a la realidad desde un lugar lúdico, desde la distensión, la sorpresa, la espontaneidad y promueve la participación de las personas, estableciendo un clima de confianza para facilitar la comunicación con los espectadores participantes.

Este estilo teatral pertenece a una de las tradiciones artísticas más antiguas. El teatro callejero es el teatro que se hace en los espacios abiertos. Abarca todos los espectáculos al aire libre fuera de un espacio teatral convencional, en espacios acondicionados temporalmente para el hecho teatral, y permeables a un público accidental. Es una práctica ancestral, es mucho más antiguo que el teatro de sala. Si pensamos que los teatros comienzan a construirse en el siglo XVI, el teatro callejero ya tiene una historia que data de la Edad Media (Alvarellos).

Por regla general el teatro callejero es un teatro de síntesis expresiva. Síntesis desplegada en un espacio escénico que se caracteriza por tener una altura infinita, amplias dimensiones laterales y las más variadas profundidades (Carreira). Esta modalidad teatral se vincula esencialmente con la necesidad de los teatristas de establecer un contacto directo con un amplio espectro de público que no frecuenta las salas teatrales. Esto hace del hecho teatral callejero un fenómeno trasgresor y transformador por excelencia.



Imagen 4

*Presentación teatral de La Bisagra Callejera en el Corte-Cachengue.
(Foto: Nicolás Mikey.)*

El teatro comunitario

En una de las Fiestas de la Quema del Muñeco, como en tantas otras fiestas de la red, un grupo de personajes aparece entre el público y la gente les va haciendo lugar. Se forma un semicírculo en el centro de la calle. Se representa una escena que recrea situaciones del Abasto: aparecen señoras con chalinas y delantales, como una evocación a la figura tradicional de “la señora de barrio”, las que se encuentran en la calle, donde diversas situaciones intentan contar fragmentos de la historia barrial. Luego cantan una canción y se retiran aplaudidos fuertemente. Se trata de la presentación del grupo de teatro comunitario La Picazón del Abasto, grupo formado por vecinos del barrio.

Este grupo teatral era integrante activo de la red, se había creado durante el 2007, nucleando a una treintena de vecinos que se reunían en dos organizaciones pertenecientes a Rioba: Casa Abasto y Casona Cultural Humahuaca. “*La idea era comenzar a dar cuenta de la vida y problemáticas del barrio*”, relataba una de sus protagonistas: “*desde nuestros comienzos elegimos tratar un tema social muy latente: los desalojos. Como consecuencia del arribo turístico y toda la limpieza que se requiere para no dar una mala imagen*”. Así se gestó este proyecto de dramaturgia actoral que en otra oportunidad trató también la temática del derecho a servicios dignos de salud en el barrio.

Esta experiencia forma parte de un movimiento artístico-cultural más amplio. El teatro comunitario nace en la postdictadura, pero tuvo su gran auge con la crisis de representación de los partidos políticos y de las instituciones, que evidenciaron la desarticulación de los mecanismos de participación ciudadana (Bidegain, Marianetti y Quain). Estos grupos teatrales realizaron actividades comunitarias participando en asambleas barriales y clubes del trueque posteriores al año 2001. Barrios y pueblos vuelven a recuperar su voz y su identidad por medio de esta forma de hacer arte que une a la comunidad con un fin específico: la recuperación de la memoria colectiva y la reconstrucción de los vínculos del tejido social (Proaño Gómez). Encontramos aquí una expresión de un hilo subterráneo que muestra el origen de muchas de estas manifestaciones artísticas en las formas de los movimientos asamblearios que emergieron a partir de la crisis del año 2001.

En la última década se ha multiplicado esta propuesta, con grupos de teatro conformados por vecinos en cada barrio. Estos grupos en general recuperan la historia del barrio, la ciudad y el país a través de una dramaturgia y actuación colectiva (Scher). Con un gran compromiso social, realizan sus funciones muchas veces en calles y plazas, haciendo un teatro *de vecinos para vecinos*. La dramaturgia de creación colectiva permite a la comunidad historizarse, construir y ser conscientes de esa historia

compartida, y así generar un *nosotros* como base de la identidad comunitaria. Ese *nosotros* se ve plasmado gráficamente y sensiblemente en la obra realizada. A partir de esa construcción historizada es que se pueden pensar futuros deseables, posibles y las vías comunitarias para llegar a ello (Bidegain).

Los grupos eligen como temas de sus creaciones aquello que tiene que ver con la realidad que viven o vivieron, y que es la preocupación del grupo como tal. Estas obras cuentan la historia que queda afuera de los relatos escolares, los libros, la academia y los medios masivos de comunicación, de ahí su espíritu de resistencia. Se elige una historia que es producto de la suma de los relatos reconstruidos y aportados por los vecinos, la que luego condensa y ordena el director. Es esta narrativa común la que define su posición en un marco más amplio, por ser un producto artístico y a su vez un posicionamiento político ante la realidad (Bidegain, Marianetti y Quain).

El proyecto es un verdadero trabajo colectivo en donde no solamente se actúa, canta, diseña el vestuario y realiza la escenografía, sino que está centrado en la recuperación y reconstitución del entramado social resquebrajado, dado que se muestra con cada producción que se pueden construir procesos artísticos donde se articulen el deseo, la memoria y las diversidades para establecer un espacio de planificación, acción y transformación de la realidad producida. Sobre la base de que el proyecto es posible, se trata de construir estrategias para no quedarse en la queja y para accionar sobre la realidad político-cultural y tener una participación mayor.

El teatro del oprimido

Desde hace varios años funciona en la Casona Cultural Humahuaca un taller de teatro del oprimido, su objetivo es generar un espacio de transmisión y conocimiento de esta herramienta artística y el trabajo hacia la construcción de una obra de teatro foro, la que podría ser presentada en alguno de los eventos callejeros. En sus comienzos el taller estaba coordinado por una docente de teatro especializada en este lenguaje artístico.

Después de dos años de trabajo, algunos de los participantes formaron un grupo de teatro del oprimido y crearon una obra de teatro foro, cuya primera presentación está incluida en el relato etnográfico de este escrito, ya que tuvo lugar en el evento del Corte-Cachengue de la calle Humahuaca.

El teatro del oprimido ha sido creado y sistematizado por el dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral brasileño Augusto Boal. Recibe influencia del teatro épico de Bertolt Brecht y de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire. Cuenta con un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales que tienen por objetivo redimensionar al teatro como un instrumento eficaz en la comprensión y búsqueda de alternativas para problemas sociales e interpersonales.

Dentro del teatro del oprimido, son obras *de teatro foro* las que han tenido lugar en los eventos callejeros. El teatro foro es la técnica más difundida dentro del teatro del oprimido. Su finalidad es conseguir que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, en las que el espectador asiste y participa de la pieza. Las secuencias de acción son construidas en equipo, a partir de hechos reales y problemas tomados de la vida cotidiana, tales como la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia y otros. Las obras de teatro foro parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad que sufre las opresiones.

Se vive un proceso de pensar y construir juntos en una forma dinámica que, a diferencia de otras propuestas, fomenta y fortalece la creatividad del espectador para convertirlo en un “espect-actor”, encontrándose la propia sorpresa del descubrimiento y las propuestas que genera el público (Boal). Se trata de transformar al pueblo espectador, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto actor, transformador de la acción dramática.

En el teatro foro, una vez representada la obra se invita al público a hablar sobre lo visto, y en particular sobre la situación del oprimido. Cuando alguno de los

espectadores expresa su punto de vista, el director o moderador puede invitarlo a sustituir al actor que representa al oprimido (o a otros personajes) en el escenario, deviniendo un espectador activo ante el problema. Esta dinámica es la que vemos expresada en la obra de teatro foro presentada en el evento relatado. La apuesta esencial del teatro del oprimido es que éste pueda ser un ensayo vivencial para que el espectador se prepare para asumir, junto a otros, el protagonismo también en su propia vida. Por sus características particulares, este dispositivo teatral puede convertirse en dispositivo estratégico en prácticas de intervención psico-social y comunitaria (Lodieu). Con ello acuerdan quienes sostienen las intervenciones de teatro foro en los eventos de Rioba.

Denominadores comunes: “proyectarse hacia el futuro colectivamente”

Estas y otras propuestas escénicas han tenido lugar en los eventos estudiados. Las mismas comparten varias características que consideran al teatro como herramienta idónea de intervención comunitaria, pues a través de la dramatización se permite recrear temáticas significativas. Con diferentes propuestas, se comparte el objetivo de instrumentar a través de canales estéticos la sensibilización, reflexión y concientización sobre las problemáticas sociales que atraviesan a quienes participan, impulsando una toma de posición activa ante las mismas. La idea es poder redescubrir la realidad a través de la ficción, darle nuevos sentidos a partir de descontextuarla y volver a darle un texto y un contexto.

Estos teatros para la transformación comparten la necesidad de transformar al transeúnte primero en espectador y luego en partícipe, involucrarlo en la propuesta. Es un movimiento que compromete principalmente lo corporal, no sólo el pensamiento o la verbalización.

Otro de los grandes denominadores comunes es la creación colectiva. Para la creación de cada obra se toman los propios saberes y bagajes de cada participante, la

idea es apelar a lo interesante que cada uno trae consigo para potenciarlo creativamente. La persona misma, muchas veces desconoce su potencial hasta que lo descubre en estos procesos de trabajo y desarrolla la confianza. Los miembros de la obra callejera lo mencionaban así: *“utilizamos la creación colectiva como metodología y fundamento ideológico congruente con la finalidad de las intervenciones: abrir territorios desconocidos, proyectarse hacia el futuro colectivamente”* (Bang 2011b). Tal vez lo más novedoso es que este proceso de creación colectiva no solo involucra a los artistas, sino también al público, muchos de los cuales presencian por primera vez una obra teatral.

El arte participativo como corazón del acontecimiento convivial

Lejos de concepciones puramente formales o esteticistas, encontramos que todas las obras artísticas que se comparten el día de cada evento callejero devienen esencialmente procesuales, conjugando diferentes formas de resistir a las expresiones del arte puramente disciplinar o masivo. En cada encuentro creativo, se rompe con la lógica mercantil de la circulación del arte en lo social como mero producto masivo de consumo, y con la idea erudita de que no cualquier persona puede hacer arte o apreciarlo. Ampliando los cánones clásicos del “producir arte”, se propone ir en dirección a un arte social, inclusivo, vincular, colectivo y solidario.

Cada fiesta se constituye, al decir de Giles Deleuze, en un *acontecimiento*, no sólo es un encuentro de personas, sino de múltiples expresiones artísticas y culturales: un auténtico *convivio* (Deleuze). Tomamos esta idea del investigador Jorge Dubatti, para quien el convivio es uno de los elementos imprescindibles que compone el hecho teatral, haciendo referencia a la necesidad de reunión de cuerpo presente en una unidad espacio temporal cotidiana (Dubatti). Este *acontecimiento convivial*, en el que podemos ubicar no sólo al teatro, sino a todas las expresiones artísticas que se dan lugar en cada fiesta comunitaria, pone el acento en el arte como manifestación de la cultura viviente,

donde hay un encuentro que produce lo nuevo e inesperado, en la relación entre artistas, público y obra.

Reconocemos en esta experiencia una doble influencia, ya que contiene elementos originarios tanto del campo del arte popular como del arte comunitario. Por un lado, toma de este último su carácter procesual y comprometido con las realidades sociales, cuyo objetivo principal es la transformación comunitaria a través del arte. El *arte comunitario* tiene su origen en los planteamientos que, en los años setenta, integraron dos tendencias clave: en primer lugar, la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo, y el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra (Palacios 2009). Algunos autores consideran que el arte comunitario identificaría a otro de los nuevos movimientos sociales que surgieron en la crisis y que se vienen desarrollando desde fines de los 90 (y que tomaron gran protagonismo con el inicio del nuevo siglo), junto a los más difundidos de los piqueteros, fábricas recuperadas, asambleas barriales, trabajadores autoconvocados, entre otros (Dubatti y Pansera). Podemos encontrar múltiples antecedentes dentro de la abundante producción cultural que siempre existió en nuestro país, pero este nuevo movimiento comenzó a tomar características particulares en el contexto social de crisis del 2001, donde estas propuestas reafirman y legitiman el carácter transformador del arte.

Por otro lado, esta experiencia toma del *arte popular* la revalorización de las expresiones culturales no hegemónicas que surgen del devenir histórico-cultural de los pueblos, resistiendo a las lógicas dominantes del arte de elite y de masas (Escobar). En el *arte popular*, el énfasis para identificar a un artista como tal, estaría puesto en el sentido que tiene la producción artística para determinado colectivo, por lo que el genio individual y la originalidad pasan a segundo plano. Asimismo, el arte popular desde esta perspectiva, favorecería no solamente la función estética en sí misma, sino que también cobra importancia la función social de sus prácticas, en tanto las producciones podrían

favorecer acciones que tiendan a modificar las situaciones representadas simbólicamente por ellas.

A pesar de recibir estas y otras múltiples influencias que podrían ubicar y relacionar a esta experiencia con diferentes tradiciones artísticas, por su carácter acentuadamente inclusivo y colectivo, proponemos denominarlo *arte participativo*. Para ello, tomamos la idea del *teatro participativo* elaborada por Alberto Sava, fundador del Frente de Artistas del Borda, para quien el teatro debía utilizar escenarios reales para crear situaciones que involucraran a los espectadores en las escenas (Sava). El teatro participativo se define como político y transformador, utiliza espacios cotidianos no convencionales, que obligan a los espectadores a tomar posición, reflexionar y actuar. Es un teatro que interpela directamente al público, rompiendo el dualismo actor-espectador. Consideramos que esta idea que Sava desarrolla en el campo teatral, expresa el espíritu de las propuestas artísticas relevadas en los eventos callejeros, por lo que proponemos hacer extensivo su uso para el conjunto de las artes que forman este particular *convivio*.

Este *arte participativo* está conformado así por hechos artísticos que involucran activamente a la comunidad, utilizando los espacios concretos y reales donde transcurre la cotidianidad, incluyendo múltiples lenguajes e invitando abiertamente a la participación y la inclusión transformadora. El arte participativo en el espacio público es llevado adelante por artistas que comparten sus producciones o coordinan procesos comunitarios con la finalidad de presentar una obra netamente artística. Se presenta una forma novedosa de acción comunitaria, en que artistas comprometidos socialmente y sectores de la comunidad se piensan creativamente, y piensan sus problemáticas y temáticas compartidas a través de un proceso creativo colectivo. La cualidad participativa de estas propuestas es un empuje para que las decisiones en la comunidad se conciban como un proyecto colectivo e interdisciplinar, construidas desde las experiencias y las ideas comunitarias.



Imagen 5

*Los muñecos creados colectivamente para la Fiesta de la Quema del Muñeco.
(Foto: Luisina Varela.)*

Estas iniciativas ya no piensan el arte con el objetivo de producir un bien cultural, sino como un medio posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales. En este sentido, Augusto Boal afirma que, por ejemplo, “el teatro del oprimido crea *espacios de libertad* donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados” (Boal 14).

Al ubicarse en calles y plazas, el espacio utilizado por el arte participativo es el ámbito urbano resignificado. Es decir, las presentaciones tienen lugar en sitios que incluyen el paisaje urbano, y crean infinitas posibilidades expresivas: la principal característica espacial es la transparencia. El espacio callejero está poblado de signos que interfieren en el cuadro visual de una puesta en escena (Carreira). Transparencia significa que una gran variedad de acontecimientos penetran en el espacio de significación del hecho artístico y posibilitan la creación de significados ajenos al proyecto creativo primario. La misma penetrabilidad espacial que multiplica la significación del espacio creativo, posibilita la existencia de un público fluctuante.

En este sentido, la creatividad artística en el espacio urbano se ha ido deslizando, desde una concepción más tradicional del trabajo del artista con formas en el espacio y la creación de objetos con un poder simbólico, al trabajo desde la comunidad, donde la gente, y no el emplazamiento, es el lugar y en donde la forma artística está constituida por las formas de creación colectiva. Esta forma de abordar el trabajo artístico desde lo comunitario ha permitido que estas prácticas puedan constituirse como lugar de resistencia al aislamiento y la ruptura de lazos sociales pero, por sobre todo, como espacio de encuentro que permite pensar, crear y recrear las propias realidades, imaginando colectivamente abordajes posibles a problemáticas colectivas.

Entendemos que este espacio de creación compartido genera en la territorialidad comunitaria una *producción micropolítica de subjetividad* (Dubatti), una “otra” subjetividad, alternativa a la que intenta hegemonizar hoy al sujeto social. Sabemos que la producción de subjetividad propia de esta época tiende a una estandarización global de maneras de pensar, una sobrevaloración del consumo, una pérdida de solidaridad y una agudización del narcisismo (García Canclini). La comunicación global privilegia canales virtuales e impone una lógica temporal de velocidad e inmediatez (Virno). En este contexto, las propuestas artísticas contenidas en las fiestas callejeras de Rioba se presentan como formas de resistencia que privilegian “lo comunitario”, vincular,

inclusivo y territorial, un auténtico espacio de encuentro. Estos territorios de producción de subjetividad alternativa tienen lugar en las grietas, en los márgenes de las prácticas instituidas, hegemónicas y homogeneizante; haciéndose lugar desde los bordes de dichas prácticas (Guattari y Rolnik).



Imagen 6

Muestra del taller de plástica para niños de una de las organizaciones de la red, durante un evento callejero. (Foto: Claudia Bang.)

Conclusiones y reflexiones finales

En este recorrido hemos intentado, a través de relatos vívidos y articulaciones conceptuales, acercarnos a una experiencia compleja en movimiento. Cada evento genera una oportunidad *sui generis* de encuentro entre expresiones heterogéneas de un mismo territorio: artistas en situación de calle que exponen sus pinturas, obras de teatro del oprimido, payasos de hospital, copleras del altiplano, una murga barrial y otras tantas expresiones de un arte participativo, que junto a los juegos tradicionales generan un *convivio* particular que deja profundas marcas en la subjetividad de quienes transitan la experiencia.

Hemos encontrado que esta experiencia entreteje un número importante de expresiones artísticas que, a pesar de ser heterogéneas, comparten algunas características fundamentales. Todas ellas acentúan la dimensión social y la posibilidad de transformación a partir de la creación colectiva y la participación comunitaria. Es por ello que las hemos denominado arte participativo. El encuentro de diversas expresiones de arte participativo y juego comunitario en un mismo evento se presenta como una forma novedosa en que artistas comprometidos socialmente y sectores de la comunidad se piensan creativamente, abordando temáticas y problemáticas compartidas desde procesos creativos colectivos.

Hemos encontrado que la *creación artística colectiva* se presenta como uno de los procesos participativos centrales. Se trata de un proceso grupal que vehiculiza intereses e inquietudes compartidos a través de canales estéticos, poniendo a trabajar la imaginación desde una posición activa. Se van tejiendo identidades colectivas y afianzando capacidades grupales y comunitarias. El proceso de creación artística se da en un escenario extra-cotidiano. Cambian los roles y las tareas en la interacción, se introduce la fantasía y lo lúdico, facilitando la circulación de los roles activos.

Encontramos que estas prácticas utilizan el espacio público como espacio estratégico para la participación comunitaria. Los eventos callejeros representan una

apuesta a generar una acción política concreta: instrumentar a través de canales estéticos la sensibilización y reflexión colectiva sobre las problemáticas sociales que nos atraviesan, impulsando una toma de posición activa ante las mismas. La intervención cultural en el espacio público nos sorprende y sensibiliza, obligándonos a posicionarnos ante una situación que nos interpela directamente. Este dispositivo permite hacer del transeúnte, habitante callejero, un espectador activo de su realidad/otra realidad presentada colectivamente por medios creativos. La actividad en la calle como espacio público nos da esa posibilidad de reflexionar y transformarnos conjuntamente.

En este sentido, encontramos que cada propuesta artística se presenta como una forma de resistencia creativa y propuesta de producción de subjetividad alternativa. En este sentido, las propuestas artísticas contenidas en las fiestas callejeras de Rioba se constituyen en espacios de búsqueda, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas de ser en los grupos. Al decir de Eduardo Pavlovsky, se trata de nuevos territorios existenciales a inventar una micropolítica de ensayo tal vez para el futuro (Pavlovsky).

© Claudia Bang

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarellos, Héctor. *Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2007.
- Bang, Claudia. *Creatividad y Salud Mental. Tejiendo redes desde la participación y la creación colectiva*. Buenos Aires: Lugar, 2016.
- . Estrategias comunitarias en promoción de salud mental: Construyendo una trama conceptual para el abordaje de problemáticas psicosociales complejas. *Revista Psicoperspectivas: Individuo y sociedad* 13.2 (2004):109-120. Valparaíso, Chile.
- . El juego en el espacio público y la participación comunitaria: una experiencia de promoción de salud mental en la comunidad. *Lúdicamente* 2 (2012):1-20. Buenos Aires: CAICYT – CONICET.
- . Prácticas participativas que utilizan arte, creatividad y juego en el espacio público: Un estudio exploratorio desde la perspectiva de Atención Primaria de Salud integral con enfoque en salud mental. *XVIII Anuario de Investigaciones* (2011a): 331- 338. Buenos Aires: Facultad de Psicología UBA.
- . Grupo de Intervenciones Teatrales Callejeras La Bisagra: Una experiencia de teatro para la transformación social en el espacio público. *La Revista del CCC N° 11*. (2011b):1-4. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Bidegain, Marcela. *Teatro comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Bidegain, Marcela, Marianetti, Marina y Quain, Paola. *Teatro Comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos aires: Artes Escénicas, 2008.
- Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: Alba Editorial, 2002.
- Carreira, André. *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Devesa, Patricia. Categorías para pensar las prácticas políticas y las prácticas escénicas. *PasodeGato. Revista Mexicana de Teatro* 40 (2010): 53-55.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Dubatti, Jorge y Pansera, Claudio. *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires: Artes Escénicas, 2006.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: RP Edic. y Museo del Barro, 2004.
- Galeano, Eduardo. *Ser como ellos y otros artículos*. México: Siglo XXI, 1992.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, 1987.

- Guattari, Felix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Hammersley, Martin y Atkinson, Paul. *Etnografía*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Lodieu, María Teresa. Estrategias teatrales en salud. En: Francheska Cintrón Bou, Edna Acosta Pérez y Lymaris Díaz Meléndez (Eds), *Psicología Comunitaria: Trabajando en Comunidades en las Américas*. Puerto Rico: Publicaciones Puertorriqueñas, 2009.
- Lourau, René. *El análisis institucional*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- Organización Panamericana de la Salud [OPS]. *Declaración de Lima sobre arte, salud y desarrollo*. Lima: Editor, 2009.
- Palacios Garrido, Alfredo. El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* 4 (2009):197-211.
- Palacios Garrido, Alfredo. Arte y contextos de acción en el espacio público. *Revista Creatividad y Sociedad*, 17, (2011): 1-20.
- Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2001.
- Proaño Gómez, Lola. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Riechmann, Jorge y Fernández Buey, Francisco. *Redes que dan libertad. Introducción a los Nuevos Movimientos Sociales*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Sava, Alberto. *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo: La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- Scher, Edith. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro. 2010
- Stake, Robert. Case studies. En: Norman Denzin e Yvonna Lincoln. *Handbook of Qualitative Research*. California: Sage, 1994. 516-529
- Virno, Paul. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.