

OTRAS MARCAS EN LA PARED. HUELLAS DE URBANIZACIÓN Y SUS LECTURAS PARA UNA PEDAGOGÍA CONTEMPORÁNEA

GUILLERMO ALBERTO RIOS

RESUMEN

Este artículo se propone la exploración de algunas marcas urbanas tales como graffitis, murales y pichações, entre otros. Ya sea que hayan formado parte de políticas culturales estatales o de manifestaciones de la sociedad civil, este tipo de intervenciones irrumpieron con fuerza en las ciudades latinoamericanas en distintos momentos históricos y se han constituido en verdaderos modos de escribir en las ciudades. Ahora bien, tanto las superficies como las huellas de esta escritura están asociadas, entre otras cuestiones, a la dinámica que el proceso de urbanización ha tenido en cada territorio nacional. Un proceso sobre el que se han configurado los espacios destinados para la construcción de las infraestructuras educativas. De esta manera los edificios escolares están asociados a los procesos urbanos y son atravesados por los modos de habitar una ciudad. En este sentido, las superficies y sus marcas nos proveen de un material que requiere de una lectura específica a los efectos de ser recuperados para la pedagogía contemporánea. Una pedagogía que encuentra en los procesos urbanos un escenario donde expandir la mirada y ensayar nuevas estrategias de aprendizaje.

Palabras claves: graffitis, murales, pichações, urbanización, pedagogía urbana.

OTHER MARKS ON THE WALL. TRACES OF URBANIZATION AND THEIR READINGS FOR A CONTEMPORARY PEDAGOGY

ABSTRACT

This article proposes the exploration of some urban brands such as graffiti, murals and pichações, among others. Whether they have been part of state cultural policies or civil society demonstrations, these types of interventions have erupted with force in Latin American cities at different historical moments and have become true ways of writing in cities. Now, both the surfaces and the traces of this writing are associated, among other issues, with the dynamics that the urbanization process has had in each national territory. A process on which the spaces destined for the construction of educational infrastructures have been configured. In this way, school buildings are associated with urban processes and are traversed by the ways of inhabiting a city. In this sense, the surfaces and their marks provide us with a material that requires a specific reading in order to be recovered for contemporary pedagogy. A pedagogy that finds in urban processes a setting where to expand the gaze and test new learning strategies.

Keywords: graffiti, murals, urbanization, urban pedagogy.

OUTRAS MARCAS NA PAREDE. TRAÇOS DA URBANIZAÇÃO E SUAS LEITURAS PARA UMA PEDAGOGIA CONTEMPORÂNEA

RESUMO

Este artigo propõe a exploração de algumas marcas urbanas como graffiti, murais e pichações, entre outros. Quer tenham feito parte das políticas culturais do Estado ou de manifestações da sociedade civil, esses tipos de intervenções eclodiram com força nas cidades latino-americanas em diferentes momentos históricos e se tornaram verdadeiras

formas de escrever nas cidades. Ora, tanto as superfícies como os vestígios desta escrita estão associados, entre outras questões, à dinâmica que o processo de urbanização teve em cada território nacional. Um processo em que se configuraram os espaços destinados à construção de infraestruturas educacionais. Dessa forma, os edifícios escolares são associados aos processos urbanos e são atravessados pelos modos de habitar uma cidade. Nesse sentido, as superfícies e suas marcas nos fornecem um material que requer uma leitura específica para ser resgatado pela pedagogia contemporânea. Uma pedagogia que encontra nos processos urbanos um ambiente onde expandir o olhar e testar novas estratégias de aprendizagem.

Palavras-chave: grafites, murais, pichações, urbanização, pedagogia urbana.

Marcas urbanas

Con el devenir de las ciudades, sobre todo a partir de los primeros años del siglo XX, las paredes, las calles y los edificios, se transformaron en soportes de imágenes, frases, consignas, etc. Lo mismo ocurrió con los autobuses, los vagones de trenes o metro sobre todo a partir de la irrupción del arte callejero. Un tipo de intervención que estuvo impregnada por la época en la que se produjo; los temas, las palabras significan un tiempo histórico que se expresa en las texturas de las superficies. Asimismo, las prácticas mutaron a partir de la experimentación con diferentes materiales. Desde el engrudo [una mezcla de harina y agua] con el que se adherían a las superficies los carteles impresos, hasta la aparición de los aerosoles [un recurso que expandió las posibilidades expresivas] las técnicas y los medios se modificaron con el accionar de los sujetos dejaron sus marcas en los centros urbanos. Ahora bien, si consideramos la sistematicidad que algunos sujetos imprimieron a este tipo de prácticas, en las cuales se repiten temas y rasgos, podríamos afirmar que se trataría de una producción articulada que nos remitiría a la idea de obra. Esta puede estar firmada, lo que nos permite identificar algún tipo de autoría, ya sea colectiva o individual. A veces la firma es una obra en sí misma, como sucede con los tags.



Figura 1. Yuxtaposición de técnicas. Foto: Marcelo Marcucci, Rosario, octubre de 2021.

Ahora bien, las superficies-soporte que acabamos de enumerar no han dejado de multiplicarse. Esta diversidad de superficies está ligada a la por efecto de los distintos tipos

de intervención. Murales, pintadas, graffitis, pichações y más recientemente la reutilización de la técnica del estarcido, constituyen marcas que, como señaló Claudia Kozak (2004), nos invitan a poner en consideración los distintos modos de escribir en las ciudades. Este tipo de intervenciones a las que, en consonancia con los planteos de Armando Silva (2006) llamaremos *tatuajes urbanos*, están allí, como parte del paisaje citadino, luchando contra el paso del tiempo, los efectos del proceso de urbanización y la naturalización de una mirada que todo lo invisibiliza por efecto de nuestro continuo pasar. La lectura de estas superficies en las que se ha escrito a partir de pinceladas, códigos e imágenes reclama un particular extrañamiento de la mirada. Como ha señalado Kozak (2004):

Detenerse en la letra urbana, recorrer la superficie tatuada de la ciudad permite descubrir esos sentidos, definir el grosor preciso de esas fronteras, considerar su relación con los modos de constituirnos como sujetos de un espacio y hasta leer la segmentación social al uso en lo que fue el siglo que hace poco ha terminado y es hoy nuestro presente. Implica, además, quebrar la mirada apaciguada que se complace en su propia indolencia (p. 13.).

En esta exploración del paisaje urbano contemporáneo resuenan las palabras de Teresa Caldeira (2010) cuando afirma que los muros -ya sean públicos o privados- se han convertido en verdaderos lienzos para estos nuevos pintores y escritores urbanos, en clara referencia a las y los grafiteros y pichadores. Las investigaciones que Calderia desarrolló en la ciudad de São Paulo, Brasil y que implicaron un profundo trabajo de campo, permitieron establecer las relaciones existentes entre los procesos de urbanización y la proliferación de graffitis y pichações. Un fenómeno compartido por otras ciudades latinoamericanas tales como Bogotá, México, Santiago de Chile, Buenos Aires o Rosario, entre otras. Urbanizar, como nos muestran los estudios de Caldeira, Armando o Harvey, solo por nombrar algunos, lejos de cumplir con el objetivo de integrar, han producido una fuerte fragmentación de lo social, motivo por el cual, muchas de las intervenciones plásticas a las que nos referimos, operan como modos de interpelación y resistencia. Al respecto Calderia (2010) señaló:

La mayor parte de los grafiteros y de los *pichadores* son hombres jóvenes provenientes de zonas periféricas que crecieron en condiciones de extrema pobreza, sin posibilidades de acceso a recursos institucionales, desde una buena educación hasta un empleo regular. Muchos de ellos son negros. Mediante sus inscripciones en los más diversos espacios de la ciudad, trascienden sus áreas y condiciones originales. (p.121)

Ahora bien, la irrupción del movimiento de mujeres en algunas ciudades latinoamericanas nos permite reconsiderar los planteos de Caldeira poniéndolos en perspectiva. Sin lugar a dudas, se trata de un movimiento cuya irrupción puede leerse en el paisaje urbano ya que son las mujeres quienes intervienen las calles y las paredes de las ciudades haciendo serie con los grafiteros y pichadores relevados por la antropóloga brasileña.

Como veremos en el siguiente apartado, la proliferación de estos tatuajes urbanos forma parte de los modos de habitar las ciudades así como a las derivas que ha tomado, en cada caso, el proceso de urbanización. Por ejemplo, como señala Armando Silva (2006) la multiplicación de intervenciones en el espacio público configuran un imaginario que se

despliega en los principales centros urbanos de América Latina y que constituye en un modo de confrontar el poder. Si bien, en algunos portan “elementos subversivos en la manera de confrontar añejas élites gobernantes” (Armando Silva, 2006, p. 10). Por otro lado, los gobiernos locales incorporan este tipo de prácticas –sobre todo los murales- como parte de sus políticas de transformación urbana. En algunos momentos, el proceso de urbanización –sobre todo cuando está solo en manos de las grandes empresas constructoras y se constituye en el centro de los negocios inmobiliarios- pone en tensión el tipo de prácticas que impulsan los gobiernos locales y que acabamos de describir y multiplica la irrupción de intervenciones con un fuerte contenido de resistencia y protesta. De alguna manera, en términos de Silva “ciudadanos, artistas, mandatarios y teóricos, parece, por momentos, que tocásemos la misma materia: qué es ser urbanos en los últimos años de este milenio en las grandes ciudades de nuestro continente (Armando Silva, 2006, p. 11).

Armar el andamio

La comprensión de las dinámicas que acabamos de plantear, así como su recuperación para una pedagogía urbana activa, acorde con los procesos de urbanización en el mundo contemporáneo, como ya señalamos, implica una lectura de la letra urbana. En este sentido, los tatuajes impresos en las superficies de las ciudades son nuestros principales materiales. Como parte de una investigación más extensa que está dando sus primeros pasos proponemos la consideración de dos series compuestas por cuatro intervenciones plásticas. Éstas irrumpieron en el paisaje urbano rosarino en distintos momentos históricos y en territorios diferentes. En términos espaciales se encuentran en el macrocentro y la periferia.

Las series están conformadas por dos propuestas estatales, la primera corresponde a las intervenciones llevadas a cabo por el *Proyecto Museo Urbano Arte a la Vista*, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario y las desarrolladas por el *Plan ABRE* en el Fondo Nacional de la Vivienda (FONAVI); este último corresponde a un conjunto habitacional impulsado por el gobierno nacional en la década del ochenta del siglo XX localizado en la zona oeste de la ciudad. La segunda serie está conformada por un mural que fue pintado como parte de las acciones de visibilización del asesinato de tres jóvenes en la zona sur de Rosario; el hecho fue conocido como el triple crimen de Villa Moreno. Con respecto al otro componente de esta serie recuperaremos por una serie de intervenciones llevadas a cabo por un grupo de artistas nucleadas en una organización que se denomina Agrupación de Mujeres Muralistas de Argentina (AMMURA).

Estas series, cuyos componentes fueron pintados bajo el formato de murales – reservamos el uso del término graffiti para otro tipo de expresiones plásticas- forman parte de una estética y de una política que se entran con un proceso de urbanización que necesita ser interrogado. Localización territorial, producción [refiere al diseño de la idea, ejecución y recursos] y temas, son algunos de los rasgos que nos permitirán realizar una primera aproximación a nuestra pregunta inicial en torno al sentido de este tipo de intervención y a la tensión entre modernización y segmentación del proceso de urbanización de la ciudad de Rosario en las últimas dos décadas.

El proyecto Museo Urbano Arte a la vista, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario dio sus primeros pasos en el año 2004. Una de sus consignas fundamentales fue la de *hacer del espacio urbano un escenario de encuentro*

entre el arte y la gente. Se trató de un proceso de reproducción a gran tamaño en las medianeras de los edificios –en su mayoría ubicados en el macrocentro de la ciudad- de obras seleccionadas del patrimonio del Museo de Bellas Artes Castagnino de autoría local y regional. Además de la selección de las obras que se reprodujeron y la elección de los lugares donde llevaron a cabo las intervenciones plásticas, el proyecto requirió un acuerdo entre las y los propietarios de los edificios. Otro de los componentes vitales fue la búsqueda de patrocinadores que proveyeran la pintura y colaboraran en el mantenimiento, así como la coordinación con distintas áreas de gobierno, por ejemplo patrimonio, alumbrado público, control urbano y gobierno. La primera obra seleccionada fue *Retrato* cuya autoría corresponde a Antonio Berni; comenzó a pintarse en el mes de enero de 2005 y se finalizó en abril del mismo año. Se utilizó la medianera del Hotel Majestic sobre la calle Sargento Cabral¹. La reproducción es de grandes dimensiones, 12 x 6 m, la empresa de pintura Tersuave donó el material y la Secretaría de Cultura y Educación financió la mano de obra.



Figura 2. Retrato. Antonio Berni. Foto del autor. Rosario, 2020

Hasta el momento se reprodujeron 16 obras que conforman un recorrido urbano dividido en cuatro circuitos: Aduana, Pellegrini, Centro, Corrientes, Monumento. La intervención en su conjunto se plantea en términos de *museo a cielo abierto* cuyo patrimonio, en este caso las obras, constituyen una *colección*. De alguna manera, el proyecto se inscribe en la tradición muralista, sobre todo en el planteamiento geográfico y pedagógico. En este caso, la reproducción de una obra ligada al patrimonio de uno de los museos más importantes del país podría pensarse como un gesto neovanguardista, sobre todo al salirse de un espacio tradicional. Con respecto a la intencionalidad política y cultural

¹ El Hotel Majestic está localizado en las intersecciones de las calles San Lorenzo y Sargento Cabral.

se podría que la acción formaría parte de la construcción un imaginario urbano íntimamente relacionado con el ideario de belleza que la ciudad moderna debería tener. Las edificaciones del entorno, de neto corte europeo completarían esta idea.

El segundo componente de esta serie está conformada por una de las últimas intervenciones realizadas en el marco del Plan ABRE en el FONAVI localizado en Boulevard Segui y Roullion en la oeste de la ciudad de Rosario. Este Plan fue pensado como una estrategia integral para el abordaje de problemáticas concretas en los grandes centros urbanos de la provincia de Santa Fe y sus áreas Metropolitanas. La elección de estas ciudades partió de un diagnóstico que se hizo desde el Gabinete Social y en el que se identificaron una serie de barrios en los cuales se diagnosticó un crecimiento de la violencia interpersonal y la fragilidad de los lazos sociales así como una infraestructura deteriorada una baja intensidad de la participación ciudadana, así como la fragilidad de la infraestructura y la escasez de espacios públicos, entre otras cuestiones. Entre las intervenciones se contabilizan trece murales que fueron pintados durante los últimos meses del Gobierno de la Provincia de Santa Fe liderado por el Frente Progresista y Social (FPCyS), en el año 2019. El proyecto formó parte de las diferentes acciones que se llevaron a cabo con el objetivo de revertir el estado de abandono que tenía el complejo habitacional en su conjunto así como los lugares comunes. En este marco se organizó un festival junto a una organización conformada por artistas: el colectivo Dobleo Art [en su dirección de Instagram @dobleo.art este colectivo se presenta como una productora cultural dirigida a conectar arte, personas y espacios]. La propuesta consistió en que las y los artistas pintaran murales en las medianeras de los edificios y convertir el barrio en una verdadera galería a cielo abierto.

En simultáneo el Municipio y la Provincia llevaron adelante obras de reestructuración y refacción edilicia. Para dar inicio a las intervenciones plásticas se llevó a cabo una asamblea vecinal. Con el objetivo de implicarse en la vida barrial se utilizaron técnicas participativas, cuyos registros fueron utilizados por las y los artistas para realizar realizaron una serie de diseños que fueron puestos a consideración de las y los vecinos. Finalmente fueron éstos quienes eligieron el mural más apropiado para su edificio. De esta manera se pintaron trece murales que actualmente conviven con otros que ya se encontraban en el barrio.

En consonancia con el primer componente de esta primera serie, la *Galería a cielo abierto* del FONAVI partió de una propuesta gubernamental en el marco de un proyecto concreto pero a diferencia de aquél se impulsa un involucramiento del barrio en el desarrollo de los diseños así como en la elección de la localización de los murales. En uno y otro caso hay una perspectiva que se comparte: la idea de que el despliegue de este tipo de intervenciones forman parte de un plan de embellecimiento del habitat y que esto contribuiría a una mejor apropiación del espacio público. Con respecto a quienes tuvieron a cargo la concreción de los murales hay una diferencia, en el primer caso estuvo a cargo de una empresa y en el segundo fue realizado por un grupo de artistas que constituyeron un colectivo. Este grupo estuvo conformado por muralistas que provenían de distintas ciudades y países: Rosario, Buenos Aires, Montevideo y Amsterdam.



Figura 3. El gauchito gil. Autor: Nicolás Romero. Rosario, 2019. Foto: Agrupación Dobleo Art.

El mural que elegimos para ejemplificar nuestra serie fue pintado por el artista plástico Nicolás Romero. Su propuesta estuvo centrada en el trabajo de las huellas del espacio público, en este caso la plaza del barrio y que “son el resultado de propiedades de la vida social, símbolos que representan a ese mismo contexto.” Estos símbolos, de acuerdo a su mirada, “son también el resultado de la convivencia de diferentes factores, tanto económicos, sociales y culturales que definen prácticas y representaciones” (Informe social sobre las intervenciones del Plan ABRE en el FONAVI de Bvd Seguí y Roullión, Gobierno de Santa Fe, 2018). En el mural podemos encontrar elementos del imaginario popular, como el *Gauchito Gil*, así como elementos de la vida cotidiana que remiten a la naturaleza, el deporte, así como deshechos [basura], entre otros.

Ahora bien, generalmente localizados en los bordes de las ciudades, en este trabajo de exploración que nos propusimos también nos encontramos con otro tipo de intervenciones que no formaron parte de la planificación gubernamental y que irrumpieron en el paisaje urbano impulsadas por la sociedad civil. Las podemos encontrar en paredes - en este caso más bajas como por ejemplo los tapias- y tienen por objetivo hacer visible problemáticas diversas. Por ejemplo la violencia sufrida por algunos de los miembros del barrio -aquí violencia está asociada a la agresión física así como la muerte o la desaparición de los cuerpos- y ponen en acción otros procesos creativos. En este caso, las intervenciones se transforman en *memoriales* y dan cuenta de un hecho traumático que debe ser recordado.

En este sentido, el primer componente de nuestra segunda serie corresponde al mural que se pintó con motivo del asesinato de tres jóvenes militantes en la zona sur de la ciudad de Rosario, un claro ejemplo de lo que estamos afirmando. Jeremías Trasante, Claudio Suárez y Adrián Rodríguez, conocidos como Jere, Mono y Patom de 17, 19 y 20 años respectivamente fueron asesinados la madrugada del 1 de enero de 2012.



Figura 4. Mural pintado por el Movimiento 26 de junio. Rosario, 2012. Foto: Celina Mutti.

Las víctimas se encontraban en la canchita del club Oroño localizado en la zona sudeste de la ciudad de Rosario. El hecho fue conocido como el Triple crimen de Villa Moreno. Los jóvenes eran militantes del Movimiento 26 de junio que, por ese entonces, formaba parte del Frente Popular Darío Santillán (FPDS)². Como señalaron Beretta, Galano y Laredo (2018) “el hecho de que Jere, Mono y Patom fueran militantes sociales propició disputar la definición del problema en el espacio público” (p. 67) y descentrar así el tema de una cuestión de las versiones periodísticas que hablaban de un ajustes de cuentas. Las movilizaciones y marchas en la que confluyeron diversas organizaciones sociales construyeron una lectura del hecho en la que se hicieron visibles las tramas vinculadas al control por el mercado ilegal de drogas a nivel micro-territorial” (p.67). En ese *después* que se despliega a partir de un acontecimiento tal magnitud se produjeron una serie de acciones que requirieron distintos tipos de organización. Entre estas se encuentran distintos tipos de intervenciones en el espacio público. Una de ellas fue la realización de un mural en los alrededores donde se produjo el hecho.

Ahora bien, pintar un mural, es decir construir una imagen que articula otras—en este caso la re-presentación de las víctimas— implica un trabajo de elección que intenta responder, por ejemplo a preguntas en torno a qué y cómo transmitir a partir de un recurso. Sin lugar a dudas, en este proceso hay algo del trabajo de la memoria que se entrelaza con el testimonio de aquello que ha ocurrido. En este caso, importa más lo que se quiere contar que la técnica. El mural parte de un hecho trágico pero la imagen nos devuelve a tres jóvenes sonrientes, uno de ellos, en ese lenguaje de los gestos parecería estar diciéndonos que *está todo bien*. Una leyenda hace serie con esta lectura del gesto: *mientras sigamos luchando ;ellos estarán presentes!*³ Recordemos que la imagen utilizada

² En el año 2013, el Movimiento 26 de junio y el Movimiento Giros conformaron el Frente para la Ciudad Futura. De esta manera constituyeron un partido político que ese mismo año presentó una lista propia en las elecciones a concejales la ciudad de Rosario.

³ Esta presencia también pudo ser percibida por la fotógrafa Celina Mutti Lovera cuando realizaba su trabajo en el lugar donde se pintó el mural y lo fotografió. Esto ocurrió el 21 de enero de 2013, un año después de ocurrido el hecho. Ante nuestro requerimiento de compartir la fotografía para el trabajo le preguntamos si tenía algún registro de lo que le había producido el mural. Esto fue lo que nos contestó: “Estuve viendo el servidor. Y eso me hizo recordar la tarde que fui. Los murales estaban cuidados. No tenían marcas ni los habían sobrepintados. Y eso me llamó la atención. Eso hablaba de la importancia de esos murales para los habitantes del barrio. De cuidar la memoria de esos tres pibes asesinados. Y eso siempre genera tristeza. Generalmente trato de que las notas no me afecten, aunque es difícil. Y esos retratos son muy fuertes. Es casi

para pintar el mural se corresponde una foto de los tres militantes sociales. Gracias a los recursos que nos brindan los medios audiovisuales, esta operación de sentido, por ejemplo se puede ver en el documental *Triple crimen* realizado por el director rosarino Plataneo y que actualmente se puede visualizar en la plataforma Cine.ar.

El cuarto y último componente de nuestra segunda serie la seleccionamos a partir de la consideración del tipo de intervenciones que se propuso de la Agrupación de Mujeres Muralistas de Argentina (AMMURA). Esta organización se constituyó en el año 2018 bajo la impronta del movimiento de mujeres y fue pensada como una red con puntos nodales en varias ciudades del país. Como señaló una de sus integrantes, la artista plástica rosarina Aymaré Sosa, intervenir en el espacio urbano es un *acto revolucionario* (y esto también implica asumir que “la calle muta, las obras pueden ser modificadas o desaparecer de un día para otro porque la fisonomía de la ciudad cambia constantemente” [Entrevista realizada para el diario local Conclusión, Rosario, 14 enero de 2019]). La impronta de las intervenciones tiende a romper con la idea del arte urbano ligado al vandalismo y asumen que el *arte público debe ser disfrutado por el pueblo*. Esto implica que, a la hora de realizar una propuesta el punto de vista del observador no pueda ser excluido.

Con respecto a la perspectiva de género que porta el nombre elegido para la Agrupación, Camila Guerra, otras de las referentes locales señaló la necesidad de una lectura que incorpore a las disidencias:

Que Ammura a nivel nacional se identifique solo con mujeres, a nosotras nos hizo un poco de ruido porque sabemos que la cuestión de género no se puede cerrar solamente a la mujer, sino que es mucho más abierto y tiene que ver con todos los géneros que no se encuentren en el varón cis, por eso decidimos darle la impronta de cuál es nuestra postura frente a eso. Si bien nos seguiremos llamando Ammura, es para mujeres y disidencias. [Entrevista realizada a Camila Guerra para el diario local Conclusión. Rosario, 15 de julio de 2019].

Esta perspectiva implica una búsqueda en torno a cómo se presentan y re-presentan a las mujeres en los murales. Tal como podemos ver en el mural elegido para nuestra serie y que corresponde a la primera intervención colectiva en un barrio periférico de Rosario localizado en el sudoeste, se trata de imágenes que remiten a mujeres que se encuentran lejos de los estereotipos sexistas que suelen estar presentes en los murales realizados por varones.

imposible, estando ahí, no pensarlos a los tres en el preciso momento de la masacre. Tratando de sobrevivir.”
[Testimonio de Celina Mutti Lovera, fotógrafa del Diario La Capital, 21/10/20]



Figura 5. Mural realizado por AMMURA en el frente de una casa particular en Barrio Alvear,. Rosario, 2019. Foto: AMMURA.

En la ciudad de Rosario, AMMURA hizo sus primeras intervenciones en el espacio público en el año 2019. A partir de la organización de un festival, la pintada de los murales estuvo asociada a otras actividades tales como charlas, recitales y talleres. Los nombres elegidos para los festivales nos indican que no se trata de una intervención efímera sino de un tipo de actividad y organización con claras intenciones de extenderse en el tiempo. Hasta la fecha se realizaron tres festivales: *Barahunda I y II* y *La Semana del arte urbano La Chicago*.

La primer *Barahunda* se llevó a cabo los días 25 y 26 de mayo de 2019 en el Barrio Alvear, localizado en la zona sudeste de la ciudad. En este caso las organizadoras realizaron un trabajo de articulación con la Biblioteca Mujeres de la Plaza: un espacio que comenzó a funcionar en el año 2009 y que, desde los inicios fue sostenido por un grupo de vecinas de la zona. El tema del festival fueron las mujeres; palabras como energía, naturaleza y, obviamente mujeres, dieron el tono de las intervenciones. *Queremos pintar el mundo que queremos pintar* se convirtió en una de las consignas que inspiraron el trabajo. Tal como relató una de las artistas, esos dos días “pintaron mujeres, la cobertura audiovisual la realizaron mujeres” [Entrevista a Aymaré Sosa, artista plástica y miembro fundadora de AMMURA. Rosario, 23/10/20]. Otro de los conceptos que Aymaré virtió en la entrevista que le realizamos estuvo ligado al sentido de la tarea que emprendieron, “para la Agrupación trabajar en un barrio implica militar el arte público, descentralizarlo; no se trata solo sacar el museo a la calle” [Entrevista a Aymaré Sosa, artista plástica y miembro fundadora de AMMURA. Rosario, 23/10/20]. Esto implicó establecer un contacto directo con las vecinas y los vecinos. El diálogo dio sus frutos ya que éstos les cedieron las paredes que necesitaban para la intervención.

Aprender en el territorio

Los cuatro componentes de nuestras dos series son apenas una pequeña muestra de la superficie tatuada de la ciudad de Rosario. Sin embargo, algo nos pueden decir de las dinámicas políticas y culturales así como los modos de habitar un territorio. Cada uno de los murales se corresponde a proyectos diferentes y ponen en juego distintas miradas en torno a la relación entre arte y política. Por un lado se inscriben en la larga tradición muralista latinoamericana cuya impronta llega hasta el presente. Entre los rasgos más

sobresalientes que hablan de esta inscripción podemos mencionar: localización geográfica –preferencia por los espacios públicos-; las imágenes que se utilizan constituyen un relato que apela a la memoria y a la historia; ruptura con la idea de obra de arte tradicional; intencionalidad pedagógica.

Con respecto a la operación discursiva que se produce a partir de cada intervención no encontramos podríamos decir que se trata de acciones tendientes a *salirse del cuadro*. Es decir, des-marcarse de la institución arte y re-vincular la producción artística con la vida cotidiana de quienes habitan una ciudad. Los ecos de la vanguardia acompañan cada una de las intervenciones elegidas aunque, en algunas de ellas [por ejemplo los componentes 1, 2 de la primera serie y en la 2 de la segunda] vuelvan a aparecer palabras tales como museo, galería, colección, patrimonio. De todos modos la perspectiva política y estética que los proyectos asumen los desancla de la institución arte y resignifica cada una de estas palabras.

Ahora bien, *salir-se del cuadro* también significa la búsqueda de nuevos soportes, en este caso fueron las paredes de los edificios y de los baldíos los que se constituyeron en las telas sobre las que se desplegaron/pintaron las imágenes. La utilización de estos soportes requirió de un proceso de negociación con sus propietarios; aquí hay una diferencia sustancial con los graffitis ya que no requieren de aprobación alguna y el tipo de intervención podría pensarse como una irrupción intempestiva en el espacio público; una situación que muchas veces es interpretada como un hecho de vandalismo.

Las negociaciones también implicaron cierto nivel de participación. En el componente 1 de la primera serie, la aprobación del consorcio de los edificios significó la firma de un contrato temporal. Esta modalidad se puso a prueba en el mantenimiento de los murales –muchos de ellos se encuentran deteriorados y la restauración corre por parte la Municipalidad- así como en la renovación del contrato –algunos consorcios decidieron no renovarlos y alquilarlos a empresas publicitarias-. En el componente 2 de la primera serie, la participación de las y los habitantes del barrio, estuvo centrado en la elaboración de los temas y objetos simbólicos que formaron parte del diseño así como la elección de los lugares donde iban a ser pintados. En el componente 1 de la segunda serie -tal vez más cercano al gesto disruptivo de los graffitis- la utilización de una medianera que da directamente a la calle no implicó una negociación del tipo que estamos señalando, al menos hasta donde llegó nuestra investigación. En el componente 1 de la segunda serie, el diálogo con los vecinos y las vecinas del barrio fue un elemento fundamental, ya que se propuso intervenir directamente en la fachada de algunas casas, esto posibilitó un desarrollo exitoso del proyecto como puede verse en la imagen seleccionada para este trabajo.

Ahora bien, donde estos ecos de la vanguardia a los que nos hemos referido en el párrafo anterior dejan de escucharse cuando el proyecto se liga, de manera insistente, a la idea de belleza. Esto ocurre en el primer componente de la primera serie. Si bien la reproducción -Walter Benjamin nos ha mostrado en varios textos los efectos de esta operación- hace posible la salida de la obra del museo decimonónico, cuando esto se hace en un proyecto que apelación a mano de obra calificada y al ojo experto vuelve a instalar a los sujetos urbanos en una posición de observador. Esto hace serie con la idea de embellecimiento del paisaje urbano fuertemente ligado a una idea moderna de urbanización. Y más aún cuando *este museo a cielo abierto* se encuentra localizado en el macrocentro de la ciudad. Aquí, la política estatal se vale de las intervenciones plásticas para reforzar un imaginario en pleno proceso de transformación urbana. Recordemos que

el período histórico en el que se desarrolló el proyecto se corresponde con el plan de modernización de la ciudad liderada por el gobierno municipal en manos del FPCyS que se inició en el año 1995. Un plan en el que la cultura y el arte tuvieron un lugar destacado. Como parte de ese proceso podemos mencionar la creación del Tríptico de la Infancia y el del Museo de Arte Contemporáneo (MACRO) así como las políticas de descentralización cultural.

Quince años después nos volvemos a encontrar con un Estado que apela a la acción de pintar murales, esta vez en un barrio localizado en la periferia de la ciudad, con el objetivo de transformar un habitat signado por el deterioro de la infraestructura de los edificios que contienen las viviendas así como de los espacios públicos; el incremento de la violencia interpersonal y de la que irrumpe como parte de la disputa territorial. El relato construido en torno a la ciudad moderna y pujante fue impactado por la irrupción de otras ciudades. Para la construcción de esta nueva *galería a cielo abierto* se procedió a poner en diálogo a las vecinas y los vecinos del barrio con un colectivo de artistas. De esta conversación surgieron los temas y los objetos simbólicos que fueron luego formaron parte de un diseño que se puso a disposición de las y los habitantes del barrio para su localización. En esta nueva instancia de urbanización, en el sentido que Armando Silva (2006) plantearía, lo que se puso en juego fue la construcción de un nuevo imaginario social a partir de la re territorialización de una superficie perforada. El encuentro entre artistas y vecinos permitió que no se anclara en la reproducción, como en el caso anterior y se realizara, en algún sentido, un pasaje a la producción colectiva.

Es en el componente 1 de la segunda serie donde la superficie tatuada muestra los quiebres en torno a este imaginario de la ciudad moderna. La disputa por el territorio, la criminalidad montada en redes que anudan corrupción policial, narcos, soldaditos, espacios de distribución [bunkers], entre otras cuestiones se hizo presente a través de un acto brutal como fue el asesinato de tres militantes sociales. La expansión de estas redes produjo un tajo en la trama urbana⁴ y no parecería haber algún tipo de sutura a la vista. Como señaló Teresa Caldeira (2010)

Mientras que en las últimas décadas el Brasil se democratizó, se produjo una proliferación de signos y prácticas que promueven la distancia social e impugnan las múltiples formas de desigualdad social que configuran a la sociedad y su paisaje urbano. Muros, graffitis y pichações son algunos de los más importantes. (p.115).

Si prestamos atención al registro fotográfico del mural, gracias a la expansión de la mirada que nos propone el ojo de la fotógrafa, nos podemos asomar a un recorte del paisaje urbano que está muy lejos del escenario donde se despliega el *museo a cielo abierto* en el primer componente de la primera serie. Parafraseando a Caldeira (2010) diríamos que el tipo de murales que se produjeron a partir del triple crimen de Villa Moreno marcó la reinscripción de lo público en la ciudad cuyas políticas gubernamentales no encontraron un modo de intervenir en la disputa territorial que la red de criminalidad había planteado.

⁴ Un gesto que Lucio Fontana utilizó para violentar una superficie tensada y que bien puede ser utilizada como metáfora de lo que aconteció en el espacio público aquella madrugada de 2012.

Finalmente, podríamos decir que las dos series que hemos construido hablan de presencias y de ausencias, de proyectos que implicaron distintas miradas de la superficie urbana como lugar de inscripción de las articulaciones entre política y poética. Un tipo de intervención que requiere de una mayor exploración y que ofrece un texto vivo para la pedagogía contemporánea.

Bibliografía

Beretta, D., Galano, P. y Laredo, F. (2018). *Cartografía de políticas públicas de juventudes: reflexiones a partir de sus configuraciones en Rosario*. Buenos Aires, Grupo Editor Universitario.

Caldeira, T. (2010). *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Buenos Aires: Katz.

Kozk, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires. Libros del Rojas.

Lefebvre, Henri. (2007). *El derecho a la ciudad*. Madrid, Capitán Swing.

Silva, A. (2006). *Imaginario urbano*. Bogotá. Tercer Mundo.

Documentos

Informe social sobre las intervenciones del Plan ABRE en el FONAVI de Bvd Seguí y Roullión, Gobierno de Santa Fe, 2018.

Gobierno de Santa Fe. Plan ABRE. Política social integral en barrios. Documento. Versión digital en: https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/download/251241/1319911/file/Libro_PlanAbre2018-1.pdf Último acceso 22/10/20.

Diaris

Diario Conclusión. https://www.rosarioplus.com/en-noticias/locales/mujeres-muralistas-pintan-su-revolucion-en-rosario_a5f4ad4f012b5372badfc9c2d, Último acceso 20/10/20

Diario Conclusión. <https://www.conclusion.com.ar/espectaculos/barahunda-de-paredes-pinceles-y-empoderamiento/07/2019> Último acceso 21/10/20

Submetido em novembro de 2021.

Aprovado em janeiro de 2022.

Autoria

Guillermo Alberto Rios

Doctor en Ciencias Sociales (UNER) Magister en Ciencias Sociales (UNL) Lic. en Ciencias de la Educación (UNR). Miembro del Centro Latinoamericano de Investigación en

Historia Oral y Social (CLIHOS) y de la Asociación de Historia Oral de la República Argentina (AHORA). Trabajó en los niveles primario, secundario y superior. Coordinador del área Pedagogía Urbana, Asociación Internacional de Ciudades Educadoras sede América Latina (1999-2005). Secretario de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario (2015-2019). Actualmente se desempeña como Director Ejecutivo del Complejo Astronómico Municipal de Rosario. Se especializa en el estudio de temáticas ligadas a la historia reciente, los movimientos sociales y la pedagogía urbana. Es docente de la maestría Educación, Imagen y Lenguajes contemporáneos en la UNR y del Diplomado Internacional Educación en cultura de paz, ciudadanías y derechos humanos (Universidad Modelo de Mérida, México y Universidad de la Serena, Chile). Recientemente ha publicado el libro "Hora de abrir los ojos. El proceso de sindicalización docente en la provincia de Santa Fe, 1969-1976".

E-mail: guillermoriosar@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6172-4278>

Lattes: não se aplica.