

## Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas

Julieta Infantino \*

---

**Resumen:** En el marco de una diversificación y pluralización del campo de las políticas culturales, desde los años 1990 aunque con mayor intensidad en los 2000 en el contexto Latinoamericano, comienza a desarrollarse un área de propuestas, acciones y políticas culturales que postulan al arte como estrategia para la transformación social. Dicha área se gestó, en gran medida, desde propuestas de colectivos artísticos y experiencias comunitarias que fueron resignificando el “rol social” del arte y las potencialidades del mismo para desarrollar políticas culturales inclusivas. Desde las mismas se propone luchar contra la segregación urbana, la estigmatización de grupos vulnerables y la desigualdad de oportunidades de acceso y participación en la cultura y las artes en el marco de un paradigma de democracia participativa que aboga por la ampliación de derechos (culturales).

En este trabajo propongo analizar el rol de artistas (circenses) –conformados ahora en organizaciones de la sociedad civil y devenidos en activistas, diseñadores/gestores/trabajadores culturales–, en la proposición crítica de alternativas ante paradigmas que han caracterizado a las políticas culturales. Estos paradigmas han instalado, entre otros aspectos, a la cultura como “recurso” para luchar contra los efectos indeseados del neoliberalismo promoviendo la gestión del riesgo social atribuido frecuentemente a los jóvenes pobres urbanos. La intención es analizar opciones que se enfrentan a esta retórica de control de las poblaciones afectadas por el desarrollo neoliberal a través del arte y la cultura y que pregonan el diseño de estrategias redistributivas, ancladas en un paradigma de derechos, que disputen inequidades y garanticen igualdad en el acceso, participación y producción cultural urbana.

**Palabras clave:** políticas culturales - campo arte-transformador - participación social - diseño de políticas - arte circense.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 90-91]

---

(\*) Profesora y Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires y Doctora con orientación en Ciencias Antropológicas por la misma Universidad (2012), en la que también se desempeña como docente. Es Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Pertenece a diversos Equipos de Investigación vinculados al estudio de la cultura popular, el folklore, el patrimonio así como a la cuestión juvenil y la antropología urbana. Ha publicado libros, compilaciones y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales y se especializa en el estudio de las relaciones entre Juventudes, Artes y Políticas Culturales.

## Presentación

¿Qué pensamos cuando nos referimos a las políticas culturales? ¿Hablamos en plural o en singular, arrastrando viejas concepciones vinculadas a un sentido restringido de cultura y a un modelo estado-céntrico? ¿Qué actores sociales están involucrados en el campo de las políticas culturales? ¿Las políticas culturales son las acciones que diseña e implementa un Estado para fomentar el desarrollo de “la cultura”? O, más bien, retomando a García Canclini en su ya clásica definición ¿las políticas culturales son

El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social? (García Canclini, 1987, p. 26)

Y en este sentido ¿cómo se disputan sentidos diferenciales de cultura y políticas culturales entre los diversos actores involucrados en su diseño, implementación y uso?

Este conjunto de interrogantes llevan a atender al terreno de las políticas culturales como una arena de negociaciones y disputa en la que, entre otras cuestiones, se debaten los sentidos atribuidos a ciertos conceptos clave vinculados al de Cultura como Desarrollo, Inclusión, Transformación social, Derechos (culturales). En esta línea, podemos ubicar el desarrollo de un conjunto de prácticas particulares que vinculan arte e intervención social/comunitaria. Las mismas se presentan como un campo emergente compuesto por un conjunto de agentes e instituciones –desde agencias estatales, organizaciones no gubernamentales, organizaciones sociales formalmente constituidas o agrupaciones informales– que impulsan múltiples iniciativas de promoción de disciplinas artísticas como teatro, circo, orquestas infanto-juveniles, danzas, fotografía, video o artes plásticas, entre otras. Dichas iniciativas suelen estar mayormente destinadas al trabajo con jóvenes que habitan contextos precarizados (Infantino, 2016a).

Si bien estos usos del arte para la transformación social no son nuevos –podemos encontrar antecedentes como mínimo desde los años 1960 en los vínculos entre movimientos sociales, asociaciones de base, militancia, activismo, arte y política– los mismos adquieren una dimensión particular y ciertas especificidades en un proceso que comenzó a marcar el terreno de la cultura y sus políticas desde los años 1980. En este nuevo escenario se asiste a una ampliación del concepto de “política cultural” que dejó de ser tomada en su sentido restringido y elitista –como un instrumento para ofrecer servicios y acceso a “la cultura” o para proteger “el patrimonio”– pasando a acentuar su carácter plural (García Canclini, 1987). Así, “las políticas culturales” fueron pensadas como herramientas con múltiples fines y en las que intervienen una diversidad de agentes que apelan desde distintos sentidos y desiguales condiciones de poder a “la cultura”.

En esta dirección, los abordajes conceptuales contemporáneos de las políticas culturales las conciben en un sentido amplio,

No sólo teniendo en cuenta el rol ejercido por las instituciones estatales y las acciones gubernamentales en el desempeño de estas políticas, sino que incor-

poran tanto las prácticas y formas de producción realizadas por agentes no estatales como a los destinatarios de éstas. (Crespo et. al., 2015, p. 9)

Desde esta definición amplia de políticas culturales propongo entender y atender al aporte que vienen realizando diversos colectivos artísticos al diseño e implementación de una direccionalidad particular en el campo cultural. Fundamentalmente, este tipo de propuestas trascienden una visión economicista y mercantilizada del desarrollo y de la cultura buscando promover estrategias redistributivas que disputen inequidades y garanticen igualdad en el acceso, participación y producción cultural urbana.

Sostengo entonces que lo que hemos conceptualizado como campo arte-transformador<sup>1</sup> se presenta como un interesante espacio para analizar diversos modos en los que las políticas se diseñan, gestionan y negocian en un complejo entramado en el que los distintos agentes involucrados articulan y disputan –claramente, de modo asimétrico– intereses, recursos y poder, así como sentidos diferenciales del para qué del arte y la cultura. En este sentido, uno de los propósitos generales de este trabajo pretende comprender el lugar actual que ocupan unas estrategias particulares de acercarse a la práctica artística y a la intervención social/comunitaria en vínculo a ideas de cambio y transformación social, pensando a estas prácticas insertas en el campo de las políticas culturales, como una línea específica de desarrollo de las mismas que ha sido escasamente analizada como tal (Infantino, 2016a).

Para dicho propósito, organizaré este artículo con un primer apartado en el que pretendo analizar el proceso por el cual se fue consolidando, para finales de los años 1990, la mirada hacia la cultura y su valoración como recurso para el desarrollo (Yúdice, 2002) desde un uso puramente instrumental y utilitario. Aquí se ponderaron los posibles réditos económicos que la cultura traería aparejados como paliativo ante las situaciones de crisis producidas por el modelo neoliberal. El arte y la cultura se erigen como solución -casi mágica- para desarrollar territorios, generar empleos y para incluir, empoderar, reeducar y/o controlar a los sectores empobrecidos frecuentemente aportando una aproximación que oculta y simplifica las desigualdades estructurales de nuestras sociedades (Yúdice, 2002, 2008; Bayardo-Lacarrière, 1999; Kliksberg, 1999).

En un segundo apartado, estudiaré ciertas propuestas emergentes que disputan, se apropian y resignifican el discurso de la cultura como recurso, a partir del caso concreto de una organización social que trabaja desde las artes circenses con jóvenes vulnerabilizados en el marco de propuestas arte-transformadoras. Circo del Sur es una Asociación Civil sin fines de lucro con una trayectoria de más de 20 años en el trabajo arte-transformador desde el circo en barrios precarizados de la ciudad de Buenos Aires. Busca la transformación social, personal y comunitaria a través de las artes circenses y combinadas. Su trabajo se orienta a fomentar espacios artísticos y socio-productivos con jóvenes en situación de vulnerabilidad social que habilitan el desarrollo autónomo y creativo de los participantes, su capacidad crítica y oportunidades más igualitarias de acceso a la formación y producción artística.

En este artículo propongo retomar algunas reflexiones y ejes de análisis de sus experiencias y propuestas de acción tomando datos de un trabajo de campo que vengo realizando en los últimos años y que recupera un vínculo sostenido desde 2008 con esta organización

pionera en este tipo de estrategias en Argentina<sup>2</sup>. El objetivo será estudiar diversas maneras en las que esta organización promueve propuestas que no solo se preocupan por las posibilidades de desarrollo/crecimiento (económico) a través del arte o por el “control” de las poblaciones afectadas por el desarrollo neoliberal –los jóvenes frecuentemente estigmatizados como en riesgo/riesgosos– sino más bien por diseñar estrategias redistributivas que disputen inequidades y garanticen igualdad en el derecho a acceder y participar en la vida cultural urbana.

## De las Políticas culturales al impacto económico y social de la cultura

Las nuevas políticas culturales van más allá de disciplinar o normar a los ciudadanos –según el análisis foucaultiano extendido a las políticas culturales por Tony Bennett y otros estudiosos angloaustralianos– y se convierten en políticas económicas. (Yúdice, 2008, p. 50)

El proceso por el cual la justificación de la inversión pública en la cultura y las artes se asentó primero en criterios de rédito económico durante los años 1980 y luego en los posibles efectos sociales que la cultura y las artes traerían como solución a problemáticas de índole social en los 1990, se presenta como un proceso central para pensar al campo arte-transformador.

Aquí resulta de interés el análisis desarrollado por Eleonora Belfiore (2002) en el cual se propone atender a este proceso de justificación de la inversión pública en las artes en función del rédito económico durante la neoliberal Inglaterra de los 1980. En dicho contexto se debatía la responsabilidad del Estado en la preservación, difusión y promoción de “la cultura”, centralmente desde una política que se proponía reducir el gasto público y engrosar el sector privado. Asimismo se asistía a una revisión de los lineamientos que habían caracterizado a las políticas culturales desde los años de la post guerra, destinadas a garantizar el “acceso” y la “excelencia”, llevando “alta cultura” a la gente para “beneficiarla” (Belfiore, 2002) y, agregaría, para “civilizarla”. Esa actitud paternalista y elitista ya no era aceptable en los nuevos tiempos, por lo cual:

En este nuevo clima de incertidumbre acerca de los futuros niveles de gasto público, se creyó al interior del mundo del arte que, en función de sobrevivir, el arte necesitaba argumentar de manera sólida en contra de mayores reducciones en los financiamientos. (Belfiore, 2002, p. 94 [mi traducción])

Así comenzó a asentarse el énfasis en los aspectos económicos del arte y sus contribuciones al bienestar y el desarrollo de las ciudades. Este corrimiento del sector artístico hacia el lenguaje económico/empresarial, que se plasma en cambios semánticos –ya no se habla de “producciones” artísticas sino de “productos”, las “audiencias” pasan a ser “consumidores”, los “subsidios” pasan a concebirse como “inversiones”– en sus orígenes debe ser visto como una estrategia de supervivencia de los propios artistas en la que se buscaba

“hablar el mismo lenguaje que el gobierno” (Belfiore, 2002). Sin embargo, este pasaje va a ir instalando una nueva racionalidad en las políticas culturales, reforzada por estudios cuantitativos que intentan relevar el impacto económico de las artes en términos de creación de empleos, promoción turística y regeneración urbana.

Lo interesante del planteo de la autora para nuestro caso de estudio se vincula a su argumento en relación a la característica que se sumará en los años 1990 en relación a la justificación de la inversión pública en el arte como instrumento para fomentar la inclusión social. Belfiore sostiene que la oleada de proyectos de inversión inspirados en “regenerar” las antiguas ciudades industriales europeas y convertirlas en “ciudades creativas”<sup>3</sup> a partir de mejorar la imagen urbana evidenciaron notables fracasos y comenzaron a ser criticados, siguiendo a David Harvey (1989), como una “máscara carnavalesca” usada por políticos locales y nacionales para encubrir persistentes inequidades en el crecimiento económico y notables desigualdades sociales (Belfiore, 2002; Yúdice, 2008).

En consonancia con estos fracasos y en relación con un nuevo interés por mejorar la calidad de vida de las personas, las dimensiones sociales de la regeneración urbana se convirtieron en un nuevo foco de atención, en Inglaterra y en la Comunidad Europea. Aquí, dirá la autora, se añade un nuevo elemento vinculado a la proliferación de la inversión pública en las artes desde agencias estatales no específicamente artísticas –provenientes del sector de salud o de servicios sociales, entre otros– menos preocupadas por consideraciones estéticas o económicas y ponderando el impacto social del arte. En función de este recorrido sobre la política cultural inglesa (y, en cierta medida extensible a Europa) Belfiore concluye que:

A pesar de la retórica de los organismos de financiación (en torno a las palabras clave de la participación, empoderamiento, cohesión social, crecimiento personal y comunitario, que recuerda a los debates de los años setenta sobre democracia cultural), las políticas actuales en el ámbito cultural son la derivación de las teorías instrumentales de la cultura que dominaron el debate político en los años ochenta. (Belfiore, 2002, p. 97 [mi traducción])

Si ahora movemos el foco hacia Latinoamérica en los años 1990 post Consenso de Washington<sup>4</sup>, nos encontraremos con que luego de una nueva crisis cíclica del capitalismo – crisis de acumulación de capital– organismos financieros internacionales, como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, comenzaron a lanzar sus programas de ajuste estructural que integraban diversas áreas de reforma política (Murillo, 2006). Aquí comienza a diagnosticarse como motivo central del “retraso” o “subdesarrollo” de los países pobres ya no sus “falencias culturales” y su falta de infraestructura –al estilo en el que se había argumentado a partir de la “teoría de la modernización” desde los años 1940 (Balazote, 2007)–, sino al “excesivo crecimiento” de las instituciones estatales. En consecuencia, en América Latina se abandonan las estrategias de desarrollo propias de las décadas anteriores para volcarse definitivamente hacia tendencias neoliberales.

En este contexto, en términos de políticas culturales, comienza a virar el tipo de justificación de la inversión pública en la cultura y las artes. En sintonía con el clima de época, la reducción de las funciones del Estado en materia de garantía de derechos, se conver-

tirá en discurso hegemónico. Si bien, siguiendo a García Canclini (1987), la privatización neoconservadora de la cultura ya traía un recorrido desde los años 1970, para fines de los años 80', que es el contexto en el que está escribiendo, ya se podía observar lo que en la década neoliberal por excelencia se agudizaría en distintos países de la región y particularmente en Argentina.

Hoy la tendencia dominante en las políticas culturales es el desplazamiento de la acción estatal a la producción y apropiación privada de los bienes simbólicos (...). La reducción de los fondos públicos y las exigencias de productividad impuestas por la tecnocracia monetarista en todas las áreas, lleva a los Estados a reducir las acciones “no rentables” y los eventos que “no se autofinancien” (el teatro, la música y las artes plásticas, especialmente sus líneas experimentales) y concentra la política cultural en la promoción de grandes espectáculos de interés masivo. (García Canclini, 1987, p. 45)

La reducción del gasto público que resaltaba García Canclini implicó no solo la valoración de la cultura en términos “rentables”, sino que al igual que en Inglaterra y Europa, derivó unos años después en una justificación instrumental del recurso de la cultura en función de aportar soluciones a las consecuencias del modelo neoliberal impuesto en la región. Durante los años 1990 se expanden las estrategias promovidas por los discursos de los organismos internacionales tendientes a fomentar el “empoderamiento” de distintos actores sociales a través de “la cultura” como herramienta de lucha contra los efectos pauperizantes del desarrollo económico neoliberal, las reformas del Estado y el avance del mercado. El incremento de la violencia, la inseguridad y el “riesgo social” son apreciados como consecuencia de la fragmentación de los lazos sociales, de la debilidad de las instituciones en tanto agentes excluyentes y, finalmente, de la falta de participación de los sujetos. Siguiendo el análisis propuesto por Susana Murillo, para el Banco Mundial, por ejemplo, la “desigualdad” es objeto de preocupación ya que impide la reducción de la pobreza y esta última implica un riesgo social que debe ser “gestionado”. La “gestión del riesgo social” consiste en elaborar las estrategias adecuadas para su prevención, mitigación y manejo, a fin de que su impacto sea mínimo (Murillo, 2006).

En efecto, la conversión de las políticas culturales en políticas económicas y sociales se agudizará en los años 2000, colocando a la cultura como “la solución” para enfrentar los efectos del neoliberalismo, ya sea desde un discurso de inclusión –contención, asistencia, prevención, control– de las poblaciones vulnerables como desde los beneficios económicos que la creatividad, la cultura y el arte traerían aparejados para las cada vez más desiguales ciudades del mundo. En definitiva, impacto económico e impacto social del arte y la cultura se erigen como dos dimensiones desde las que se intentan resignificar las estrategias de desarrollo (Kliksberg, 1999). En dicha resignificación diversas agencias internacionales –desde la Unión Europea, el Banco Mundial (BM), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y las principales fundaciones internacionales–, comenzaron a percibir que la cultura constituía una esfera crucial para la inversión. Tal como señala Yúdice, apropiándose de una retórica “holística del desarrollo”, propondrán utilizar el recurso de la cultura para promover la capacidad de acción o empoderamiento de los pobres, de ma-

nera que puedan contar con los recursos sociales y humanos que les permitan soportar “el trauma y la pérdida”, detener la “desconexión social”, “mantener la autoestima” y a la vez generar recursos materiales (Yúdice, 2002).

Muchas de las propuestas arte transformadores como la que analizaré específicamente a continuación, surgen y/o se afianzan en el contexto de época que recorrí y se vieron influenciadas por los discursos que fueron instalando la instrumentalidad de la cultura para el desarrollo económico de las ciudades y la inclusión (control/gestión) de los sectores desfavorecidos –pobres, y sobre todo, jóvenes. No obstante, de modos complejos y no sin conflictos fueron luchando por sostener otras modalidades de pensar las propuestas socio-artísticas que disputen su mera instrumentalidad.

## **La experiencia de Circo del Sur como aporte para el diseño de políticas culturales urbanas**

### **a. La trayectoria de una organización socio-artística**

Si recorremos la trayectoria de Circo del Sur y las estrategias creativas que fueron desarrollando para sostener y multiplicar sus actividades a lo largo de sus más de 20 años de trabajo, nos encontramos con que en líneas generales desde sus prácticas ha disputado algunos de los paradigmas hegemónicos que recorrimos en el apartado anterior. En la experiencia de Circo del Sur como caso paradigmático dentro del campo del arte circense, pero que también podría hacerse extensivo a diversas propuestas del campo arte-transformador, podemos apreciar que los paradigmas que han dominado a las políticas culturales han sido resistidos, negociados, apropiados y/o utilizados estratégicamente.

Mariana Rúfolo, artista circense y creadora de Circo del Sur había comenzado con algunas propuestas experimentales de intervención socioeducativa desde el arte circense en el año 1991 en un barrio popular del conurbano bonaerense. Luego de notar el potencial de estas intervenciones para modificar desde diversos aspectos las vidas de niños y jóvenes de sectores vulnerabilizados, junto con otros referentes –artistas y trabajadores sociales– fue desarrollando propuestas que en un inicio (1995) se circunscribían al dictado de talleres en distintos barrios precarizados de la ciudad desde un convenio logrado con el Programa de Promoción Cultural del GCBA.

Luego de estos inicios, Circo del Sur fue creciendo, muchas veces presionado por la demanda de los propios jóvenes destinatarios que, habiendo comenzado la práctica artística circense de niños o adolescentes, ahora pretendían profesionalizarse. Dicha demanda implicaba una dedicación docente mucho mayor que la que unas horas de taller financiadas por el GCBA podría cubrir. Asimismo, la concepción pedagógica y de intervención social de la que partían implicaba pensar en un dispositivo integral, que no se circunscribiera solo a un taller de malabares o trapecio de dos horas por semana sino que involucrara la enseñanza de los diversos lenguajes circenses, la formación en producción, la creación artística, el acompañamiento socio-emocional de los jóvenes, la inserción barrial, el impulso de circuitos artístico-educativos en los barrios segregados, la alianza con diversas asocia-

ciones de base territorial y el intercambio con otras experiencias de este tipo de propuestas que se iban multiplicando en distintos países del mundo<sup>5</sup>.

Esto los fue llevando a soñar y gestar una Escuela Municipal de Circo en el barrio Tres Rosas, al interior de la llamada villa 21-24 de Barracas. En 1999 se había conseguido construir un galpón desde Acción Social del GCBA al lado del comedor comunitario pero, en los años subsiguientes, se desataron una serie de conflictos que se sintetizan en la insuficiencia de recursos para mantener los sueldos de una escuela de circo como la que ya estaba funcionando. Por consiguiente, el galpón Escalando Altura quedó como un espacio en el barrio con talleres de circo y otras disciplinas artísticas, que continuaron manteniendo algunos de los integrantes de Circo del Sur como talleristas (docentes no formales) del GCBA. Sin embargo, ante estos conflictos, decidieron conformarse como Asociación Civil sin fines de lucro, a finales de 2002 para intentar promover el proyecto integral truncado. En sus palabras:

[Frente a una] real imposibilidad de trabajar (...) se plantea la necesidad de conseguir una autonomía con respecto al Estado. La creación de una Asociación Civil dará la posibilidad de independizarse del Estado y de poder gestionar de manera más organizada la colaboración y el apoyo de particulares, empresas, organismos, y hasta de las propias agencias estatales. (Documento realizado por Circo del Sur en 2010)

Desde su conformación como Organización de la Sociedad Civil en 2002 hasta la actualidad, han desarrollado un gran crecimiento. Actualmente trabajan con distintas líneas de acción que incluyen talleres comunitarios de distintas disciplinas artísticas a los que acceden más de 400 jóvenes al año, propuestas de formación profesionalizante y de formación de formadores en distintos lugares del país, un área de servicios culturales desde una productora cultural (que además cuenta con carpa de circo propia) y hasta un programa regional de fomento de habilidades socio-emocionales para mejorar la empleabilidad juvenil en convenio con destacadas escuelas de la región y el Cirque du Soleil. Estas distintas líneas de acción involucran la gestión asociada con diversas dependencias estatales locales y nacionales –en áreas de salud, educación, trabajo, cultura, entre otras– y con importantes agencias de financiación internacional.

## **b. Aportes para el diseño de propuestas emergentes de intervención socio-artística con jóvenes vulnerados**

Un primer eje para analizar el modo en que desde Circo del Sur se han negociado y resignificado los paradigmas que fuimos recorriendo con anterioridad se vincula a la búsqueda de la organización por lograr cierta autonomía relativa frente al Estado. Dicha búsqueda es lo que se explica en la narrativa de la organización como la causa para formalizarse en una Asociación civil sin fines de lucro que permitiera independencia para delinear el propio proyecto, propósitos y objetivos a largo plazo y una estrategia de intervención socio-artística integral. No obstante, tal como lo argumentaba la directora de la organización:

No queremos que nos banque exclusivamente una fundación internacional. Yo creo que el Estado debe hacerse cargo de la cultura y la educación. (...) Tenemos, como actores socioculturales, la obligación de defender ese lugar en el Estado y si bien no queremos dejar de trabajar con el Estado, tampoco podemos estar a merced de los cambios políticos... porque nuestro centro son los pibes. (Mariana Rúfelo, Directora Circo del Sur. Entrevista 2008)

En contextos en los que el Estado se retiraba de su función como garante de derechos, diversos colectivos sociales, entre ellos grupos de artistas y trabajadores culturales, intentaron formalizar sus agrupaciones “por fuera” o “al costado” del Estado. Sin embargo, tal como observamos en otras experiencias del campo arte-transformador en un trabajo comparativo (Infantino, et. Al., 2016):

No hay en sus discursos un aval ante ese corrimiento sino, justamente, una estrategia para intentar alternativas para gestionar y/o presionar políticas (...). En la creación de vínculos y articulaciones que implican negociaciones, disputas y tensiones entre agentes diversos y desigualmente posicionados (Infantino, 2014) (...), las organizaciones irán definiendo un posicionamiento respecto a lo que se “elige” aceptar o no, respecto a dónde, cómo, con qué condiciones y de qué modo llevar adelante las alianzas imprescindibles para sostener el trabajo y para pensarlo a largo plazo. (...) Así, las organizaciones analizadas, desarrollan un entramado de relaciones –asimétricas, cambiantes, ambiguas– que se tejen entre diferentes organismos del Estado y actores de la sociedad civil para la formulación, implementación (y financiamiento) de sus acciones. (Infantino, et. al., 2016, p. 10)

Cabe destacar que las posibilidades de relativa autonomía lograda por Circo del Sur a lo largo de los casi 15 años desde que se formalizó como Organización de la Sociedad Civil no pueden ser vistas como procesos ideales y no conflictivos. Una de las mayores dificultades a las que se enfrentan este tipo de organizaciones se vinculan centralmente con la inestabilidad financiera al depender para su continuidad de “conseguir proyectos”. Una de las estrategias que fueron utilizando desde esta organización como desde tantas otras del campo arte-transformador, fue multiplicar las fuentes de financiación y aliarse con actores diversos para evitar que frente, por ejemplo, a cambios de gestión gubernamental o a lineamientos de políticas, la organización se quede sin financiación. No obstante, más allá de este tipo de estrategias exitosas que, en casos ideales, permiten mantener la relativa autonomía en el diseño de las líneas de acción, en ocasiones las organizaciones deben amoldar sus discursos en función de “modas” o cambios en los paradigmas en los que se conceptualiza la cultura, los jóvenes, la pobreza y sus posibles soluciones. Tal como sugería Belfiore para el caso inglés, estos usos pueden ser vistos como una estrategia de supervivencia para los artistas en función de garantizar la financiación y la posibilidad de desarrollo de sus propuestas de trabajo (Belfiore, 2002).

En efecto, el corrimiento hacia la ponderación del impacto social del arte por sobre otras consideraciones ha llevado a muchas de estas organizaciones –y también a diversas pro-

puestas estatales de políticas culturales que conforman el campo arte-transformador— a caer en una discursiva vinculada a paradigmas preventivos y asistenciales (Kantor, 2008; Roitter, 2009) en la justificación de sus propósitos. En otros trabajos (Infantino, 2016b) propuse que muchos de los discursos que sustentaron desde sus inicios a diversos proyectos de Circo Social en América Latina incluyeron una visión que abogaba por pensar al arte como un derecho y a los jóvenes destinatarios como sujetos creativos, ciudadanos plenos con capacidades y saberes en el marco del paradigma de la educación popular. No obstante, para gestionar financiación, resultaba muchas veces más efectivo hablar de, por ejemplo, “beneficiarios en riesgo” o de “contención” y “autoestima” en lugar de “lucha” y “emancipación”. En este sentido, estudié la apropiación de conceptos desde una concepción de usos estratégicos de los mismos. Los sentidos circulan, están disponibles, se apropian, reproducen y/o se negocian y disputan. Sin embargo, no siempre existen márgenes amplios para estos usos estratégicos y los mismos dependerán de disputas de poder en coyunturas políticas concretas.

Justamente, el caso de Circo del Sur y su relativo “éxito” se relaciona, entre otras cosas, con haber podido mantener una estructura consolidada de trabajo: dos de los cuatro responsables formales de la organización son sus creadores iniciales, los artistas Mariana Rúfelo y Pablo Holgado que comenzaron a principios de los años 1990 y las otras dos integrantes, Natalia Lázzaro y Vanesa Zambrano participan en la misma desde comienzos de los 2000. Asimismo, plantean en sus narrativas haber tenido “suerte” con algunas fuentes de financiación de larga duración que les permitieron tener dinero para pagar sueldos a personas que se dedican a diseñar proyectos, pensar estrategias a largo plazo que involucren el ingreso financiero más allá de “los proyectos” puntuales, por ejemplo, diseñando un área de servicios culturales —sus espectáculos—. Por otra parte, a lo largo de estos años de trabajo han logrado incorporar y formar un gran equipo de educadores, algunos de los cuales han sido estudiantes del proyecto. Otro de los ejes a resaltar se relaciona con el armado de redes que los han vinculado a experiencias internacionales de similares características que favorecieron su crecimiento<sup>6</sup>. Y agregaría, se relaciona también con una gran capacidad de trabajo y una importante cuota de creatividad para mantener, no sin dificultades, un programa integral de trabajo socio-artístico comunitario que fue logrando espacios para disputar y negociar formas específicas de pensar a los destinatarios de sus acciones —los jóvenes pobres de barrios precarizados—, y maneras de educarlos en función de habilitarles espacios creativos y medios para expandir sus experiencias de vida.

Podemos resumir el foco de sus propuestas en torno a algunas preguntas concretas: ¿Qué arte? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Cómo?

¿Qué arte? Circo del Sur trabaja con las artes circenses. Artes que históricamente en nuestra ciudad fueron deslegitimadas como artes menores, populares (en sentido peyorativo). Son artes que atravesaron un proceso de resurgimiento en los años 1980 post-dictatoriales vinculado, centralmente, a la ocupación de los espacios públicos urbanos en manos de jóvenes artistas desde un discurso que abogaba por la democratización de las artes (Infantino, 2014). Esos artistas que, como Mariana (la creadora de Circo del Sur) se acercaban a los lenguajes circenses —y a otras artes populares que se entremezclaban en el contexto de época— desde la experimentación y desde la necesidad de encontrarse con prácticas artísticas que permitan trascender el individualismo, el miedo, la apatía. Llevar el arte a

la plaza pública en los '80 y luego en los neoliberales '90 implicó, para muchos jóvenes, la posibilidad de participación y compromiso social y una vía para disputar los ideales de la época, resistiendo desde modalidades de trabajo colectivo, autogestivo, no elitista. En este sentido, la concepción de arte que manejan desde Circo del Sur se aparta de la concepción canónica del mismo, se piensa como herramienta educativa emancipadora inspirada en los aportes de la pedagogía crítica –recuperando la obra de Paulo Freire– y en propuestas que disputan el elitismo y autonomía del campo artístico, cuestionando el “arte por el arte” y ponderando su función social, valorizando la co-autoría o autoría colectiva de las obras y, centralmente, poniendo el foco en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad (Palacios Garrido, 2009).

¿Para qué? Circo del Sur se propone transformar inequidades –de acceso y participación en la cultura y/o de oportunidades de formación artística–, promover cambios –ya sea personales o grupales–, luchar por un desarrollo cultural más equitativo, disputar por circuitos culturales en espacios urbanos desiguales y segregados, cuestionar visiones estigmatizantes acerca de las poblaciones subalternas (Infantino, 2016a). En sus palabras:

Pretendemos confrontar con la problemática de la exclusión de ciertos sectores que frecuentemente se encuentran en un circuito de vida cultural relegada. Apostamos aún más: no sólo pretendemos garantizar el acceso a bienes y servicios culturales sino también el derecho a producir arte en sectores que de otro modo no accederían al mismo, en igualdad de condiciones. Nuestra propuesta se define alrededor de necesidades esenciales (más bien no tangibles), donde la educación, la participación, la integración a la vida comunitaria y el apoyo a los grupos familiares, son elementos centrales. (Carpeta Institucional Circo del Sur, 2013).

¿Para quién? Circo del Sur dirige su trabajo centralmente a los que conceptualiza como protagonistas de una experiencia de formación y experimentación artística: los y las jóvenes que habitan en barrios segregados –villas– de la ciudad de Buenos Aires. Aquí se posicionan en un paradigma de derechos disputando otros paradigmas preventivos, asistenciales o tutelares que históricamente caracterizaron las intervenciones con poblaciones “menores” vulneradas y que, aun luego de más de 10 años de sancionada la Ley de Protección Integral de los Derechos de las Niñas, Niños y Adolescentes (Ley 26.061/05) continúan presentándose como discursiva que justifica los trabajos con jóvenes de sectores vulnerables (Kantor, 2008; Roitter, 2009). Por consiguiente, buscan promover el derecho a la expresión de sujetos que habitualmente viven en circuitos culturales relegados sin acceso igualitario a posibilidades de disfrute, goce y producción artística y de esta manera intentan, entre otras cosas, revertir las representaciones estigmatizantes que se han asentado sobre estos sujetos juveniles destacando sus capacidades creativas en contraposición a las representaciones que los niegan y estigmatizan (Chaves, 2006).

¿Cómo? Como ya mencionamos, inspirados en la pedagogía crítica parten de una concepción de los jóvenes como protagonistas de su experiencia de formación. Así, trabajan CON los jóvenes y no PARA ni POR ellos, intentando romper con el paradigma asistencial de atención a jóvenes en situación de vulnerabilidad. Sus metodologías de enseñanza artística

se amoldan a los tiempos y deseos de los jóvenes. A partir de fomentar la experimentación con el cuerpo propio y la confianza en el cuerpo del otro buscan revertir miedos, desconfianzas. “Volar en un trapecio, lanzarse al vacío implica experimentar y arriesgar. Un joven que se atreve a volar puede imaginar y soñar un futuro en el que se convierta en protagonista de sus elecciones de vida” (Entrevista Mariana Rúfelo, 2008). No obstante, para “atreverse a volar” es necesaria no solo confianza en sí mismo, sino también en el otro. Así, el riesgo en un marco de control resulta sumamente atractivo para muchos jóvenes. Las artes circenses exigen complementariedad de fuerzas y talentos, trabajo en equipo y atención al otro con el que se trabaja. Por consiguiente, en la práctica del circo la cooperación, lo colectivo y la solidaridad sin las cuales no se podría concebir un espectáculo, antes de ser valores morales a “inculcarle” al otro son condiciones de funcionamiento. Mariana Rúfelo suele plantearlo a partir de un ejemplo de la práctica:

Quando haces una pirámide humana, confías en el que te sostiene, cuidas tu propio cuerpo y el cuerpo del otro. De otra manera, es imposible hacer que una pirámide grupal funcione. O cuando estas invertido del trapecio [colgado cabeza abajo] es una instancia para mirar el mundo desde otra perspectiva y ampliar el punto de vista. (Entrevista Mariana Rúfelo 5/4/2008)

Sin embargo, tal como venimos sosteniendo, este programa integral de trabajo socio-artístico comunitario no ha quedado exento de las dificultades que implican tener que justificar la práctica más que como un derecho como un paliativo para asistir y/o prevenir/controlar a los jóvenes pobres. En palabras de Pablo Holgado:

Aún tenemos la marca de que el circo sea considerado como “arte menor” en Latinoamérica. Tenemos que generar más audiencias interesadas en el circo y en propuestas innovadoras, que las hay, aún con falta de recursos y de promoción. Y también tenemos que pelear por separarnos de ser vistos como propuestas asistencialistas. Si bien nuestra puerta de entrada es lo social a diferencia de Francia, por ejemplo, más centrado en lo creativo, nuestros objetivos son similares: formamos a nuestros jóvenes como artistas, como sujetos creativos y capaces de producir hechos artísticos. (Pablo Holgado, Charla Circo en el 5º Festival Internacional de Circo Buenos Aires Polo Circo, mayo 2013)

En esta línea cabe destacar que Circo del Sur hasta el año 2015 se denominaba formalmente Circo Social del Sur. Decidieron cambiar su denominación por diversos motivos que exceden este trabajo pero que podemos sintetizar en esta necesidad de despegarse del discurso anclado en “lo social” (la asistencia y la prevención hacia los pibes vulnerables). En esta línea, considero que existe un movimiento en el campo arte- transformador en torno a resignificar y expandir creativamente la noción de arte y transformación social. ¿Transformar es llevar arte a otros? ¿Transformar es luchar por brindar espacios creativos y ofertas de acceso al derecho que todos tenemos de ser protagonistas de hechos artísticos? ¿Transformar es disputar cánones valorativos de arte instalando a las artes circenses y a otras artes populares como ofertas culturales legítimas? ¿Transformar es abrir espacios,

nuevos circuitos culturales, nuevos procesos de enseñanza? ¿Transformar es luchar por el reconocimiento de estas artes y por políticas que las promuevan?

## Consideraciones finales

En este trabajo partí de pensar el terreno de las políticas culturales como una arena de negociaciones y disputa en la que intervienen múltiples agentes que trascienden la exclusividad estatal y que, entre otras cuestiones, debaten los sentidos atribuidos a ciertos conceptos clave vinculados al de Cultura como Desarrollo, Inclusión, Transformación social, Derechos (culturales). En este sentido intenté atender al modo en que se disputan estos sentidos diferenciales entre los diversos actores involucrados en su diseño, implementación y uso.

Para ello, propuse recorrer la trayectoria de una organización social cuya experiencia se enmarca en el campo arte-transformador, un área de políticas culturales que promueven usos del arte para la transformación social con jóvenes de sectores vulnerabilizados. Analicé así la trayectoria de Circo del Sur y los modos en los que vienen aportando al diseño y gestión de propuestas emergentes en la política cultural de la ciudad de Buenos Aires. Fundamentalmente, argumenté cómo sus propuestas intentan trascender una visión economicista y mercantilizada de la cultura como recurso para el desarrollo y un uso instrumental del arte para morigerar la desigualdad e intervenir en la vida de los jóvenes, buscando en cambio promover estrategias redistributivas que disputen inequidades y garanticen igualdad en el acceso, participación y producción cultural urbana.

Al analizar la trayectoria de Circo del Sur y algunas de las propuestas que a lo largo de sus más de 20 años de historia fueron desarrollando creativamente, se puede apreciar el modo en que, tal como históricamente hicieron los artistas circenses, esta organización se caracterizó por traspasar límites, desafiar convenciones y expandir posibilidades en el trabajo de intervención social desde el arte. Sin embargo, analicé las complejidades que atravesaron a la largo de su trayectoria donde no siempre existieron márgenes amplios para desafiar los discursos hegemónicos en torno a las juventudes pobres y a los usos del arte y la cultura como herramientas de transformación social.

## Notas

1. En el marco de los avances en una investigación colectiva en curso al interior del Proyecto de Reconocimiento Institucional PRIG (2016-2018) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires denominado “Políticas Arte Transformadoras. Usos del Arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires” bajo mi dirección, hemos propuesto la categoría de campo arte-transformador para enmarcar estas prácticas de intervención socio-artística. Argumentamos que el mismo está compuesto por distintos agentes institucionales –tanto públicos como privados/sociales– que impulsan iniciativas múltiples de promoción de disciplinas artísticas de los más diversos lenguajes destinadas mayoritariamente al trabajo con jóvenes que habitan contextos precarizados.

Hablamos de campo arte-transformador, intentando una definición que retoma la noción bourdieuana de campo en tanto nos permite circunscribir un espacio social de producción y circulación de un capital que ordena y posiciona luchas y estrategias en torno a su apropiación y circulación, y habilita centrarse en los conflictos que surgen en ese espacio específico. En este sentido, pensar un campo nos lleva a atender al modo en que la noción de arte y transformación social opera en dicho espacio como categoría nativa, en tanto es una noción utilizada, impulsada y disputada al interior de grupos y colectivos artísticos que trabajan desde estas propuestas (Infantino et. al 2016; Berzel, et. al. 2016).

2. Conocí a sus impulsores en 1998 pero me acerqué desde el trabajo de campo en 2008. Allí realicé un trabajo inicial que involucró entrevistas en profundidad a sus directores y a sus jóvenes destinatarios. Luego mantuve una relación de trabajo colaborativo en el que acompañé y asesoré a la organización en diversas instancias, desde la escritura de proyectos a la colaboración en el armado de instrumentos de reflexión y evaluación de sus acciones o el dictado de charlas y clases a los jóvenes participantes. Aquí recupero reflexiones de estos años de trabajo conjunto que involucraron entrevistas, observación participante, acompañamiento de trayectorias, participación y coordinación de instancias de debate –foros, charlas–, entre otras.

3. Si bien la temática de la creatividad y lo creativo exceden el recorte de este trabajo, resulta necesario realizar algunas aclaraciones. La promoción de las “economías creativas” a través de la atracción de las “clases creativas” (Florida, 2002) para conformar ambientes creativos, redes y conglomerados (clusters) de innovación dando lugar a la generación de “ciudades creativas” (Yúdice, 2008, Pratt, 2010, Bayardo 2013), se erige como una retórica destacada que se entrecruza con la temática de las políticas culturales urbanas en diversas ciudades del mundo, y, sobre todo en los últimos 10 años en la ciudad Autónoma de Buenos Aires (Bayardo, 2013). Existe una abundante literatura crítica al respecto que, fundamentalmente destaca en las propuestas de desarrollo a partir de “la creatividad” la aceptación acrítica de determinados puntos de vista procedentes del neoliberalismo económico. Las mismas suelen responder a intereses particulares y ocultar fenómenos de segregación urbana que frecuentemente se desatan como consecuencia de estas propuestas (Harvey, 1989; Yúdice, 2008; Pratt, 2010; Bayardo, 2013). Para un abordaje detallado de la temática en Buenos Aires puede consultarse, entre otros: Bayardo 2013.

4. Bajo este término se engloban una serie de fórmulas o “recetas” emanadas de los principales organismos financieros internacionales para los países “en desarrollo” azotados por la crisis. Las mismas abarcaban políticas que propugnaban la estabilización macroeconómica, la liberalización económica, la expansión de las fuerzas del mercado dentro de la economía doméstica y la reducción del Estado.

5. Durante los años 1990 surgen en distintos lugares del mundo propuestas que más tarde serán conceptualizadas bajo el concepto de Circo Social, que en líneas generales, remite al uso de la enseñanza de técnicas circenses para trabajar con poblaciones vulneradas. En sus más de dos décadas de desarrollo, el llamado Circo Social se fue convirtiendo en una estrategia para trabajar con niños/as y jóvenes en situaciones vulnerables así como para enfrentar distintas problemáticas sociales, desde conflictos bélicos al trabajo con personas en situaciones de encierro o con mujeres abusadas, o con salud mental y discapacidad, entre otras. Para profundizar en su desarrollo ver: Infantino, 2016b.

6. Cabe destacar en esta dirección a la Federación Iberoamericana de Circo (FIC) conformada por destacadas organizaciones que comenzaron sus acciones desde el Circo Social en los años '90. Sus integrantes son: Circo del Sur (Argentina), Carampa (España), Circolombia (Colombia), Crecer e Viver (Brasil), La Tarumba (Perú), Circo del Mundo (Chile), Chapito (Portugal).

## Referencias Bibliográficas

- Balazote, A. (2007). *Antropología Económica y Economía Política*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Bayardo R. (2013). Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades: 'Buenos Aires, en todo estas vos'. *Latin American Research Review* 48, 100-142.
- Bayardo, R. y Lacarrieu M. (1999). Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global / local". En: *La dinámica global / local: Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, compilado por Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu, 9-24. Buenos Aires: Ediciones CICCUS-La Crujía.
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK". *International Journal of Cultural Policy* 8 (1): 91-106.
- Berzel, M., Echeverría, A., Infantino, J. y Talellis, V. (2016). "El campo arte-transformador. Propuestas de intervención socio-artísticas con jóvenes". *V Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes Argentinas*. Rosario, 21, 22 y 23 de Noviembre de 2016. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Facultad de Derecho. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Santa Fe, Argentina.
- Chaves, M. (2006). "Juventud negada y negativizada: representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea". *Revista Última Década* Nº 23. Viña del Mar: CIDPA. Disponible en <http://www.cidpa.cl>.
- Crespo, C., Morel, H. y Ondelj, M. (comp.) (2015). "Introducción". En: *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Harvey, D. (1989). From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler* 71B(1): 3-17.
- Infantino, J. (2012). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- \_\_\_\_\_. (2016a). "De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social". En: Cardini, L. y Madrigal González, D. (coords.) *Las Políticas culturales en la América diversa*. El Colegio de San Luis de Potosí, S. C. México. (En prensa)
- \_\_\_\_\_. (2016b). "Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina". En: Rotman, M. (Editora res-

- ponsable) *Dinámicas de poder, estado y sociedad civil en los procesos patrimoniales y las políticas y gestión de la cultura*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires. Colección SABERES. (En prensa).
- Infantino, J., Moyano, M., Berzel, M. y Echeverría, A. (2016). “Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad de Buenos Aires”. *VIII Jornadas de Antropología Social Santiago Wallace*. Sección de Antropología Social del Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires. 27, 28 y 29 de julio de 2016, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Kantor, D. (2008). *Variaciones para educar adolescentes y jóvenes* (1a ed.). Buenos Aires: Del Estante.
- Kliksberg, B. (1999). “El rol del capital social y de la cultura en el proceso de desarrollo”. En Kliksberg, B. y Tomasini, L. (comps), *Capital social y cultura: Claves estratégicas para el desarrollo*, pp. 9-55. Maryland, BID, Fundación Felipe Herrera.
- Murillo, S. (2006). “Del par normal-patológico a la gestión del riesgo social. Viejos y nuevos significantes del sujeto y la cuestión social”. En: Murillo, S. (coord.), *Banco Mundial. Estado, Mercado y Sujetos en las nuevas estrategias frente a la cuestión social*, Cuadernos de Trabajo 70, pp. 11-38. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* 197. Vol. 4/: 197-211.
- Pratt, A. C. (2011). “The cultural contradictions of the creative city”. *City, culture and society*, no. 2, Elsevier, Amsterdam, pp. 123-130.
- Rabossi, F. (2000). “Límites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo”. *Cuadernos de Antropología Social* N° 11. Buenos Aires, Pp. 243-267.
- Roitter, M. (2009). “Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas”. En: *Nuevos Documentos CEDES*, N° 66. [http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc\\_c/66.pdf](http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf)
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.
- Yúdice, G. (2008). Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social? *Alteridades* 18(36): 47-61.

---

**Abstract:** As part of a diversification of cultural policies, since the 1990s, albeit with greater intensity in 2000 in the Latin American context, a “new” area of (cultural) policies emerges proposing arts as a strategy for social transformation. In a significant number, this area was developed from proposals of artistic groups and community experiences that questioned and resignified hegemonic discourses about the social role of arts and their potential to creatively develop inclusive cultural policies. These proposals intended to struggle against urban segregation, stigmatization of vulnerable groups and unequal opportunities for access and participation in culture and arts, as part of a paradigm of participatory democracy, calling for the expansion of (cultural) rights. In this paper I propose to analyse the role of (circus) artists –conformed now in organizations of the civil society and turned into activists, designers/managers/cultural

workers—, in the critical proposal of alternatives against paradigms that have characterized the cultural policies. These paradigms have installed, among other things, culture as a “resource” to combat the undesirable effects of neoliberalism by promoting the social risk management often attributed to urban poor young people. The intention is to analyse options that face this rhetoric of control of the populations affected by neoliberal development through art and culture and who proclaim the design of redistributive strategies, anchored in a paradigm of rights, that dispute inequalities and guarantee equality in access, participation and urban cultural production.

**Key words:** cultural policies - art and transformation field - social participation - policy design - circus art.

**Resumo:** Como parte de uma diversificação e pluralização do campo das políticas culturais, desde a década de 1990 ainda mais fortemente em 2000 no contexto da América Latina, uma área de propostas, ações e políticas culturais que postulam a arte como estratégia para transformação social começa a se desenvolver. Esta área se originou em grande parte das propostas de grupos artísticos e experiências comunitárias que foram ressignificando o “papel social” da arte e seu potencial para o desenvolvimento de políticas culturais inclusivas. Estas propostas visam combater a segregação urbana, a estigmatização de grupos vulneráveis e a desigualdade de oportunidades de acesso e participação na cultura e nas artes como parte de um paradigma de democracia participativa que defende a expansão dos direitos (culturais).

Neste artigo proponho analisar o papel dos artistas (circo) —constituídos agora em organizações da sociedade civil e ativistas que se tornaram designers/gestores/trabalhadores culturais— na proposição crítica de alternativas aos paradigmas que caracterizaram as políticas culturais. Esses paradigmas têm promovido, entre outras coisas, à cultura como um “recurso” para combater os efeitos indesejados do neoliberalismo postulando a gestão do risco social, muitas vezes atribuído à juventude urbana pobre. A intenção é analisar opções que enfrentam essa retórica do controle das populações afetadas pelo desenvolvimento neoliberal através da arte e da cultura, promovendo o desenho de estratégias de redistribuição, ancorados em um paradigma de direitos, que desafiam as desigualdades e visam assegurar a igualdade de acesso, participação e produção cultural urbana.

**Palavras chave:** políticas culturais - campo da arte e transformação - participação social - formulação de políticas - arte circense.

---