



**FLACSO**  
ARGENTINA

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS  
SOCIALES**

**-SEDE ACADEMICA ARGENTINA-**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS  
SOCIALES**

TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL:

*Vínculos creativos:*

Las oportunidades en redes de arte comunitario y el capital  
social



AUTORA: Mg. Mariana Nardone

DIRECTOR: Dr. Pablo Forni

FECHA: Mayo, 2012

## Resumen

En este trabajo se lleva a cabo un desarrollo teórico y empírico acerca del arte comunitario, el capital social y las organizaciones de la sociedad civil, para analizar el modo en que las experiencias organizativas de arte comunitario impactan en la modificación del capital social. El interés está puesto en comprender las estructuras de las redes que giran en torno a tales experiencias, los procesos que llevan a la generación y modificación de los vínculos y las oportunidades que pueden brindar. Se pretende fortalecer la investigación en tales campos con un abordaje que los integre, con la complementariedad principalmente de los aportes de Ronald Burt y Howard S. Becker, para explorar redes de relaciones de colaboración y cooperación, así como de rivalidad y conflicto, en la producción de trabajos artísticos.

Primero se revisan los conceptos de arte comunitario, capital social y organizaciones de la sociedad civil en base a literatura especializada tanto nacional como internacional, y se exponen las discusiones en torno a sus definiciones, propiedades, impactos y tipologías. Luego se analizan cualitativamente dos redes de arte comunitario en actual funcionamiento en la Ciudad de Buenos Aires: una gira en torno a una organización de apoyo, formal, con financiamiento del gobierno local; la otra, alrededor de una organización de base, informal, con origen diverso de recursos. La estrategia de investigación involucra la realización de entrevistas, la observación participante y no participante y la aplicación de la teoría fundamentada en datos.

Los aportes contribuyen a: 1. el arte comunitario, por la necesidad de fortalecer la constitución de un campo de conocimiento específico sobre éste en la Argentina, y porque se busca sumar una contribución a la tipología de artistas de Becker: el artista comunitario; 2. el capital social, en tanto suma a la discusión los vínculos asimétricos fuertes de intermediación, y a la vez se reelabora su tipología; y 3. las organizaciones de la sociedad civil, porque se comparan organizaciones con distinto grado de formalización, superando los estudios que focalizan en organizaciones formales; el trabajo se acerca a una sociología de las organizaciones.

## **Abstract**

This work develops a theoretical and empirical development of community arts, social capital and the organizations of civil society, in order to analyse the way in which the organizational experiences of community arts impact on the modification of social capital. The purpose of this study is to understand the structures of the networks that result from community arts experiences, the processes that generate and modify the ties and the opportunities that provide these experiences. The intention is to strengthen the research into these fields by integrating the ideas promulgated by Ronald Burt and Howard S. Becker, in order to explore relationship networks, collaboration, cooperation, rivalry and conflict in the production of artistic work.

The concepts of community arts, social capital and organizations of civil society are reviewed in light of national and international literature, discussions around their definitions, properties impacts and typologies. Then, a qualitative analysis of experiences in two functioning networks of community arts organisations in the city of Buenos Aires is made: firstly an organization with a formal structure funded by local government; secondly, an organization with an informal structure funded from different sources. The research strategy involves interviews, participant and direct observation and the application of grounded theory.

This paper intends to contribute to: 1. to the character of the field of community arts in Argentina and by contributing to the features of artists of Becker: the community artist; 2. social capital, because it adds to the discussions of asymmetric and strong ties of brokerage, and by elaborating its typology; and 3. the organizations of civil society, because organizations with different degrees of formalization are compared, going beyond studies wich focus on formal organizations.

## *Agradecimientos*

Agradezco especialmente al Dr. Pablo Forni, director de esta tesis, por haberme abierto el camino en la sociología y haberme brindado su experiencia y confianza en mis decisiones, acompañándome y aconsejándome en todas las etapas del trabajo.

A los protagonistas de las experiencias; mis encuentros con ellos constituyeron una constante motivación en esta investigación.

Mi agradecimiento por el apoyo del sistema de becas de FLACSO-Argentina y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que tuvo como sede el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (IDICSO-USAL). Todos ellos constituyen hogares intelectuales sumamente estimulantes para mí.

A los siguientes profesores e investigadores por la calidez con que me han recibido, por la dedicación, comentarios y entusiasta apoyo brindados: Assoc Prof. Malcolm Alexander (Griffith University), Dra. Karina Ansolabehere, Dr. Nicolás Loza Otero y Dra. Gisela Zaremborg (FLACSO-México), Prof. Martín Campos, Lic. Francisco Chiappini, Dr. Nicolás Gómez Núñez (Universidad Católica Silva Henríquez), Dr. Pablo Kreimer, Dra. Valeria Llobet, Dra. Alicia Méndez y Dra. Ana Laura Rodríguez Gustá.

A mis colegas y amigos que de diversas maneras contribuyeron en la construcción de esta tesis, Tatiana Barrero Buch, Marcelo Salas, Luciana Castronuovo, Cecilia Sleiman, y a todos aquellos que siempre supieron respetar mis tiempos.

A mis compañeros de la Maestría en Diseño y Gestión de Programas Sociales y del Doctorado en Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina) por sus dedicados comentarios, que han sido claves en este trabajo.

A Liam Dunstan, por haberme acompañado a alcanzar mi meta, con su paciente comprensión y su permanente estímulo y compromiso.

A mi familia Alcides, Martín y especialmente a mi mamá Magdalena Cattaneo, maga que fluye, por estar incondicionalmente a mi lado y por confiar obstinadamente en mí, porque sabe que ando en busca de experiencias enriquecedoras en la vida.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1: ARTE COMUNITARIO .....	30
1.1 ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO INTERNACIONAL .....	30
Antecedentes .....	32
Definiciones .....	36
Impacto.....	46
Tipologías.....	50
1.2 ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO LATINOAMERICANO Y LOCAL .....	52
Antecedentes .....	53
Definiciones .....	61
Impacto.....	71
Tipologías.....	74
1.3 RESUMEN DEL ARTE COMUNITARIO Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO .....	76
Definición de arte comunitario a la que se arriba .....	79
CAPÍTULO 2: CAPITAL SOCIAL.....	81
Definiciones .....	81
Vínculos densos o vínculos que tienden puentes .....	86
Propiedad individual o colectiva.....	90
Capital social y políticas de inclusión social.....	91
Impacto.....	94
Tipologías.....	96
2.1 RESUMEN DEL CAPITAL SOCIAL Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO .....	102
Definición de capital social a la que se arriba.....	102
Tipología de capital social a la que se arriba .....	103
Propiedades de capital social a las que se arriba.....	106
CAPÍTULO 3. LAS ORGANIZACIONES DE LA SOCIEDAD CIVIL..	116
Definiciones .....	116
Antecedentes .....	120
El crecimiento del sector.....	122
Tipologías.....	127
3.1 RESUMEN DE ORGANIZACIONES DE LA SOCIEDAD CIVIL Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO .....	129
Definición y tipología de OSC a las que se arriba .....	129
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LAS OPORTUNIDADES DE LOS VÍNCULOS EN REDES DE ARTE COMUNITARIO .....	133
4.1. CASO “A”: LOS VÍNCULOS ASIMÉTRICOS FUERTES EN UNA ORGANIZACIÓN DE APOYO .....	136
4.1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ORGANIZACIÓN .....	136
Tipo de organización y miembros.....	136
Talleres y otras actividades .....	140
Orígenes de la organización.....	141
Descripción de las sedes.....	143
Ingreso y permanencia .....	144

“Normas de convivencia” .....	146
Grado de apertura y horizontalidad de la gestión.....	148
4.1.2. VÍNCULOS PREVIOS Y VÍNCULOS QUE GENERAN LOS PARTICIPANTES .....	153
“Sin techo” o “en situación de calle” .....	154
Injerencia de relaciones de parentesco y amistades previas.....	157
Vínculos creativos .....	160
4.1.3. EL PROCESO DE “ENCAMINARSE” .....	175
“Recorrer un camino” hasta “parir” la “vida verdadera” .....	175
Los talleres como “vehículo” para “sacarlos de la calle” .....	179
El arte como “vehículo” .....	182
4.1.4. PROPIEDADES DEL CAPITAL SOCIAL INSTALADAS ..	197
“Ser parte”   visión del área local .....	197
Confianza y reciprocidad .....	202
“Involucrarse”   compromiso cívico.....	212
4.1.5. ARTISTAS PROFESIONALES Y “ARTISTAS COMUNITARIOS” .....	219
Trabajos artísticos .....	219
Los límites del reconocimiento entre artistas.....	223
PUNTOS CLAVE DEL CASO “A” .....	229
4.2. CASO “B”: CONSTRUCCIÓN Y DEBILITAMIENTO DE VÍNCULOS EN TORNO A UNA ORGANIZACIÓN DE BASE.....	231
4.2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ORGANIZACIÓN .....	231
Tipo de organización y miembros.....	231
Orígenes de la organización .....	241
Descripción del predio .....	254
“Trabajar grupalmente”   grado de apertura y horizontalidad de la gestión .....	256
4.2.2. VÍNCULOS PREVIOS Y VÍNCULOS QUE GENERA EL GRUPO INICIAL .....	259
Trayectorias sociales de los miembros del grupo inicial .....	259
Vínculos creativos .....	261
4.2.3. EL PROCESO DE ABRIR Y CERRAR PUENTES .....	277
Normas implícitas de ingreso y permanencia .....	277
Desconfianza y expulsión .....	281
4.2.4. PROPIEDADES DEL CAPITAL SOCIAL INSTALADAS ..	289
“Un antes” y “un después” del predio   visión del área local .....	289
“Aportar” al barrio   compromiso cívico.....	305
4.2.5. ARTISTAS PROFESIONALES INTEGRADOS Y ARTISTAS COMUNITARIOS .....	308
Trabajos artísticos .....	308
Los límites de la cooperación entre artistas .....	313
PUNTOS CLAVE DEL CASO “B” .....	321
RESUMEN DEL ANÁLISIS DE LOS CASOS .....	324
CONCLUSIONES .....	329
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA .....	356
ANEXO I. De la reflexividad en el campo .....	1
ANEXO II. Síntesis general del trabajo.....	1
ANEXO III. Síntesis de problema, objetivos e hipótesis.....	1

ANEXO IV. Perfil de los entrevistados y otras referencias.....	1
ANEXO V. Guía de preguntas.....	1

### ÍNDICE DE CUADROS Y GRÁFICOS

Cuadro 1. Características e impactos del arte comunitario según la literatura especializada .....	77
Cuadro 2. Definiciones de capital social por autores.....	89
Cuadro 3. Tipologías de capital social según tipo de vínculos .....	101
Cuadro 4. Estructura de la red “A” .....	139
Cuadro 5. Círculos concéntricos caso “A” .....	163
Cuadro 6. Estructura de la red “B” .....	235
Cuadro 7. Resumen de los casos .....	324

## INTRODUCCIÓN

Los debates que giran en torno a la definición de arte, sus objetivos y propósitos se extienden desde el nacimiento de los movimientos artísticos de vanguardia hacia la década de 1920, y perduran en la actualidad, en tanto no hay consenso sobre qué es el arte, sus funciones, quién puede hablar en su nombre y las conexiones entre el arte y las otras áreas de la actividad social (Wald, 2007). De hecho, no hay acuerdo frente a los siguientes interrogantes:

¿Es el arte el terreno exclusivo de unos pocos elegidos? ¿Es un campo donde expresiones culturales más abarcadoras deberían tener espacio? Y si así fuera, ¿cómo debería ser educada la gente en las artes? ¿Es el arte una herramienta para el cambio social? ¿O es una actividad económica más, gobernada por las leyes del mercado? (Wald, 2007: 151).

Sucede lo mismo con preguntas relativas a qué actos creativos pueden definirse como arte, tales como: “¿Depende de la definición que hagan los propios realizadores? ¿De su condición de artistas? ¿De la lectura de críticos o curadores, el juicio del medio artístico?” (Longoni y Bruzzone, 2008: 21).

Continuando las dificultades en su definición, según Becker, cuando se habla sobre “arte” suele hacerse referencia a un trabajo que tiene valor estético, que cuenta con la justificación de una estética coherente y defendible, un trabajo al que la “gente adecuada” le atribuye un valor estético, que se presenta en los “lugares apropiados” (museos, conciertos). Sin embargo, como sucede en muchas instancias, los trabajos tienen algunos de esos atributos, pero no todos:

Se los expone y valora, pero no tienen valor estético, o tienen valor estético pero no se los expone y la gente adecuada no los valora. La generalización presente en el concepto de arte sugiere que todo eso ocurre de forma simultánea en el mundo real; cuando no es así, encontramos los problemas de definición que siempre acosaron al concepto (Becker, 2008: 169).

Sin embargo, ¿por qué se decide por el arte para estudiar la modificación del capital social en ciertas organizaciones? Siguiendo a Ceballos Garibay (2003), entre otras razones el arte: conforma una modalidad específica para comprender el mundo y estar en él, quitándole su extrañeza y convirtiéndolo en un espacio propio, conocido y reconocido, creado y recreado; es una forma de convertir la individualidad en algo social, es un intento de retornar y reintegrarse a la comunidad; tiene la virtud de alcanzar lo que de otro modo sería muy costoso o inviable. En palabras de este autor: “por medio del arte el individuo amplía sus horizontes vivenciales y cognoscitivos, desdibuja sus límites sociales y geográficos, y supera los condicionamientos físicos y los complejos psíquicos que lo atormentan” (Ceballos Garibay, 2003: 23).

En el presente trabajo, el aporte pretende ser por un lado en torno al arte comunitario; se examina el concepto en la búsqueda de un término oficial o universal que abarque este tipo de experiencias artísticas. Por otro lado se busca avanzar en la evolución de los trabajos sobre el capital social en ámbitos disciplinares, donde su aplicación ha sido escasamente desarrollada (en este caso ligados al arte comunitario). Se intenta reelaborar sus tipos y propiedades e incluir la discusión acerca del contenido emotivo en los vínculos asimétricos de intermediación. Asimismo se busca hechar luz a las OSC, en tanto el trabajo incluye formas organizativas con y sin estatuto jurídico.

El tema de la presente tesis es la modificación del capital social en ámbitos artísticos y comunitarios. En el trabajo se estudian dos redes de arte comunitario de la Ciudad de Buenos Aires<sup>1</sup> actuales, y se analizan las modificaciones en el capital social al interior de las redes. Se intenta dar cuenta del modo en que con experiencias de este tipo se modifica el capital social de las personas y organizaciones involucradas en ellas. El planteo es que mientras algunos estudios preocupados por hallar evidencia del impacto social de las experiencias de arte comunitario, aplican elementos de la teoría del capital social, aquí se busca, de modo inverso, explicar cómo estas experiencias tienen impactos en el capital social. Se busca obtener

---

<sup>1</sup> Siguiendo al Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC, 2003), se entiende por ello a la ciudad, cuyo atributo es ser la Capital Federal de la República Argentina.

conclusiones sobre los vínculos, el impacto, las oportunidades y los tipos de artistas que surgen en experiencias artísticas en torno a diferentes tipos de organizaciones (en cuanto a formalización e impulsores de las experiencias), desde la óptica del capital social. A partir de los casos seleccionados, el trabajo de análisis se concentra en identificar estructuras y procesos que favorezcan la generación (o fortalecimiento, o debilitamiento) del capital social. Este trabajo se guía por el intento de generar un estudio de casos a pequeña escala y bajo la teoría fundamentada en los datos, con el fin de analizar si las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, en casos que incluyen tanto colaboración y cooperación, como rivalidad y conflicto.

### **Enfoque y aproximación teórica**

Esta investigación pone el énfasis en los aspectos sociológicos que subyacen en las experiencias organizativas de arte comunitario, optando por (sin buscar contraponerlos) dejar de lado aspectos relativos estrictamente al saber artístico (estética, el trabajo artístico en sí mismo como objeto aislado, etc.)<sup>2</sup> o relativos al campo de la sociología del arte. Consiste más bien en considerar la posibilidad de comprender las formas de organización social – entendida como la red de personas que cooperan para producir un trabajo artístico (Becker, 2008) – de experiencias artísticas grupales actuales, en tanto se las considera como ámbitos generadores de nuevas relaciones sociales.

Precisamente entre otros autores aquí se comparte, a modo no tanto de imitación sino de admiración, la propuesta de Howard S. Becker en “*Los mundos del arte*” (2008)<sup>3</sup>, consistente en partir desde un principio de análisis “social y organizacional, no estético”, donde “lo que buscamos son

---

<sup>2</sup> Una discusión sobre la experiencia estética puede verse en van Maanen, Hans (2009). *How To Study Art Worlds: On The Societal Functioning Of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press: En una parte del libro se discute el pensamiento que concierne a los valores y funciones del arte tal como es desarrollado en el campo de la filosofía. Aquí más bien nos centramos en los significados del trabajo artístico grupal en red para los participantes de las experiencias.

<sup>3</sup> Se comparten con DiMaggio las consideraciones acerca de esta obra cuya primera edición data del año 1982, quien sostiene que “es un libro maravillosamente rico y perspicaz (...) Becker es uno de los mejores estilistas de la prosa” (1983: 273, traducción propia).

grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellas llaman arte” (2008: 55). Para dejar espacio a la discusión sobre el arte comunitario, aquí se retoma con especial énfasis tal trabajo, en tanto allí Becker otorga un lugar central a la actividad colectiva (las actividades cooperativas y vínculos entre participantes que comprenden los mundos del arte). En base al objetivo compartido con tal autor de comprender la complejidad de las redes cooperativas a través de las cuales tiene lugar el arte, aquí se intenta avanzar sobre esta vía y aportar a su estudio elementos provenientes del análisis de organizaciones y redes sociales.

De acuerdo a Van Delinder (2006), el trabajo de Becker condujo a que el arte creciera como un área de interés para los científicos sociales. El hecho de que en la actualidad el arte esté teniendo mayor consideración a nivel internacional tanto por los sociólogos como por el público en general, se debe en parte a:

- 1) su creciente subvención por parte del Estado; 2) el desmoronamiento de las fronteras entre ‘bellas artes’ y ‘arte popular’; 3) el reconocimiento de un arte anteriormente marginal, como el arte *amateur* o el arte de minorías (Zolberg, 1990, en Van Delinder, 2006, traducción propia).

Puede decirse que este trabajo se acerca a una sociología de las organizaciones aplicada a “nuevas formas de asociatividad que tienen como fundamento la acción cultural” (Wortman, 2005: 2) y toma elementos del análisis de las redes sociales. Es por ello que en esta tesis se examina la dinámica de las experiencias organizativas de arte comunitario en términos de aquellos que participan directamente en ellas<sup>4</sup>. Tal como explica Roitter, este tipo de experiencias y sus resultados requieren ser estudiados desde una “complementariedad entre la academia y los actores sociales que los lideran y los que participan de sus experiencias” (Roitter, 2009: 4).

---

<sup>4</sup> De todas formas se comprende que, debido a los tiempos establecidos para la finalización de la tesis, una limitación de este estudio es la exclusión de aquellos miembros de la comunidad que no participan directamente de las experiencias.

## **Preguntas de investigación, objetivos e hipótesis**

El aporte del presente trabajo intenta ser la generación de un desarrollo teórico y empírico dentro de los campos del capital social, el arte comunitario y las organizaciones de la sociedad civil. Se intenta dar cuenta del modo en que experiencias organizativas de arte comunitario generan o modifican el capital social.

Las preguntas de investigación giran en torno a: ¿Son las experiencias de arte comunitario eficaces para el fortalecimiento del capital social? ¿Qué vínculos surgen en tales experiencias? ¿Qué oportunidades generan las redes de arte comunitario? ¿Qué tipos de artistas e impactos surgen en este tipo de experiencias?

De lo anterior se derivan preguntas más específicas: ¿Qué características tienen las distintas organizaciones de arte comunitario (diferentes en cuanto a formalización e impulsores de las experiencias)? ¿Cómo son sus orígenes y trayectorias? ¿Cómo se construyen los vínculos de estas organizaciones a su interior (intereses, negociaciones, conflictos)? ¿Cómo se vinculan con otras organizaciones, tales como organizaciones gubernamentales, de la sociedad civil, nacionales e internacionales? ¿Qué modificaciones (tanto positivas como negativas) se producen en el capital social a partir de la participación en estas experiencias?

A partir de lo expuesto, se proponen las siguientes hipótesis de partida: Primero, las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, porque pueden promover la generación de vínculos positivos entre personas y entre organizaciones. Segundo, los tipos de capital social que surgen en estas experiencias dependen del contexto social. Tercero, los vínculos con el Estado y/o con la Iglesia son fundamentales para la sostenibilidad en el tiempo de estas experiencias. Cuarto, tanto los artistas comunitarios como los artistas profesionales integrados se benefician de la experiencia.

## **Enfoque y aproximación metodológica**

La metodología con que se lleva a cabo la tesis es cualitativa, en tanto obedece a la naturaleza de los objetivos propuestos en el trabajo (Beltrán, 1998). Los mismos vislumbran el intento por conocer cómo se genera y modifica el capital social en las experiencias de arte comunitario, a través del carácter subjetivo que le confieren los actores a sus relaciones, y por lo tanto la investigación cualitativa:

Puede ser referida a la vida de las personas, sus experiencias, comportamientos, emociones y sentimientos tanto como al funcionamiento organizacional, movimientos sociales, fenómenos culturales e interacciones entre naciones (Strauss y Corbin, 1998: 10-11, traducción propia).

El trabajo, si bien parte de cierto marco teórico, se apoya en la teoría fundamentada en los datos [*grounded theory*], en tanto la aplicación de teoría social en trabajos que ilustran ciertos aspectos de la relación entre arte comunitario y capital social en nuestro país es ciertamente escasa. Por ende, en este estudio se utilizó como guía para la metodología el trabajo de Strauss y Corbin "*Basics of qualitative research*" (1998). Los autores aclaran que el investigador no comienza un proyecto de investigación con una teoría predeterminada en mente, a menos que su propósito sea elaborar y expandir una teoría existente. En este caso cabe aclarar que los procedimientos allí presentados no fueron seguidos dogmáticamente, "sino para ser utilizados en forma creativa y flexible" (Strauss y Corbin, 1998: 13, traducción propia) hacia atrás y hacia adelante entre tipos de codificación.

Sería irreal asumir o incluso sugerir que los investigadores van a usar cada uno de los procedimientos descritos en este libro (...) comprendemos que la generación de teoría no es el objetivo de cada proyecto de investigación" (Strauss y Corbin, 1998:8, traducción propia).

El objeto de estudio es el entramado de relaciones sociales desde el cual se constituye el capital social y se desarrollan experiencias de arte

comunitario. La atención se centra en actores individuales y en las relaciones entre las organizaciones de la sociedad civil (OSC) y con otros actores relevantes.

Las unidades de análisis son las redes en sí y las personas y organizaciones (actores individuales y colectivos) que la componen. La unidad de recolección está dada por individuos participantes de las organizaciones y agentes externos.

Teniendo en cuenta las limitaciones de un trabajo de corto plazo y geografía acotada, la zona geográfica en que se ubica la investigación es la Ciudad de Buenos Aires (Argentina). Resulta necesario estudiar experiencias en el ámbito urbano, dado que si bien “las ciudades han sido siempre espacios de creatividad, de innovación y de vanguardia en lo cultural y en lo social (...) también son focos de anomia y exclusión” (Pose Porto, 2006: 41); o bien, coincidiendo con Gómez Aguilera,

El habitante de la ciudad vive en un entorno físico conflictivo, denso y hostil, incómodo e inseguro, despersonalizado, paisajísticamente duro, que cuestiona diariamente la habitabilidad y la solidaridad exigible a la urbe, consecuencia de un tejido democrático deficitario y de un modelo de producción espacial desequilibrado urbanísticamente (2004: 37).

Además, un dato importante que apoya la decisión acerca de la relevancia de la zona geográfica considerada, es que la Ciudad de Buenos Aires constituye la segunda jurisdicción del país con el mayor número de organizaciones de la sociedad civil, en tanto cuenta con 1.014 OSC – precedida por el Gran Buenos Aires con 1.376 OSC– (Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad [CENOC], 2003).

Dado que la intención es analizar la generación y modificación del capital social en redes de arte comunitario, el período de tiempo considerado varía dependiendo de la trayectoria de cada experiencia; en todos los casos se toma en consideración la brecha que va desde los orígenes hasta la actualidad de las mismas.

## *El estudio de casos*

En este trabajo se realiza un estudio de casos, en tanto esta estrategia de investigación empírica pone el foco en un fenómeno contemporáneo en el contexto de la vida real (Forni, 2010). La prioridad está puesta en “el conocimiento profundo del caso y sus particularidades por sobre la generalización de los resultados” (Neiman y Quaranta, 2007: 219), en el marco de su complejidad. El fenómeno se estudia en su propio contexto, tratando de diferenciar lo menos posible a los individuos de su situación de vida habitual (Swanborn, 2010). Además,

Esta concepción de la estrategia consiste en una forma de investigación empírica que aborda fenómenos contemporáneos, en términos holísticos y significativos, en sus contextos específicos de acontecimiento, orientada a responder preguntas de ‘cómo’ y ‘por qué’ suceden las cuestiones bajo examen (Neiman y Quaranta, 2007: 223)

En esta tesis se realiza un estudio de casos múltiple (Stake, 1995; Swanborn, 2010), ya que se busca estudiar, a partir de una serie de casos, la particularidad y complejidad de las distintas experiencias organizativas de arte comunitario y el capital social.

A fin de describir y explicar (partes de) procesos sociales, la realización de un estudio de casos presenta una oportunidad única para focalizar en la interacciones sociales y en el desarrollo de significados que los participantes colocan a cada uno de los otros, y cómo interpretan los actos de éstos (Swanborn, 2010: 16, traducción propia).

Para la selección de los casos se ha realizado una búsqueda a través de: 1) la exploración en las principales y/o pertinentes páginas con bases de datos acerca de proyectos de artes visuales en Buenos Aires: Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación; Ministerio de Cultura (Régimen de Mecenazgo; Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias), Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; Ministerio de Desarrollo Social

(Dirección General de Fortalecimiento de la Sociedad Civil), Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad (CENOC); Revista de Artes Visuales “Ramona”; Red de Cultura y Desarrollo Social; 2) congresos y seminarios; y 3) informantes claves (dado el carácter muchas veces no institucionalizado de estas experiencias), que colaboran en componer el marco de los casos elegibles o en establecer contactos en el campo (Swanborn, 2010).

Con la finalidad de maximizar similitudes entre los casos, este estudio se concentra en aquello que cierta literatura da en llamar como artes no performativas [*nonperforming arts*]<sup>5</sup> (Blau, Blau y Golden, 1985: 310; Van Delinder, 2006), y dentro de éstas, las artes visuales en especial. Es necesario precisar que del conjunto de manifestaciones artísticas, aquí se eligen las artes visuales como el común denominador de las experiencias seleccionadas, y dentro de éstas al muralismo<sup>6</sup>, en tanto que, como explica Lowe, “el arte instalado en forma permanente, puede ser útil como recordatorio de la solidaridad y la identidad (...) puede probablemente también animar la interacción social futura” (2000: 383, traducción propia). De todas formas, esta distinción no es absoluta, en tanto, tal como explica Williams: “muchos de los proyectos de artes preformativas tienen un

---

<sup>5</sup> Éstas incluyen escritura, diseño, pintura, escultura, fotografía (Blau et al., 1985: 310; Van Delinder, 2006). Si bien Blau et al. no incluyen a la fotografía en ninguna de estas dos categorías, dada su posición ambigua, podría agruparse dentro de las artes no performativas, en tanto la contemplación de la obra no requiere de una *performance* en el acto. En relación a las llamadas *performing arts*, éstas incluyen en general al teatro, la música, la danza y la ópera (Blau et al., 1985; Van Delinder, 2006). Aquello que distingue a las artes performativas de las no-performativas es que: 1) las primeras utilizan el propio cuerpo del artista, su cara o su presencia como un medio; 2) en las artes visuales se utilizan objetos materiales como arcilla, metal o pintura, que pueden ser moldeados o transformados para crear un objeto artístico.

<sup>6</sup> Aquí se entiende que los “murales populares” son “pintados con brocha y pinceles sobre prácticamente cualquier tema, en cualquier espacio y con las posibilidades (en materiales e imaginación) que tenga cada pintor” (Castillo Berthier, 2008: 168). Aquí se decide no incluir al *graffiti*, en tanto representa una tradición particular, con suficiente autonomía para constituir un área diferenciada. Además, el grafiterismo se diferencia de las experiencias visuales de arte comunitario (de las que participa un grupo de personas dentro de un rango etario amplio), en tanto está intrínsecamente vinculado con la juventud (Hernández Sánchez, 2008; Valenzuela Arce, 1997) y, según algunos estudios, el *graffiti* pretende ser un acto de transgresión a la normatividad social (Hernández Sánchez, 2008; Valenzuela Arce, 1997; Castillo Berthier, 2008). Además, surge generalmente de individuos que realizan una acción solitaria, aunque en algunos casos pueden llegar a incorporarse a algún grupo (Castillo Berthier, 2008; Hernández Sánchez, 2008; Valenzuela Arce, 1997) y utiliza fundamentalmente latas de spray como material de expresión (Costa y Raposo, 2008; Hernández Sánchez, 2008).

significativo componente de artes visuales y muchos de los proyectos visuales tienen un componente de diseño importante” (1995: 8, traducción propia). La tesis se centra en casos que tienen un mismo (aunque no necesariamente único) y preponderante “tema específico”<sup>7</sup> (ya sea en sus orígenes o trayectoria): las artes visuales. Es decir que a partir de los diferentes tipos de artes, se hizo un recorte para focalizar en aquel que da lugar a bienes únicos, principalmente visuales y tangibles<sup>8</sup>, aunque también da cuenta en menor medida de otras artes que también forman parte de los proyectos.

Además, la selección estuvo dirigida a atender a organizaciones de mayor o menor formalización, en tanto se busca integrar experiencias de organizaciones tanto formales como informales. Éstas últimas tienen dificultad para ser capturadas por fuentes *standard* de datos (Toepler, 2003), y sin embargo son igualmente importantes a la hora de analizar el arte comunitario en el denominado “tercer sector”. Entonces las “pequeñas organizaciones de la sociedad civil” –VSOs por sus siglas en inglés *very small organizations*– (Toepler, 2003: 237) fueron necesariamente tomadas en consideración. Su dificultad para ser contempladas sucede tanto a nivel internacional como local. A nivel internacional:

Es importante notar que la mayor parte de los estudios focaliza en los programas de arte comunitario o tiene una perspectiva de desarrollo cultural comunitario, lo que significa que estos estudios se limitan usualmente a actividades de arte organizadas (con más frecuencia que aquellas no financiadas gubernamentalmente, y precisamente por ello tienen incorporadas ciertas reglas o regulaciones) (White y Rentschler, 2005: 6, traducción propia).

A nivel local sucede una situación similar acerca de la dificultad por captar organizaciones informales en cuanto a su status jurídico, que ayuda a responder por qué resulta interesante la inclusión en este estudio de este tipo de organizaciones que realizan arte comunitario:

---

<sup>7</sup> “Los Temas Específicos tienen por fin indagar sobre las actividades puntuales que abordan las organizaciones particularizando aspectos de las áreas temáticas” (CENOC, 2003: 110).

<sup>8</sup> Los otros tipos de arte son: aquel que da lugar a bienes reproducibles (la literatura, el cine, la fotografía); y aquel que da lugar a espectáculos –teatro, música– (Heinich, 2003).

Durante los últimos diez años se desarrollaron y se hicieron visibles diversos talleres de teatro, cine, danza, fotografía, música (popular, orquestal), etc., en su mayoría dirigidos a jóvenes cuyos productos artísticos lograron atravesar las barreras barriales y ser exhibidos en galerías y centros culturales frecuentados por sectores sociales medios y medios altos. No ha habido hasta el momento ningún relevamiento formal de estas iniciativas, a pesar de aparecer con frecuencia en los medios de comunicación masivos y de ser cada vez más conocidas por la sociedad argentina (Wald, 2009a).

Además, la encuesta realizada por CENOC (2003), que demuestra que 4 de cada 10 OSC carece de personería jurídica, abona a la decisión de seleccionar a organizaciones con distinto nivel de formalización.

### ***Presentación de los casos seleccionados***

A continuación se presentan los dos casos que conforman la muestra construida teóricamente (Strauss y Corbin, 1998), siguiendo su orden de aparición en la construcción de la teoría emergente. La selección de estos casos responde al interés por cubrir cada tipo de las clasificaciones aquí generadas (tipos de arte comunitario, capital social y organizaciones de la sociedad civil). A los fines de maximizar las diferencias, para la selección de los casos se tuvieron en cuenta las siguientes condiciones: formalización e impulsores de las experiencias.

Cabe señalar que la siguiente descripción de las organizaciones tomadas se inspira en las tipologías (ver capítulos 1 y 3) halladas en los trabajos de: Becker (2008), CENOC (2003), Pitts y Watt (2001), Suess (2006) y Williams (1995), así como también se basa en la observación empírica de los casos seleccionados<sup>9</sup>:

*Caso “A”:* Red en torno a una organización formal; subvencionada por la administración pública; la organización acerca disciplinas artísticas a sectores sociales desfavorecidos; co-creación entre artistas profesionales integrados y miembros de la comunidad; la intervención en la comunidad es a través de una organización de apoyo; colaboración mutua entre artistas profesionales integrados y artistas comunitarios; el proyecto es iniciado por

---

<sup>9</sup> Los nombres de las organizaciones han sido modificados.

*una funcionaria pública.* Es una asociación civil con dos sedes en la Ciudad de Buenos Aires, cuyo objetivo es reinserir a ciudadanos en situación de calle a la red social, cultural y económica. El proyecto nació en el 2003 por iniciativa del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires con el fin de pintar murales en las paredes de la Ciudad. Con este objetivo se convocó a muralistas, estudiantes de arte y población en situación de calle a participar de la experiencia. Actualmente conforman una asociación. En sus orígenes el lenguaje artístico predominante fue el mural, que se mantiene hasta hoy. En la actualidad comprende talleres de artes y oficios (murales, taller de cuentos, luthería, carpintería y refacción de obra).

Caso “B”: *Red en torno a una organización de base; con fuerte anclaje en la comunidad; iniciativa de la misma comunidad (los artistas son miembros de la comunidad en la que trabajan); participación de los vecinos; artistas profesionales integrados colaboran con artistas comunitarios.* Se trata de una organización cultural ubicada en un predio de un barrio de la Ciudad de Buenos Aires, cercano al primer cordón del Gran Buenos Aires. Nació en 2006 por iniciativa de un grupo de jóvenes del barrio, con el objetivo de crear talleres artísticos para la población de su zona de residencia, y con el impulso de un artista profesional integrado externo al barrio. Este proyecto ha recibido, fundamentalmente apoyo financiero de personas y organizaciones nacionales e internacionales. Allí se realizan actividades recreativas, deportivas y culturales (exposiciones de arte, festivales, etc.). Tanto en sus orígenes como en la actualidad, las artes visuales y audiovisuales (murales, fotografía, video) tienen preponderancia. También incluye artes de tipo performativas (murga, percusión, circo).

### ***Fuentes y técnicas de recolección de datos***

Para la recolección de datos se recurrió a una combinación de fuentes de datos: primarias y secundarias.

Se implementó una estrategia de investigación que incluyó un trabajo de campo de naturaleza etnográfica, entendida como estrategia cualitativa de

investigación social vinculada a la tradición antropológica de la ciencia social (Ameigeiras, 2007), en tanto las características de los casos hicieron necesaria la presencia personal y prolongada en el campo. Junto a la realización de entrevistas y revisión de documentos se llevó a cabo la observación participante, que implica tanto un modo de ver así como de interactuar en el campo (Ameigeiras, 2007; Creswell, 2009). La entrada al campo se vio facilitada por la propia afinidad y experiencia en talleres de artes visuales, lo cual ayudó a establecer *rappport* con los entrevistados. El registro de la información se hizo a través de notas de campo, grabaciones de entrevistas y fotografías.

Por un lado, se utilizó observación participante y no participante o sistemática de las acciones grupales. Estas técnicas permitieron recabar aquellos datos que no son perceptibles a través de otras técnicas, en especial sobre su estructura organizativa, modos de acción y las prácticas que realizan en su propio contexto y lugares de acción. Se empleó la observación no participante para describir las sedes en el caso “A” y el predio en el caso “B”, así como también para identificar la estructura de relaciones entre sus miembros.

En el caso “A” se utilizó la observación participante, porque las negociaciones en el campo con la directora nos implicó como recurso humano de la organización: colaboración en un espacio a través de actividades extra-taller, anotación en las asambleas, limpieza y orden del salón para las actividades nocturnas, colaboración en colgar cuadros, repartir folletos, clasificar pinturas, lijar bancos, recolectar donaciones de libros, además de la inclusión en festejos de cumpleaños de los participantes y en conversaciones donde éstos contaban su intimidad o mostraban fotografías del pasado. El involucramiento en la organización requirió asistir dos veces por semana durante alrededor de ocho meses (año 2009).

En el caso “B” también se utilizó la observación participante, porque la presencia en el barrio nos implicó nuevamente como recurso, como la inclusión en recorridos de los murales del barrio para otras organizaciones, el acompañamiento al artista profesional integrado en tomas de fotografías del lugar para una exhibición, la observación de videos realizados por uno

de los miembros del grupo inicial en su hogar, la participación en almuerzos con los miembros del grupo inicial o con miembros de otras organizaciones de la red, o la ayuda en la acostización de una sala del predio. El trabajo de campo duró alrededor de cinco meses (año 2010).

Asimismo se utilizó la entrevista en profundidad semi-estructurada – con guía– (ver Anexo V) para los individuos que conforman las redes. A medida que se fue poniendo en uso la guía de preguntas, se fue adaptando de acuerdo con el tipo de rol del entrevistado en la organización (director, participante, tallerista, miembro de otra organización, artista profesional, otros actores). De todos modos, los resultados de las entrevistas fueron progresando a medida que se fueron incorporando las preguntas, lo cual colaboró en el desarrollo de una conversación más fluida en torno a los principales ejes de investigación. Se indagó especialmente sobre valores, creencias, modos de acción, intereses, negociaciones y conflictos al interior de los grupos y con otros actores, y los vínculos intra y entre grupos, en tanto se buscó analizar la naturaleza real de las prácticas colaborativas, es decir, documentar tanto sus consensos como sus conflictos y diferencias. Asimismo se indagó acerca de las modificaciones en la visión del área local, redes sociales, compromiso cívico, reciprocidad y confianza y cooperación a partir de la participación en estas experiencias. Esta técnica fue de especial importancia para la reconstrucción del entramado de relaciones sociales. El número de entrevistas estuvo ligado a la saturación teórica (Glaser y Strauss, 1967). Dado el carácter diacrónico del diseño, se consideró estas herramientas como las más adecuadas para el presente estudio.

En el caso “A”, hacia el final del período de trabajo de campo se implementaron entrevistas que buscaban confirmar o refutar las observaciones que se estaban haciendo en las notas de campo y las interpretaciones que se estaban generando en forma de memos (registro escrito de nivel analítico y conceptual), que acompañaron todo el proceso de análisis, de menor a mayor nivel de abstracción.

En el caso “B”, luego del primer mes del trabajo de campo, se comenzó con la realización de las entrevistas, tomando en consideración las

anotaciones realizadas. Se utilizó la técnica de “bola de nieve”, es decir, a través de contactos establecidos en el trabajo de campo, los informantes recomendaban personas de sus círculos conocidos (Gubber, 2004, en Zibecchi y Guimenez, 2004). En este camino del trabajo de campo se logró identificar y sumar entrevistas a miembros de la escuela pública lindante, a una profesional de reciente incorporación y al ex párroco del barrio, que fueron las que indicaron la etapa de saturación de las categorías del análisis junto con la finalización abrupta del trabajo de campo, a la vez que marcaron rumbos para la investigación.

Por otra parte, se produjeron fotografías de las experiencias como medida no obstructiva que complementaron las entrevistas y la observación (Sautu, 2003). Asimismo se utilizaron datos secundarios (material producido por los grupos, como documentación, informes, publicaciones, páginas de internet, blogs). La lectura de publicaciones (materiales de prensa de periódicos y revistas que incluían notas sobre estas experiencias) y la visualización de experiencias generadas por las mismas organizaciones, permitieron dar cuenta de actividades realizadas en el pasado.

La confiabilidad y validez interna de la investigación se sustentan en la sistematización de los procesos de recolección y análisis de información. La implementación de las distintas técnicas y herramientas responde a la búsqueda de validez<sup>10</sup> de la investigación. La construcción de validez se fundamenta en diferentes etapas de triangulación: la combinación de fuentes de información (primarias y secundarias) y la triangulación de técnicas de recolección (observación y entrevistas), ligadas a preguntas en torno a vínculos, y a la incorporación de distintos puntos de vista de los entrevistados de la red.

La confiabilidad<sup>11</sup> devino de repetidas observaciones así como también de entrevistas cara a cara en el campo. Los procedimientos realizados en esta investigación están documentados y explicados a lo largo

---

<sup>10</sup> Se entiende la validez como “el grado en que el hallazgo es interpretado en forma correcta” (Kirk y Miller, 1986: 20).

<sup>11</sup> La confiabilidad es “el grado en que el hallazgo es independiente de circunstancias accidentales de la investigación” (Kirk y Miller, 1986: 20).

del trabajo (ver también Anexo I “De la reflexividad en el campo” y Anexo V “Guía de preguntas”).

### ***Muestreo***

En este trabajo, el número de casos fue variando a lo largo de la investigación. Tal como sostienen Glaser y Strauss, “el sociólogo tratando de descubrir teoría no puede estipular en el comienzo de la investigación cuántos grupos en total van a conformar su muestra; sólo puede sumar el total de grupos al final” (1967: 61, traducción propia).

En una primera etapa se trató de una muestra intencional, debido a que no se buscó obtener representatividad estadística y a que la selección de los grupos se hizo por su relevancia teórica (en tanto profundizan el conocimiento sobre el tema)<sup>12</sup> y empírica (dado que los casos seleccionados son relevantes en sí mismos por el tipo vínculos). Es decir que la muestra fue intencional en función del interés temático y conceptual, y los casos han sido seleccionados para iluminar comparativamente las distintas experiencias según sus impulsores y grado de formalización.

La selección de los casos se fue delimitando en sucesivos pasos a lo largo de la investigación a través del muestreo teórico, para trabajar de este modo bajo condiciones estructurales distintas: grado de formalización de las OSC e impulsores de las experiencias de arte comunitario. La cantidad de casos se redujo a dos, en tanto logró cubrir el conjunto planteado. Además, la selección de pares de opuestos fue conveniente para la medición del mismo fenómeno bajo circunstancias diferentes.

Se seleccionaron los casos en función de que fueran informativos [*informative cases*] (es decir, casos que representan el fenómeno bajo

---

<sup>12</sup> Si bien son relevantes por su peso político y cultural en el campo del arte comunitario, quedan excluidos de la muestra tanto el grupo Catalinas Sur como Fundación Crear Vale la Pena, en tanto: el primero consiste en una experiencia basada fundamentalmente en el teatro comunitario, tal como el grupo afirma: “Somos un grupo de hombres y mujeres convencidos de que a través del teatro se puede llevar adelante un proyecto que se apoya en las ricas tradiciones y la historia vital de lo popular” y ha sido investigado en diversas oportunidades (Bidegain, Marianetti y Quain, 2008; Borba, 2009; Greco, 2007); en el segundo, su lenguaje artístico predominante es la danza, por lo que se aleja del tema específico aquí convocante (las artes visuales).

estudio con bastante claridad), y representativos [*representative cases*], es decir, casos que ocupan una posición modelo en variables relevantes (Swanborn, 2010). Los casos se tomaron con fines teóricos (explicar las redes de las experiencias de arte comunitario), para iluminar distintos aspectos en función del tipo de vínculos. Específicamente, se seleccionaron casos con y sin vínculos con el Estado, con y sin personería jurídica, donde el arte comunitario fuera una parte sustantiva de su accionar. Se arrancó por el caso “A”, en tanto, siguiendo las recomendaciones de Palacios Garrido (2009), aquí se creyó necesaria la documentación y el análisis crítico de proyectos artísticos que reciben dinero público, cuyo fin es mejorar una problemática social. “A” es un caso ejemplar de organización formal, que sobre la base de financiamiento del gobierno local, lleva adelante un programa que intenta contribuir a cubrir necesidades de los sectores más desprotegidos. Durante el proceso de recolección de datos se decidió que el segundo caso a incluir fuera uno similar en cuanto al campo de acción, aunque disímil con respecto a las otras variables; luego se observó la necesidad de lograr obtener un caso basado en la comunidad barrial. De ahí que surgió la necesidad de continuar con el muestreo teórico a través de la incorporación del caso “B”, a la vez que se consolidaron las diferencias. De la comparación entre casos diferenciados por el tipo de organización e impulsores de la experiencia, el trabajo se orientó hacia las distintas oportunidades que surgen en redes que giran en torno a organizaciones de arte comunitario de apoyo y de base.

El criterio para juzgar cuándo cesar el muestreo de los distintos grupos pertenecientes a cada categoría central estuvo dado por el principio de la “saturación teórica” (Glaser y Strauss, 1967: 61; Strauss y Corbin, 1998: 212), que sucede cuando las categorías más relevantes están saturadas (ninguna información adicional va a agregar nuevos datos relevantes sobre propiedades de las categorías), cuando la categoría está bien desarrollada en términos de sus propiedades y dimensiones, y cuando la relación entre categorías está bien establecida.

Tales criterios de tipo sustantivo se combinaron con otros de tipo pragmático: un criterio adicional en el número de casos seleccionados, estuvo limitado a restricciones financieras y de tiempo. Tal límite estuvo

determinado por la relación costo/beneficio (Swanborn, 2010), que se hubiera vuelto negativa de aumentar la muestra. Tal como sostienen Strauss y Corbin, “las decisiones respecto al número de sitios y observaciones y/o entrevistas dependen del acceso, recursos disponibles, los objetivos de la investigación, y el cronograma de tiempo del investigador y su energía” (1998: 204, traducción propia).

### *Análisis*

El análisis de la información procede a través de la construcción y reconstrucción de categorías, y la modificación y aplicación de otras que se toman de distintas perspectivas teóricas integradas en este trabajo (como los desarrollos de capital social y de arte comunitario). Es decir que en este estudio se toman como punto de partida el marco conceptual y teórico del capital social, del arte comunitario y de las OSC. En la entrada a campo no se conocía con exactitud qué variables eran relevantes a los casos y cuáles no; ello no significó que se descartara el uso del conocimiento teórico disponible, sino más bien la apertura a aspectos inesperados. Siguiendo a Strauss y Corbin, “las preguntas de investigación iniciales o áreas de observación pueden estar basadas en conceptos derivados de la literatura” (1998: 205, traducción propia). Vinculado a ello, para Swanborn:

La teoría con la que se comienza es instrumental al proveernos de alguna guía, al ayudarnos a la selección preliminar de conceptos y variables. Durante el proceso de investigación, la teoría rudimentaria se desarrolla, se especifica, incluso quizás se modifica o es reemplazada por otra más apropiada (2010: 29, traducción propia)

El procedimiento utilizado fue un doble movimiento de la teoría a la práctica y viceversa. Durante el proceso de la investigación se intentó mantener la máxima apertura posible frente a aspectos desconocidos que surgieran en el campo. Como sostienen Glaser y Strauss,

Una teoría fundamentada en los datos, va a tener a combinar conceptos e hipótesis que en su mayoría fueron emergiendo de

los datos con algunos otros existentes que son claramente útiles (1967: 46, traducción propia).

Además en este trabajo ha sido de gran utilidad contrastar las ideas y opiniones (percepciones, interpretaciones, argumentos, explicaciones) de los entrevistados, para entender con mayor claridad las controversias generadas en la red.

Como fin último se busca “extender los resultados empíricos hacia fenómenos de similares condiciones y elaborar explicaciones ‘locales’ referidas a la comprensión de procesos específicos y en contextos definidos” (Miles y Huberman, 1991, en Neiman y Quaranta, 2007: 225).

En cuanto a las técnicas de procesamiento y análisis de datos, siguiendo a Strauss y Corbin (1998), se hizo microanálisis, codificación abierta, axial y selectiva. En este trabajo, las técnicas fundamentales para abrir los textos y descubrir significados y variaciones fue hacer preguntas y comparaciones teóricas (Strauss y Corbin, 1998: 71). Se intentó tener siempre presente “la sensibilidad a qué es lo que los datos realmente nos están diciendo” (Strauss y Corbin, 1998: 75, traducción propia). Para ello, siguiendo a tales autores, en el análisis se empezó por comprender el foco de la investigación, es decir, de qué se trata el fenómeno central (problema) en esta área de investigación. Para ello en el primer caso se utilizaron preguntas de sensibilización como “¿Qué está pasando acá?” [*What is going on here?*], mientras que en el segundo caso se le sumó “¿En qué difiere del anterior caso analizado?”; otras preguntas de sensibilización utilizadas fueron respecto a cuándo, cómo y con qué consecuencias los actores actúan (Strauss y Corbin, 1998). A estas preguntas se le sumaron otras de corte teórico, como “¿Cuál es la relación entre un concepto y otro?”, en tanto fueron útiles para comprender procesos. Más adelante, se buscó integrar los propios pensamientos sobre los datos en una formulación teórica.

Las preguntas sobre quién, cuándo, por qué, dónde, qué, cómo, cuánto y con qué resultados, colaboraron a generar ideas y formas de observar los datos (de explicar el fenómeno). A modo de ilustración, en el caso “A” una de las preguntas giró en torno al círculo cercano: “¿Quién pertenece al círculo cercano de la directora?” “¿Por qué forman parte de él?” “¿Qué

resultados obtienen de esta posición en la estructura?”, a raíz de lo cual surgió la diferenciación entre los participantes “con acceso arriba” y los que se quedan “abajo”. Estas y otras preguntas fueron estimulantes para pensar hacia dónde dirigir la muestra teórica (Strauss y Corbin, 1998).

Nuestra forma de generar teoría es *no* sólo trabajar con un sólo caso, luego proceder al siguiente y tratarlo como un caso separado, y así sucesivamente. Más bien queremos conocer qué nos enseña este caso sobre otros casos. Queremos movernos de lo específico a lo más general. Para ello, utilizamos un caso para abrir nuestras mentes al rango de posibles significados, propiedades, dimensiones y relaciones inherentes en cualquier parte de los datos. Por lo tanto, cuando nos movemos hacia el próximo caso y aquellos que le siguen, somos más sensibles tanto a aquellas posibilidades como a qué otra cosa nos pueden enseñar los casos (Strauss y Corbin, 1998: 88, traducción propia).

En el caso “B” una serie de preguntas analíticas fueron en torno a: “¿Quién forma parte de la red?” “¿Quién ingresa y quién se va?” “¿Cómo?” “¿Por qué?”, a raíz de lo cual surgió la diferenciación entre la capacidad y las dificultades de “*trabajar grupalmente*”.

Asimismo se realizó microanálisis de ciertas frases o palabras que aparecían como significativas y analíticamente interesantes (Strauss y Corbin, 1998: 93, traducción propia), intentando no sólo especular acerca de su significado, sino enunciar todos sus significados posibles y encontrados en las entrevistas (no cuántos entrevistados nombran determinado concepto, sino cuán seguido emerge y cuáles son sus propiedades). Por ejemplo, en el caso “A” se analiza la recurrente mención a “*sin techo*” y sus vínculos con “*situación del calle*”. En el caso “B” con frecuencia se nombra al predio como “*un centro cultural*”. A partir de ello se abrieron preguntas acerca de su significado en relación a otros centros culturales o a lugares convencionales de exposición, de lo cual surge la propiedad de participación, y las dimensiones alta y baja. O bien, con frecuencia los entrevistados se refieren a “*aportar*” al proyecto. A partir de ello surgieron interrogantes acerca de su significado en relación a una “*inversión*”.

Durante la codificación abierta se agruparon los conceptos bajo categorías, “en tanto permite al analista reducir el número de unidades con

las que está trabajando” (Strauss y Corbin, 1998: 113, traducción propia). Los códigos fueron formulados basados en una combinación del conocimiento teórico (escritos entre comillas en letra imprenta en el análisis) y del campo empírico proveniente de la investigación (en letra cursiva). Por ejemplo, en el caso “A”, los conceptos fueron agrupados en base a cuatro categorías: “oportunidad”, “encaminarse”, compromiso, proceso grupal (el primer concepto emerge de los datos, el segundo es un código *in vivo*<sup>13</sup>, y los dos últimos, son tomados de la literatura). Estas categorías están compuestas por subcategorías que “especifican una categoría al indicar información como cuándo, por qué y cómo es probable que el fenómeno ocurra” (Strauss y Corbin, 1998: 119, traducción propia).

Con el avance del proceso de investigación, se fueron haciendo evidentes qué conceptos eran categorías y cuáles subcategorías. Por ejemplo, en el caso “A” una subcategoría de “encaminarse” es “arte como *vehículo*” normativo, expresivo y de socialización, que explica en forma más precisa el fenómeno (el cómo). Bajo las preguntas de por qué, dónde y cuándo (condiciones), quién y cómo (acciones/interacciones) y con qué resultados (consecuencias), se buscó relacionar estructura con proceso. Un diagrama general fue una herramienta especialmente útil al comienzo del análisis del caso “B”, para observar el fenómeno con más claridad.

Se volvió necesario estudiar tanto la estructura como el proceso, porque por un lado la estructura o las condiciones (tiempo, espacio, normas, creencias y organizaciones) establecen el escenario en el que los problemas o eventos se sitúan o emergen, y por otro, el proceso (comportamiento) denota la acción o interacción a través del tiempo de personas, organizaciones y comunidades en respuesta a ciertos problemas o eventos (Strauss y Corbin, 1998). Tal como aconsejan Strauss y Corbin, el foco estuvo puesto en “el entretejido de eventos que son la antesala de un problema o acontecimiento, al que las personas responden a través de alguna forma de acción/interacción, con algún tipo de consecuencias” (1998: 132, traducción propia). Por ejemplo, en el caso “B”, las fases de “ingreso, permanencia y expulsión” constituyen secuencias en la interacción

---

<sup>13</sup> Los códigos *in vivo* son codificaciones con términos nativos, con una imaginería muy vívida y que se explica en su contexto local (Glaser, 1978).

en el tiempo y en el espacio entre el grupo inicial y otras personas y organizaciones, que da cuenta de un proceso. En el análisis se observa cómo la contingencia de una exhibición por parte del artista profesional integrado colaboró en modificar la interacción con el grupo inicial, interrumpiendo su continuidad en el proyecto. Cabe aclarar que:

Nosotros deducimos qué está pasando basándonos en los datos, pero también basados en nuestra lectura de los datos junto con nuestros supuestos sobre la naturaleza de la vida, la literatura que llevamos en nuestras mentes, y las discusiones que tenemos con colegas (Strauss y Corbin, 1998: 137, traducción propia).

Con el tiempo, la relectura del análisis preliminar sobre ambas redes hechó luz a la categoría central del trabajo: “*Vínculos creativos*. Las oportunidades en redes de arte comunitario y el capital social”, que intenta explicar “de qué se trata esta investigación” [*what this research is all about*] (Strauss y Corbin, 1998: 146, traducción propia), o en otras palabras, identificar “la historia” (Strauss y Corbin, 1998: 148, traducción propia): qué oportunidades brindan las experiencias de arte comunitario en función de los vínculos y posición en la estructura.

El análisis de los datos fue asistido por el *software* ATLAS.ti, en tanto los programas informáticos de ayuda al análisis cualitativo en general facilitan el trabajo del analista en: la recuperación de segmentos de textos, la búsqueda de códigos, la incorporación o recuperación de memos, la creación de familias de documentos primarios y de códigos, la creación de hipertextos, la confección de mapas conceptuales o semánticos y la construcción de teoría (Chernobilsky, 2007).

Asimismo se confeccionaron diagramas de los vínculos a partir de los datos, generando de esta forma una visualización de redes. Para ello fue de gran utilidad el apoyo en el programa especializado en la visualización de redes sociales, Visone [*Visual Social Networks*], como soporte técnico.

## Justificación

La investigación en arte comunitario es relativamente nueva y escasa, y asimismo lo es el concepto de capital social en este campo (Putland, 2008). Por otra parte, la aplicación de teoría social en trabajos que ilustran ciertos aspectos de la relación entre arte comunitario y vida social es débil (Lowe, 2000: 359). Recurriendo a *Sage Publications*<sup>14</sup>, se ha constatado que el término “*community arts*” aparece en el título de 3 artículos, en el abstract en 5 oportunidades, y arroja 167 resultados en todos los campos<sup>15</sup>. En una búsqueda del término “arte comunitario” realizada en *Scielo*<sup>16</sup>, se obtuvieron 2 resultados, y la búsqueda de términos semejantes no superaba este resultado<sup>17</sup>.

En cambio, en una búsqueda similar en *Sage Publications*, se constata que el término “*social capital*” aparece en el título de 304 artículos, en el abstract en 525 oportunidades, y arroja 5.804 resultados en todos los campos. En una búsqueda del término “capital social” realizada en *Scielo*, arrojó 579 resultados. Cruzando los términos “arte comunitario” y “capital social” en todos los campos, resulta en un total de 11 artículos en *Sage Publications*, y 0 artículos en *Scielo*.

Asimismo,

al estar privatizada la información y promovida casi exclusivamente por intereses de mercado, poco sabemos de la producción cultural no industrial como el teatro, el nuevo teatro, o aquel que se despliega en espacios no convencionales, las danzas, las artes plásticas, si bien están atravesadas por el

---

<sup>14</sup> *Sage Publications* es una editorial científica con una base de datos *on line* que compila revistas y libros científicos a nivel internacional de humanidades y ciencias sociales entre otras disciplinas.

<sup>15</sup> Búsqueda propia realizada el 05 de octubre de 2008. En la misma búsqueda realizada dos años más tarde (18 de septiembre de 2010) no se encuentran grandes cambios para el término “*community arts*”: aparece en el título de 8 artículos, en el abstract en 12 oportunidades, y arroja 272 resultados en todos los campos. Respecto a “*social capital*”, aparece en el título de 447 artículos, en el abstract en 858 oportunidades, y arroja 8531 resultados en todos los campos. Cruzando ambos términos en todos los campos, resulta en un total de 21 artículos.

<sup>16</sup> *Scielo* es una la biblioteca electrónica científica en línea para América Latina y el Caribe principalmente.

<sup>17</sup> Búsqueda propia realizada el 26 de noviembre de 2010.

marketing cultural. Muchas de estas propuestas artísticas se desarrollan en espacios no convencionales, promovidas por nuevas formas de asociacionismo social (Wortman, 2002: 6).

Incluso, esta misma autora sostiene que para sortear la falsa dicotomía entre acción política e investigación social en nuestro país (que según aclara sí forma parte de la acción cultural<sup>18</sup> en otros países) sería necesario “tener un mayor registro del impacto de las acciones culturales, de los grupos que demandan, del tipo de demandas, de los espacios en los cuales se desarrollan, etc.” (Wortman, 2002: 10).

Como explica Matarasso (1997) es necesario indagar el valor social que tiene la participación en las artes, porque es este beneficio social de las artes el que es evaluado en general por las políticas públicas.

Una mayor comprensión del impacto social de las artes es de vital importancia para las políticas sociales y culturales. Los impactos sociales e intrínsecos de las artes son en esencia intangibles, y en un clima donde una demanda creciente por *accountability* de fondos públicos, es importante desarrollar formas para demostrar su valor (White y Rentschler, 2005: 1).

Si bien en Argentina la investigación teórica y empírica respecto al arte comunitario es escasa, sobre todo si se trata de artes visuales, sí hallamos estudios en otros países (principalmente en países angloparlantes) que han investigado este tema (Jones 1988; Lowe, 2000; Wositzky, 1998). Asimismo se encuentran en nuestra región prácticas concretas para abarcar estas cuestiones. Por lo tanto, a partir de ciertas manifestaciones de artes visuales, en este estudio se analizan vinculaciones de conceptos que han sido escasamente desarrollados.

Por otro lado, diversos programas y eventos recientes a nivel local dan cuenta de la multiplicación de estas experiencias y el creciente interés en ellas, entre las que podrían citarse: el Programa Cultural de Desarrollo Comunitario<sup>19</sup> y el Programa de Subsidios para el Desarrollo Sociocultural

---

<sup>18</sup> De acuerdo a Rubinich, acción cultural es entendida como “proyectos culturales insertos de manera manifiesta en determinada política cultural o, como en el caso de grupos con bajos grados de formalización, que trabajan con una concepción implícita” (1993: 57).

<sup>19</sup> El término “desarrollo cultural comunitario” (DCC), pareciera ser el más extendido en España para hablar de este tipo de experiencias. Éste puede definirse como: “conjunto de

(Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, 2005-2010), el Seminario de Arte y Desarrollo Comunitario (Fundación Crear Vale la Pena, Buenos Aires, 2008), las Jornadas Internacionales de Cultura y Desarrollo Social (Asociación Artes Escénicas, Mendoza, 2007-2008; Buenos Aires, 2010) y la 1º Marcha Nacional de Organizaciones Culturales Comunitarias y del Arte Autogestivo e Independiente (Pueblo Hace Cultura, Buenos Aires, 30 de noviembre de 2010). Todos ellos marcaron rumbos para iniciar esta investigación.

De hecho, el tema de esta tesis surge fundamentalmente a raíz de: 1. la evaluación de proyectos culturales a nivel nacional durante 2005 y 2006, en los que se advirtió por un lado una amplia definición del universo de “organizaciones comunitarias”<sup>20</sup> destinatarias del programa (amplia en cuanto a su orientación) junto a ciertos requerimientos institucionales (personería jurídica); y 2. la participación en diversas Jornadas y Seminarios relacionados con el arte y la cultura, en los que a la vez se notó una vasta cantidad de relatorías de experiencias por parte de los participantes directos a la vez que una desvinculación de éstas de algún tipo de marco teórico.

Aquí se espera incorporar la teoría del capital social, en tanto se reconoce que es un recurso que se genera en un ámbito social y comunal, y que la manera en la que los individuos se relacionan con las redes sociales y comunidades tiene importantes efectos en él. Además, recientemente se reconoce que actividades de pequeña escala fueron subestimadas y requieren mayor atención (Peters y Cherbo, 1998: 117, en Toepler, 2003: 238).

Un interés doble de esta investigación es potenciar el debate teórico en torno al arte comunitario y a la vez enriquecer la teoría con experiencias artísticas concretas. Se entiende que con ello se enriquecen teoría y práctica

---

iniciativas a partir de la colaboración entre artistas y las comunidades locales, cuyo objetivo es expresar, a través del arte, identidades, preocupaciones e ideas, a la vez que construir capacidades culturales y contribuir al cambio social” (Jornadas de Desarrollo Cultural Comunitario en Granollers, Catalunya, 2005, en Suess, 2006: 70, traducción propia). Para un desarrollo extenso del término, remito al trabajo de Sues (2006).

<sup>20</sup> El capítulo II artículo 2 del Reglamento del Programa Cultural de Desarrollo Comunitario sostiene: “Los destinatarios del programa son las organizaciones de la sociedad civil sin fines de lucro con personería jurídica otorgada por la Inspección General de Justicia (asociaciones civiles, fundaciones) o por el INAES (cooperativas, mutuales), cuya actividad esté orientada a la promoción y el desarrollo sociocultural de la comunidad” (página web Secretaría de Cultura de la Nación).

mutuamente, en tanto: 1. la práctica aporta a la teoría en complejidad (sobre todo se considera que la literatura de arte comunitario internacional se puede enriquecer con las experiencias concretas de nuestro país); y 2. la teoría aporta a la práctica una interpretación más distanciada (en especial en estas latitudes, donde una gran parte de la relatoría de estas experiencias está hecha por sus propios participantes). Además, la teoría da visibilidad a las prácticas.

Sobre todo en el mundo actual, en el que el arte ha adquirido el prestigio de consumo suntuario, aquí se intenta iluminar un tipo de arte “en los márgenes”<sup>21</sup> (Merklen, 2000): experiencias artísticas de la Ciudad de Buenos Aires muchas veces invisibles para aquellos no directamente envueltos en estas experiencias. Wald sugiere que este tipo de proyectos, inmersos en una variedad de campos como el arte contemporáneo, la educación y las políticas sociales, y que trabajan problemáticas de múltiples dimensiones como la pobreza, la marginalidad, la discriminación, el estigma, no son experiencias sencillas de analizar. “En consecuencia, las interpretaciones que este tipo de experiencias generan no son únicas sino múltiples, así como los sentidos que sus productos artísticos o culturales producen” (Wald, 2007: 171). También impulsan a este trabajo las recomendaciones de la UNESCO, que sostiene que:

las artes, en su acepción más amplia y completa, son y deberían ser parte integrante de la vida y que es necesario y conveniente que los gobiernos contribuyan a crear y a mantener no sólo un clima propicio a la libertad de expresión artística, sino también las condiciones materiales que faciliten la manifestación de este talento creador (1980: s/p).

Asimismo animan a este trabajo las conclusiones del Simposio Internacional de Arte para la Transformación Social (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 24 al 29 de abril de 2007), en las que se define la

---

<sup>21</sup> Se retoma esta expresión de Merklen en *Vivir en los márgenes: la lógica del cazador* (...), en el que explica que: “las instituciones de nuestras sociedades dejan sin reglamentar, o lo hacen en forma laxa, importantes ámbitos de la vida social, una de cuyas expresiones más claras es la informalidad (...) No se trata de que las instituciones no existan sino de que la forma real que adoptan deja huecos en la sociedad que son cubiertos por otras formas de lo social (...) Esa realidad institucional permite el desarrollo de una cultura de la periferia” (2000: 111-112).

conveniencia de este tipo de estudios al destacar, entre otros desafíos, “Comprometer a las universidades estatales y privadas en la construcción de evidencia científica sobre la acción que desarrollamos en particular en relación al perfil intangible que representan los aportes culturales”.

Se quiere por último aclarar que el interés en el análisis del arte comunitario y del capital social surge y se renueva como consecuencia de distintas circunstancias. Por un lado, por los trabajos de investigación realizados primero como estudiante de grado<sup>22</sup>, luego como tesista de la carrera de sociología<sup>23</sup> y finalmente como becaria de postgrado de CONICET con sede en el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (IDICSO)<sup>24</sup>, en temas referidos a si y cómo se genera capital social en contextos de pobreza. Por otro lado, y paralelamente, algunos pasos dados en las artes visuales, tanto en talleres grupales como en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), abrieron una inquietud sobre los efectos de hacer arte en forma grupal.

### **Esquema de exposición**

La presente tesis da cuenta en primer lugar del marco teórico-conceptual del estudio, que comprende tres capítulos, uno referido al arte comunitario, otro relacionado al capital social, y el tercero vinculado a las organizaciones de la sociedad civil.

En el primer capítulo, sobre arte comunitario, se presenta el término, se hace un breve recorrido histórico de éste a nivel internacional, sus definiciones, características e impactos. Se examina por un lado la literatura generada en diferentes países angloparlantes, en tanto es allí donde se acuñó

---

<sup>22</sup> La creación de un convenio entre la Universidad de Michigan (Estados Unidos de Norteamérica) y la Universidad del Salvador [USAL] (Buenos Aires, Argentina), estableció la conformación tanto de equipos de investigadores compuestos por miembros de ambas universidades, como de equipos de alumnos avanzados vinculados a las instituciones organizadoras. Ello ha permitido a muchos estudiantes interiorizarnos en el tema y avanzar en nuestras tesis de licenciatura afines al tema del capital social.

<sup>23</sup> Ver Mariana Nardone y Gabriela García (2006). Los grupos solidarios de microcrédito y la generación de capital social. Estudio de caso en Cuartel V, Moreno. Tesis de grado, Buenos Aires: IDICSO-USAL.

<sup>24</sup> En la actualidad participo del Proyecto CONICET de Investigación Plurianual (2010-2012) “Organizaciones comunitarias, redes sociales y capital social en ámbitos de pobreza y exclusión” a cargo del Dr. Forni.

el término. Del mismo modo, se presenta una revisión bibliográfica en base a la literatura en español, en tanto se entiende que prestar atención a las definiciones locales donde se desarrollan los casos es importante para comprender tales prácticas en estas latitudes. El fin último en este acápite es posicionar al arte comunitario como objeto de investigación con entidad propia, en tanto que se considera que una vez que se lo nombra como fenómeno, podemos comenzar a examinarlo.

En el segundo capítulo se repasa una diversidad de aproximaciones para estudiar el capital social. Se da cuenta del debate académico reciente que el concepto de capital social ha generado. Entre los autores que se enmarcan dentro de estas controversias conceptuales y que aquí se retoman se encuentran Bourdieu, Coleman, Granovetter, Burt, Putnam y Robison, Siles y Schmid. Se concluye que si bien los enfoques teóricos respecto del capital social resultan disímiles, de esta literatura se desprende que el capital social es un recurso que surge de las relaciones sociales, gracias a las cuales los actores se aseguran beneficios en virtud de la pertenencia a redes u otras estructuras sociales. Además se expone acerca del capital social “negativo”, que suele ser desestimado en la literatura e investigaciones en torno a este concepto. Luego se presentan diversas tipologías de capital social existentes y se intenta ordenarlas reconstruyendo una propia (unión, grupal, puente, escalera). Por último se presentan las propiedades derivadas de la literatura retomadas en este estudio en forma preliminar (visión del área local, redes sociales, reciprocidad y confianza, compromiso cívico, cooperación), a las que en el análisis se le agregaron otras que fueron emergiendo de los datos.

En el tercer capítulo, sobre las organizaciones de la sociedad civil, se repasa brevemente la historia del sector en nuestro país y se incluyen discusiones sobre su rol en las políticas sociales, y su acercamiento o distanciamiento con otras organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, tanto nacionales como internacionales. Ello deriva en la especificación sobre los dos tipos de organizaciones que se toman en este trabajo: organizaciones de base y organizaciones de apoyo (que difieren principalmente en el grado de formalización).

En el cuarto capítulo se procede con el análisis de las redes de arte comunitario: una gira en torno a una organización formal, que sobre la base

de financiamiento del gobierno local, lleva adelante un programa que intenta contribuir a la inclusión de personas en situación de calle; la otra gira alrededor de una organización de base, impulsada por artistas comunitarios jóvenes y profesionales integrados, que lleva a cabo actividades artísticas para su comunidad.

Posteriormente se exponen las conclusiones generales de la investigación, en función de lo visto a nivel teórico y empírico, donde se resumen los puntos principales del trabajo, se plasma la búsqueda por la verificación o contrastación de las hipótesis, se exponen las similitudes y diferencias entre los casos, se presentan los principales hallazgos de la investigación, y se plantean nuevos caminos para futuras investigaciones.

En el anexo se hallan esquemas que resumen el trabajo, como así también otros materiales (tales como la guía de preguntas utilizada y cuestiones de reflexividad en el campo).

Finalizando esta introducción, como objetivo se espera que la presente tesis sirva para alimentar la idea que hay arte y artistas más allá de los lugares convencionales de creación y exposición. Se espera que los resultados de la investigación sean útiles para mostrar si y cómo el arte comunitario puede ser una herramienta para tratar los problemas sociales, y junto con ello dar un impulso a la elaboración de programas de apoyo a organizaciones artísticas con mayor o menor grado de formalización.

## CAPÍTULO 1: ARTE COMUNITARIO

En este capítulo se revisa el concepto “arte comunitario” [*community arts*]<sup>25</sup>. En primer lugar se hace un breve recorrido histórico de éste a nivel internacional, en tanto es un concepto surgido principalmente en diferentes países angloparlantes, utilizado para describir prácticas artísticas de naturaleza grupal, que implican la participación de la comunidad en un proceso creativo y su desarrollo en la comunidad. Se presentan los antecedentes, definiciones, impactos y metodologías aplicadas a su estudio. Del mismo modo, se desarrolla una revisión bibliográfica en base a la literatura en español, en tanto se entiende que esta noción no puede entenderse exclusivamente desde tal perspectiva para estudios alejados de aquellos ámbitos. Aquí se intenta analizarlo dentro del marco latinoamericano frente a la herencia anglosajona del concepto. La finalidad de este capítulo es conocer si este concepto es aplicable en el ámbito local y cuál es el grado de avance en la investigación académica sobre el arte comunitario en estos contextos<sup>26</sup>.

### 1.1 ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO INTERNACIONAL

Si bien el trabajo en este campo, sobre todo en Europa aunque también en algunos países en otras latitudes, viene siendo reconocido hace tiempo por autoridades culturales y agencias de desarrollo como una forma significativa de asistir a las comunidades, paradójicamente: 1. la atención pública y los recursos hacia su trabajo suelen ser insuficientes, por lo tanto estas experiencias quedan muchas veces invisibles a aquellos no directamente envueltos en ellas; 2. este tipo de trabajo en este campo suele ser considerado como una manifestación marginal frente al arte

---

<sup>25</sup> Cabe aclarar que el término que se privilegia para nombrar este tipo de experiencias en países angloparlantes tales como Estados Unidos de Norteamérica, Inglaterra, Australia o Canadá, es *community arts o community-based art*, y aquí se traduce como arte comunitario.

<sup>26</sup> Para esta revisión se recurrió a diversas bases de datos y bibliotecas, necesarias para una correcta amplitud geográfica de búsqueda: la base de datos internacional *Sage Publications*, la biblioteca científica electrónica en línea *Scielo*, y las bibliotecas de FLACSO-Argentina, FLACSO-México, University of Queensland y Griffith University (Australia).

convencional establecido; por ende la obtención de fondos a través de agencias de financiamiento se vuelve una tarea difícil; y 3. no existe aún un término oficial o universal que abarque este tipo de experiencias<sup>27</sup> (Goldbard, 2006).

En este primer apartado se revisan artículos en idioma inglés acerca del arte comunitario, en tanto los estudios realizados en países como Australia, Estados Unidos y Gran Bretaña son fundamentales para comprender este tema<sup>28</sup>. Tales escenarios se consideran en la literatura como el origen fundante del campo y se toman aquí como las tradiciones de legitimación de esta práctica. Una veintena de artículos son aquí tomados como fuente por su relevancia en la investigación sobre arte comunitario, en tanto abonan a las consideraciones generales sobre este tema.

Las artes y su utilización en cuestiones sociales han generado una serie de interrogantes a nivel internacional que giran en su gran mayoría en torno a: la apropiación del uso de las artes para resolver problemas, desarrollar capacidades y para prevención (Lowe, 2000; Rapp-Paglicci, Ersing y Rowe, 2006); y el arte comunitario y su relación con: la salud (Putland, 2008; South, 2006), la juventud (Wright et al., 2006), la inclusión socioeconómica de jóvenes marginalizados (Baker y Cohen, 2008); la participación (Matarasso, 1997), el desarrollo comunitario (Goldbard, 2006; Koopman, 2007; Lowe, 2000) y el capital social (Williams, 1995). Los autores que desarrollan el concepto de arte comunitario provienen de diversas disciplinas, entre las que se encuentran: arte, educación, psicología, salud, sociología, trabajo social.

---

<sup>27</sup> Una excepción al respecto es Australia, donde hacia 1987 quedó oficialmente instalado el término "*community cultural development*" (desarrollo cultural comunitario o CCD, según sus siglas en inglés), recomendado por *Australian Art Council* (Consejo de Arte Australiano), aunque recientemente, hacia 2006, se cambió el término por el de "*creative communities*" (comunidades creativas), por lo cual los resultados del término son aún inciertos (Goldbard, 2006). Para una revisión de los diferentes nombres que este tipo de experiencias adquiere en el mundo ver: Arlene Goldbard (2006). *New Creative Community. The art of cultural development*. Canadá: New Village Press.

<sup>28</sup> De acuerdo con White y Rentschler (2005), el primer trabajo conceptual en el campo del impacto social de las artes fue un *paper* de discusión del Reino Unido del año 1993. Casi simultáneamente en la Universidad de Pennsylvania, Estados Unidos de Norteamérica, se estaba generando en su Centro de Investigación el *Proyecto del Impacto Social de las Artes*. Australia es también pionera en el estudio del impacto social a largo plazo del arte, gracias al estudio de Williams, que data del año 1995, considerado como la primera investigación de gran alcance en este campo.

Considerando el carácter incipiente de este campo de investigación, se comparten las sugerencias del texto de White y Rentschler (2005) que apuntan a: la necesidad de contar con definiciones consistentes e interpretaciones claras sobre los términos “arte” e “impacto social” en relación con los estudios y consecuencias de estas interpretaciones para la investigación [*meaning*]; la necesidad de una metodología más sólida [*methodology*]; y la consideración del impacto intrínseco del arte en relación con su impacto social [*mastery*] (White y Rentschler, 2005). Además, estas autoras explican que la interpretación acerca de qué es el arte se dificulta, en tanto los estudios: no suelen especificar si se refieren al arte como proceso o como producto, y se limitan usualmente a actividades de arte organizadas, financiadas gubernamentalmente, y por ende con ciertas reglas o regulaciones incorporadas.

Por todo lo anterior, aquí se presenta el concepto de arte comunitario a nivel internacional; se hace un breve recorrido histórico del mismo y se presentan las definiciones, los impactos y las metodologías existentes para su estudio.

## **Antecedentes**

Antes que ofrecer un desarrollo histórico del arte comunitario –que probablemente sea una inquietud cercana para aquellos provenientes de historia del arte–, el propósito principal de este apartado es presentar el recorte que los autores hacen de sus orígenes (quizás a costa de no presentar un estudio detallado de todos los acontecimientos históricos que marcan el nacimiento del arte comunitario).

Resulta casi imposible brindar aquí una descripción que dé cuenta de los antecedentes del arte comunitario y la interrelación con lo social, económico, político y cultural. Baste decir que entre 1965 y 1974 la recesión en Europa fue progresiva, y en 1973 se desencadenó la primera crisis del petróleo; la caída de la producción fue acompañada por una disminución de los beneficios sociales a la vez que aumentó la desocupación. La “Primavera de Praga” y el “Mayo Francés” son sólo algunos hitos de la revulsión de aquel momento. En Estados Unidos los

jóvenes comenzaban a manifestarse en contra de participar de la Guerra de Vietnam. En la década del '70 Australia amplió las políticas de inmigración. En América Latina, para el tiempo que en Argentina se establecía la última dictadura, la mayoría de los gobiernos progresistas de América Latina habían caído bajo gobiernos militares. En la década de 1990 los llamados “tigres asiáticos” surgieron con un fuerte modelo económico de producción y exportación. En enero de 1991 estalló la Guerra del Golfo. En Sudáfrica, en 1991 comenzó la apertura del *apartheid* y en 1994 Nelson Mandela ganó la presidencia. En 1989 se produjo la caída del muro de Berlín. En 1991 la Unión Soviética dejó de existir. Con el fin del comunismo, los conflictos étnicos y nacionales y los contrastes ideológicos y políticos surgieron a la luz. En América Latina regresaron al sistema democrático países como Brasil, Paraguay y Uruguay. Los Estados Unidos tuvieron que enfrentar una competencia por la superioridad económica con Europa y Japón.

En la literatura existen divergencias acerca del lugar de origen del arte comunitario. Mientras algunos autores sostienen que el término tiene su origen en Estados Unidos y Gran Bretaña (Palacios Garrido, 2009), otros lo ubican en Australia (Pitts y Watt, 2001; Suess, 2006). De todos modos, de la lectura se desprende que hubo un proceso de desarrollo del arte comunitario similar en todos ellos. Las reflexiones en la bibliografía revisada agregan un grado de historicidad que permite reconstruir su proceso. En este desarrollo se hallan tres momentos claves que Pitts y Watt denominan como: “democratización de la cultura”, “democracia cultural” y “asistencia social radical”.

*Democratización de la cultura (década de 1970):* El término *community arts* (u otras denominaciones cercanas como *community cultural development*, *resistance art* o *art for social change*) surgió en la década de 1970. El origen estuvo dado en un “movimiento” (Pitts y Watt, 2001: 9) de arte en la comunidad, a través del cual artistas con inquietudes sociales se acercaban a las comunidades marginadas para llevar sus proyectos artísticos; de esta forma se distanciaban de un ambiente artístico establecido (Suess, 2006). Tanto en los Estados Unidos de Norteamérica como en Gran Bretaña, uno de los principales objetivos subyacentes a estas prácticas fue el de “mejorar los espacios públicos donde vivía la clase trabajadora,

promoviendo que fueran los propios residentes, agentes activos en la transformación de ese entorno” (Palacios Garrido, 2009: 203).

En esa misma década en Australia la instalación oficial de estas prácticas produjo un giro que dio institucionalidad al “movimiento”. El término se expandió en ese país con la creación en 1973 del Comité de Arte Comunitario del Consejo para las Artes [*Community Arts Committee of the Australia Council for the Arts*]. La justificación para su creación fue la necesidad de llevar el arte a aquellos previamente limitados en el acceso debido a circunstancias ya sea económicas, geográficas o sociales (Pitts y Watt, 2001).

Hay dos ideas clave para comprender la evolución hacia nuevas formas de arte en esa década: el primero es la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo; y el segundo, el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra. La idea de la obra de arte como herramienta para el cambio social fue favorecida en parte por la crítica de: el arte por el arte, el sistema del mercado artístico, el individualismo como eje del proceso creativo y el artista como creador aislado y genial. Este cuestionamiento:

favoreció que un número importante de artistas renunciasen a su estatus y cambiasen un marco de elitismo cultural por una vinculación de su trabajo a problemáticas del contexto social en el que se desenvolvían sus vidas. Normalmente en relación a grupos sociales desfavorecidos y a sus necesidades. Esta importancia por el contexto llevó a sacar a la obra de arte de la galería y del museo y a situarla en ámbitos más cotidianos (Palacios Garrido, 2009: 199).

Para la mayoría de los artistas de aquel tiempo, se trataba de un período de arte para [*for*] las comunidades (Pitts y Watt, 2001): “Los grupos comunitarios, en vez de ser tomados como artistas o compañías de artistas, se volvieron los recipientes y administradores de fondos” (Pitts y Watt, 2001: 8, traducción propia).

*Democracia cultural (década de 1980)*: Una década más tarde se produjo un cambio conceptual: el movimiento se distanciaba de la idea del artista que “lleva” su arte a la comunidad, y se acercaba a un reconocimiento

de la pluralidad de expresiones culturales de las mismas comunidades, y el desarrollo autónomo de proyectos comunitarios (Suess, 2006). Esta etapa se caracterizó por una orientación hacia hacer arte con [*with*] comunidades particulares. Ello cambió la noción de que las comunidades carecían de cultura, por otra que sostenía que tenían una cultura particular, aunque era marginada por la cultura dominante; también se apoyaba en la idea de que estas comunidades requerían algún tipo de apoyo financiero. Junto con este nuevo rumbo, se redefinió el rol del artista [*artist*]: pasó a ser denominado como “trabajador del arte” [*artsworker*] (Pitts y Watt, 2001).

Además, en 1987 en Australia el término “desarrollo cultural comunitario” [*community cultural development*] (CCD por sus siglas en inglés) quedó oficialmente instalado, bajo recomendación del Consejo de Arte Australiano [*Australian Art Council*] (Pitts y Watt, 2001).

*Asistencia social radical (década de 1990)*: El desarrollo de estos modelos, en los que las comunidades pasaban de ser audiencias a realizadores de su propia cultura, fue acompañado por la introducción de una idea proveniente de Europa: los animadores socioculturales<sup>29</sup>, cuyo rol era alentar la confianza desmoralizada de la comunidad (Pitts y Watt, 2001). Ello provocó un nuevo giro, esta vez hacia “la asistencia social radical” (Pitts y Watt, 2001: 9). La función central del arte comunitario pasó de ser la producción de arte a ser más bien la consolidación y desarrollo de las comunidades; éstas pasaron a ser no tanto el objeto de proyectos sino más bien su propio objetivo (Pitts y Watt, 2001).

En esta década comenzó a plantearse el dilema entre proceso y resultado, consistente en el plateo sobre si una priorización del proceso sobre el resultado dejaría de lado el cuidado de la calidad artística de los proyectos. Además, estaba presente el temor de que una creciente

---

<sup>29</sup> Si bien la definición de animación sociocultural no es unívoca, aquí se ofrece a modo de ejemplo la definición dada por Trilla, para quien se trata de: “El conjunto de acciones realizadas por individuos, grupos o instituciones sobre una comunidad (o un sector de la misma) y en el marco de un territorio concreto, con el propósito principal de promover en sus miembros una actitud de participación activa en el proceso de su propio desarrollo tanto social como cultural” (1997: 22). Para un mayor desarrollo de este término ver: 1. Jaume Trilla (1997). Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos. Barcelona: Editorial Ariel; 2. Pierre Besnard (1991). La animación sociocultural. Buenos Aires: Paidós; 3. Ezequiel Ander-Egg, (2002). La práctica de la animación sociocultural y el léxico del animador. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial.

profesionalización de la figura del “trabajador cultural comunitario” [*ccd worker*] quitase fuerza transformadora a los proyectos, o de que una mayor autonomía de la comunidad hiciera innecesaria su aportación (Suess, 2006).

Paralelamente en Australia en esta misma época, “el cambio en la denominación de Junta de Arte Comunitario [*Community Arts Board*] por el de Junta de Desarrollo Cultural Comunitario [*Community Cultural Development Board*], si bien consolidó tipos particulares de procesos de arte comunitario, también dio lugar a una crisis de confianza en el movimiento” (Pitts y Watt, 2001: 10).

## **Definiciones**

La gran mayoría de los autores revisados provenientes de una perspectiva del arte comunitario, define arte y comunidad en conjunto. De todos modos hallamos algunas excepciones:

### ***Arte y Comunidad***

En relación al término “*arte*”, algunos autores indican las dificultades que conlleva el paso de considerar el arte como una cosa a pensarlo como una idea, por lo que desde este punto de vista “ahora todo puede ser considerado arte, lo que hace más dificultoso definir al arte comunitario” (Congdon y Blandy, 2003: s/p, traducción propia).

De un estudio sobre una docena de autores que trabajan el impacto del arte, White y Rentschler (2005) hallan que éstos adoptaron de forma inductiva la definición que los propios actores daban a sus actividades, con el fin de asegurarse que la definición de arte fuera representativa de los individuos que estaban siendo estudiados. Por lo tanto, éstos han adoptado una definición inclusiva con el fin de abarcar todas las actividades que envuelven creatividad en el proceso y en el producto.

Si bien Becker en “Los mundos del arte” (2008) no se dedica a desarrollar con precisión la noción de arte comunitario (la nombra de manera auxiliar), resulta fundamental dar cuenta de su planteo construido

alrededor del término “mundo de arte”<sup>30</sup>, en tanto se comparte la premisa desde la que el autor parte: “El arte es social” (2008: 407); ello implica la acción conjunta de diversas personas. Todo aquel que contribuye de alguna manera en esa actividad y sus resultados, es parte de ese mundo. Becker considera al “mundo del arte” como:

la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte (2008: 10).

lo que buscamos son grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellas llaman arte. Una vez encontradas, buscamos otras personas que también son necesarias para esa producción, con lo que vamos construyendo gradualmente un panorama lo más completo posible de la red cooperativa que irradia el trabajo en cuestión. El mundo existe en la actividad cooperativa de esas personas, no como una estructura ni una organización, y usamos esas palabras sólo para dar idea de redes de personas que cooperan (2008: 55).

Su objeto no se restringe al artista y su obra, sino que toma como el punto central del análisis a la red de cooperación con el fin de analizar al arte como fenómeno social. El autor examina de cerca el proceso de creación, distribución y evaluación de trabajos de tipo artístico. La cooperación expuesta por Becker no implica sólo una concepción absolutamente pacífica de las relaciones sociales, sino que deja lugar al conflicto; Becker entiende la cooperación en amplios términos, como todo

---

<sup>30</sup> Poniendo en contraste la idea de “campo” de Bourdieu, para Becker “la idea de mundo parece estar más empíricamente fundamentada” (Becker, en Becker y Pessin, 2006: 280, traducción propia), en tanto para él, un “mundo” consiste en una metáfora “que contiene todo tipo de personas reales, que están en el medio de algo que les requiere prestar atención entre sí, ser conscientes de la existencia del otro y configurar lo que hacen a la luz de lo que otros hacen” (Becker, en Becker y Pessin 2006: 227-228, traducción propia).

Becker considera que no sería apropiado “mezclar” su noción de “mundo” con la de “campo” de Bourdieu, en tanto enfatiza que ambas ideas se preguntan diferentes cosas y buscan distintos tipos de respuestas: mientras Becker se pregunta “¿quién está haciendo qué con quién que afecta el trabajo de arte final?” (Becker, en Becker y Pessin, 2006: 285, traducción propia), su contraparte europea, Bourdieu, basa su estudio en las circunstancias dadas con las que los seres humanos están confrontados, preguntándose “quién domina a quién, usando qué estrategias y recursos, con qué resultados?” (Becker, en Becker y Pessin, 2006: 285, traducción propia).

Sobre las principales formas de pensar basadas en el concepto de mundo, campo o sistema de arte de las últimas tres décadas del siglo XX ver: van Maanen, Hans (2009). *How To Study Art Worlds: On The Societal Functioning Of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press.

aquello que las personas hacen juntas, teniendo en cuenta y respondiendo a lo que el otro está haciendo:

La naturaleza de estas relaciones entre personas no está dada a priori, no es algo que puedas establecer por definición. Es algo que se descubre al observarlos en acción, mirando lo que hacen. Si están en conflicto, se lo va a a ver. Si están trabajando juntos en un proyecto, se lo va a ver. Y si están haciendo ambos – peleando y trabajando juntos en un proyecto, también se lo va a ver (Becker, en Becker y Pessin, 2006: 283, traducción propia)

El autor define el arte a partir de las actividades colectivas que hacen posible la producción artística, y al artista como:

la persona que realiza la actividad central sin la cual el trabajo no sería arte. El artista, entonces, trabaja en el centro de una red de personas que colaboran, cuyo trabajo es esencial para el resultado final. Dondequiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo (2008: 43).

Becker hace entonces una distinción entre, por un lado, el trabajo cooperativo de todas las personas necesarias para llegar al resultado final, y por otro, “el artista”, aunque sin explicitar demasiado de qué trata “el núcleo irreductible de lo que un artista debe hacer” (2008: 36).

Los mundos de arte siempre dedican considerable atención a tratar de decidir qué es arte y qué no lo es, qué es y qué no es su tipo de arte, quién es un artista y quién no lo es. Por medio de la observación de la forma en que un mundo de arte establece esas distinciones, no tratando de establecerlas nosotros mismos, podemos entender buena parte de lo que pasa en ese mundo (Becker, 2008: 56).

En cierta medida cuestiona la posición del artista al preguntarse cuánto es lo mínimo que su contribución a la actividad central debe ser para ser considerado como tal y quién debe recibir el crédito de la esencia de una obra hecha colectivamente.

Si bien la mayor parte del libro de Becker versa sobre los artistas profesionales integrados y la red de personas que trabajan en un mundo de arte organizado, también suma formas “no estándar” (2008: 264) de hacer

arte, es decir, diferentes a un trabajo artístico canónico realizado exactamente como dictan las convenciones vigentes de ese mundo. Es por ello que aquí se retoma con especial énfasis cuando el autor se ocupa de ver “de qué otras formas la gente hace las cosas cuando no tiene las ventajas ni las limitaciones que suponen la participación en un mundo de arte” (2008: 265). Allí plantea la existencia de cuatro tipos de artistas (o cuatro formas de orientación a un mundo de arte): profesionales integrados, rebeldes, *folk* e ingenuos.

Resumiendo los tipos de artistas por él mencionados y los rasgos fundamentales en los que difieren, puede decirse que el *profesional integrado* tiene la capacidad técnica, las habilidades sociales y el aparato conceptual necesario para facilitar la producción artística; adquirió e internalizó hábitos de visión y pensamiento durante su formación; el *rebelle* tiene que superar estos hábitos producto de su formación profesional; el *artista ingenuo* realiza su trabajo sin referencia alguna a las limitaciones de la convención contemporánea, por lo que logra un estilo propio y crea formas y géneros peculiares; el *artista folk* carece asimismo del contacto con el mundo del arte convencional, pero difiere de éste último en que no trabaja solo, sino con el completo apoyo de una comunidad. Por último, Becker sostiene que puede haber movimientos de uno a otro tipo, y que éstos se explican por la relación entre su autor y un mundo de arte convencional.

Sin embargo, otros autores no coincidirían con la postura inclusiva de Becker acerca de quiénes pueden ser considerados artistas. Lowe (2000) distingue entre el trabajo de artistas y “no artistas” a nivel local. Matarasso (1997) explica que la principal característica para hablar del “arte comunitario” es la activa participación de los “no profesionales”. Williams (1995) distingue entre “artistas” y “participantes” de los proyectos (Williams, 1995: 36). Adams y Goldbard (2001) establecen que en la actualidad, artistas provenientes del mundo del arte convencional han adoptado elementos provenientes del arte comunitario, e incluso se ha incrementado el número de reconocidos artistas performativos o artistas que exponen en prestigiosas galerías, que colaboran con “no artistas” [*nonartists*] e incorporan el trabajo de éstos dentro de sus propias

producciones. De todos modos, Goldbard en un texto posterior (2006) cambia el término “no artistas” por el de “artistas comunitarios” para describir a todos los individuos comprometidos en este tipo de experiencias.

Por su parte Cockcroft, Weber y Cockcroft (1977) sostienen, en base a la experiencia en trabajo mural, que en este tipo de arte sólo algunos de los participantes se consideran a sí mismos como artistas. Son residentes de la comunidad con interés en el trabajo, generalmente se trata de estudiantes de secundario, aunque a veces también los acompañan vecinos mayores o incluso hay murales realizados completamente por niños. Es por ello que incluyen la distinción entre “artistas” y “no profesionales” [*nonprofessionals*] para distinguir a los profesionales (con habilidades y conocimientos adquiridos en las artes) de los aficionados. Para Koopman (2007), si bien mucho del aprendizaje en el arte comunitario suele ser informal, la experiencia de un profesor también puede ser de gran utilidad. Coloca al profesor no como un instructor o como un mero facilitador, sino más bien como un *coach* que permite a los participantes tanto llegar a buenos resultados como a desarrollarse con éxito.

En este trabajo se siguen las definiciones de Becker sobre el arte y los artistas, se retoma la tipología propuesta por tal autor, y a partir de los propios hallazgos surgidos en la empiria se intenta hacer un aporte a los tipos de artistas propuestos por él. El hecho de que el autor sostenga que “Las distinciones entre esos tipos de arte no son de calidad” (2008: 310), se considera como una invitación a hacerlo.

En relación al término “comunidad”, para Mosher (2004) suele suceder que términos como éste y como “barrio” se utilicen indistintamente en aquellos trabajos situados en lugares específicos y que son generados por y para el medio ambiente humano. Otros autores privilegian una definición amplia y sencilla del término “comunidad”, tal como “personas que tienen algo en común” (Milner, 2002: 11), o como un grupo con intereses comunes de mediano y largo plazo (Alinsky, 1972, en Mosher, 2004). Otros, en cambio, intentan una definición más precisa, que apunta a que “comunidad” suele ser identificada donde existe una historia y propósitos compartidos (Congdon y Blandy, 2003) y donde hay un grupo de personas que comparten un “sentido de comunidad”, es decir,

que comparten intereses comunes, valores comunes, un sentimiento de solidaridad y confianza basado en estos vínculos (...) Comunidad es un proceso de personas unidas en torno a problemas en común, descubriendo valores compartidos y desarrollando su sentido de solidaridad (Cockcroft et al., 1977: 72, traducción propia).

De lo anterior se desprende que “comunidad” no sería únicamente sinónimo de territorio o una ubicación geográfica particular, sino que en la actualidad incorpora ideas más abstractas, como ser comunidades de internet o de refugiados, que sin necesariamente conocerse comparten una situación común (Congdon y Blandy, 2003).

### ***Arte comunitario***

Si bien hay dificultades a la hora de encontrar definiciones precisas de arte y comunidad por separado, sí hallamos tenues precisiones cuando se trata de definir el arte comunitario como un todo.

¿Qué tipos de arte constituye el arte comunitario? Quizás el abanico de posibilidades más amplio encontrado es el expuesto por Congdon y Blandy (2003), para quienes el arte comunitario incluye a las artes performativas (música, teatro, danza, etc.), arte multimedia, artes visuales, artes literarias, artes culinarias, vestimenta y textiles, y una variedad de otras formas. Además sostienen que una de las principales características del arte comunitario es que está basado en la comunidad, está enfocado e integrado en la vida diaria de ésta. Aclaran que se puede entender al arte comunitario en contraposición con las bellas artes, es decir, con el arte enseñado en academias e institutos, que suelen glorificar el individualismo y promover el aislamiento y los lugares exclusivos para su observación (como galerías o museos). En contraposición, otros autores prefieren circunscribirse sólo a algunos tipos de arte en sus estudios como: artes visuales, literatura, música y teatro (Williams, 1995).

Podría decirse que las definiciones más ajustadas sobre arte comunitario se encuentran en los trabajos de Koopman (2007), Lowe (2000) y Mosher (2004). En el primero (Koopman, 2007), el arte comunitario:

constituye un modo específico de arte empleando un método que es tanto orientado hacia el grupo como hacia la demanda. Trabaja con ‘nuevas’ disciplinas en barrios carenciados, para ayudar a aquellos que no encuentran su camino en centros culturales tradicionales, a descubrir sus talentos artísticos, y a desarrollar sus capacidades artísticas (Trienekens, 2004: 19, en Koopman, 2007: 153, traducción propia).

De la definición anterior de Trienekens, Koopman (2007) extrae tres características principales del arte comunitario (el autor habla específicamente de la música, aquí se extiende a las distintas prácticas artísticas en general): 1. se focaliza en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias; 2. puede alcanzar a personas con poca afinidad a centros culturales estandarizados (como escuelas de música o teatros); y 3. además de envolver a estas personas en actividades artísticas, colabora en el desarrollo progresivo de sus habilidades artísticas. A ello se le puede agregar tres puntos más señalados por South (2004: 2, en Putland, 2008) para definir al arte comunitario: 4. se desarrolla típicamente en la comunidad; 5. involucra no tanto a “audiencias” sino a la participación activa de individuos o grupos; y 6. apunta al bienestar en un sentido amplio.

En el segundo trabajo (Lowe, 2000), el arte comunitario se distingue por su naturaleza colaborativa, envolviendo a los individuos en un proceso colectivo y creativo:

es una forma de arte público que está caracterizada por su naturaleza experimental e inclusiva. Mediante ella, los artistas trabajan con no artistas a nivel local, creando arte en el interés público (Raven, 1993, en Lowe, 2000: 364, traducción propia).

A ello agrega:

es el barrio o el espíritu participativo de la comunidad aquello que es único al arte comunitario. El rol del artista es involucrar al individuo o grupo en el proceso de arte, y despertar algo en el individuo sobre su ser individual y/o colectivo (Flood, 1982, en Lowe, 2000: 364, traducción propia).

Si bien cabe aclarar que otros autores distinguen arte comunitario de arte público (Johnston, 2002), para Lowe el arte comunitario es “arte en el interés público diseñado en un escenario público a través de un proceso grupal” (Lowe, 2000: 381, traducción propia). Los individuos descubren y producen significados colectivos que son simbolizados por el mismo arte, gracias a la participación grupal en experiencias de arte comunitario.

El tercer trabajo (Mosher, 2004) concuerda con el resto de la literatura en que el trabajo se realiza en torno y tomando en cuenta a la comunidad donde trabaja; define al arte comunitario como:

el arte quitado del mundo del arte comercial actual y de los sistemas de mercado –no objetos comodificados sino expresión grupal contextualizada, específica, situada. Si tal arte es realizado por un individuo, es usualmente con el aporte de la comunidad o el conocimiento sobre sus cuestiones (Mosher, 2004: 530, traducción propia).

Asimismo se halla un esfuerzo en la literatura por definir los espacios donde se llevan a cabo las experiencias de arte comunitario. Algunos autores optan por enumerarlos: organizaciones de servicio social, centros de arte performativo, gobiernos locales, organizaciones religiosas, centros comunitarios (Congdon y Blandy, 2003), a los que se suman: clubes de jóvenes, programas y centros de arte, programas especiales en el ámbito escolar, programas especiales para la juventud diseñados por el municipio, iglesias y otros centros religiosos (Baker y Cohen, 2008).

De acuerdo a la literatura revisada, los fondos de estos programas pueden provenir de variadas fuentes como ser: subsidios gubernamentales, subvenciones públicas o privadas, *sponsors*, socios y honorarios por servicios. Es decir que el término puede utilizarse tanto para nombrar prácticas o programas subvencionados por los gobiernos u otros organismos, como aquellos provenientes del esfuerzo independiente (Congdon y Blandy, 2003).

Además, Cockcroft et al. (1977) incorporan específicamente la cuestión de la presencia/ausencia de subsidio para los participantes de estas actividades, cuestión en general implícita, no especificada o ausente en otros autores especializados en el tema. Sin ahondar demasiado, no descartan la

posibilidad de algún tipo de remuneración por el tiempo dedicado a la actividad. Sostienen además que la remuneración al “artista” puede ser directamente en dinero, o en el caso de estudiantes, en forma de créditos de horas de clase. Desde esta perspectiva, el arte comunitario puede ser pago o no pago, indistintamente.

Otra de las cuestiones halladas en la literatura gira en torno al “proceso vs. producto”. La idea de Koopman es que en la música comunitaria el foco está puesto en las actividades artísticas del grupo más que en el producto artístico final. De todos modos, sobre este punto aquí se agrega, tal como exponen Adams y Goldbard (2001), que la cuestión “proceso vs. producto” (o dicho en otros términos “comunidad versus calidad”) no está aún cerrada. Éstos sostienen que algunos “artistas comunitarios” buscan los valores de producción más altos que estén a su alcance, creando productos terminados que se puedan comparar con el trabajo de artistas más convencionales, mientras que en contraste, otros “artistas comunitarios” rechazan estos productos por considerar que lucen demasiado perfectos, y terminan siendo estéticamente muy similares al arte comercial. De todos modos, Adams y Goldbard intentan resolver esta disyuntiva sosteniendo que “nadie se propone hacer arte malo”, sino que los artistas comunitarios hacen arte de acuerdo a los medios que tengan a su alcance. Éstos (como muchos otros artistas), “apuntan a hacer los productos orientados en el proceso lo mejor posible, juzgados por el criterio apropiado a la intención” (2001: 22, traducción propia).

A partir de estas definiciones y luego de dar cuenta de las principales cuestiones y los dilemas que surgen de la literatura, hacia el final del capítulo sobre arte comunitario se dará cuenta de la definición global a la que se arriba. Antes bien, se exponen otros términos similares hallados de la revisión de la literatura especializada.

### ***Desarrollo cultural comunitario***

Otros autores prefieren utilizar el término “desarrollo cultural comunitario” [*community cultural development*], como es el caso de Goldbard (2006), que lo define como:

el trabajo de artistas, organizadores y otros miembros de la comunidad que colaboran para expresar identidad, preocupación y aspiraciones a través de las artes y medios comunicacionales. Es un proceso que simultáneamente construye el dominio individual y la capacidad cultural colectiva mientras contribuye al cambio social positivo (Goldbard, 2006: 20).

La autora utiliza el término “artistas comunitarios” [*community artists*] para los individuos comprometidos en este tipo de experiencias. Entonces, con el fin de evitar confusiones prefiere utilizar el término “desarrollo cultural comunitario” para definir a estas experiencias como un todo (Goldbard, 2006). Sostiene que de este modo un mismo término incluye las principales características de este tipo de experiencias, es decir: bajo el término “desarrollo”, sugiere la naturaleza dinámica de la acción cultural, con sus ambiciones de concientización y empoderamiento, vinculándolo con otras prácticas de desarrollo comunitario; bajo el término “cultural” indica el término amplio de cultura (más abarcativo que el de arte), que incluye desde prácticas de arte visual tradicional y performativo, hasta acercamientos a la historia oral; y bajo el término “comunitario” reconoce su naturaleza participativa, la cual enfatiza la colaboración entre artistas y otro tipo de miembros de la comunidad (Goldbard, 2006).

Sonn, Drew y Kasat (2002) también tratan sobre estas distinciones de términos. Para los autores, arte comunitario y desarrollo cultural comunitario constituyen dos vertientes complementarias. Expresan que el arte comunitario incluye un rango de formas de artes visuales, teatrales y textuales, mientras que el desarrollo cultural comunitario consiste en

un proceso participativo que toma el conocimiento y las futuras aspiraciones de una comunidad a través de medios creativos con el fin de expresar, preservar o resaltar la cultura de la comunidad. Por consiguiente, el arte comunitario se trata no sólo de productos terminados sino que también provee un medio a través del cual los miembros de la comunidad se comprometen en una identificación compartida y una producción de imágenes, símbolos y otros recursos que contiene sus visiones y aspiraciones de su comunidad (Kins y Peddie, en Sonn et al., 2002: 12, traducción propia).

Pitts y Watt (2001) sostienen que no existe una oposición entre arte comunitario y desarrollo cultural comunitario, sino que ha habido una evolución de uno hacia otro término.

Ahora bien, al recurrir a *Sage Publications*<sup>31</sup>, se ha constatado que mientras el término *community cultural development* arroja 1 artículo que lleva ese término en el abstract y 8 artículos en todos los campos, el término “*community arts*” aparece en 11 artículos que llevan ese término en el abstract y 209 artículos en todos los campos. La mayor extensión de artículos de “arte comunitario” en comparación con los de “desarrollo cultural comunitario” hace que en el presente trabajo se privilegie el primero, en tanto permite una revisión más acabada del tema.

## **Impacto**

White y Rentschler (2005) nos introducen en el debate sobre el significado y la medición del impacto<sup>32</sup> social del arte. Sostienen que la mayoría de los trabajos continúan utilizando una definición dada por Landry, para quien el impacto social consiste en “aquellos efectos que van más allá de los artefactos y la promulgación del evento o *performance* en sí misma, que tienen continua influencia, y tocan directamente la vida de las personas” (Landry, 1993, en White y Rentschler, 2005: 7, traducción propia).

Si bien existen algunos trabajos que se animan a categorizar los impactos del arte comunitario (véase Koopman<sup>33</sup>, 2007; Lowe<sup>34</sup>, 2000), el trabajo de Matarasso (1997) titulado *Use or ornament? The social impact of*

---

<sup>31</sup> Búsqueda propia realizada el 09-10-10 en un rango de años que va de 1879 a 2010.

<sup>32</sup> Respecto a los términos efecto e impacto, “Efecto es todo comportamiento o acontecimiento del que puede razonablemente decirse que ha sido incluido por algún aspecto del programa o proyecto” (Bond, 1985, en Cohen y Franco, 2000: 92), y “El impacto se define como un resultado de los efectos de un proyecto” (Cohen y Franco, 2000: 93).

<sup>33</sup> Koopman (2007) nos ofrece una categorización de los tres beneficios principales de la “música comunitaria”, que pueden extenderse al arte comunitario en general: creación colaborativa, desarrollo comunitario y crecimiento personal.

<sup>34</sup> Lowe (2000) sugiere que los beneficios de la participación en este tipo de experiencias de arte comunitario giran en torno a: construcción de relaciones sociales, apoyo social, conversación sobre preocupaciones compartidas e identidad individual y colectiva.

*participation in the arts*<sup>35</sup>, parece superador: su estudio (en el que se analizaron más de 60 proyectos de diversas zonas de Gran Bretaña, Helsinki –Finlandia–, Derry –Irlanda– y New York –Estados Unidos de Norteamérica–) revela las formas de evaluar el impacto social y algunos de los métodos utilizados en tal investigación. Las técnicas de recolección de datos utilizada incluyeron cuestionarios, entrevistas, grupos focales, observación participante, indicadores agregados, entre otros. En este sentido, el enfoque de Matarasso y las categorías surgidas de su estudio parecen ser válidas para aplicarlas a casos concretos de experiencias comunitarias (aunque no exclusivamente artísticas).

Las categorías utilizadas en tal estudio fueron: 1. *desarrollo personal*, que está relacionado con el cambio a nivel individual, incluyendo confianza, educación, habilidades, redes sociales, etc. (sentirse más seguro sobre la propia capacidad de hacer y aprender nuevas habilidades a partir de estar involucrado en este tipo de programas); 2. *cohesión social*, que se refiere a conexiones entre personas y grupos, comprensión intercultural e intergeneracional (hacer nuevos amigos, aprender sobre culturas de otras personas, interesarse en cosas nuevas); 3. *empoderamiento [empowerment] comunitario y propia determinación*, vinculado con la construcción de capacidades organizacionales, involucramiento en procesos democráticos y apoyo a iniciativas comunitarias (estar dispuesto a involucrarse en nuevos proyectos, tener un nuevo sentido sobre los propios derechos); 4. *imagen local e identidad*, relacionado con los sentimientos por el lugar de residencia y sentimientos de pertenencia, rasgos locales e imagen de grupos o cuerpos públicos (sentirse más positivo sobre el lugar donde uno vive, tener mucho interés en ayudar en proyectos locales); 5. *imaginación y visión*: implica creatividad, práctica profesional, toma de riesgos en forma positiva y símbolos (tener nuevas experiencias, pensar que el haber formado parte cambió sus ideas, dar importancia a la creatividad); 6. *salud y bienestar*: se refiere a los beneficios en la salud y educación a través de las artes y al disfrute de la vida en general (sentirse mejor o más saludable, estar más

---

<sup>35</sup> En español: “¿Utilidad u ornamento?: El impacto social de la participación en el arte” (traducción propia).

contenido desde su involucramiento en estas experiencias). (Sobre este punto ver también South, 2006; Camic, 2008.)

Las cuatro principales conclusiones a las que se llega en el estudio de Matarasso son: la participación en actividades artísticas conlleva beneficios sociales; los beneficios son intrínsecos al acto de la participación; los impactos sociales son complejos pero comprensibles; los impactos sociales pueden evaluarse o planearse. Tal como explica Putland (2008), este trabajo forma parte del conjunto de la literatura que, al estar interesada por la obtención de evidencia del impacto social de las prácticas de arte comunitario, utiliza la teoría del capital social.

Para White y Rentschler (2005), la mayoría de los estudios escriben en términos de los beneficios del arte comunitario, por lo que los impactos negativos parecieran quedar generalmente desdibujados o incluso ignorados. Un ejemplo paradigmático de ello es lo observado en el trabajo de Williams (1995), en el que las preguntas del cuestionario aplicado estaban formuladas en su gran mayoría como la siguiente: “¿Ocurrió alguno de los siguientes beneficios sociales como resultado de su proyecto?” (Williams, 1995: 13, traducción propia). En la mayoría de las investigaciones se estudian los beneficios, pero no así las posibles consecuencias negativas de estas experiencias, con lo cual se confunden el valor del arte y su impacto social.

De todas formas, la literatura conceptual indica ciertas cuestiones negativas, como: programas de arte construyendo solidaridad entre un grupo pero divisiones dentro de la comunidad; exclusividad o parcialidad cultural de los programas de arte; contaminación auditiva y delincuencia en ciertos eventos, como conciertos; “aburguesamiento” (es decir, la inclusión de las artes en una comunidad puede acercar a sectores de mayores ingresos y a la vez alejar a sectores de menores ingresos). De igual modo, el trabajo de Matarasso señala, aunque someramente, los costos y problemas que pueden surgir (como ser el daño en la confianza de la comunidad debido a proyectos mal planificados o ejecutados). De todas maneras tal trabajo no está exento de críticas; éstas giran en torno a suponer que el impacto social positivo genera un cambio social positivo, cuando de hecho participar en las artes no modifica necesariamente las condiciones de vida diarias de existencia. Por lo tanto, la forma de frenar las privaciones no sería a través de programas de

arte, sino de la lucha contra las condiciones estructurales que las causan (Merli, 2002, en White y Rentschler, 2005).

Además, siguiendo a White y Rentschler, mientras en los estudios se establece una relación causal entre arte e impacto social, en gran parte de ellos falta evidencia acerca de por qué se considera que se trata de una relación directa, o si no hay otros factores que también pueden estar influyendo. Si bien han habido intentos de generar indicadores culturales universales (*Internacional Federation of Arts Councils and Culture Agencies* [IFACCA], 2005), algunos investigadores se preguntan si todas las actividades artísticas tienen por igual el mismo impacto en todas las culturas y comunidades.

Siguiendo el trabajo de White y Rentschler que analiza diversos estudios sobre el impacto del arte:

Los autores definen el impacto social como impactos no-económicos que ocurren en dominios sociales amplios, incluyendo salud y bienestar, inclusión social y cohesión, identidad comunitaria, empoderamiento [*empowerment*] comunitario, educación y aprendizaje (2005: 7, traducción propia).

Sin embargo, aclaran que las inconsistencias provienen de que muchos de estos impactos son concomitantes y se hace difícil distinguir el impacto entre una y otra área; y de que los mismos indicadores son utilizados en los estudios difiriendo en alcance y dimensión, y ello hace difícil la comparación.

Por lo tanto, las autoras sugieren que con respecto al alcance, debería definirse: si se trata de un impacto en individuos, organizaciones o comunidades; si es de corto o largo plazo; y si el impacto es mayor para unos que para otros. Asimismo, indican que hay que tener presente la actividad que está siendo estudiada, en tanto algunos programas tienen un objetivo social, otros, estético; algunos tienen requerimientos institucionales, mientras que otros no; en otros hay tensión entre la intención del estudio y el impacto social ocurrido.

## **Metodología**

No hay una metodología definida o universalmente aceptada para el estudio del impacto social del arte (White y Rentschler, 2005). Aquello que dificulta la comparación sistemática es que diferentes estudios han usado diferentes metodologías, como ser: investigaciones cualitativas internacionales, comparativas y longitudinales (Baker y Cohen, 2008); estudios de casos nacionales con encuesta y grupos de observación (Williams, 1995); estudios a pequeña escala que aplican la teoría fundamentada en los datos (Lowe, 2000); estudios longitudinales con grupo de control (Wright et al., 2006).

White y Rentschler (2005) sostienen que se hace necesaria una metodología sólida, innovadora y transparente para estudiarlo. Acerca de la medición del impacto, sostienen que los estudios realizados no son necesariamente representativos, que faltan datos longitudinales y validez interna, y que la medición del impacto se realiza sólo en los participantes activos, dejando afuera a participantes pasivos o no participantes.

## **Tipologías**

En la literatura existen algunas tipologías de estas prácticas: algunas son en función del rol del artista en la comunidad (Suess, 2006; Pitts y Watt, 2001), otras, según quién inicia los proyectos (Williams, 1995).

Suess (2006) distingue entre: el artista que trabaja con una comunidad; la intervención en la comunidad a través de una institución; la colaboración entre una organización artística y una comunidad; el artista es miembro de la comunidad en la que trabaja. Una idea similar de modelos comunes de estas prácticas es la aportada por Williams (1995), según se trate de proyectos iniciados por: un funcionario del arte comunitario; la comunidad; una institución; artista/s profesional/es; o un centro comunitario. Otra clasificación de proyectos dentro de este campo es la ofrecida por Pitts y Watt (2001), que, si bien puede simplificarse en *para* y *con* la comunidad (Pitts y Watt, 1991, en Pitts y Watt, 2001), en una versión posterior el trabajo se complejiza del siguiente modo: en [*in*], para [*for*], con [*with*], de

[of] o por [by] la comunidad (Pitts y Watt, 2001), en función del poder y control de los trabajadores comunitarios hacia la comunidad o de ésta hacia ellos. Tomando los casos extremos, en el primero (*en* la comunidad), el poder y el control le pertenece a los trabajadores culturales y los miembros de la comunidad son tomados como recipientes pasivos; y en el último (*por* la comunidad), la comunidad tiene el control total, y no necesita del trabajo de un facilitador.

Sin embargo, las interpretaciones acerca de los límites de cada tipo se dificultan, en tanto no queda claro si parten desde la posición del artista profesional, del artista comunitario, de la organización, de la comunidad, de los actores externos o de otras organizaciones de la comunidad. Es por ello que en este trabajo se toma en cuenta esto y se parte desde quiénes iniciaron los proyectos (funcionarios, miembros de la comunidad o artistas profesionales) y las organizaciones alrededor de las cuales giran las experiencias (formales o informales).

Hasta aquí se han desarrollado las principales definiciones y características del arte comunitario, sus impactos y metodologías utilizadas a nivel internacional. El continente latinoamericano, en cambio, tuvo un desempeño distinto en comparación con las experiencias de arte comunitario de los países angloparlantes anteriormente señalados; por tal motivo se describen brevemente las particularidades del arte comunitario en estas latitudes, tomando especialmente el caso argentino, con el fin de construir un marco adecuado para el estudio de este tipo de experiencias organizativas en Argentina.

## 1.2 ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO LATINOAMERICANO Y LOCAL

Si bien hemos visto que el “arte comunitario”<sup>36</sup> es una expresión surgida y desarrollada principalmente en diferentes países angloparlantes, esta noción no puede entenderse exclusivamente desde tal perspectiva para estudios alejados de aquellos ámbitos. Entonces, en la literatura en español, ¿cuál es el término más apropiado para referirse al inglés *community arts*? ¿Es aplicable en el ámbito latinoamericano?

En la literatura tanto internacional como local, el desarrollo teórico sobre el arte comunitario es aún escaso. Sin embargo, mientras en los países angloparlantes las experiencias de arte comunitario resultan igualmente desarrolladas a nivel empírico como teórico, en estas latitudes, en cambio, el primer nivel supera al segundo en grado de avance. Si bien encontramos el concepto cuando se lo busca en investigaciones y mesas de discusión latinoamericanas, éste se presenta generalmente de una manera débil y difusa; esta corriente de estudios se ha mantenido en una precaria institucionalidad, en tanto aún no se ha constituido un campo de conocimiento específico en profundidad. Aquí se intenta analizar el concepto dentro del marco latinoamericano frente a la herencia anglosajona del término, y aportar a fortalecer la constitución de un campo de conocimiento específico sobre éste en Argentina.

El “arte comunitario” como concepto en Latinoamérica, pareciera estar especialmente instalado en la región centroamericana. Esto puede comprobarse por la expansión de grupos, redes de asociaciones y eventos referidos a aquel, como ser: “Movimiento de Arte Comunitario (Maraca)” de Centroamérica<sup>37</sup>; el Encuentro Latinoamericano “Juventud y Arte Comunitario” (25-30 de noviembre de 2009, Guatemala), La “Red Guatemalteca de Arte Comunitario”; la red de arte comunitario “GuanaRED” de Costa Rica.

---

<sup>36</sup> Si bien en la literatura anglosajona suele utilizarse el término en plural, en este trabajo se usa “arte comunitario” en singular por razones estrictamente gramaticales y para facilitar la lectura, aunque en referencia al amplio abanico de las artes.

<sup>37</sup> Está conformado por distintas organizaciones de la sociedad civil sin fines de lucro de Guatemala, El Salvador y Honduras.

A nivel nacional, es importante mencionar que si bien en los últimos años hubo avances en la publicación de trabajos de investigación sobre este tema, hasta el presente no han sido extensos. Más allá de ser elementos válidos para la discusión, estos estudios no aportan demasiada evidencia empírica rigurosa, y menos aún, un marco teórico sólido. Por tal motivo, aquí se sostiene que existe una vacancia importante que debería estudiarse.

Con el ánimo de brindar algunas definiciones de arte comunitario y conceptos próximos en idioma español, se presenta aquí una revisión basada principalmente en el aporte de autores a nivel local, y otras colaboraciones a nivel latinoamericano<sup>38</sup>. Se busca conocer cuál es el grado de avance en la investigación académica (aunque también se incluyen ciertos aportes de la investigación no académica<sup>39</sup>) sobre el arte comunitario en estos contextos.

## Antecedentes

*Sucede que en un país como el nuestro, el desarrollo de la pintura no puede estar desligado del desarrollo general de la sociedad (...) Es cuestión de tomar conciencia de los vasos comunicantes que vinculan a cada individuo –sea artista o no– con los demás individuos. Porque el aislamiento no existe, es un mito (Antonio Berni, 1975)<sup>40</sup>*

Aquí interesa, no tanto averiguar el modo en que aparece el término “arte comunitario” en nuestro país, sino más bien brindar un marco contextual que sigue principalmente el trabajo “*Las participaciones de la pobreza*” de Cardarelli y Rosenfeld (1998), en tanto resulta útil para enmarcar la interrelación entre la acción social y cultural. Se espera que este esquema colabore a otorgar cierto sentido a la descripción, análisis y

---

<sup>38</sup> Con excepción del texto de Suess, que se enmarca en la Universidad de Murcia (España), la gran mayoría de los textos son y tratan sobre experiencias de la región; es por ello que a los fines de este estudio aquí se prefiere el término “latinoamericano”, por considerarlo el más apropiado para reflejar el interés de este acápite.

<sup>39</sup> Como explica Roitter en “Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas”: “la temática que nos ocupa comparte con otras ligadas al mundo de las organizaciones de la sociedad civil, la convergencia de y convivencia entre disciplinas muy diversas y de actores no académicos” (2009: 4); ello tiene las ventajas y desventajas de las miradas propias de quienes la practican.

<sup>40</sup> Página web [www.arte.epson](http://www.arte.epson).

comprensión del arte comunitario en la Argentina dentro de la complejidad de nuestros escenarios nacionales.

En una búsqueda por los orígenes del arte comunitario en Argentina, Pansera plantea que se pueden rastrear sus antecedentes dentro de la abundante producción cultural y de las iniciativas solidarias “que siempre existieron en nuestro país” (2005: 12). Algunos estudios indican que hay registro de una actividad asociativa y cultural importante desarrollada y promovida en distintos barrios a principios del siglo XX (del Cueto, 2006).

Desde aquel momento hasta el primer gobierno peronista se fue institucionalizando la gestión pública de la asistencia social. Durante este período los beneficiarios de la ayuda social eran concebidos como “receptores pasivos de apoyo y no como portadores de derecho” (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 26). Fue durante el período del primer gobierno peronista en el que se estableció un modo particular de relación Estado-sectores asalariados urbanos y el gasto público social se expandió notablemente.

A fines de la década de 1950 y durante la mayor parte de la década de 1960, lo social aparecía como un subproducto de lo económico. En esta etapa se incorporó la temática de la participación vinculada a la noción de “desarrollo de comunidades” (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 35). Se priorizaba a los “marginados” del progreso como población-objetivo, desvinculando el problema de los rasgos estructurales de la economía y el poder. Según un documento de las Naciones Unidas, “el objetivo del desarrollo de comunidades es mejorar las condiciones sociales, económicas y culturales de las comunidades e integrar a éstas a la vida del país” (ONU, 1964, en Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 29-30).

La implementación del “desarrollo de comunidades” representó para la dirigencia una garantía de estabilidad y control social. Su implantación requería de conocimientos y prácticas específicas por parte de agentes profesionales (trabajadores y asistentes sociales) con metodologías y técnicas específicas, encargados de transferirlas en terreno. Vale decir también que:

mientras desde la superestructura se intentaba modelar una sociedad despolitizada y orgánica, la realidad social trataba de encontrar sus propios canales de expresión y de interpelación al modelo modernizador fuertemente excluyente (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 36).

A principios de la década de 1970, en el marco de una fase recesiva de la economía como contexto internacional, el escenario argentino era de alta conflictividad social, traducida en lucha política. El trabajo barrial fue una tarea fundamental de la militancia. Sin embargo, a partir de 1976, el gobierno de la dictadura militar intentó:

disolver la trama organizacional sindical y política como también –en lo micro– a los actores colectivos, obturando los canales de participación a la vez que se desarticulaba la red protectora del Estado (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 38).

Paralelamente y desde mediados de la década anterior se fue gestando una corriente de críticas hacia las concepciones neoclásicas del “efecto derrame” hacia los sectores marginados. El replanteo en América Latina de la problemática del desarrollo tomó como perspectiva la satisfacción de las necesidades básicas. Este marco de referencia proponía como fin el logro de una sociedad igualitaria.

La propuesta del Enfoque Unificado o Integral del Desarrollo surgida de Naciones Unidas y CEPAL, “atendió a integrar en el proceso de desarrollo a los sectores llamados tradicionales, marginales y de subsistencia, promoviendo su participación a través de estrategias y técnicas denominadas de ‘animación’” (Naciones Unidas, 1971, en Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 41-42). A la vez, el Banco Mundial recomendaba políticas que incrementaran la productividad de los pobres para mejorar sus ingresos, cuyo trasfondo era “una preocupación por la amenaza ‘revolucionaria’ de los pobres” (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 43). Necesidades básicas y pobreza se constituyeron en los nuevos ejes de las políticas sociales. Se retomó la idea del desarrollo de comunidades, donde los trabajadores sociales, con su metodología de movilización y participación popular, fueran los agentes privilegiados para apoyar a los sectores oprimidos.

En América Latina, la década también estuvo caracterizada por la recreación de la educación popular; ésta se adoptó como perspectiva que intentaba resumir procesos educativos con intencionalidad política para la transformación social, cuyo exponente principal fue Freire. Esta y otras metodologías de intervención (investigación-acción, investigación participativa, planificación participativa) fueron transformándose en un conjunto de tecnologías sociales para el desarrollo de proyectos participativos, y fueron abrazadas principalmente por organizaciones de la sociedad civil. Posteriores diseños metodológicos propusieron la apertura de espacios de concertación multiactorales, donde el rol del agente externo fuera el de “facilitador de los acuerdos y potenciador de la capacidad de negociación y gestión de los grupos de mayor desventaja” (Metodología FLACSO, 1974, en Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 50).

Al desplazar el foco de la comunidad a los beneficiarios, el modelo de desarrollo de comunidades también fue reemplazado, en este caso, por la noción de promoción social. A partir del establecimiento del “proceso” militar, el desarrollo social pasó a constituirse en un proceso de responsabilidad individual. Bajo la premisa del estricto control del gasto público, la participación social quedó fuera del discurso y de la práctica del Estado Gendarme. En este contexto muchas actividades culturales se llevaron a cabo “en una época heroica porque tiene componentes de resistencia, de militancia, en tanto fundación de espacios alternativos para reunirse” (entrevista a Dubatti, en Bittner y Faisal, 2007: 15). Es así como la gran mayoría de las actividades culturales quedaron del lado de la clandestinidad.

En la década de 1980 se hicieron visibles en Argentina y en el resto de los países de la región, las desigualdades en la distribución del ingreso y de la riqueza que se comenzaron a generar con las políticas llevadas a cabo en la década anterior. Las políticas de ajuste, influenciadas en gran parte por la política del Fondo Monetario Internacional, fueron un intento de paliar esta crisis. El sector público elaboró programas masivos para dar respuesta a la magnitud del problema.

Con la vuelta a la democracia, las organizaciones culturales existentes también se hicieron visibles, adquirieron más fuerza y protagonismo y

volvieron al espacio público; también empujaron al surgimiento de nuevas agrupaciones de este tipo. Siguiendo a Rubinich, en el período que va entre la guerra de Malvinas y los primeros momentos del gobierno constitucional, empezaron a derribarse las restricciones que impedían la presencia de expresiones públicas críticas:

Este marco posibilita el ingreso de discursos que piensan, entre otras cosas, en la redistribución de los bienes culturales, muy marcados por el rescate de la participación que acompaña la revalorización de la cuestión democrática. Una política cultural que, como mínimo, abra espacios, que posibilite el acceso a la mayor cantidad de personas a todo tipo de bienes culturales, se imponía como irremediable al gobierno constitucional (1993: 11).

La mirada de las Naciones Unidas pasó de la perspectiva de desarrollo de comunidades, a otra donde la participación de la sociedad civil y de las organizaciones comunitarias era considerada fundamental para la democracia. Se alentaba a los estados a apoyar iniciativas democráticas para que “florezcan muchas instituciones de la sociedad civil desde los sindicatos hasta los grupos de la comunidad y las organizaciones no gubernamentales” (PNUD, 1996, en Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 63). La incorporación de una nueva corriente de propuestas que apuntaban a la descentralización del Estado, revitalizando los municipios, favoreció la creación de muchas OSC. Al menos a nivel de discurso fue una época de desprecio por el asistencialismo y el auge del “participacionismo” social en programas de lucha contra la pobreza.

La década de 1990 vino de la mano de los paradigmas de descentralización, focalización y privatización. Fue un período de redescubrimiento de la sociedad civil y transferencia de responsabilidades a ésta, que Cardarelli y Rosenfeld explican en términos de “cooptación gubernamental de organizaciones urgidas de recursos económicos” (1998: 71). Simultáneamente a las políticas de ajuste y a los procesos de desintegración social, “coexisten respuestas adaptativas a la vez que innovadoras de los sectores populares frente a la crisis” (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 71). El Estado era quien construía las ofertas, y los más

pobres resolvían sus necesidades básicas en forma cada vez más dependiente de aquél. Además, como agente distributivo central del poder a nivel micro, el Estado transfería recursos a líderes locales, mujeres promotoras y asociaciones.

Frente a la profunda crisis de 1989, emergieron algunas manifestaciones de los grupos más afectados (como por ejemplo ollas y comedores populares). Se trató de un fenómeno con el que quedó expuesta “la capacidad de los sectores populares para articular respuestas solidarias que paliaran la crisis” (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 77); a la vez, se consolidó en las instituciones públicas y privadas el modelo asistencial y la creencia en la autogestión de los pobres a través de la transferencia de recursos. Entre los riesgos que este modelo acarreó fue tomar a estas estrategias de sobrevivencia del sector informal como creatividad de los grupos, sin indagar si se trató más bien de “respuestas coyunturales defensivas ante una experiencia traumática común” (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 78).

En el tercer capítulo se retomará el binomio Estado-OSC; baste aquí adelantar que en aquel escenario esta relación se incrementó: el Estado identificaba a las OSC como reaseguro de eficiencia y eficacia, a la vez que las OSC “encuentran en éste casi la única fuente de recursos y la posibilidad de brindar servicios continuadamente a su población-objetivo” (Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 88).

A modo de resumen del planteo de Cardarelli y Rosenfeld visto hasta aquí, puede decirse que:

Las ‘participaciones de la pobreza’ circulan en un camino paralelo al que transitan los acontecimientos significativos de la vida política y económica. Su alcance y grado de impacto depende en general de la voluntad de los gobernantes, que promueven o apoyan objetivos de organización de la población, con fines de propia legitimación o como sustentación de sus orientaciones políticas (1998: 105).

En el transcurso de los últimos años, se han observado en nuestro país diferentes casos que remiten a la conformación de nuevas formas de organización de la comunidad vinculadas a la formación de organizaciones

comunitarias y redes, dentro de los sectores populares. Los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001 en la Argentina dieron lugar a la explosión de vastas expresiones en la vida política y social (como asambleas barriales, organizaciones piqueteras)<sup>41</sup>. Svampa entiende que estos acontecimientos “abrieron un nuevo espacio, marcado por la reaparición de la política, de la mano de múltiples actores sociales” (2008: 117). Asimismo surgió gran cantidad de agrupaciones artísticas, ya sea porque aparecieron en ese momento, o porque su labor creció significativamente en una época donde la urgencia por responder a cuestiones sociales se hizo más evidente (Bittner y Faisal, 2007). Tal como observa Wortman:

En el marco de una crisis social sin precedentes, de una profundidad y rapidez pocas veces vista en otros países, se puede constatar la emergencia de una diversidad de grupos de teatro, nuevos directores de cine, colectivos diversos de artistas, centros culturales, fábricas recuperadas, espacios que otorgan un lugar significativo a la difusión de movimientos culturales y artísticos de nuevo tipo dando cuenta de una ‘reserva cultural’ de tono antagonista (Wortman, 2002: 10-11).

Merklen explica que hay dos factores que influyeron en la evolución en aquel momento de nuevas formas organizativas:

[en primer lugar] Fue sólo a partir de la extensión de una crisis que afectó igualmente a la supervivencia de las clases medias que esta toma de conciencia se instaló en el espacio público como evidencia. En segundo lugar, las viejas estructuras que representaban las clases populares no se encuentran en condiciones de articular las nuevas necesidades, cuya inmediatez y urgencia no hallarán solución, a corto plazo, en el empleo. Las nuevas organizaciones encontraron en este sentido una vía para mantenerse políticamente activas y socialmente alimentadas en su nueva relación con el Estado (2005: 68).

---

<sup>41</sup> Acerca de la acción colectiva, la constitución de la subjetividad social y política, la acción política, la transformación de los enfoques teóricos acerca de estos temas, y la impronta del cambio de situación en Argentina a partir de la crisis de diciembre de 2001 en las teorías de la protesta ver: Schuster, Federico; Naishtat, Francisco; Nardacchione, Gabriel; Pereyra, Sebastián (comps.). Tomar la palabra: estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea (pp. 43-83). Buenos Aires: Prometeo Libros.

El autor agrega que las organizaciones barriales se constituyeron en una de las bases principales de la participación popular “en la creación de una nueva demanda social ya no asociada al mundo del trabajo ni organizada por los sindicatos” (Merklen, 2005: 51).

El contexto social, político y económico de la Argentina de principios del siglo XXI, llevó a que el arte se convirtiera en una de las salidas para la población del malestar que la crisis producía:

Una explosión de gente que estaba buscando una experiencia de sentirse parte de un proyecto y tener una contención artística (...) O sea, apareció el concepto concreto de que lo comunitario podía ser una respuesta distinta y muchas de esas respuestas eran a través del arte (entrevista a Pansera, en Bittner y Faisal, 2007: 18).

La proliferación en la última década en nuestro país de experiencias de enseñanza y creación artístico-expresivas se ha vuelto notoria (Wald, 2009b). Lacarrieu (2008) observa que actualmente se ha traspasado el estrecho sistema de relaciones que incluye a artistas, editores, *marchands*, críticos y público, hasta llegar a la ocupación de nuevos espacios que exceden los circuitos tradicionales del arte. Esto se hace observable en el creciente público que se acerca a las ofertas de talleres municipales, la emergencia de organizaciones de la sociedad civil que posibilitan la acción cultural de grupos de arte barriales, manifestaciones de teatro callejero, multiplicación de talleres de murga. Para Wortman, “Estas formas de consumo cultural podrían estar asociadas a la búsqueda de vínculos de carácter comunitario” (2001: 255). Tal desplazamiento del arte de su sentido “artístico puro” (o al menos de un sector del campo artístico) es entendible, para Lacarrieu (2008), en el contexto de emergencia de la cultura y la creatividad como recursos insoslayables en la resolución de los problemas que exceden el ámbito cultural (cuestiones socio-económicas y políticas).

Actualmente, las redes que trabajan con su eje en torno al arte son ejemplos de la extensión de grupos y organizaciones artísticas en nuestro

país, entre las que pueden citarse, entre otras, a: la Red de Teatro Comunitario<sup>42</sup>, la Alianza Metropolitana<sup>43</sup> y la Red Solidaria Arte en Red<sup>44</sup>.

## **Definiciones**

Mientras veíamos que en los países angloparlantes el arte comunitario es un concepto relativamente instalado, en Latinoamérica adquiere un carácter más incipiente. Los autores de la región que desarrollan este y otros términos semejantes provienen de diversas disciplinas, entre las que se encuentran: antropología, arte, ciencias de la comunicación, economía, sociología, psicología. Mientras que algunos autores comienzan a utilizar el término tímidamente, emergen a la par conceptos vecinos.

### ***Términos semejantes al arte comunitario***

Si bien son escasos los trabajos que a nivel latinoamericano adoptan el término “arte comunitario” para definir este tipo de experiencias, por otro lado, los estudios que trabajan estas cuestiones dan cuenta de una serie de definiciones, características e impactos similares a lo presentado por la literatura en inglés. Las denominaciones que estas experiencias adquieren en estudios realizados a nivel latinoamericano y especialmente local, son diversas:

“*Teatro comunitario*”<sup>45</sup>: Son numerosos los estudios e instituciones que utilizan este término (Bidegain, Marianetti y Quain, 2008; Borba, 2009;

---

<sup>42</sup> Esta red agrupa a una treintena de grupos de teatro comunitario a nivel nacional –en su gran mayoría de Ciudad y Provincia de Buenos Aires– (página web Red Nacional de Teatro Comunitario).

<sup>43</sup> Culebrón Timbal, junto al Grupo de Teatro Catalinas Sur, el Circuito Cultural Barracas y Crear Vale La Pena son las cuatro organizaciones que conforman la Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social (página web Crear Vale la Pena).

<sup>44</sup> Arte en Red es una iniciativa de Red Solidaria y Casa de la Cultura de la Calle, y “surge con la idea de encontrarnos, de nuclear y conectar a asociaciones civiles, grupos, artistas, movimientos sociales, fundaciones, iniciativas y organizaciones gubernamentales que trabajen con chicos a través del arte” (página web Arte en Red).

<sup>45</sup> Los orígenes del teatro comunitario se remontan a la Argentina del año 1982, cuando en el barrio porteño de La Boca los padres miembros de la cooperadora de la escuela barrial se constituyeron en asociación barrial, desarrollando actividades fuera del ámbito escolar, entre ellas, un taller de teatro, dentro del cual nació el teatro comunitario (Greco, 2007; Bittner y Faisal, 2007). La experiencia que desde hace más de 25 años desarrolla en el barrio porteño La Boca el Grupo de Teatro Catalinas Sur es considerada como “una de las

Greco, 2007; página web Ministerio de Cultura GCBA, 2010; Ramos y Sanz, 2009). Si bien con él se denomina a una rama específica del arte comunitario, en estos trabajos se encuentran los mayores esfuerzos por aclarar sus características generales, que puede extenderse a otras ramas del arte, como la “*danza comunitaria*”; ambos comparten el hecho de constituir un fenómeno grupal, en el que la interacción del grupo genera creaciones colectivas “donde se incluyen los vecinos, donde la construcción es participativa, donde los grupos son móviles” (entrevista a Chillemi, 2010, en blogspot Corporizar). Sus características generales podrían agruparse como sigue:

Primero, horizontalidad: es numeroso; el rango etario para participar es amplio; trabaja desde la inclusión y la integración, por lo tanto es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar, de manera voluntaria y en carácter *amateur*; es autoconvocado y autogestivo; está compuesto por vecinos; si hay un actor profesional o estudiante de actuación, éste participa en calidad de vecino; los participantes trabajan para, desde y con la comunidad a la que pertenecen. La idea de lo comunitario está asociado a lo gratuito, y los participantes piensan que el hecho de recibir un sueldo atentaría contra “lo comunitario” del teatro (Bidegain et al., 2008).

Segundo, finalidad artística y social: todo el que participa asume un compromiso con lo artístico y con las tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del grupo y su funcionamiento; genera la aparición de un nuevo público –el entorno familiar en particular y la comunidad en general–; no tiene filiaciones partidarias ni religiosas; incentiva los lazos sociales en el seno de la comunidad de la que es parte; su propuesta apunta a que el barrio sea una unidad comunitaria –donde el arte no esté escindido de la vida de la gente–; considera que el arte es un derecho; construye identidad colectiva a partir del rescate de la memoria; tiene como premisa el contacto y diálogo entre los vecinos.

---

prácticas con mayor arraigo en lo que se refiere a teatro comunitario, da cuenta de un trabajo colectivo entre los vecinos de la zona. El teatro comunitario es de y para la comunidad” (Red Latinoamericana Arte para la Transformación Social [Red LAATS], 2009: 31).

Tercero, constitución de un espacio para la producción: los participantes no son sólo consumidores pasivos de productos culturales, sino gestores y hacedores de los mismos; las obras son de creación colectiva; si bien puede haber un director, éste es elegido por el consenso del grupo.

Otros términos apuntan a propuestas de intervención artístico-pedagógica, como ser: 1. “*iniciativas artístico-culturales con fines sociales*”; éstas son definidas como “espacios de aprendizaje artístico y de participación comunitaria, donde niñas, niños y adolescentes puedan ejercer sus derechos y asumir progresivamente responsabilidad” (Secretaría de Cultura de la Nación Argentina, Fundación Arcor y UNICEF, 2008: 21); 2. “*arte e inclusión*”; es una expresión que puede hallarse dentro de los Seminarios de extensión del IUNA, que apunta a aquellos “interesados en realizar proyectos de integración social en ONGs, sociedades barriales, cárceles, y otros ámbitos afines” (página web IUNA-Extensión); y 3. “*experiencia de trabajo con poblaciones vulnerables en educación artística*”; Wald (2007: 156) recurre a ésta y otras denominaciones para dar cuenta de una experiencia concreta de un taller de fotografía en una zona socio-económicamente desfavorable; al utilizar estos términos intenta evitar cualquier tipo de “etiquetamiento” previo. Otras de las denominaciones que la autora utiliza son: “experiencia de educación fotográfica” (2007: 151), “experiencia de educación artística para jóvenes” (2007: 152), “práctica de intervención en comunidades pobres” (2007: 159), o bien “propuesta pedagógica para el aprendizaje de una disciplina artística” (2007: 163). De todas formas, en dos textos posteriores donde analiza un taller de fotografía en Ciudad Oculta y dos orquestas juveniles<sup>46</sup> de la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires, Wald sí utiliza el término “arte comunitario” (2009a: 346; 2009b: 53), aclarando que es así como estas experiencias “han sido

---

<sup>46</sup> “Las Orquestas Juveniles e Infantiles corresponden a conjuntos instrumentales de niños y jóvenes hasta 24 años, con un mínimo de 12 integrantes, quienes interpretan repertorios o composiciones de estilo clásico y neoclásico, aunque también realizan versiones sinfónicas de música popular y folklórica” (Fernández Bustos, 2006: 21). Este sistema fue impulsado desde Venezuela a partir del año 1974, y ha adquirido gran influencia en la región. Éste “opera sobre la población juvenil e infantil característica de los estratos medio y marginal. Por ello, su objetivo esencial no se circunscribe al plano artístico, sino que se inserta directamente dentro del contexto global de una política de prevención, capacitación y rescate social” (Fernández Bustos, 2006: 27-28)

denominadas en grillas de programación de festivales, centros culturales, teatros y medios de comunicación” (2009b: 54). Por otra parte, según Wald:

habría que indagar cada experiencia en profundidad para explorar, entre otras cuestiones, cuáles son los niveles de participación que proponen y generan, hasta qué punto los jóvenes logran desarrollar una opinión propia del lugar que ocupan en la sociedad en la que viven, en qué medida estos espacios ayudan a transformar el estigma, a crear algún tipo de representación alternativa y a generar en los jóvenes alguna inquietud de lucha por cambiar las cosas tal y como las viven hoy (Wald, 2007: 156).

Asimismo se hallan en la literatura otros términos semejantes, tales como *“iniciativas de acción cultural en sectores populares”* y *“arte y/para la transformación social”*. Bajo la primera denominación, del Cueto (2006: 189) analiza, a través de un estudio de caso, actividades culturales en un barrio popular del Gran Buenos Aires. Respecto al *“arte y/para la transformación social”*, quizás sea ésta, junto con la de *“teatro comunitario”*, la expresión más utilizada en la literatura en español para referirse a este tipo de experiencias (Bidegain et al., 2008; Greco, 2007; Ministerio de Cultura GCBA, 2010; Olaechea y Engeli, 2008; Ramos y Sanz, 2009; Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social [Red LAATS]<sup>47</sup>, 2009; Roitter, 2009; Suess, 2006).

Las fuentes teóricas propias del *“arte para la transformación social”* y del *“teatro comunitario”* suelen ubicarse en la pedagogía del oprimido de Freire y el teatro-foro de Boal inspirado en aquél (Borba, 2009; Olaechea y Engeli, 2008; Suess, 2006). Pero los autores que retoman estas ideas, ¿a qué se refieren por *“transformación social”*? Las respuestas suelen ser amplias y ambiguas. Según Olaechea y Engeli:

---

<sup>47</sup> La Red LAATS está conformada por más de 60 organizaciones sociales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Guatemala y Uruguay “que desarrollan prácticas artísticas en contextos de vulnerabilidad en favor de la integración social equitativa en toda la región” (Red LAATS, 2009: 3). Además, “La Red trabaja mayormente con poblaciones y comunidades en vulnerabilidad, con individuos excluidos laboral, económica y socialmente que perdieron su lugar de participación en la sociedad” (Red LAATS, 2009: 21).

si se habla de una transformación únicamente se puede plantear un norte general e inspirador, ya que definirla a priori sería limitarla a la capacidad actual de entender el problema, condenándola así a no ser más que un cambio puntual (2008: 63).

De todos modos encontramos en la literatura especializada ciertos horizontes acerca de su definición: algunos entienden que la transformación a través del arte se da en el paso de condiciones de exclusión, marginación e inequidad a otras en las que “la totalidad de los seres humanos sea parte de la producción simbólica” (Red LAATS, 2009: 4); otros sostienen que los resultados de la transformación se dan en la conquista de autonomía a través de las artes, a nivel personal, grupal y comunitario (Roitter, 2009); otros entienden por ella al desarrollo de la capacidad creadora como cambio personal, “que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece” (Greco, 2007: 44); otros apuntan a la recuperación y proyección de valores y a la creación de “una cultura propia frente a la hegemónica de las industrias culturales” (Bidegain et al., 2008: 24); otros ponen el foco en el desarrollo cultural de “los barrios”, en la creación y/o consolidación de circuitos culturales en ellos, en la ampliación de “oportunidades de formación de las personas en situación de pobreza en materia artística y cultural”, en la proporción de “la producción de obras y servicios culturales de calidad en los barrios y desde el potencial organizativo de la sociedad civil”, y la socialización de saberes “en ámbitos de formación de promotores socioculturales, de gestores, de administradores públicos y de artistas” (página web Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2010).

### ***Arte comunitario***

Más allá de los términos vecinos encontrados en la literatura, también se hallan autores e instituciones que sí utilizan concretamente el término “*arte comunitario*”. Éste apareció recientemente en los títulos de varios proyectos en el marco del IUNA, como es el caso de: “Arte comunitario y promoción de la salud. Taller coreográfico ‘Bailarines toda la vida’” (página web IUNA – Voluntariado Universitario), “Artes comunitarias, colectivas y

participativas: prácticas artísticas de la sensibilidad social contemporánea en Argentina” y “Prácticas de lo sensible: arte y trabajo (arts in progress). Indagación científico-artístico-tecnológica en artes comunitarias, colectivas y participativas, locales/regionales/mundiales del siglo XXI” (página web IUNA – Programa de Incentivos a los Docentes Investigadores). En este último queda plasmada la novedad de este campo de estudio:

Se trata del campo de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas, recorte de las prácticas artísticas que hasta la fecha ha sido escasamente referido en la Historia del Arte, cuyo enfoque mayoritario ha privilegiado el sistema de autoría y los procesos de creación individual. La existencia de actividades artísticas compartidas se ha sistematizado tradicionalmente bajo categorías como movimiento, tendencia, estilo, etc. Es probable que bajo esta disposición, el arte de producción comunitaria, colectiva y participativa haya sido soslayado como un objeto posible del estudio sistemático en artes (IUNA, 2007).

En la literatura especializada hallamos asimismo intentos por dar definiciones concretas de arte comunitario, como la siguiente: “prácticas artísticas que implican la colaboración y participación del público en la obra y un intento de alcanzar una mejora social a través del arte” (Palacios Garrido, 2009: 197). El autor nos previene sobre la dificultad en su definición; de todas formas sostiene que:

el término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. (...) El artista delega parte de sus funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social (Palacios Garrido, 2009: 203).

De la revisión bibliográfica en español se extraen algunos ejemplos de diferentes experiencias que pueden formar parte del arte comunitario, como ser: un programa municipal de apoyo a la enseñanza de las artes como medio de desarrollo cultural, un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación, o la animación sociocultural (Palacios

Garrido, 2009). A su vez y siguiendo a este autor, los modos de impulsarlo son diversos (puede ser promovido institucionalmente, por un colectivo de artistas o por una asociación cultural), al igual que las actividades (artes visuales, teatro, danza, artesanía, fiestas tradicionales). A ello se agrega que las técnicas y lenguajes artísticos de este conjunto de experiencias incluye: técnicas teatrales, video, fotografía, herramientas multimedia, murales, danza, a los que se suman los lenguajes artísticos de las artes visuales, la música, el circo, los títeres, los cuentos y la creación literaria (Suess, 2006).

Asimismo se extrae de la literatura que los espacios donde se llevan a cabo estas actividades son diversos, como ser: asociaciones de vecinos; grupos de mujeres, de jóvenes o de gente mayor; asociaciones de inmigrantes; desocupados; colectivos con problemáticas diversas (Suess, 2006). En el trabajo de Secretaría de Cultura de la Nación Argentina et al. (2008) se aclara que algunos de estos proyectos se desarrollan en el marco de organizaciones de la sociedad civil asociados con el sector privado y otros en organizaciones comunitarias, como así también hay proyectos impulsados y acompañados por organizaciones gubernamentales, nacionales o locales y por organismos de cooperación internacional, lo cual abre un abanico de posibilidades de financiación y sostenimiento de este tipo de iniciativas. A aquellos espacios se agrega que los distintos actores que acercan las disciplinas artísticas o generan espacios para su exhibición, sobre todo en los últimos 10 años en nuestro país, son en su mayoría: gobiernos locales, provinciales y nacionales, organizaciones no gubernamentales y grupos de artistas (Wald, 2009b). Éstos:

se han propuesto, en primer lugar, acercar algunas disciplinas artísticas a sectores sociales que en su mayoría no habían tenido acceso a ellas y, en segundo lugar, generar espacios para la creación e interpretación de obras que puedan mostrarse tanto adentro como fundamentalmente afuera de los barrios donde fueron producidas (Wald, 2009b: 54).

De lo visto hasta aquí sobre arte comunitario y términos semejantes<sup>48</sup>, cabe detenerse en algunos puntos de coincidencia hallados en la literatura en idioma español. En primer lugar, se observa que todos ellos comparten una creencia en la co-autoría de la obra y en el potencial creativo de “todos”.

Sin embargo, aquí cabe preguntarse el significado de “todos”, que aparece recurrentemente en los trabajos sobre arte comunitario y afines. Si bien la mayoría de los autores entiende por ello a la inclusión de una amplia población, difieren en los sectores que consideran excluidos y a los que estas experiencias apuntan a incluir especialmente: algunos destacan la inclusión de personas de todas las edades (Chillemi, 2010; Greco, 2007; Ministerio de Cultura GCBA, 2010); otros, la inclusión de personas de distintas nacionalidades (Chillemi, 2010 en blogspot Corporizar); otros se refieren a “todas las personas, más allá de su discapacidad, experiencia o cultura” (Gubbay, s.f.); para otros, se dirige a población en situación de vulnerabilidad (Wald, 2007; Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2010); otros incluyen a los miembros del barrio no profesionales y excluyen a los artistas profesionales (Ministerio de Cultura GCBA, 2010).

---

<sup>48</sup> En esta revisión se decide no incluir en principio el término “arteterapia”, ya que si bien este término comparte varios aspectos con el arte comunitario (un campo de trabajo común y la utilización de técnicas –creativas y artísticas– y metodologías similares –participativas y no directivas–), a la vez difieren respecto a: 1) *objetivos* (en arteterapia el objetivo es terapéutico –iniciar un proceso de concienciación sobre problemas internos del individuo–, mientras que en los proyectos de arte comunitario el objetivo pareciera ser de carácter social); y 2) *encuadres* (en el marco del arteterapia se crean espacios de experimentación protegidos del exterior, mientras que en el arte comunitario se tiende a buscar en mayor medida una interacción e integración del resto de la comunidad). Para un mayor desarrollo ver: Astrid Suess (2006). “El arte como herramienta de transformación social: proyectos comunitarios. Encuentros con la expresión”. *Revista de Arteterapia* (1), 70-75.

Asimismo no se incluye el término “arte activista” (Longoni, 2007), ya que abarca experiencias con objetivos diferentes, en el sentido que son definidas como “prácticas artístico-políticas”, “grupos de arte en la calle vinculados a nuevos movimientos sociales surgidos en Argentina de la última década” (Longoni, 2007: 31).

Por último, se excluye el término “arte popular”, en tanto se entiende que es una expresión tradicional del pueblo como consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas, ligado al pasado, realizado por artesanos en forma anónima, que incluye tanto la producción material como el patrimonio no tangible (cuentos, leyendas, mitos). Tal como expone Frías: “arte popular es una expresión artística de carácter utilitario, mediante el cual, el hombre, por medio de la materia, imita o expresa lo material, visible o invisible. Se podría decir, sin temor alguno, que el arte popular comprende las artesanías con intención artística y folclórica, pero que no es su único y exclusivo campo” (Frías, 2005: 16).

En segundo lugar, pareciera haber una fuerte ligazón entre este tipo de experiencias y la población de sectores sociales más desfavorecidos. Tal como advierte Roitter:

Frecuentemente, en la ponderación de las iniciativas basadas en, o que incorporan a, diversas prácticas artísticas, suele ponerse el acento en su utilidad como estrategia de ‘rescate y prevención’ o como ‘mecanismo productor de autoestima’. El discurso de la ‘salvación a través del arte’, especialmente para la población pobre, los ‘carentes’, y dentro de ella a las y los jóvenes, ‘los riesgosos’, debería ser analizado con especial atención por todos los que, desde diferentes perspectivas, formamos parte de este tipo de iniciativas sociales y sus redes (Roitter, 2009: 3).

La relación entre experiencias artísticas e intervenciones en comunidades desfavorecidas a nivel socioeconómico suele ser frecuente, aunque para algunos autores no es necesaria:

Podemos constatar que algunos de los espacios culturales que surgen vinculados a otras prácticas sociales y requerimientos ciudadanos, como fábricas recuperadas y asambleas barriales, que se convierten en centros culturales, no necesariamente están destinados a los sujetos urgidos por una carencia social, sino que en muchos casos configuran un espacio auto referencial (Wortman, 2005: 7).

Finalmente, las fronteras entre los conceptos anteriormente presentados tienden a ser cada vez menos visibles. Para Palacios Garrido: “No es posible por lo tanto separar las prácticas de arte comunitario de una intencionalidad fuertemente educativa en su sentido emancipatorio y de herramienta para el desarrollo humano” (2009: 203). Sin embargo, utilizando una frase de Suess, resulta necesario construir una definición precisa del mismo, “como un ejercicio importante de ética profesional” (2006: 75).

### ***Arte y Comunidad***

Respecto al término “arte”, de la revisión de la literatura sobre el arte comunitario y conceptos semejantes en español, se ha encontrado una

descripción acerca de las funciones del arte en un trabajo de Secretaría de Cultura de la Nación Argentina et al., que describe como: “estimula el registro de la propia subjetividad, permite conectarse con la expresión, con las emociones, con las propias capacidades y promueve los procesos de construcción de la identidad” (2008:101). Asimismo se halló en un trabajo sobre las prácticas de una fundación una definición del arte como “un espacio donde la creación artística se pone al servicio de la creación de comunidad” (Olaechea y Engeli, 2008: 95).

En relación al término “comunidad”<sup>49</sup> si bien diversos autores desarrollan el problema de la definición y delimitación del mismo, aquí toma especial relevancia un texto de Palacios Garrido (2009), en tanto lo analiza dentro del campo del arte comunitario.

En su concepción más simple este concepto engloba un grupo de personas unidas por un mismo vínculo, experiencias, historia o intereses comunes. Normalmente definido por oposición a la cultura dominante. Se trata normalmente de colectivos desfavorecidos, marginados en alguna forma o simplemente con necesidad de dejar oír su voz. Actualmente la comunidad se ha convertido en el *lugar* en el que se interviene artísticamente (2009: 206).

También se destaca otro trabajo que a pesar de no estar ubicado dentro de la perspectiva del arte comunitario, es sumamente útil debido a la amplia revisión bibliográfica que realiza del término “comunidad”: Maya Jariego (2009) parte por presentar la formulación original de ésta en el sentido psicológico propuesto por Sarason, que la define como una experiencia subjetiva de pertenencia a una colectividad mayor, que forma parte de una red de relaciones de apoyo mutuo en la que se puede confiar (Sarason, 1974, en Maya Jariego, 2009). De todas formas, explica que el modelo de comunidad que se ha asentando en la literatura es el siguiente:

un sentimiento que los miembros tienen de pertenencia, un sentimiento de que los miembros son importantes para los

---

<sup>49</sup> Para un desarrollo de sentido de comunidad y potenciación comunitaria, remito al trabajo de Isidro Maya Jariego (2009). Sentido de comunidad y potenciación comunitaria. *Revista Miriada*, 2 (3), 69-109. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

demás y para el grupo, y una fe compartida en que las necesidades de los miembros serán atendidas a través del compromiso de estar juntos (McMillan y Chavis, 1986: 9 en Maya Jariego, 2009: 77-78).

De estos autores se extrae que sus cuatro componentes son: pertenencia, influencia, integración y satisfacción de necesidades, y conexión emocional compartida (Maya Jariego, 2009).

## **Impacto**

A partir de su análisis de diversas experiencias artísticas en la comunidad, los autores de la literatura especializada en español identifican cambios que podrían agruparse en individuales y grupales:

Por un lado, a nivel individual los cambios están vinculados con sensaciones de bienestar y al desarrollo de capacidades personales (Wald, 2009b), mejoras en la autoestima, mayores posibilidades de expresión, autonomía, participación, uso positivo del tiempo libre y posibilidades para la adquisición de un oficio, modificaciones en las relaciones familiares, con pares y en el desenvolvimiento escolar (Fernández Bustos, 2006; Secretaría de Cultura de la Nación Argentina et al., 2008). Además, si bien en la bibliografía anglosajona veíamos cierta tendencia a resaltar el proceso más que el producto artístico final, en otros estudios en idioma español se sostiene que la presentación pública de la obra artística es una instancia altamente valorada por los participantes y genera bienestar, confianza en sí mismos y reafirma aspectos de la identidad (Secretaría de Cultura de la Nación Argentina et al., 2008:104; Wald, 2009a).

Por otro lado, a nivel grupal los cambios se vinculan con: el fortalecimiento de relaciones grupales entre los participantes y con los docentes/facilitadores (Wald, 2009b), la capacidad de incidencia, el fortalecimiento de la identidad de la comunidad y el impulso a procesos de desarrollo local (Ramos y Sanz, 2009), y el desarrollo del sentido del trabajo colectivo (Fernández Bustos, 2006).

Si bien la mayoría de los estudios en español revisados suelen enfocar en las consecuencias positivas de este tipo de experiencias, otros se animan,

aunque sucintamente, a señalar los impactos negativos. Como lo destaca Kantor, si bien propiciar el diálogo entre los jóvenes y el mundo del arte tiene la potencialidad de favorecer las oportunidades para la creatividad y la expresión, también puede suceder lo contrario cuando las propuestas son:

fuertemente preformateadas, estereotipadas o direccionadas de manera casi excluyente –como ocurre a menudo– a comunicar determinados mensajes (...) Tal posición puede encapsular posibilidades creativas, retacear contenidos y restringir descubrimientos en la medida en que subestima o deja de lado la ficción y la ‘mera’ exploración de materiales y posibilidades de expresión (Kantor, 2009, en Roitter, 2009: 3)

Roitter nos advierte acerca del instrumentalismo del arte, que surge cuando desde los medios de comunicación o agencias financiadoras se muestra al arte como un medio para tratar otras temáticas (como por ejemplo las adicciones o la maternidad precoz):

La emergencia de esta nueva forma de ‘razón instrumental’ tiende a limitar los efectos que se espera de estos programas, tanto porque desvirtúa la propia esencia de las prácticas artísticas, al considerarlas como un simple medio para un ‘fin superior’, como porque se pierde buena parte del efecto pretendidamente ‘edificante’ que se busca. Así presentados, estos mensajes suelen no diferir de otros similares que se dirigen a los y las jóvenes a través de diversos medios y en otros espacios. Su encuadre dentro de actividades artísticas no permite suponer que vayan a tener una especial efectividad, salvo que sean encarados de manera creativa y a partir del propio interés e iniciativa de los y las jóvenes (Roitter, 2009: 4).

Una tensión similar es identificada en el texto de Wald (2009b), en el que se discute con la forma en que este tipo de experiencias se presenta en los medios de comunicación, que “romantizan y esencializan” la perspectiva de estos proyectos (2009b: 59). Otra tensión que la autora muestra es entre “inclusión” y “reproducción de la dominación”, en tanto desde una perspectiva crítica podría decirse que estas experiencias extienden el acceso sólo a prácticas y productos de la “alta cultura”<sup>50</sup> (2009b: 54). En Suess

---

<sup>50</sup> Para una discusión acerca de “alta cultura” y “cultura popular” ver: 1. Néstor García Canclini (2005). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos

(2006) hallamos planteos similares, en tanto entre las dificultades actuales de este tipo de experiencias enumera: peligro de una reproducción de desigualdades sociales en el trabajo comunitario, ambigüedad del rol de los participantes entre usuarios y agentes de su propio proceso, e intencionalidad política del término “inserción social”. A ello le agrega: falta de apoyo político, escasez de infraestructura, falta de coordinación y de espacios para compartir experiencias, ausencia de reflexión metodológica, falta de continuidad y sustentabilidad de los proyectos.

### ***Metodología***

Ciertos trabajos sobre el arte comunitario definen claramente la metodología utilizada, como algunos estudios de casos de perspectiva cualitativa que analizan grupos de teatro comunitario (Bidegain et al., 2008; Ramos y Sanz, 2009; Borba, 2009). Por su parte la Red LAATS (2009) también expone los modos de recolección para lograr una recopilación de información disponible de experiencias concretas que diera cuenta de “el rol del arte en la generación del desarrollo equitativo social y la construcción de ciudadanía en la región” (Red LAATS, 2009: 2). En tal trabajo, la recolección de información acerca de los distintos proyectos se llevó a cabo por distintos medios: revisión de documentos secundarios (sitios web de los proyectos, publicaciones on line), entrevistas a través de *skype*. Interesa aquí rescatar de este trabajo la presentación de la matriz y el cuestionario aplicados, orientados a ordenarlos por la disciplina de arte a la que se enfocan, los fines del proyecto, los objetivos pedagógicos, el rol que cumple el arte en los proyectos, el grupo social al que apuntan, el acceso, la escala, el financiamiento, la relación o perspectiva sobre: la educación formal escolar/ la educación formal artística/ el sector público/ el sector empresario, y la participación en redes.

Probablemente los estudios de Wald (2007; 2009a) sean unos de los más precisos en definir el método aplicado, que consiste en estudios de

---

Aires: Paidós; 2. Lucas Rubinich (1993). *Extensionismo y basismo: dos estilos de política cultural*. Buenos Aires: Espacio Editorial; y 3. Mónica Lacarrieu (2008). El arte fuera del lugar del arte. *Revista Oficios Terrestres*, 14 (21), 28-40. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación social-UNLP.

caso, con una estrategia cualitativa y la aplicación de observación participante, entrevistas y análisis de documentos para el análisis experiencias de artes visuales y orquestas juveniles en contextos de vulnerabilidad social y pobreza estructural.

## **Tipologías**

En este trabajo se retoma la clasificación de “comunidad” de Kwon (2004, en Palacios Garrido, 2009), en tanto se realiza precisamente en función de las relaciones que se establecen con un proyecto de intervención artístico:

Primero, la comunidad entendida como una *categoría social* (por ejemplo: las mujeres, los inmigrantes latinoamericanos, etc.); ello podría vincularse al tipo “*la comunidad entendida como grupo relacional*”, mencionado por Maya Jariego (2009), en donde el sentido de comunidad se basa en las relaciones interpersonales más allá de las restricciones geográficas; es decir que aquí el sentido de pertenencia puede darse aunque no se comparta un espacio común (un ejemplo de ello serían grupos de autoayuda de Internet).

Segundo, la comunidad entendida como un grupo u organización *asentada en el lugar* (por ejemplo el grupo de trabajadoras de una fábrica, una asociación de inmigrantes de un barrio o el alumnado de un instituto). Estos grupos vienen definidos por el proyecto artístico, es decir que el o la artista especifican la necesidad de trabajar con tal o cual organización o grupo de la localidad; ello podría vincularse al tipo “*la comunidad entendida como localidad*”, de Maya Jariego (2009), en donde el sentido de comunidad se basa en la proximidad en las relaciones entre los residentes de un espacio compartido, y en el apego a un lugar determinado; constituye la noción más tradicional del término (hace referencia, por ejemplo, al barrio).

Tercero, la comunidad que se *crea para la realización de la obra de arte*, es decir, como parte de la intervención artística, y que *desaparece* cuando concluye el trabajo artístico.

Cuarto, la comunidad que *se crea para la realización de la obra* pero que *continúa* después del proyecto como entidad autónoma e independiente.

En este caso, el artista suele tener bastante contacto con el grupo y suele residir en la zona, por lo que el proyecto se beneficia de la relación directa y continua del artista local.

Asimismo, sobre el rol del artista según el nivel de participación ciudadana se extrae otra clasificación: *nivel bajo de participación* (implantación del proyecto desde fuera; gestión de la intervención a través de un equipo profesional; organización del proyecto a través de un grupo de artistas); *nivel mediano de participación* (co-creación entre artistas y miembros de la comunidad; formación de voluntarios y agentes claves de la comunidad); *nivel alto de participación* (cooperación de un grupo de voluntarios en la planificación del proyecto; creación de estudios y talleres abiertos a todos los interesados) (Flowers y Mueven, en Suess, 2006).

Algunos dilemas vinculados a esta relación entre el artista profesional y la comunidad son: “¿En qué posición se sitúa el artista profesional? ¿Es intermediario, traductor, portavoz? ¿Quién decide qué temáticas sociales serán tratadas y representadas?” (Palacios Garrido, 2009: 207); otros dilemas son en relación a la existencia de un sujeto colectivo único detrás de la comunidad: “¿Qué es lo que une realmente a los miembros de una comunidad? ¿Qué característica se aísla y cuáles se rechazan para definir al grupo?” (Palacios Garrido, 2009: 207). Estos y otros dilemas serán tomados en consideración para el análisis de los casos aquí presentados.

### **1.3 RESUMEN DEL ARTE COMUNITARIO Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO**

A continuación se busca dar cuenta de que si bien los enfoques teóricos respecto del arte comunitario y términos semejantes resultan disímiles en distintos contextos, se advierte asimismo una serie de elementos comunes, que se desprenden de la revisión bibliográfica. En base a la literatura internacional, latinoamericana y local presentada, se muestra a continuación un esquema sobre las principales características e impactos de las experiencias de arte comunitario.

**Cuadro 1. Características e impactos del arte comunitario según la literatura especializada**

<b>CARACTERÍSTICAS</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carácter social</li> <li>• Acciones y prácticas artísticas</li> <li>• Proceso grupal</li> <li>• Actividad creativa</li> <li>• Basado en la comunidad</li> <li>• Fuera del ámbito de academias o institutos convencionales</li> <li>• Finalidad social y cultural</li> <li>• Aprendizaje informal, aunque también puede haber un profesor, tallerista o facilitador</li> <li>• Artistas profesionales y no profesionales trabajan juntos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Foco en las actividades más que en el producto final</li> <li>• Foco en el grupo y sus necesidades</li> <li>• Admiten prácticas rentadas</li> <li>• Diversidad de técnicas y lenguajes artísticos</li> <li>• Distintos espacios de desarrollo</li> <li>• Origen diverso de fondos</li> <li>• De carácter inclusivo</li> <li>• Participación de la comunidad</li> </ul>
<b>IMPACTOS</b>	
<b>POSITIVOS</b>	<b>NEGATIVOS</b>
<b>a nivel individual</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Restricción a las posibilidades creativas</li> <li>• Instrumentalismo del arte</li> <li>• Reproducción de la dominación de la “alta cultura”</li> <li>• Peligro de una reproducción de desigualdades sociales en el trabajo comunitario</li> <li>• Ambigüedad del rol de los participantes entre usuarios y agentes de su propio proceso</li> <li>• Divisiones dentro de la comunidad</li> <li>• Daño en la confianza de la comunidad</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollo de habilidades artísticas</li> <li>• Crecimiento personal</li> <li>• Sentido de pertenencia</li> <li>• Compromiso</li> <li>• Mejoras en la salud</li> <li>• Bienestar</li> <li>• Aumento de capacidad emocional</li> <li>• Fortalecimiento de la identidad individual</li> <li>• Mayores niveles de autoestima</li> <li>• Mayores niveles de confianza</li> <li>• Mayores posibilidades de expresión</li> <li>• Mayores posibilidades de participación</li> </ul>	
<b>a nivel grupal</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulso a procesos de desarrollo comunitario</li> <li>• Cohesión social</li> <li>• Disminución del aislamiento</li> <li>• Expansión de redes sociales</li> <li>• Aumento de la comprensión de otras culturas</li> <li>• Aumento de la conciencia pública sobre asuntos de la comunidad</li> <li>• Capacidad de incidencia</li> <li>• Fortalecimiento de relaciones grupales entre los participantes y con los facilitadores</li> <li>• Fortalecimiento de la identidad de la comunidad</li> </ul>	

*Fuente:* elaboración propia con base en la literatura especializada internacional, latinoamericana y local arriba descripta.

De lo anteriormente revisado, puede decirse que el arte comunitario resulta un término novedoso para un espacio donde ya se vienen desarrollando proyectos artísticos sociales comunitarios. Se concluye que en nuestro caso se utilizará este término, en tanto si bien no tiene aún un amplio uso en español, por otro lado 1) términos como “teatro comunitario” o “danza comunitaria” sí tienen una amplia aceptación en estas latitudes; 2) ha sido aceptado e ingresado en instituciones de formación<sup>51</sup>, lo que le da al concepto legitimidad y validez; y 3) permite homologarlo con la terminología internacional más expandida; es decir, la utilización de este término contribuye a generar un “lenguaje compartido” que se espera que facilite un vocabulario multidisciplinario y universal. ¿Por qué la reconstrucción del concepto “arte comunitario” es esencial? A ello se responde que:

Por el sólo acto de nombrar fenómenos, fijamos nuestra atención en ellos. Una vez que nuestra mirada se fija, podemos comenzar a examinarlos comparativamente y hacer preguntas sobre ellos (...) Finalmente, la comunicación entre investigadores, incluyendo el interjuego vital de discusión y argumentos necesario para realzar el desarrollo de la ciencia, es posible a través de la especificación de conceptos y sus relaciones” (Strauss y Corbin, 1998:102, traducción propia).

En nuestro caso, el “artista comunitario” toma su nombre en una primera etapa de la literatura, en tanto si bien esta denominación fue considerada previamente para describir a los individuos envueltos en trabajos de arte comunitario (Goldbard, 2006), aunque no fue sistemáticamente desarrollada en términos de sus propiedades. En una segunda etapa se desarrolla el concepto en función de la propia voz de los entrevistados. Se cree que ambas fuentes son importantes para evocar al fenómeno en su contexto.

---

<sup>51</sup> Además de hallarse programas bajo la propuesta del arte comunitario en instituciones de formación en artes como el IUNA, en otras orientadas a las ciencias sociales también encontramos proyectos ligados a experiencias de este tipo, como un proyecto de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), que combina “la expresión y la creación con la formación ciudadana” en jóvenes de sectores urbano-marginales (página web FLACSO-Argentina); o como una línea de investigación del Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) “sobre las iniciativas que forman parte de la Red Arte para la Transformación Social” (página web CEDES).

## **Definición de arte comunitario a la que se arriba**

De la literatura anglosajona y latinoamericana sobre “arte comunitario” se observó que no se desglosan con demasiada profundidad los dos términos del concepto por separado. Por lo tanto: 1. en relación al “arte”, aquí se decide seguir las recomendaciones de White y Rentschler, quienes sostienen que “el uso de la propia identificación del arte y su impacto es más inclusivo y asegura una interpretación más representativa que la demarcación por parte del investigador” (2005: 11). Ello fluye en la misma línea que la propuesta de Becker, donde “lo que buscamos son grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellas llaman arte” (2008: 55); y 2. en relación a “comunidad”, en esta tesis se entiende la comunidad en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional. A su vez, dada la ambigüedad en el rol de los miembros de la comunidad (como usuarios o agentes del proceso), aquí se analizan ambos casos.

En base a los diversos autores analizados hasta aquí, se reconstruye una definición acerca del arte comunitario: es el conjunto de acciones y prácticas artísticas de carácter social y procesual, realizadas por grupos u organizaciones de o para una comunidad (o un sector de ésta), con una base comunitaria (la comunidad entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–). Hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos de artistas comunitarios en un proceso creativo, y a la vez se trabaja en conexión con artistas profesionales integrados. Si bien puede perseguir logros estéticos, implica principalmente un intento de mejora social a través del arte. Es enseñado o realizado fuera del ámbito de academias o institutos convencionales.

Puede favorecer la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra y la colaboración entre grupos y entre organizaciones. Puede incluir diversos lenguajes artísticos (artes visuales, teatro, música, danza, video, así como también multimedia, circo y creación literaria). Puede tratarse de experiencias creadas o impulsadas institucionalmente, o por grupos de artistas, o por asociaciones con fines sociales y/o culturales.

Los espacios donde se llevan a cabo las experiencias de arte comunitario son diversos (organizaciones de servicio social, centros de arte performativo, gobiernos locales, organizaciones religiosas, centros comunitarios, clubes de jóvenes, programas y centros de arte, programas especiales en el ámbito escolar, programas especiales para la juventud, espacios públicos). Ello tiene la potencialidad de alcanzar disciplinas artísticas a sectores sociales que en su mayoría no tuvieron acceso a ellas, o a personas con poca afinidad a los circuitos convencionales del arte. Puede tratarse de una diversidad de experiencias como talleres de artes visuales, audiovisual, artesanías, grupos de teatro, orquestas juveniles, etc. Los fondos pueden provenir de variadas fuentes (como ser subsidios gubernamentales, subvenciones públicas o privadas, *sponsors*, socios, honorarios por servicios, o pueden sostenerse con fondos autogestivos). Aunque suelen ser actividades no remuneradas, admiten prácticas rentadas. Si bien la población a la que se dirige es amplia, se focaliza en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias.

## CAPÍTULO 2: CAPITAL SOCIAL

### Definiciones

De la literatura especializada sobre arte comunitario se desprende que experiencias de este tipo pueden contribuir, entre otras cuestiones, a generar mayores niveles de autoestima y confianza, a expandir las redes sociales, a enorgullecerse de la propia comunidad, a generar conciencia pública, a reducir el aislamiento y a incrementar la comprensión entre culturas o sectores sociales. Entonces, ¿podría sostenerse, tal como indica Williams (1995), que experiencias de arte comunitario colaboran a crear capital social?

Si se tratan de analizar los cruces entre arte comunitario y capital social, es ineludible el trabajo de Williams (1995) titulado “*Creating social capital. A study of the long-term benefits from community based arts funding*”<sup>52</sup>, en tanto allí “se muestra cómo la práctica del arte comunitario está desarrollando considerable capital social” (1995: 1). Más allá de esta premisa, en tal trabajo se presenta una definición propia, que lo entiende como:

el grado de cohesión social que existe en las comunidades, los niveles de cooperación entre personas en las comunidades, la expresión clara de las cosas valoradas en las comunidades, y el nivel de capacidad y motivación para compartir responsabilidad por su bienestar colectivo (Williams, 1995: 1, traducción propia).

En tanto aquí se comparte con el trabajo de Williams (1995) el mismo interés por el arte comunitario y el capital social, se cree preciso profundizar en los planteos acerca del capital social, del mismo modo que se ha hecho con el concepto de arte comunitario.

La inmensa versatilidad del concepto de capital social, dado el rango de temas y variaciones en niveles de análisis en los que se ha aplicado, ha sido tanto fuente de entusiasmo como de críticas. Existe una diversidad de

---

<sup>52</sup> En español: “Creando capital social. Un estudio de los beneficios de largo plazo derivados del financiamiento al arte comunitario” (traducción propia).

aproximaciones para estudiar el capital social, y faltan acuerdos acerca de una conceptualización única, rigurosa y articulada (Policy Research Initiative [PRI], 2003).

El concepto ha estado sujeto a desconfianza como consecuencia de su identificación con el uso que de él han hecho ciertas instituciones e intereses sociopolíticos:

su origen en la academia estadounidense; su divulgación a raíz de un trabajo e investigación [Putnam, 1993] que ha sido criticado tanto por su débil lectura de la historia italiana como por la subvaloración de cuestiones de economía política [Foz, 1996]; y su popularidad tan notoria en el Banco Mundial (Bebbington, 2005: 21).

A ello se le suman críticas que apuntan a que el capital social: 1. sería un instrumento para la despolitización del desarrollo, en tanto se pone a disposición de experimentos neoliberales, desestimando a la política y las relaciones de poder (Bebbington, 2005); 2. constituiría un reciclaje de viejos conceptos ya establecidos en la sociología, como son las redes y las relaciones sociales (Bebbington, 2005; Hintze, 2004; González de la Rocha, 2005); 3. desviaría la atención de las condiciones estructurales y sociales, que causan, determinan y reproducen la pobreza; pondría el acento en las capacidades individuales de acceder y manejar los recursos sociales; y produciría menos desafíos políticos, en tanto solaparía en la agenda cuestiones como la exclusión (González de la Rocha, 2005).

Otra literatura crítica indica que el capital social no es realmente una forma de capital como el capital físico, el financiero, el humano, el cultural y el natural. De hecho, no es la intención aquí exagerar la importancia del capital social, en tanto es uno entre los varios recursos que los actores pueden activar<sup>53</sup>. De todos modos, podría argumentarse que el capital social reúne los requisitos que debe tener el capital para serlo (Coleman, 1990:

---

<sup>53</sup> “los recursos se convierten en activos en la medida que permiten el aprovechamiento de las oportunidades que ofrece el medio a través del mercado, el Estado o la sociedad” (Katzman y Filgueira, 1999: 20). A ello se agrega que, “Por activos se entiende el conjunto de recursos, materiales e inmateriales, que los individuos y los hogares movilizan en procura de mejorar su desempeño económico y social, o bien, como recursos desplegados para evitar el deterioro de sus condiciones de vida o disminuir su vulnerabilidad” (Filgueira, 1999: 166).

304; Uphoff, 2003: 117): tiene el potencial de brindar servicios y a pesar de ello mantener su identidad, es duradero, sus servicios son valiosos, es flexible y a veces sustituye o complementa otras formas de capital (Robison, Schmid y Siles, 2000; Robison, Siles y Schmid, 2003).

La siguiente afirmación permite acercarse a un resumen de algunos de los cuestionamientos que el concepto ha recibido a la par de su aceptación masiva:

al homogeneizar, el concepto de capital social oculta lo específico de las relaciones sociales (...) La aparición en el lenguaje académico, político y técnico de los ‘otros capitales’ (habilidades, destrezas y credenciales educativas convertidas en *capital humano* y redes de confianza, intercambio y reciprocidad en *capital social*) presenta como extendida, generalizable y democratizada una noción de capital social, justo en el momento en que el capital se concentra de manera extrema y que algunas de sus formas (el del capital financiero globalizado) comandan el proceso mundial de acumulación (Hintze, 2004: 153).

Sin embargo, más allá de estas críticas, el término sigue siendo atractivo para muchos autores. Siguiendo a Forni, Siles y Barreiro, el concepto de capital social “constituye probablemente una de las innovaciones más prometedoras de la teoría social contemporánea (...) el concepto aparece como especialmente apto para la elaboración de políticas orientadas a la inclusión” (2004: 1).

Además, entre las razones que conducen a valorar el capital social, Robison, Siles y Schmid sostienen que:

Los esfuerzos de reducción de la pobreza ejercen una influencia positiva en el capital social de un país, porque disminuyen la segregación. Además las iniciativas de inversión en capital social, que conectan a personas anteriormente desvinculadas, tienden a aminorar la desigualdad de ingresos y la pobreza que contribuyen a esa segregación (2003: 54-55).

Si bien los autores reconocen que existen otras formas de capital que son necesarias para la reducción de la pobreza, entienden que la productividad de éstas depende del capital social (Robison, Siles y Schmid, 2003).

Por su parte Bebbington se anima a hipotetizar las razones de la creciente popularidad del término, al sostener que pone en el debate un conjunto de temas invisibilizados por las políticas y teorías dominantes. El autor sugiere explícitamente que:

la dimensión social de la existencia humana puede ser tan importante como las dimensiones económicas; que lo social subyace a cualquier otra acción económica o política (es decir, que todo está integrado); y que lo social constituye una dimensión de la calidad de vida tan importante como la económica (Bebbington, 2005: 22).

Además, la atracción por este término proviene de: su utilidad para capturar tanto la esencia de varios conceptos sociológicos como los elementos o recursos situados en estructuras sociales y redes y no tanto en los individuos; y su utilidad como término comprensible y trasladable entre muchas disciplinas (Lin, Cook y Burt, 2005a: vii).

Recientemente, el concepto del capital social ha generado un importante debate académico. Entre los autores que se enmarcan dentro de estas controversias conceptuales podemos nombrar a Bourdieu, Coleman, Granovetter, Burt, Putnam y Robison, Siles y Schmid.

Una de las primeras definiciones sistemáticas y contemporáneas de capital social es la que realiza Bourdieu, que lo define como:

la suma de los recursos, actuales o potenciales, correspondientes a un individuo o grupo, en virtud de que éstos poseen una red duradera de relaciones, conocimientos y reconocimientos mutuos más o menos institucionalizados, esto es, la suma de los capitales y poderes que semejante red permite movilizar (Bourdieu y Wacquant, 1995: 82).

El autor sostiene que el volumen de capital social por parte de un agente social depende de dos factores: 1. la extensión de la red de vínculos que puede movilizar; y 2. el volumen del capital (económico, cultural o simbólico) que posee cada uno de aquellos a los que está vinculado (Bourdieu, 2001).

Cabe aclarar que en su elaboración del concepto, Bourdieu sostiene que el capital social “no es algo natural, ni tampoco ‘algo dado

socialmente” (2001: 84), sino que, por el contrario, es resultado de una construcción necesaria para producir y reproducir vínculos duraderos y útiles, capaces de proporcionar beneficios (materiales o simbólicos). Es decir,

La red de vínculos es el producto de estrategias de inversión social destinadas de modo consciente o inconsciente a la institución o la reproducción de relaciones sociales utilizables directamente, a corto o a largo plazo, es decir, a la transformación de relaciones contingentes, como las relaciones de vecindad, de trabajo o incluso de parentesco, en relaciones necesarias y electivas al mismo tiempo, que implican obligaciones duraderas, sentidas de modo subjetivo (sentimientos de gratitud, respeto y amistad, etc.) o garantizadas de modo institucional (derechos); y ello gracias a la alquimia del intercambio (Bourdieu, 2001: 85).

En el intercambio (como ser de palabras, regalos, etc.), las cosas intercambiadas se transforman en signos de gratitud, “y a través de la gratitud mutua y el reconocimiento de pertenencia al grupo que ésta implica, produce el grupo y determina al mismo tiempo los límites del grupo” (Bourdieu, 2001: 85).

Por su parte, para Coleman el capital social constituye un recurso cuya particularidad radica en ser algo inherente a la estructura de las relaciones sociales. El autor define el capital social como:

una diversidad de entidades con dos elementos en común: todas consisten en algún aspecto de estructuras sociales y facilitan cierta acción de los actores (ya se trate de personas o actores corporativos) dentro de la estructura (Coleman, 1990: 302).

Es decir, se trata de un recurso que ayuda a lograr objetivos personales y que en caso de ausencia de este capital no podrían alcanzarse. Coleman enfatiza en el grado de “cercanía” [*closure*] de las relaciones entre los individuos que facilitará la acción colectiva, donde los beneficiarios del capital social serán todos aquellos que formen parte de esa estructura social.

Si bien el capital social como concepto académico puede encontrarse desde comienzos del siglo XX, éste fue extensamente estudiado y se volvió

popularizado en la década de 1990, particularmente gracias al trabajo de Robert Putnam, que argumentaba a través de un análisis empírico, que el *stock* de capital social estaba en declive en los Estados Unidos desde mediados de la década de 1960. Para Robert Putnam, el capital social consiste en “rasgos de organizaciones sociales, como redes, normas y confianza, que facilitan la acción y la cooperación en beneficio mutuo” (Putnam, 1993: 35). El capital social pasó a ser una característica de comunidades más grandes como ciudades o países.

En el marco de la Iniciativa de Capital Social, Robison, Schmid y Siles (2000) agregan una distinción entre aquello que el capital social es, dónde reside, y cómo puede ser utilizado, y hablan de éste en términos de “simpatía”. Los autores definen el capital social como:

la simpatía de una persona o un grupo hacia otra persona o grupo que puede producir un beneficio potencial, una ventaja y un tratamiento preferencial para otra persona o grupo de personas más allá del esperado en una relación de intercambio (Robison et al., 2000: 4, traducción propia).

Esta definición distingue entre qué es el capital social (simpatía, es decir, tener en cuenta al otro como si fuera uno mismo) y qué hace (beneficios potenciales).

### **Vínculos densos o vínculos que tienden puentes**

En la literatura teórica aparecen dos argumentos sobre estructuras de redes que crean capital social. El primero es el de Coleman (1990), al que Portes (1999) denomina como el argumento de “la fortaleza de los vínculos fuertes”, y el segundo argumento, es llamado “la fortaleza de los vínculos débiles” [*the strength of weak ties*] o “las conexiones puente” elaborado por Granovetter (1973) y consolidado por Burt (2000, 2005b).

De acuerdo con el primer argumento, las redes densas o de cercanía [*closed network*], es decir, con un alto grado de conexión entre los individuos (a raíz del establecimiento de relaciones de obligaciones y expectativas recíprocas), son la fuente para la creación de capital social. Ello

se explica porque sólo a partir de la existencia de relaciones lo suficientemente estrechas o fuertes [*strong relations*] es posible el surgimiento de un sistema de normas y sanciones, que influirá positivamente en el desarrollo y la continuidad de relaciones basadas en la confianza y reciprocidad. La densidad y la estructura cerrada de las redes funcionan como control de los posibles comportamientos oportunistas y es en este sentido que incrementan el capital social del grupo.

Mientras Coleman pone el énfasis en la densidad de las redes como condición para el surgimiento del capital social, otro autor, Granovetter, hacia 1973 expresó una idea diferente a través del concepto de “fortaleza de los lazos débiles” para referirse por ello a la capacidad de las influencias indirectas exteriores al círculo inmediato de la familia y los amigos más cercanos para servir como un sistema informal de referencia de empleos. El autor sostiene que los “vínculos débiles” entendidos como puentes entre grupos, son “indispensables para las oportunidades de los individuos y para su integración en la comunidad” (1973: 1378).

Burt va a nutrirse de esta fuente de inspiración para destacar una concepción semejante en la cual, según su opinión, es la relativa ausencia de lazos (que da en llamar “brechas” o “agujeros estructurales”) aquello que facilita la movilidad individual. Esto es así en tanto que, como explica el autor, las redes densas tienden a transmitir información redundante, mientras que los vínculos más débiles pueden ser fuentes de nuevos conocimientos y recursos. El argumento describe al capital social “como una función de oportunidades de intermediación” (2005b: 34, traducción propia). Siguiendo esta idea, en un trabajo reciente, Burt (2010) estudia si hay ventajas de afiliarse a personas bien conectadas, es decir, si los “vecinos” bien conectados pueden ser fuente de oportunidades y recursos.

En esta investigación se presta especial atención a su libro titulado “*Brokerage & Closure*” (2005)<sup>54</sup>, en tanto constituye un esfuerzo por distinguir entre distintas ventajas del acceso a los agujeros estructurales [*structural holes*]; es decir, se trata de los lugares vacíos en una estructura social, a través de los cuales se puede ver del otro lado. En él también se

---

<sup>54</sup> En español: “Intermediación y densidad” (traducción propia).

estudia el impacto del acceso a los agujeros estructurales para la reputación y para la estabilidad de los vínculos.

Por un lado Burt halla que la densidad (falta de agujeros estructurales) puede afectar la reputación positivamente y puede hacer decrecer la probabilidad del debilitamiento del vínculo (cuando las personas están conectadas de tal modo que ningún comportamiento pasa desapercibido, estas redes cuentan con la ventaja de la minimización de riesgos que podrían desalentar la confianza). Sostiene que la densidad es capital social cuando la reputación (comportamiento esperable de uno) es una ventaja. Por otro lado, para el autor la intermediación es la acción de coordinar a través del agujero estructural con puentes entre personas. Los intermediarios son aquellos que cruzan los agujeros y construyen los puentes. Sostiene que la intermediación es capital social cuando hay evidencia de las ventajas de una red que cruza los agujeros estructurales (en términos de conocimiento, oportunidades para la coordinación entre grupos, mayores compensaciones). Para el autor, cuando se combinan intermediación y densidad, se crean las mayores ventajas formidables, en tanto se obtiene “la confianza necesaria para comprender el valor de cruzar un agujero estructural, y la densidad de la red necesaria para reforzar la confianza” (2005a: 97, traducción propia).

## Cuadro 2. Definiciones de capital social por autores

Autores	Definiciones de capital social
Pierre Bourdieu	“Es el conjunto de los recursos actuales o potenciales vinculados a la posesión de una <i>red duradera de relaciones</i> más o menos institucionalizadas de interconocimiento e inter-reconocimiento; o dicho de otro modo, a <i>la pertenencia a un grupo</i> , en tanto en cuanto que conjunto de agentes que poseen no sólo propiedades comunes (capaces de ser percibidas por el observador, por los demás o por ellos mismos) sino que están también unidos por <i>vínculos</i> permanentes y útiles” (2001: 83-84).
James Coleman	“No es una entidad aislada, sino una variedad de entidades diferentes que tienen dos características en común: todas consisten en algún aspecto de la estructura social, y facilitan ciertas acciones a los individuos que están dentro de esa estructura” (1990: 302, traducción propia).
Mark Granowetter	Si bien no desarrolló el concepto, Granovetter se convirtió en un importante referente del tema: “Cuantos menos contactos indirectos tenga alguien, más encapsulado estará en términos de conocimiento del mundo más allá de su propio círculo de amigos; así, los vínculos débiles con puente (y los consecuentes contactos indirectos) son importantes” (1973: 1371, traducción propia).
Ronald Burt	“la ventaja creada por el lugar de una persona en una estructura de relaciones” (2005a: 4, traducción propia).
Robert Putnam	“formas de organización social, como confianza, normas y redes, que pueden favorecer la eficiencia de una sociedad a través de facilitar la acción coordinada” (1993: 167, traducción propia).
Lindon Robison, Marcelo Siles y Allan Schmid	“la solidaridad que una persona o grupo siente por los demás. Se basa en relaciones de solidaridad que pueden describirse mediante el uso de redes” (2003: 52).

Fuente: elaboración propia con base en la bibliografía citada.

## Propiedad individual o colectiva

Los autores hasta aquí mencionados difieren en que, para algunos de ellos, las personas individualmente se apropian de este recurso –como Bourdieu y Granovetter– mientras que para otros –como Coleman y Putnam– es el grupo, la estructura o las comunidades en su conjunto quienes disfrutan de los resultados de la inversión en capital social (Forni et al., 2004). Además, mientras Bourdieu y Coleman tienen una perspectiva “estructural” del capital social –ponen el acento en los recursos disponibles por los actores sociales, derivados de su participación en redes–, Putnam, en cambio tiene una perspectiva “cultural” del mismo –lo considera como un fenómeno subjetivo compuesto por valores y actitudes de los individuos que determinan que se relacionen unos con otros, apoyados en la confianza social, reciprocidad y cooperación– (Hintze, 2004).

Según Van Deth, la distinción entre capital social como propiedad individual o colectiva es importante, en tanto implica la selección de distintas estrategias de investigación. Adler y Kwon, en cambio, sostienen una posición diferente, que incluye ambos aspectos como importantes a la hora de analizar el capital social. Es por ello que su propia definición del término abarca a actores tanto individuales como colectivos, y consiste en “la buena voluntad [*the goodwill*] disponible para individuos o grupos. Su fuente está en la estructura y el contenido de las relaciones sociales de los actores” (Adler y Kwon, 2002: 22, traducción propia).

Acercas de la capacidad del capital social de ser utilizado, Briggs (2003) sostiene que éste queda envuelto en una paradoja: pertenece al grupo, pero gran parte de su uso más visible es claramente individual, sobre todo en cómo y para qué se utiliza.

Aquí se sigue a Forni et al. (2004), para quienes el capital social es tanto un recurso individual como colectivo. Los autores sostienen que a menudo los individuos acceden a ciertos recursos a partir de relaciones que mantienen a nivel personal, como así también ciertos grupos sociales logran beneficios a partir de su constitución en red, y tanto unas como otras relaciones contienen capital social.

## **Capital social y políticas de inclusión social**

Para González de la Rocha (2005), “el desarrollo conceptual en torno de la noción de capital social ha ocurrido en paralelo a la discusión de la política social y la pobreza, y han sido escasos los intentos por construir puentes entre ambos cuerpos de ideas” (2005: 65). De todos modos se hallaron algunos esfuerzos por unir ambos campos: política social (e inclusión social y reducción de la pobreza) y capital social.

El planteo de González de la Rocha (2005), es que la aplicación del concepto de capital social a contextos de extrema pobreza es una tarea compleja, porque: por un lado al capital social se le atribuyen los elementos que hacen posible una mejoría en los ingresos y en el bienestar, desviando la atención de las condiciones estructurales y sociales que causan, determinan y reproducen la pobreza; por el otro, cuanto más integrada esté una persona en una red de relaciones, más obligaciones tiene; y en comunidades pobres, cumplir con las obligaciones resulta sumamente difícil.

De acuerdo a Putland (2008), la teoría del capital social suele vincular acríticamente objetivos políticos de inclusión social y cohesión social a la salud y el bienestar, mediante la formación de conexiones sociales, compromiso cívico y confianza, lo cual puede conllevar consecuencias inesperadas.

Siguiendo la discusión sobre la vinculación entre ambos campos, para Durston las personas y comunidades pobres usan el capital social para salir de la pobreza material y mejorar su calidad de vida:

el capital social es potencialmente ‘parte de la solución’ para la superación de la pobreza. El capital social de los pobres se constituiría, por definición, en un activo intangible para sus proyectos personales de vida, sus emprendimientos grupales y sus esfuerzos organizados por lograr bienes públicos para la comunidad (2003: 172-173).

Robison, Siles y Schmid, si bien reconocen que existen otras formas de capital necesarias para la reducción de la pobreza, sostienen que “el capital social es un recurso importante que, correctamente administrado, puede utilizarse para reducir la pobreza” (2003: 55). El eje de su trabajo es

que la falta de capital social que tienen los pobres dentro de redes ricas en recursos es una de las causas importantes de la pobreza persistente. A modo de hipótesis plantean que:

los pobres, que suelen carecer de capital social dentro de redes ricas en recursos, con frecuencia deben realizar sus intercambios en condiciones desventajosas. Además, muchas veces no disponen de información sobre oportunidades de progreso, porque no tienen contactos de aproximación con redes ricas en capital social (Robison et al., 2003: 88).

Flores y Rello (2003) se plantean si el capital social es un factor de inclusión social. Sostienen que aquel (entendido como la capacidad de obtener beneficios de las redes sociales), contiene una riqueza potencial en términos de la generación de: mecanismos de participación social, adecuación de normas para la reducción de desigualdades en los mercados, ejercicio de derechos y acceso a oportunidades. Afirman que uno de los puntos críticos en esta discusión es la transformación de esa riqueza potencial en capacidad real colectiva y la contribución de las políticas públicas a ello. Los autores advierten sobre el riesgo de asignar a las fuerzas sociales y a las redes de relaciones, el atributo de compensar o corregir en forma directa la escasez de oportunidades económicas, resultante de la falta de otros capitales, como el natural o el financiero. Para los autores, esa relación es más compleja, ya que un capital no puede sustituir a los otros. De todos modos, sostienen que hay evidencias empíricas que demuestran que la acumulación de capital social contribuye al desarrollo en comunidades pobres.

En *“Capital social y cultura. Claves olvidadas para el desarrollo”* Kliksberg (2000) considera a la cultura como un elemento clave en la lucha contra la pobreza, en tanto puede ser un instrumento de progreso económico y social. Sostiene que:

Los grupos desfavorecidos tienen valores que les dan identidad. Su irrespeto, o marginación, pueden ser totalmente lesivos a su identidad y bloquear las mejores propuestas productivas. Por el contrario, su potenciación y afirmación pueden desencadenar enormes potenciales de energía creativa (2000: 13).

Para el autor, las políticas sociales deberían tener como un objetivo relevante la elevación de la autoestima grupal y personal de las poblaciones desfavorecidas, porque:

Una autoestima fortalecida puede ser un potente motor de construcción y creatividad. La mediación imprescindible es la cultura. La promoción de la cultura popular, la apertura de canales para su expresión, su cultivo en las generaciones jóvenes, la creación de un clima de aprecio genuino por sus contenidos, hará crecer la cultura y, con ello, devolverá identidad a los grupos empobrecidos (2003: 28).

Sostiene que en la movilización de las potencialidades culturales de la región latinoamericana se hallan importantes posibilidades de aporte a: la integración social, la lucha contra la pobreza y el fortalecimiento de valores comunitarios. Considera que tal movilización requiere de una acción coordinada entre el Estado y las OSC, en tanto juntos pueden contribuir a “liberar las ingentes fuerzas populares de creatividad cultural latentes en la región” (2003: 32).

Para una mejor interpretación de las experiencias seleccionadas en este trabajo, aquí parece necesario sumar a la discusión sobre políticas de inclusión social y capital social, la propuesta de Merklen de distinguir entre exclusión, pobreza y vulnerabilidad: la exclusión<sup>55</sup> remite a una categoría social completamente separada del resto; en cuanto a la segunda, un pobre puede estar perfectamente integrado (como en el caso de un trabajador asalariado con ingresos insuficientes); por último, la vulnerabilidad se expresa en una constante inestabilidad y en una instalación de la precariedad:

---

<sup>55</sup> Siguiendo otras definiciones de “pobreza” y “exclusión social”, para Sojo la primera noción alude a su naturaleza unidimensional y cuantitativa y se refiere a privaciones derivadas de la insuficiencia de ingresos o de acceso a la satisfacción de necesidades básicas, mientras que la “exclusión social” alude a una naturaleza heterogénea, multidimensional y cualitativa, y se entiende como la condición social colectiva que experimentan sectores sociales concretos producto de marcos normativos y prácticas institucionales, tanto públicas como privadas, que impiden la realización de sus potencialidades humanas, el acceso a los derechos que los asisten y las oportunidades de prosperidad económica y material” (2008: 140). Sobre exclusión ver también Quinti, Gabrielle (1999). Exclusión social: el debate teórico y los modelos de medición y evaluación. En Carpio, Jorge y Novacovsky, Irene (comps.), *De igual a igual. El desafío del Estado ante los nuevos problemas sociales* (pp. 289-305). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Con *vulnerabilidad* quiere decirse que el individuo carece del tipo de reaseguros que brindan el empleo estable o la propiedad. La vulnerabilidad se expresa en la inestabilidad permanente y en la necesidad de adaptarse a vivir el día a día (Merklen, 2000: 112-113).

## **Impacto**

Siguiendo a Raczynski y Serrano, los beneficios del capital social pueden ser de tres tipos:

*económicos y materiales*, que permiten el acceso a mejores niveles de bienestar; *sociales y culturales*, que generan beneficios en el ámbito de la integración social; y *políticos y cívicos*, que hacen posible alcanzar mayores cuotas de poder o influencia social. A su vez, estos beneficios pueden localizarse en el ámbito individual, comunitario y societal (2005: 105).

Es necesario aclarar que si bien la literatura sobre el capital social subraya sus beneficios, debe agregarse a ello el debate sobre los efectos menos deseables o “negativos” de este término. Diversos autores advierten sobre suponer que sólo los resultados positivos son signos de la presencia de capital social. Si bien las investigaciones sobre capital social en su gran mayoría focalizan en los “bienes sociales” (tales como democracia, educación, prosperidad, control social, apoyo familiar, seguridad), los aspectos negativos [*social bads*] también pueden ser considerables, tales como: exclusión de extraños, reclamos excesivos a los integrantes del grupo, restricciones a la libertad individual, normas niveladoras hacia abajo, hostilidad hacia otra persona o grupo, y fomento de los conflictos intragrupal, terrorismo, crimen organizado, clientelismo, ineficiencias económicas, rigidez de comunidades que frena innovaciones, rivalidades étnicas, o distribución injusta de recursos (Durston, 2000; Portes, 1999; Robison et al., 2003; Warren, 2008).

Dado que el foco en general está puesto en que las externalidades de las relaciones del capital social son positivas, ello resulta en que se deja de lado la distinción entre “mejores y peores” consecuencias del capital social:

Si por *capital social* entendemos simplemente que la participación en grupos sociales y redes pueden ser consecuencias positivas para individuos y sociedad, no hay nada demasiado nuevo en esta idea (Warren, 2008: 124, traducción propia).

Siguiendo a Lechner (2007), habría que discriminar entre formas positivas y negativas de capital social, en tanto que, por ejemplo, el crimen organizado ilustra un tipo de asociación que al igual que otros, también descansa sobre relaciones de confianza y cooperación. Entonces, acerca de qué criterio puede utilizarse para distinguir un tipo de capital social de otro, nombra el compromiso cívico planteado por Putnam, o la producción de un bien público. Según Durston:

no es posible inferir su presencia ni por sus efectos positivos ni por los negativos. Se requiere buscarlo en sus múltiples manifestaciones en las relaciones sociales de confianza, reciprocidad y cooperación, distinguiendo este capital social de sus raíces o precursores y también de sus consecuencias o efectos (Durston, 2000: 17).

Mientras Portes (1999) incluye tanto las consecuencias positivas como las negativas para las redes sociales, para Warren las externalidades de inversiones individuales en relaciones sociales pueden ser positivas para los participantes, aunque negativas para la sociedad en general. Warren (2008) entiende que las relaciones sociales pueden considerarse capital social cuando funcionan como una inversión de la que los participantes obtienen un beneficio en virtud de sus relaciones en una red social. Si bien este autor define al capital social como aquel que produce efectos positivos a los individuos dentro de las redes sociales, aclara que aquellos que se encuentran fuera de estas redes pueden estar sujetos a consecuencias negativas. De esta manera le permite distinguir entre capital social y cualquier otro tipo de análisis sobre consecuencias negativas de la

pertenencia a una red social. El potencial crítico del concepto reside en distinguir las consecuencias positivas de inversiones sociales para los miembros del grupo y las consecuencias negativas para aquellos que no son miembros. El mismo tipo de relación social puede ser bueno en un ámbito y malo en otro (por ejemplo, el capital social que puede haber en un contexto familiar puede producir lealtad hacia adentro, e intolerancia y sectarismo hacia fuera).

## Tipologías

En la literatura existen distintas tipologías de capital social (ver Durston, 2002; Grootaert, Narayan, Niha Jones y Woolcock, 2004; Kessler y Roggi, 2005; Putnam, 2000; Robison et al., 2003).

Quizás la distinción más sencilla es la sugerida por Putnam (2000), que indica la diferencia entre el capital social de unión [*bonding social capital*], que crea vínculos intragrupos, y el de aproximación [*bridging social capital*], que genera vínculos entre grupos. El capital social de unión se refiere a las relaciones al interior de grupos homogéneos. En contraposición, el de aproximación es más heterogéneo. Putnam sugiere que esta forma de capital social es útil para conectarse con activos externos y para la difusión de información. De allí la importancia de los “lazos débiles” identificados por Granovetter (PRI, 2003).

Por lo general los tipos más utilizados giran en torno a: capital social de unión [*bonding*], de puente [*bridging*] y de escalera [*linking*] (Bebbington, 2005; Grootaert et al., 2004; Kessler y Roggi, 2005; Raczynskyi y Serrano, 2005):

*Bonding social capital* (más comúnmente traducido como capital social de unión<sup>56</sup>): Se refiere a los lazos más íntimos y próximos; son los vínculos entre personas similares en términos de características demográficas, como miembros de una familia, vecinos, amigos cercanos, colegas de trabajo, socios.

---

<sup>56</sup> Kessler y Roggi prefieren utilizar el término “capital social comunitario” para referirse a este tipo de vínculos.

*Bridging social capital* (más comúnmente traducido como capital social de puente): Se refiere a nexos que vinculan a personas y grupos en similares situaciones económicas o de poder, pero en distintas ubicaciones geográficas; se trata de vínculos horizontales.

*Linking social capital* (más comúnmente traducido como capital social de escalera): Refiere a nexos que crean relaciones entre grupos y personas de distintos grados de poder sociopolítico. Para Grootaert et al. (2004) se trata de vínculos más bien verticales, que conectan a las personas con recursos políticos clave y con instituciones económicas. Según Kessler y Roggi (2005), consiste en lazos verticales entre grupos de bajos recursos y personas o grupos en posiciones de influencia en organizaciones formales.

En cambio otros estudios coinciden en los términos, pero difieren de los trabajos anteriores en su significado (Forni, et al., 2004; Robison et al., 2003). Con excepción del capital social de unión (o de nexo, según Forni et al., 2004) –en el que sí coinciden en su significado con la literatura anteriormente presentada–, difieren cuando se trata de los otros dos tipos de capital social: 1. aquel que existe en relaciones medianamente estrechas y horizontales lo denominan *linking social capital* o de vínculo o vinculación (o escalera) –Robison et al. (2003) lo piensan en términos de los eslabones de una cadena, todos del mismo tamaño y resistencia–; y 2. aquel basado en los niveles de menor intensidad de capital social, consistentes en lazos verticales, que denominan *bridging social capital* o de aproximación (o puente) –Robison et al. (2003) piensan metafóricamente en términos de un puente que conecta dos masas continentales de diferentes superficies, recursos y poblaciones–. Este nivel se basa en los sentimientos de respeto o conciencia de la existencia del otro que puede haber entre personas que mantienen una relación asimétrica de poder e influencia. Existe en las relaciones asimétricas entre personas que tienen pocos puntos de coincidencia, un contacto personal limitado y diferencias importantes en cuanto a los recursos que poseen (como ser el caso de un empleador y un empleado, un profesor y un estudiante, etc.).

Por otro lado, Durston aporta una diferenciación más extendida que las anteriores, en tanto incluye seis niveles de especificidad (individual,

grupal, comunitario, de puente, de escalera y societal), que se repasa brevemente a continuación:

El *capital social individual* se define por los intercambios diádicos con contenido de confianza y reciprocidad; es propiedad de quien puede beneficiarse de ello. Este recurso no reside en la persona (como sí sucede con el capital humano), sino en las relaciones. Se extiende a través de las redes egocentradas que cada cual tiene y es un capital de cada individuo, cuyos beneficios y manejo le son propios (Durston, 2002). Estas redes de personas incluyen vínculos socialmente “horizontales” –entre personas que pertenecen al mismo grupo, comunidad o estrato socioeconómico– y “verticales” –entre personas con cuotas desiguales de poder– (Durston, 2005).

El *capital social grupal* “es la capacidad de un grupo de funcionar como equipo, lo que aporta beneficios a todos sus miembros” (Durston, 2005: 49), que sucede cuando se cruzan muchos vínculos en un grupo donde todos se conocen. “Se trata de personas que tienen mucha confianza unas en otras, porque han acumulado múltiples experiencias de reciprocidad difusa” (Durston, 2002: 40).

Además,

Como todos los tipos de capital social, el grupal tiene aspectos afectivos y de poder. Estos pequeños grupos suelen tener un solo líder, la persona con mayor prestigio y recursos económicos o políticos, que establece relaciones desiguales de poder con los otros integrantes y ejerce sobre ellos algún grado de control. Este tipo de capital parece un campo fértil para emprendimientos asociativos que apunten a generar ingresos en los sectores pobres” (Durston, 2002: 40).

El *capital social comunitario* se encuentra en estructuras sociales mayores y se expresa en instituciones complejas, con contenido de cooperación y gestión (Durston, 2000). En términos de este autor, puede definirse al capital social comunitario como aquel que:

consta de las normas y estructuras que conforman las instituciones de cooperación grupal. Reside, no en las relaciones interpersonales diádicas, sino en sistemas complejos, en sus

estructuras normativas gestadoras y sancionadas (Durston, 2000: 25).

Esta forma particular de capital social abarca el contenido informal de las instituciones, cuyo fin es contribuir al bien común (Durston, 1999). El capital social comunitario:

es la suma de redes existentes entre vecinos y también la institucionalidad formal e informal que ellos han construido para enfrentar desafíos comunes. Los fines de esta institucionalidad comunitaria son la legitimación de líderes; el control social de miembros y líderes; promover la cooperación coordinada y el trabajo en equipo; la resolución de conflictos; y la gestión de recursos comunes (Durston, 2005: 49).

Respecto al *capital social puente*, Durston sostiene que los vínculos horizontales extensos tienen una función destacada al permitir que el grupo entre en contacto con personas e instituciones distantes y de similar poder (Durston, 2002). El autor sostiene que este tipo de capital es:

de gran importancia en el contexto de la pobreza, porque permite a las comunidades y organizaciones de los sectores pobres tender puentes entre sí, lo cual amplía la comunidad y el grado de confianza, dado que su principal fuerza está en la unión y en los números (Durston, 2002: 40).

El *capital social de escalera* conecta a un actor de escaso poder verticalmente con otro de mayor poder. Cuando hay relaciones de confianza, reciprocidad y cooperación en que el grado de control y el capital social de una de las partes son mayores que los de las otras, y cuando estos vínculos cruzan los estratos sociales, se produce este tipo de capital social que es propiedad (en proporciones desiguales) de ambas partes. Además, para el autor, el capital social de escalera da acceso a otros recursos, económicos y políticos, que escasean en las comunidades pobres (Durston, 2002). Consiste en intercambios asimétricos y vínculos entre actores sociales y el Estado.

Respecto al *capital social societal*, Durston plantea que las sociedades nacionales pueden clasificarse en un continuo de baja a alta presencia de vínculos intergrupales.

En esta perspectiva, el análisis en el nivel societal de la relación entre el capital social y la persistencia de la pobreza apunta menos, como eje explicativo, al terreno nebuloso de la falta de instituciones éticas nacionales, y más a las dinámicas específicas de exclusión social y a la relación entre capital social y un Estado disfuncional [Narayan, 1999] (Durston, 2002:41).

En otro extracto, Durston explica que “el capital social societal consta de las estructuras sociales que funcionan para todos (por ejemplo, una institucionalidad pública sin corrupción)” (2005: 49). De todos modos, este último tipo planteado por tal autor es extremadamente difuso (González de la Rocha, 2005).

Podría decirse en principio que la tipología presentada por Durston apunta a que el tamaño organizacional es aquello que permite el paso de un tipo de capital social a otro, de forma tal que “el capital social funcionaría como una ‘muñeca rusa’”, en términos de Lechner (2007: 450). Sin embargo, Durston aclara que:

Los procesos por los cuales el capital social institucional comunitario o ‘meso’ surge del capital social ‘micro’ o individual y, eventualmente, de otros orígenes son poco comprendidos, complejos y variados. Entenderlos es una tarea urgente para el avance de nuestro entendimiento de la interacción de estos dos niveles de capital social. Parece claro que las dos formas no son antitéticas: el capital social individual es un precursor del capital social comunitario; y éste es uno de los recursos que sirve para la acumulación de aquél (Durston, 2000: 25).

**Cuadro 3. Tipologías de capital social según tipo de vínculos**

<b>Autores</b> <b>Vínculos</b>	<b>Putnam</b>	<b>Grooaert et. al.</b>	<b>Kessler y Roggi</b>	<b>Robinson, Siles y Schmid</b>	<b>Durston</b>	<b>Construcción propia</b>
<b>Horizontales</b>	unión puente	unión puente	comunitario puente	unión escalera	individual* grupal comunitario puente societal*	unión grupal puente
<b>Verticales</b>		escalera	escalera	puente	individual* escalera societal*	escalera

*Fuente:* elaboración propia con base en la bibliografía citada.

\* puede incluir tanto vínculos horizontales como verticales.

## 2.1 RESUMEN DEL CAPITAL SOCIAL Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO

### Definición de capital social a la que se arriba

En tanto que el capital social puede hallarse en diferentes modos en distintas situaciones, para muchos autores el significado actual del concepto no puede ser fijado *a priori*, dado que sólo surge en determinadas situaciones, y su significado sólo puede ser clarificado si tanto la actual situación como sus supuestas funciones son especificadas. Para Van Deth, “Esto no es una violación de algún artículo metodológico o principio de fe, sino más bien constituye una excelente forma de utilizar conceptos de manera significativa” (Van Deth, 2008: 153-154, traducción propia).

todo aquello que facilite la cooperación entre individuos puede ser conceptualizado como capital social. Desde que el capital social es definido por sus funciones y así puede ser localizado en diferentes formas en diferentes situaciones, para muchos autores el significado del concepto no puede ser establecido en términos *a priori*, dado que sólo surge en situaciones precisas (Van Deth, 2008: 153, traducción propia).

Acompañando este punto de vista, en el presente trabajo no se parte de una definición precisa, inamovible o *a priori* de capital social, sino más bien de una revisión de las discusiones que acerca del capital social existen alrededor de su significado, sus funciones y dimensiones. Siguiendo a Forni et al.:

La amplia gama de aportes teóricos referentes al concepto de capital social (...) nos indica que es preciso, tanto para comprenderlo como para analizarlo de manera empírica, emprender un abordaje holístico del mismo (2004: 14).

Es decir que los postulados de los autores hasta aquí desarrollados no son necesariamente contrapuestos; por el contrario, enriquecen “un concepto difícil de encasillar en una definición estática” (Forni et al., 2004: 14). Además,

La conceptualización amplia y abierta y la vasta variedad de operacionalizaciones parece encontrar las necesidades de muchos científicos sociales. En esta situación no hay lugar para alguna definición autoritaria o ‘real’ de capital social (Van Deth, 2008: 169, traducción propia).

Teniendo en cuenta esto, luego de conocer con mayor profundidad los casos tomados en esta investigación, puede decirse *a posteriori* que aquella definición que más refleja aquello que el capital social es, bajo las situaciones precisas en las que emerge nuestro objeto de estudio, es aquella brindada en una publicación de la CEPAL, que lo entiende como: “los activos que se tienen como consecuencia de las relaciones de uno con otros y (de forma correlacionada) de la participación en organizaciones –tales relaciones facilitan el acceso a otros recursos” (Bebbington, 2005: 25), es decir, el conjunto de recursos ligados a la posesión de una red de relaciones. Siguiendo la idea de capital social como un “activo”, se agrega que:

“Capital social es el conjunto de relaciones sociales asociativas y de cooperación basadas en la confianza y la reciprocidad, que permiten a las personas, en este caso las personas y segmentos pobres, ampliar su campo de oportunidades, al derivar de él activos y beneficios individuales y grupales” (Raczynski y Serrano, 2005: 103).

### **Tipología de capital social a la que se arriba**

Tal como hemos visto, la identificación de tres formas de capital social (unión, puente, escalera) es aquella que más frecuentemente se encuentra en la literatura del capital social. De todos modos, estos tres tipos no deberían ser tomados como exhaustivos dentro de una tipología de capital social. Otro tipo de categorizaciones del concepto pueden ser igualmente útiles dependiendo del contexto y del objeto.

En este trabajo ha sido preciso reconstruir una tipología de capital social principalmente por dos razones: 1. de la revisión bibliográfica acerca de las tipologías de capital social se concluyó que falta precisión en qué características se toman en cuenta para definir los diferentes tipos; y 2. lo anterior conlleva el riesgo de albergar distintos niveles de capital social

(individual/colectivo; mayor/menor nivel de intensidad en las relaciones; análisis micro-meso-macro) difícilmente homologables. Para ello ha sido necesario apoyarse fundamentalmente en las tipologías del Banco Mundial, CEPAL e Iniciativa de Capital Social anteriormente presentadas. Éstas fueron reconstruidas y adaptadas, a modo que permitieran captar el fenómeno con mayor precisión. De todos modos se aclara que en este estudio, dado que se utiliza como guía el trabajo de Burt (2005a) sobre el capital social, aquello que resulta de mayor utilidad para analizar los casos considerados es la distinción entre densidad e intermediación.

Con el ánimo de salvar las dificultades recién enumeradas, aquí se presentan los tipos ordenados según grados de intensidad emocional, niveles de simetría de las relaciones y cercanía:

*Capital social de unión* (intensos sentimientos de conexión; simetría; cercanía): se refiere a los lazos más íntimos y próximos. Se basa en el afecto y la preocupación por el otro; constituye niveles intensivos de capital social, como aquellos que existen entre los miembros de una familia o amigos cercanos. Existen en relaciones socialmente estrechas. Se establecen por lo general por puntos de coincidencia heredados o creados como resultado de compromisos para toda la vida y un contacto personal frecuente, es decir que existen en relaciones socialmente estrechas (Robison et al., 2003).

*Capital social grupal* (moderados sentimientos de conexión; simetría; cercanía): alude a los múltiples vínculos de los individuos. Se basa en los sentimientos moderadamente intensos de conexión de compañerismo y buena voluntad recíproca que pueden existir entre personas de la misma condición e iguales recursos (Robison et al., 2003). Estos múltiples vínculos abren la capacidad de un grupo de funcionar como equipo, lo que aporta beneficios a todos sus miembros. Es una extensión de las redes egocentradas, cuando se cruzan muchos vínculos en un grupo donde todos se conocen y son amigos. Se trata de personas que tienen mucha confianza entre sí, porque han acumulado múltiples experiencias de reciprocidad (Durstun, 2000).

*Capital social de puente* (moderados sentimientos de conexión; simetría; distancia): tal como explican Kessler y Roggi (2005), se refiere a nexos horizontales que vinculan a personas de diferentes grupos y en

similares situaciones económicas y de poder, pero en distintas ubicaciones geográficas. Se trata aquí de vínculos que dan acceso a personas e instituciones más allá de la comunidad próxima.

*Capital social de escalera* (limitados sentimientos de conexión; asimetría; distancia): conecta a un actor de escaso poder verticalmente con otro de mayor poder. Consiste en intercambios asimétricos y vínculos entre actores sociales y el Estado. En el marco de los programas sociales, las relaciones sociales de este tipo vinculan a los grupos con programas, autoridades y funcionarios públicos (Raczynski y Serrano, 2005): “Es una acción cooperativa con personas menos cercanas que facilita el acceso a recursos nuevos y aumenta las posibilidades de superar situaciones de pobreza” (2005: 102). Cuando las relaciones de confianza, reciprocidad y cooperación cruzan los estratos sociales, suelen adoptar los rasgos de una relación entre patrón y cliente, que puede servir para empoderar y desarrollar sinergias (Durston, 2002). Análogamente Robison et al. (2003) se refieren a este tipo como *bridging social capital*, entendiéndolo como aquel que se basa en los sentimientos de respeto o conciencia de la existencia del otro que puede haber entre personas que mantienen una relación asimétrica de poder e influencia. Se basa en lazos verticales entre los grupos de bajos recursos y personas o grupos en posiciones de influencia en organizaciones de tipo formal (Kessler y Roggi, 2005).

Quizás sea este último tipo, el capital social de escalera, el más complejo para establecerle sus límites dentro de una tipología que pretenda ser exhaustiva y con tipos mutuamente excluyentes. Tal como explica McKinney:

Los mismos límites que dan precisión a un concepto son responsables de cierto grado necesario de separación entre el concepto y la experiencia perceptiva. Ningún concepto es jamás símbolo perfecto de aquello que simboliza –porque inevitablemente su contenido será menor (1998: 22).

La reconstrucción de esta tipología en base a la literatura especializada, tuvo como fin identificar y simplificar. Sin embargo, al nivel de los casos empíricos se observó una desviación de este tipo construido,

relativo a la intensidad en los vínculos asimétricos. Existen dos razones principales para prestar atención a ello:

Primero, Granovetter (1973) presenta una tipología de vínculos, divididos en fuertes, débiles y ausencia de vínculos, según la frecuencia de la interacción, la intensidad emocional, la confianza mutua y los favores recíprocos. Sin embargo, en su trabajo sólo hace referencia a vínculos positivos y simétricos, dejando abierto para futuras investigaciones la necesidad de incluir los vínculos negativos y/o asimétricos, es decir, la fortaleza de los vínculos en una estructura jerárquica. Ello abre la posibilidad de incorporar aquí vínculos asimétricos tanto “fuertes” como “débiles”.

Segundo, de acuerdo a Robison et al. (2003), el tipo de capital social de “aproximación” (aquí llamado “de escalera”) “existe en las relaciones asimétricas entre personas que tienen pocos puntos de coincidencia, un contacto personal limitado y a menudo diferencias importantes en cuanto a los recursos que poseen” (2003: 62). En la empiria, en cambio, se observó una forma asimétrica y vertical de capital social, con aspectos de poder pero a la vez con elementos de afecto, reciprocidad difusa y un contacto personal frecuente.

Lo anterior ha conducido a utilizar en este estudio principalmente los tipos de vínculos propuestos por Burt (2005a): densos y de intermediación – relacionados con los vínculos fuertes y débiles de Granovetter (1973). Ello facilitó el análisis de las diferencias y similitudes entre los casos y el abordaje del rol que desempeñan los intermediarios en estas experiencias.

### **Propiedades de capital social a las que se arriba**

Dados el rápido crecimiento y la expansión del concepto de capital social y sus aplicaciones en varios campos divergentes, se nos plantean cuestiones acerca tanto de su conceptualización (como se vio anteriormente) como de su operacionalización. La gran mayoría de los trabajos que tratan este concepto, comienzan ya sea con un descontento sobre la variedad de definiciones y conceptualizaciones disponibles, o bien manifestando que se trata de un “concepto paraguas” (Adler y Kwon, 2002: 18; Lin et al., 2005:

vii). Esto hace que a mayor diversidad en las definiciones existentes, aumente la heterogeneidad de mediciones utilizadas.

Mientras las definiciones de capital social varían entre los distintos trabajos que desarrollan el concepto, las propiedades centrales también. De todos modos, por lo general tienden a incluir: relaciones sociales y apoyo social; redes sociales formales e informales; pertenencia a grupos; compromiso comunal y cívico; normas y valores; reciprocidad; confianza (Coulthard, Walker y Morgan, 2002). Sin embargo, las operacionalizaciones dominantes tienden a concentrarse en redes y confianza, es decir, mediciones de actividades en asociaciones voluntarias y confianza personal y social, y raramente se discuten modelos de medición que integran diversos aspectos (Van Deth, 2008).

Según Van Deth (2008), lo que suele aconsejarse ante la falta de claridad del significado de cualquier concepto, es comenzar con una definición precisa y *a priori* y desarrollar operacionalizaciones explícitamente sobre la base de esa definición; en cambio en el campo del capital social, este acercamiento es difícilmente fructífero por dos razones: 1. no hay demasiadas definiciones precisas y el nivel de abstracción es tal que no puede derivarse de ello ninguna operacionalización concreta. “¿Cómo podemos desarrollar mediciones significativas para un concepto que está ambiguamente definido? Precisamente es esta ambigüedad –y no la falta de consenso– la que presenta aquí un real desafío” (Van Deth, 2008: 153, traducción propia); y 2. la falta de una definición *a priori* es parte de la conceptualización del capital social en sí mismo.

La extensa cantidad y el grado de generalidad de las conceptualizaciones de capital social disponibles, ofrecen amplias oportunidades para diferentes estrategias de investigación y sus correspondientes operacionalizaciones (Van Deth, 2008). Dado que en la actualidad no existe consenso preciso acerca de las propiedades más propicias para el estudio del capital social ni un único método de medición, aquí se decide capturar esta “naturaleza multi-dimensional” del concepto (Grootaert et al., 2004).

la amplia variedad de operacionalizaciones debe ser aceptada como un indicador de la importancia y la vitalidad del estudio de la vida social en sociedades complejas (Van Deth, 2008: 169, traducción propia).

Si bien a continuación se presentan algunas propiedades, la intención fue dejarlas abiertas para poder enriquecerlas o modificarlas según cuáles fueran surgiendo de los datos como las más adecuadas al objeto de estudio.

Si el significado del capital social depende de las circunstancias actuales en las que el concepto es utilizado, necesitamos un acercamiento ‘de abajo hacia arriba’ [*bottom-up*]; esto es, necesitamos tratar de localizar características comunes de aplicaciones disponibles del concepto para precisar sus características principales (Van Deth, 2008: 154, traducción propia).

A partir de la revisión bibliográfica, se presentan las siguientes propiedades, porque: 1. éstas confluyen en los diversos enfoques del capital social; 2. la selección de estas propiedades consiste en un elemento de medición que ha sido validado con anterioridad en estudios en contextos de exclusión social del Gran Buenos Aires<sup>57</sup> (ver Forni y Coniglio, 2003 y Forni, et al., 2004); y 3. constituyen un punto de partida para el análisis cualitativo del capital social.

### ***Visión del Área Local***

Conforme a Coleman, el capital social se relaciona con la forma que asume la estructura de las relaciones entre las personas, que puede manifestarse en relación a cada contexto particular. Así es clara la relevancia de los sentimientos y las percepciones que tienen las personas respecto de su entorno físico, cuyas características generan diferentes tipos de relaciones. Se sostiene entonces, que ineludiblemente las características contextuales repercuten en el tipo de vínculos que establecen los individuos

---

<sup>57</sup> Tal estudio se llevó a cabo bajo un convenio de cooperación entre la Iniciativa de Capital Social de la Universidad Estatal de Michigan (Estados Unidos de Norteamérica) y el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (IDICSO) de la Universidad del Salvador (Buenos Aires, Argentina).

entre sí y con su comunidad. Como explican Robison et al., “Cuando los miembros de una comunidad comienzan a sentir que están conectados entre sí (...) se sienten también dispuestos a invertir en bienes que benefician a la comunidad” (2003: 89).

Estos autores sostienen que las personas que no tienen capacidad de marcharse, permanecen en sus lugares de residencia sin asumir un compromiso con esos lugares, dado que carecen de valores afectivos hacia éstos. Es por ello que si se quiere revertir esta situación, según la literatura revisada es necesario dar a las personas un sentido de propiedad y control sobre las condiciones y acontecimientos locales. “Los lugares adquieren valores afectivos cuando se producen en ellos experiencias positivas” (Robison et al., 2003: 102).

### ***Reciprocidad y confianza***

Aquí se incluyen dos nociones relacionadas entre sí. Por un lado, el *principio de reciprocidad* se corresponde a aquellas relaciones pactadas con la intención de establecer un lazo social entre las partes involucradas. Estos intercambios son bastante personalizados y se establecen sobre la base del reconocimiento de la necesidad del otro. Putnam nos ofrece una definición clara y sencilla acerca de este concepto:

Haré esto por ti ahora sin esperar nada a cambio inmediatamente, y tal vez sin ni siquiera conocerte, confiando que en algún momento tú, o alguien más, me devolverá el favor (Putnam, 2000: 134).

Pero, ¿qué nos asegura que cada uno de nosotros tengamos “buena fe” en los otros? Putnam responde por un lado con la existencia de un sistema de leyes, pero a ello le va a agregar otro factor: las redes densas de intercambio social; como en una comunidad con un tejido social denso, las probabilidades de que las personas formen parte de las mismas redes de relaciones sociales son altas, esto hace que se reduzcan las actitudes oportunistas y que aumente el interés por mantener una buena reputación (Putnam, 2000).

Al presentar la reciprocidad como un contenido fundamental en las relaciones e instituciones sociales del capital social, Durston (2002) se sirve del “*Ensayo sobre el don*” de Marcel Mauss de principios del siglo XX, en tanto allí el autor pone las bases del concepto de reciprocidad. Mauss en la obra considera la reciprocidad como el principio fundamental que rige las relaciones institucionales formales e informales en una comunidad. Sostiene que sobre todo en las sociedades premercantiles, aunque también en las contemporáneas, existe una lógica de intercambio basada en los obsequios, que pueden tratarse de objetos, ayuda o favores. Es una lógica distinta de la mercantil en tanto la compensación por un favor, un préstamo o un regalo no es inmediata ni con una equivalencia precisa. Un obsequio es signo de estar dispuesto a iniciar o mantener una relación social y a la vez supone la obligación del receptor, culturalmente sancionada, de una retribución de alguna forma por el obsequio.

La reciprocidad, que a primera vista podría parecer un fenómeno social menor entre muchos, es la base misma de las relaciones e instituciones del capital social. Resumiendo,

*La reciprocidad* involucra transacciones que son relacionales, y no mercantiles. Es decir, consta de intercambios cuyo propósito es construir y fortalecer una relación social sobre la base de favores y regalos, en contraste con un típico intercambio de valor equivalente en el mercado, que es anónimo e instantáneo (Durston, 2005: 48).

Entre los antropólogos que han aportado a la comprensión de la reciprocidad, Durston nombra a Firth (1961) con su concepto de organización social (referido a las relaciones regulares que son las semillas de las instituciones y las estructuras sociales), y a Foster (1961) con su concepto de contratos diádicos (referido a los entendimientos informales y generalmente tácitos entre dos personas que mantienen intercambios a lo largo del tiempo). Estos contratos son el primer eslabón de redes centradas en el individuo, y a la vez son la base de una organización social más compleja que es en sí un activo, aunque de índole colectiva.

Por otro lado, junto con la reciprocidad se haya la *confianza* relacionada dialécticamente: la reciprocidad se sostiene por la confianza en

que los favores serán retribuidos, mientras que la reciprocidad efectiva incrementa los niveles de confianza (Forni y Coniglio, 2003). En otras palabras, implica que las ventajas que una de las partes obtiene de una relación en el presente, serán retribuidos al otro en un futuro próximo.

“La *confianza* se define aquí como la disposición a entregar a otras personas el control de bienes propios” (Durston, 2005: 48). La confianza individual es una actitud que se basa en el comportamiento que se espera de la otra persona que participa en la relación que se establece entre ambas. Esta confianza tiene dos soportes: uno cultural en el principio de reciprocidad, y otro emocional, que es el afecto que sentimos hacia aquellas personas que creemos confiables y que nos dan muestras de su confianza hacia nosotros. Esta actitud queda expresada en conductas reiteradas y reforzadas con expresiones que comunican esa confianza en discursos y en acciones de entrega del control sobre determinados bienes. Esta relación social se establece sobre todo entre pares de personas estrechamente vinculadas entre sí.

Siguiendo a Lomnitz (2000), la confianza se refiere particularmente a las condiciones para el intercambio, que incluyen un contacto personal previo y otras condiciones sociales y culturales; implica por ende familiaridad (cercanía social), oportunidad (cercanía física), y conocimiento de las mutuas necesidades y carencias (cercanía económica).

La presencia o ausencia de confianza deriva de la repetición de interacciones con otra persona; ésta, según indica la experiencia acumulada, responderá a un acto de generosidad con un acto equivalente, nutriendo así un vínculo en que se combina la aceptación del riesgo con un sentimiento de afectividad o de identidad ampliada. “Confiar implica la disposición a entregar el control de bienes propios al otro (o, en el caso de una institución, a sus autoridades)” (Durston, 2002: 16).

Por otro lado, cuanto mayor sea el valor de los bienes cuyo control se cede o comparte, mayor será el costo de oportunidad de seguir siendo confiable y aumenta la tentación de traicionar la confianza depositada.

Al vivir en un mundo de riesgos y amenazas, los individuos necesitan confiar en alguien, es decir, establecer relaciones de

capital social, pero esa misma realidad hace posible traicionar la confianza, estafar (Durston, 2002: 17).

Todos los grupos sociales alimentan sentimientos de obligación relacionados con el parentesco, y al mismo tiempo hacen que sus miembros internalicen normas de identidad comunitaria, como una manera de evitar la traición. De ocurrir ésta, constituye un aprendizaje traumático y crea un refuerzo negativo contra la confianza (Durston, 2002).

### ***Redes sociales***

Putnam y Goss expresan: “La idea central de la teoría del capital social es sumamente sencilla: las redes importan. Las redes poseen valor, ante todo, para quienes se hallan en ellas” (2003: 13). Esta dimensión es la mayormente asociada con capital social, en tanto una característica inherente al capital social es su carácter relacional. El capital social se genera y se acumula a partir de las relaciones que establecen los individuos entre sí.

Específicamente se denomina redes sociales a todo campo social constituido por relaciones entre personas. Las mismas se constituyen a partir de “relaciones de intercambio recíproco de bienes y servicios (...) son conjuntos de individuos entre los cuales se produce con cierta regularidad una categoría de eventos de intercambio” (Lomnitz, 2000: 141). Según esta autora, la conformación de redes sociales depende de una serie de factores que rigen la intensidad del intercambio: la distancia social (referida a la consanguinidad), física (referida a la intensidad del contacto), económica (la cual influye en el nivel de simetría del intercambio) y psicológica (determinada por la confianza).

De acuerdo con Hanneman (2000), la red social consiste en un conjunto de actores (o puntos, nodos o agentes) entre los que existen vínculos (o relaciones). Además, el autor aclara que las redes pueden tener muchos o pocos actores y una o más clases de relaciones entre pares de actores. Dado que en este trabajo el interés son los vínculos que ocurren entre personas y entre organizaciones, se toma asimismo en cuenta la

siguiente definición sobre redes: “una serie de nodos (personas, organizaciones) conectados por un conjunto de relaciones sociales (amistad, transferencia de fondos) de un tipo específico” (Laumann, Galaskiewicz y Marsden, citado en Mulford, 1984: 136, traducción propia).

Las redes también sirven para conectar a diferentes segmentos de la sociedad (Robison et al., 2003). De acuerdo con Putnam (2000), así como las relaciones que se establecen entre familiares, amigos o compañeros de trabajo generan frecuentemente vínculos informales que a su vez constituyen pequeñas inversiones en capital social, también nos encontramos con “formas más elevadas de participación social” (Putnam, 2000: 95): las asociaciones comunitarias. Tanto una como otra forma son importantes en el sostenimiento de las redes sociales. En relación a ello Rovere indica que:

existe una tendencia fuerte a generar ‘redes de pares’, es decir, la tendencia que tienen a unirse quienes, de una forma u otra, se reconocen entre sí como pares. Sin embargo, la fuerza del concepto de redes se extiende y se potencia al configurar ‘redes de impares’: nodos heterogéneos y complementarios que, por lo general, no tienden a asociarse en forma espontánea pero que, cuando lo hacen, multiplican las posibilidades de alcanzar objetivos socialmente valorados (2006: 84).

La característica intrínseca del capital social es su incorporación en las relaciones entre las personas u organizaciones, o más precisamente, “las relaciones objetivas entre posiciones institucionales u organizacionales” (Bourdieu y Coleman, 1991: 381, en Baranger, 2000: 52). La posibilidad del surgimiento del capital social está sujeta al tipo de redes sociales que conformen las estructuras en cuestión: “no todos los integrantes de una sociedad están en condiciones de capitalizar sus recursos sociales. En otra palabras, no todas las relaciones sociales constituyen capital social” (Baranger, 2000: 56). En la misma línea, un elemento no puede ser definido como capital social *a priori*; “sólo podrá ser considerado como tal por sus efectos, por haber permitido obtener beneficios de algún tipo” (Kessler, 2000: 31). O tal como aclaran Raczynski y Serrano,

una red es capital social cuando los actores involucrados en la relación de intercambio aportan distintos tipos de recursos, que se disponen en la red para que otros tengan acceso a ellos (2005: 105).

### ***Compromiso Cívico***

Se trata de una dimensión que tiene su origen en Putnam. Este autor sostiene que las comunidades portadoras de capital social son aquellas que han desarrollado un grado de compromiso cívico mayor. El mismo se refiere al grado de participación de los ciudadanos en los asuntos públicos. Los indicadores que Putnam propone para analizar el nivel de civismo de una comunidad dada son: la participación electoral, el grado de información de los ciudadanos acerca de los asuntos públicos, y la vitalidad asociativa de la comunidad en cuestión –número de asociaciones existentes y el grado de participación en ellas– (Putnam, 1993). Asimismo aclara que desde el punto de vista del capital social y el compromiso cívico, no basta con ser un miembro nominal, sino que lo que realmente importa es ser “activo y comprometido” (Putnam, 2000: 58).

Las redes de compromiso cívico, como las encarnadas por las asociaciones barriales, las cooperativas, los clubes deportivos, los partidos de masa, y otras similares (...), son la expresión de interacciones horizontales y representan un componente esencial de capital social. Tanto más densas las redes de una comunidad, tanto más probable que los ciudadanos colaboren en ella para bien de todos (Putnam, 1993: 204).

### ***Cooperación***

“La *cooperación*, a su vez, es la acción complementaria orientada al logro de objetivos compartidos de un emprendimiento común” (Durstun, 2005: 48). De acuerdo a Grootaert et al. (2004), esta dimensión explora si y cómo los miembros de un grupo han trabajado con otros en su comunidad, o si compartieron proyectos y/o trabajaron conjuntamente en respuesta a una crisis.

Siguiendo a Durston, hay que prestar atención en no confundir a la cooperación con la colaboración, que es el intercambio de aportes entre aliados que tienen emprendimientos y objetivos diferentes aunque compatibles. La cooperación, junto con la confianza y los vínculos de reciprocidad, resulta de la interacción frecuente entre diversas estrategias individuales. La cooperación puede fomentarse mediante la repetición de situaciones en las que es posible confiar o traicionar. La cooperación también puede emerger como consecuencia no planeada de la evolución interactiva —o coevolución— de distintas estrategias de agentes múltiples (Durston, 2005).

Por último, Durston (2002) critica a Mauss el haberle restado importancia a la interacción de las emociones, que tienen importancia en la medida en que los sentimientos de afecto, de seguridad y de pertenencia, por una parte, y de rabia, miedo y rechazo, por otra, surgen de las interacciones aquí descritas y las retroalimentan. El autor explica que, en efecto, hay un círculo vicioso en el cual la desconfianza es confirmada por la agresión o el engaño, y que lleva a rechazar la cooperación y los gestos de afecto y don. No obstante, hay también una dinámica virtuosa, que se pone en movimiento cada vez que un gesto de amistad o de confianza es retribuido con un acto igualmente positivo, con lo que se refuerza un vínculo de amistad o de amor.

Estas variables parecen tan válidas como el interés instrumental del *rational choice* para entender la dinámica por la cual se retroalimentan la reciprocidad, la confianza y la cooperación para la acumulación de capital social (Duston, 2002: 19)

## **CAPÍTULO 3. LAS ORGANIZACIONES DE LA SOCIEDAD CIVIL**

Tal como se adelantara a modo introductorio, este estudio se centra en organizaciones de la sociedad civil (OSC) tanto formales como informales, y sus vínculos con otras organizaciones, gubernamentales, de la sociedad civil, nacionales e internacionales. A continuación se aborda el desarrollo de las OSC, en tanto éstas se vinculan directamente con el objeto de estudio.

### **Definiciones**

Diversos autores analizan la consolidación de un mismo “sector” bajo diferentes denominaciones: organizaciones de la sociedad civil –OSC– (De Piero, 2005), organizaciones no gubernamentales –ONGs– (Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997; González Bombal, 1995), tercer sector (González Bombal, 1995) o sin fines de lucro (Arroyo, 2006; Campetella, González Bombal y Roitter, 2000; Salamon y Anheiner, 1996). Si bien se comparte que “las organizaciones de la sociedad civil no representan un conjunto homogéneo” (De Piero, 2005: 42), se sostiene junto a Salamon que es un “sector” social distinguible, en tanto:

se trata de organizaciones que operan por fuera del aparato estatal, que no distribuyen beneficios y a los que los ciudadanos son libres de asociarse o no en la persecución de objetivos comunes (Salamon, 2000: 7).

Para explicar la noción de organizaciones de la sociedad civil, algunos autores comienzan por preguntarse acerca de la noción de sociedad civil. De Piero (2005) sostiene que ésta se construye a partir de la conformación de grupos o movimientos plurales, cuyo objetivo primario dista de la dominación política o la acumulación de capital. De todas maneras aclara que esos grupos no se encuentran escindidos ni del Estado ni del mercado,

ya que sus intervenciones se manifiestan e influyen en el campo de lo político, lo económico, lo social y la cultura en términos generales, al trabajar y buscar la representación de los derechos,

del espacio público, de tradiciones y opciones culturales o sociales, constituyendo a su vez las prácticas propias de la vida de los ciudadanos (De Piero, 2005: 27-28).

De acuerdo a Carter, la sociedad civil es conceptualizada como un “campo” público, pluralista y moderno delineado por la interacción social. “El mismo es constituido por grupos, redes e instituciones que se distinguen en términos analíticos del estado, la sociedad política, la sociedad mercantil, la familia y la vida individual” (2010: 13). De modo similar, para Arroyo la sociedad civil está constituida por “lo que no es Estado (sector público) ni mercado (sector privado con fines de lucro) y que incluye principalmente a las organizaciones sociales sin fines de lucro (tercer sector)” (2006: 204); de allí su categoría residual de “tercer sector”, por ser organizaciones que no son ni gubernamentales ni comerciales, tal como explica González Bombal,

Eso que decimos llamar el ‘tercer sector’ para diferenciarlo del sector estatal y del sector privado tiene algo de uno y de otro, pero es justamente esa peculiar combinación lo que define su naturaleza específica: siendo una actividad sustentada por la iniciativa de los particulares tiene una dimensión pública en la medida en que se emprende como un servicio voluntario a los demás (González Bombal, 1995: 65).

Debe tenerse en cuenta, como advierte Thompson, que:

las palabras que se utilizan no son inocentes en cuanto a su significado. Así, el término no gubernamental fue acuñado principalmente en los países del Tercer Mundo para diferenciarse claramente del Estado. El término ONG fue característico de un tipo específico de entidades cuyos discursos y prácticas enfatizan el compromiso con los pobres y la confianza en sus propias capacidades, la importancia asignada a la participación y organización popular, etc., y cuyas estructuras se componen fundamentalmente de equipos técnicos que prestan servicios a los sectores populares. Por el contrario, el carácter no lucrativo de estas organizaciones es enfatizado en países como los Estados Unidos donde la referencia principal es el mercado, lo que vale decir las empresas. Es con ellas y no con el Estado donde se establecen las mayores competencias y las diferencias (Thompson, 1995: 11-12).

Ahora bien, ¿qué es lo que constituye este sector tan amplio y diverso? Allí las respuestas son variadas. En términos de Filmus, Arroyo y Estébanez, “Esta heterogénea y amplia situación muestra tanto las particularidades del nuevo modelo de organización social como sus debilidades” (1997: 24). Tal como explica Roitter:

no debe inferirse que se trata de un actor único con una sola voz, por el contrario, la propia naturaleza de las asociaciones expresa la diversidad y la multiplicidad de intereses existentes en la sociedad (Roitter, 2000: 9).

Dado el universo amplio y heterogéneo de organizaciones de este sector, diversos estudios intentan delimitarlo a través de la exclusión de algunos tipos de organizaciones, o la incorporación de ciertos criterios.

Algunos autores denominan al sector como organizaciones de la sociedad civil; entienden por ello a “organizaciones sociales que buscan intervenir en la construcción de la agenda pública desde distintas dimensiones y con variadas herramientas” (De Piero, 2005: 42); al mismo tiempo excluyen de este universo a los partidos políticos, los sindicatos, las iglesias y las asociaciones profesionales por diversas razones: 1. “ya que estos tipos de organizaciones poseen su propia historia que los diferencia del resto” (De Piero, 2005: 212), o 2. por considerarlas “de origen más lejano en el tiempo y de perfil muy específico” (Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997). Otros, en cambio, incluyen a las iglesias y otras comunidades religiosas, a la vez que suman a los movimientos sociales, gremios profesionales, centros educativos y medios de comunicación social, los espacios culturales (entre ellos, los círculos de intelectuales, grupos musicales y artísticos, y asociaciones étnicas), los clubes deportivos y recreativos y las fundaciones filantrópicas y ONGs dedicadas a la prestación de servicios (Carter, 2010).

Otros autores establecen criterios diferenciados que deben cumplir las organizaciones para ser parte del sector, tales como los establecidos por Salamon y Anheiner (1996) –que serán retomados en estudios posteriores para diversas regiones–. Según tales autores, las condiciones que estas organizaciones deben cumplir son: estar formalmente constituidas, separadas del gobierno a nivel organizacional, sin fines de lucro,

autogobernadas y voluntarias en un grado significativo. Luego los autores agregan otros dos criterios: “no religiosas” y “no políticas” (traducción propia). Si bien reconocen que organizaciones de estas características forman parte del sector, las excluyen de su estudio para hacer un análisis manejable. Aquí se prefieren, para estos dos criterios, las denominaciones utilizadas por PNUD-BID-GADIS (2004): “no están destinadas a la transmisión de un credo o culto religioso” (es decir, se respeta la diversidad de convicciones de sus miembros, asociados, sostenedores, directivos, colaboradores voluntarios y/o empleados, en carácter personal) y “no partidarias” (es decir, ser ideológicamente independientes de los partidos políticos, respetándose la libertad de filiación y la diversidad de convicciones de sus miembros, asociados, etc.).

Retomando la definición original de Salamon y Anheiner, otros autores definen los criterios de forma similar: estructuradas, privadas, autogobernadas, que no distribuyan beneficios entre sus miembros y voluntarias<sup>58</sup> (Campetella et al., 2000: 15).

Si uno de los criterios para definir al sector es que las organizaciones incluidas en él sean estructuradas (es decir, con cierto grado de formalidad y permanencia en el tiempo), para varios estudios ello no implica la exclusión de un número creciente de organizaciones sin fines de lucro sin personería jurídica. De acuerdo al informe del CENOC (2003), una gran parte de las asociaciones incluidas en su base de datos (9.010 OSC inscriptas en ésta voluntariamente) corresponden a organizaciones informales. Según este estudio, que utiliza una base de datos que incluye organizaciones tanto formales como informales (es decir, que estén o no legalmente constituidas), puede extraerse que aquellas organizaciones sin personería jurídica

---

<sup>58</sup> Veamos el significado de cada uno de estos criterios:

*“estructuradas:* supone la presencia de cierto grado de formalidad y de permanencia en el tiempo, aunque no es indispensable que las organizaciones cuenten con personería jurídica; *privadas:* que estén formalmente separadas del Estado, aunque está contemplada la posibilidad de que reciban fondos públicos y/o que funcionarios del Estado formen parte de su directorio.

*autogobernadas:* que tengan la capacidad de manejar sus propias actividades y de elegir sus autoridades;

*que no distribuyan beneficios entre sus miembros:* este criterio supone que los beneficios generados por la institución no se distribuyan entre sus miembros en forma de ganancia;

*voluntarias:* de libre afiliación” (Campetella et al., 2000:16).

representan en este registro el 44,3% (CENOC, 2003). La presencia de este tipo de organizaciones también es mencionada en los trabajos de Roitter y González Bombal (2000) y de De Piero (2005).

Otros estudios también mencionan el crecimiento de las OSC en números; si bien son más cautelosos a la hora de incluir ciertas organizaciones dentro del universo de estudio, sí trabajan con una base de datos mayor. Según estos estudios, hacia 1998 existían en el país alrededor de 80.000 OSC registradas en la Inspección General de Justicia de la Nación y de cada provincia, con una concentración del 65% en la zona Centro del país (Ciudad y provincias de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe), mientras que el resto del país (Noroeste, Noreste, Patagonia y Cuyo) abarcaba las restantes (PNUD-BID, 1998). Hacia 2004, un estudio similar mostró el aumento de éstas a 105.000, manteniéndose la concentración en la región centro, que albergaba a seis de cada diez de ellas (PNUD-BID-GADIS, 2004). Otras fuentes también muestran un incremento en el número de estas organizaciones, que pasaron de ser 9.010 en 2003 a 15.395 organizaciones en 2009 (página web CENOC, Memoria anual 2009).

## **Antecedentes**

Para algunos autores, la existencia de las OSC es un fenómeno de larga data en la Argentina. Éstos sostienen que desde la época colonial y el período de la independencia existieron iniciativas de bien público actuando en distintas áreas (social, cultural y política), aunque principalmente en el área asistencial (Campetella y González Bombal, 2000).

En la trayectoria de la sociedad civil en la Argentina, pueden distinguirse diversas etapas según los estudios de carácter histórico a los que nos refiramos. Algunos destacan tres momentos: beneficencia (primera parte del siglo XIX), filantropía (desde mediados del siglo XIX) y justicia social (con la llegada del peronismo y hasta la dictadura militar) (Thompson, 1995). Otros<sup>59</sup>, apuntan a una clasificación con distintos matices. PNUD-BID ordena los momentos clave de la siguiente manera:

---

<sup>59</sup> Sobre los orígenes y desarrollo del sector en la Argentina, ver también: 1. Andrea Campetella e Inés González Bombal (2000). Historia del sector sin fines de lucro en

Primero, el período colonial (1810/1860): caracterizado por el advenimiento de organizaciones de asistencia social generadas por destacados miembros de la sociedad colonial en beneficio de terceros, fundamentalmente enfermos y huérfanos. Las mujeres en estas organizaciones tuvieron un lugar protagónico.

Segundo, el período inmigratorio (1860/1910): se caracteriza por el surgimiento de las organizaciones de membresía, de ayuda y socorros mutuos y las asociaciones gremiales de sello anarquista y socialista, que varían el espectro institucional, tanto por el carácter de las organizaciones, como por su inclinación hacia la defensa de derechos laborales y el mejoramiento de las condiciones de vida fundamentalmente de las colectividades extranjeras.

Tercero, el período de consolidación del modelo agroexportador y la sustitución de importaciones (1910/1970): hace su aparición el empresariado nacional y emergen las organizaciones de defensa de intereses sectoriales, patronales y profesionales (tales como colegios profesionales y sindicatos).

Cuarto, el proceso de caída del Estado de Bienestar (1970/1990): caracterizado por la presencia de organizaciones de membresía de base territorial, para satisfacer las necesidades básicas y de supervivencia, y el surgimiento de organizaciones de apoyo de impronta nueva, que suman la promoción social. En este período es llamativa la aparición (desde mediados de los años 70), de organizaciones de derechos humanos.

Por último, la globalización (1990 en adelante): Surge una tendencia al incremento de la participación ciudadana, expresado en la presencia de las organizaciones de apoyo de defensa de derechos. Ello surge a la par de la desregulación de la economía, los ajustes monetarios y fiscales, las privatizaciones y la reestructuración del Estado. Asimismo, aparecen las fundaciones empresarias y de múltiples iniciativas enmarcadas en la responsabilidad social empresaria (PNUD-BID, 1998).

---

Argentina. En Mario Roitter e Inés González Bombal (comps.). Estudio sobre el sector sin fines de lucro en Argentina. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES]-The Johns Hopkins University for Policy Studies; 2. Roberto Di Stefano, Hilda Sabato, Luis A. Romero y José L. Moreno (2002). De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Argentina: Edilab Editora.

Otros trabajos, en cambio, colocan al desarrollo del “movimiento de OSC” no tan tempranamente; sostienen que, comparado a otros casos latinoamericanos, su desarrollo en nuestro país fue más bien tardío (Acuña, 2003: 241). Ello se explicaría por: los condicionamientos establecidos por la existencia de políticas tradicionales de intervención estatal, la existencia de un “modelo de Estado de bienestar” de tipo populista con fuertes políticas sociales y redistributivas desde mediados de la década de 1940, y por la presencia del sindicalismo, que cumplió importantes funciones para estructurar demandas de participación en la formulación e implementación de políticas públicas.

La mayor parte de la actividad de la sociedad civil se ha concentrado durante décadas en el movimiento y actividad de los sectores sindicales y partidos políticos, que son las fuerzas tradicionales de poder civil en la sociedad (Acuña, 2003: 241).

Acuña sitúa al surgimiento de la actuación de las OSC en un contexto de gran inestabilidad política y social, dominado por largos períodos autoritarios en la década de 1960. Por lo tanto, su actuación fue signada por su oposición a la acción estatal y asimismo “articularon una dinámica en la cual el Estado es percibido como un poder autoritario y las relaciones con el mismo crean desconfianza” (Acuña, 2003: 241).

### **El crecimiento del sector**

Más allá de las discusiones acerca del momento preciso del surgimiento de las OSC, diversos autores acuerdan por lo general que es en la década de 1990 cuando este conjunto de organizaciones obtienen visibilidad social como un sector, y crece la corriente que habla del auge de este “movimiento” (Acuña, 2003: 241). Por otro lado, las causas que explicarían la mayor visibilidad de la acción de las OSC en el último tiempo, tanto a nivel nacional como internacional, varían según los autores. Para Salamon (2000), las razones por las que a lo largo de la década de 1990 creció el alcance y la influencia de las OSC a nivel internacional, pareciera deberse a la pérdida de confianza en la capacidad del Estado y del mercado

para administrar por sí solos los desafíos del bienestar social, desarrollo, medio ambiente y participación.

A las tendencias y causas señaladas por Salamon, que según él dieron lugar al advenimiento de una “revolución asociativa global” (Salamon y Anheiner, 1996, traducción propia)<sup>60</sup>, Thompson suma otra causa para la región latinoamericana: las políticas de ajuste económico. Los gobiernos de la región, sostiene, se orientaron por los organismos financieros internacionales, e intentaron reducir el papel del Estado y transferir responsabilidades a los niveles municipales y hacia el mercado. El resultado fue un aumento de las desigualdades sociales, pobreza y exclusión social. Fue en este contexto en que se dio la preponderancia de las OSC en nuestro país (De Piero, 2005; Thompson, 1995).

Si a fines del siglo XIX el problema eran las consecuencias de la industrialización y explotación laboral, desde inicios de la década de 1990 “la nueva cuestión social es la suma del desempleo permanente, el aumento de la pobreza, el alza de todos los indicadores negativos sobre el nivel de vida” (De Piero, 2005: 53) y es en torno a estas demandas que las OSC intervienen y actúan (De Piero, 2005). González Bombal (1995) explica el incremento del accionar de las OSC en nuestro país en los primeros años de la década de 1990, por los procesos de reforma del Estado que brindaron las condiciones para el mejor perfilamiento del sector.

Al igual que ésta, De Piero sostiene que se trató más bien de profundos procesos de reforma de los Estados nacionales en la región; ello quedó plasmado en un Estado que redujo o transformó su rol interventor por una descentralización y focalización de las políticas públicas, particularmente las sociales. A manera de hipótesis acerca de la historia de las OSC, el autor arriesga que:

---

<sup>60</sup> Las tendencias que explicarían esta “revolución asociativa global” son: “presiones desde abajo (activismo social, creación de sociedades civiles, movimientos de base, asociaciones vecinales y mutuales), impulsos desde afuera (principalmente la Iglesia Católica, las organizaciones voluntarias del Norte y las agencias de cooperación para el desarrollo) y apoyos desde arriba (algunos gobiernos y líderes políticos, intelectuales y profesionales)” (Salamon, 1993, en Thompson, 1995: 9-10) y como causas subyacentes: crisis del Estado de Bienestar en Europa y Estados Unidos, crisis de los paradigmas de desarrollo en el Sur, crisis del medio ambiente, crisis del socialismo y la revolución de las comunicaciones (Salamon, 1993, en Thompson, 1995).

estas organizaciones tienden a crecer en número cuando las otras instituciones de la sociedad civil (los partidos políticos, los sindicatos, las empresas, las iglesias y los medios de comunicación) comienzan a tener serios problemas para desarrollar su misión específica, generando huecos en la sociedad que otras organizaciones salen a cubrir (2005: 214).

En acuerdo con las causas anteriormente nombradas, otros autores señalan una serie de elementos que ayudan a entender el renovado perfil de las OSC en la Argentina en los últimos tiempos:

la redefinición del concepto de ‘governabilidad’, las políticas de reforma del Estado, la crisis de representación, la fragmentación social y el cambio en el modelo de organización social en nuestro país (Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997: 15).

Brevemente, aquello que los autores señalan es: un nuevo concepto de gobernabilidad ligado no tanto a estrategias desarrolladas únicamente desde la cúpula del Estado, sino a una nueva articulación entre Estado y sociedad civil; una descentralización de actividades hacia el nivel municipal, en paralelo con una creciente absorción de actividades y funciones por parte de las OSC; una crisis de representación política que potencia la constitución de organizaciones sociales para tratar los problemas derivados de las políticas de ajuste; y la creación de nuevas formas de organización desde la sociedad civil que se encargan de atender problemas que no logran articular en un nivel mayor (Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997).

Para algunos autores el incremento del accionar de estas organizaciones no implica necesariamente un debilitamiento del Estado; tal como expresa Acuña, “fortaleza estatal y fortaleza de la sociedad civil se complementan y son precondition una de otra” (Acuña, 2005: 27). De todas formas, frente a la ausencia del papel del Estado, las OSC se vuelcan a llenar espacios vacíos en las políticas públicas:

No son correctos, por ello, los planteos que señalan que las organizaciones sociales pueden o deben reemplazar al Estado. Lo que sucede es que, al desmoronarse el Estado, los violentos espacios que deja a la intemperie son rellenados con los

instrumentos que se tienen a mano: no necesariamente los de mayor legitimidad, ni los mejores (De Piero, 2005: 108).

Otros autores comparten la idea de que más allá de los atributos de estas organizaciones, no se excluye la necesidad de la presencia del Estado, como bien expone Roitter, para quien “difícilmente pueda pensarse en un sector asociativo que ayude efectivamente a mejorar la vida de los ciudadanos, si el Estado carece de capacidad para representar los intereses del conjunto” (2000: 10); o como lo expresan Acuña, Jelin y Kessler en base a una serie de estudios: “El Estado es una condición necesaria para pensar la sociedad civil, lejos están de una relación suma-cero” (2006: 14). Sostienen que gran parte de las organizaciones de la sociedad civil tomadas en su estudio fueron creadas o financiadas con fondos estatales, “a pesar de que su presencia como prestadoras sociales locales contribuya a la invisibilización local del Estado” (2006: 14).

Para De Piero, la legitimidad de las OSC para participar en las políticas públicas proviene de un discurso instalado “plagado de supuestos difícilmente demostrables” (2005: 106) que las favoreció: transparencia, cercanía con los beneficiarios, operatividad, mayor flexibilidad y baja de costos. Como se expone en un informe de PNUD-BID, se considera que las organizaciones de la sociedad civil:

se caracterizan por su potencial para contribuir a dar respuestas frente a las necesidades, su capacidad de innovación y establecimiento de relaciones directas, su estímulo a la participación, su relación costo/eficiencia, la responsabilidad y rendición de cuentas de sus acciones y la realización en forma independiente de diagnósticos de los problemas (PNUD-BID, 1998: 11).

Del mismo modo, en la Presentación de un informe a requerimiento del Banco Mundial (1997) se expone que:

La participación de organizaciones no gubernamentales permiten mejor acceso a los grupos más pobres y de más alto riesgo de la población y da un mayor alcance y flexibilidad en los proyectos. Simultáneamente, ellas son una salvaguarda

respecto a la transparencia de los recursos invertidos, así como una garantía a la no discriminación (Millán y Cesilini, 1997).

De todos modos, Filmus, Arroyo y Estébanez aclaran que “los nuevos mandatos de los Bancos también conllevan una cierta presión sobre los Estados en dirección a un mayor protagonismo de las ONGs” (1997: 23).

Se trata de organizaciones que desde la década de 1990 ampliaron su participación en políticas públicas, con fondos públicos provenientes del presupuesto nacional, provincial y municipal, y también con aquellos provenientes de organismos internacionales y de fundaciones (De Piero, 2005). El autor sostiene que en medio de un proceso de globalización que erosiona los Estados nacionales, en medio de la crisis que atraviesa el Estado nacional, “se justifica sin mayores esfuerzos conceptuales ni políticos” (De Piero, 2005: 108) la intervención de las OSC en las políticas sociales<sup>61</sup>. Estas últimas asumen diferentes definiciones de acuerdo a los autores (ver Belmartino, Levín y Repetto, 2002; Bustelo, 2000; Danani, 2004; Freeman y Sherwood, 1981; Repetto, Filgueira y Papadopulos, 2006). Si bien la amplia gama de aportes respecto a la política social excede el foco de este trabajo, aquí se expone una “coordinada para pensar la relación entre política social y acción local” (2006:12) para este estudio, que Acuña, Jelin y Kessler mencionan bajo el concepto de “interfaz”, esto es, un conjunto de relaciones de mutua determinación e influencia:

la conformación de espacios de creación de identidades organizacionales, negociación, cooperación y conflicto entre actores individuales y colectivos, provenientes de diversos niveles del Estado y de las multifacéticas expresiones de lo que se ha dado en llamar ‘sociedad civil’ (2006: 12).

---

<sup>61</sup> Simplemente a modo de mención de algunas de las definiciones existentes sobre política social, podría decirse que: 1. “la política social desde su origen y desarrollo histórico, está identificada con la idea de fortalecer la sociedad y con la búsqueda de equilibrios relativos y/o relaciones más simétricas entre los distintos sectores sociales que la componen” (Bustelo, 2000: 228); o bien podría definirse como 2. “el esfuerzo conjugado de reducir las desigualdades sociales o, dicho más operacionalmente, de reducir los niveles de pobreza” (Demo, 1981, en Cardarelli y Rosenfeld, 1998: 25).

## Tipologías

Si bien el universo de este sector es amplio y existe una gran variedad de términos para definir distintas organizaciones con diferentes perfiles, de la literatura especializada se observa la necesidad de clasificar el universo de las OSC. Algunos estudios utilizan criterios jurídico-legales, otros se basan en criterios temáticos, alcance, relación con el entorno o actividades.

Algunos autores recurren a agrupar el universo de estas organizaciones según sus actividades, en los siguientes ámbitos: la defensa y difusión de ciertos valores (como la vigencia de los derechos humanos y sociales y la preservación del espacio público); la producción de servicios (sociales, esparcimiento, cultura, entre otros); la expresión de intereses sectoriales (empresariales, sindicales, profesionales) (Roitter, 2000).

En el estudio de Filmus, Arroyo y Estébanez (1997), las organizaciones integrantes del mismo se clasifican en tres categorías: OPAD (son las organizaciones que desarrollan principalmente trabajo de asistencia directa a las poblaciones beneficiarias); OPAT (son aquellas que principalmente prestan asistencia técnica a otras organizaciones); y OPEI (son las que se dedican principalmente a estudios e investigación).

Otros estudios, en cambio, utilizan una clasificación en referencia a su forma jurídica, tal como se expone en la tipología presentada por Campetella et al. (2000), que incluye: asociaciones civiles, fundaciones, mutuales, cooperativas, obras sociales y sindicatos. De todas formas en tal estudio, dado que abarca una treintena de países, se aclara que para el caso de Argentina fue necesario considerar, además del criterio legal (según las categorías establecidas por la ley), otro de “uso social” (según las organizaciones se nombran a sí mismas y son reconocidas en el espacio público). El Banco Mundial, por su parte, identifica tres tipos de ONGs:

- a) organizaciones de base comunitarias que sirven a poblaciones específicas en áreas acotadas y actúan como beneficiarias de proyectos y servicios [membership organizations];
- b) las intermediarias [o de apoyo], que tienen un nivel de alcance nacional y brindan servicios a otras organizaciones; y
- c) las organizaciones intermediarias internacionales, cuyas direcciones se encuentran en países desarrollados y, en general, prestan su

apoyo a organizaciones propias del Tercer Mundo (Banco Mundial, 1995, en Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997: 25).

Siguiendo una definición estructural-operacional establecida por un estudio internacional, Roitter (2000) delimita dos grupos de organizaciones en función del modo en que se relacionan con su entorno: las comunitarias (que a su vez se dividen en aquellas que trabajan para el espacio público y las organizaciones de base) y las de membresía (aquellas que brindan servicios a sus miembros o asociados, quienes pagan como contraprestación una cuota u arancel).

### **3.1 RESUMEN DE ORGANIZACIONES DE LA SOCIEDAD CIVIL Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO**

Más allá de aparecer como un sector relacionado con múltiples aspectos de la vida social, se presenta a continuación una herramienta de clasificación para iniciar el análisis, a los fines específicos de los objetivos planteados para esta investigación.

#### **Definición y tipología de OSC a las que se arriba**

Siguiendo a De Piero, aquí se decide utilizar la denominación de organizaciones de la sociedad civil (OSC) para referir por ello al conjunto de organizaciones del sector sin fines de lucro, en tanto, tal como el autor sostiene, es un “término utilizado también por otros investigadores y organismos públicos, ya que las define a partir del espacio en el cual se reconocen su origen e identidad” (2005: 42).

Siguiendo los “tipos de OSC” presentados en el informe de CENOC (2003) se considera la siguiente caracterización de OSC, que las divide en: organizaciones de base y organizaciones de apoyo. Las primeras están “conformadas por los integrantes de la propia comunidad en la que actúan, teniendo como destinatarios a sus propios miembros y pares”; las segundas están “conformadas por grupos o personas que no pertenecen a la comunidad o sector sobre el que actúa y los destinatarios de sus actividades no son sus propios miembros” (CENOC, 2003: 149). Esta clasificación, al hallarse presente en diversos estudios (CENOC, 2003; De Piero, 2005; Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997; PNUD-BID, 1998), sumado a su utilidad a los fines específicos de los objetivos planteados, se torna relevante para este estudio.

Por un lado, la bibliografía consultada presenta coincidencias en las denominaciones de una parte del abanico de organizaciones de la sociedad civil informales y dentro de los sectores populares: las organizaciones de base o comunitarias o los “grupos comunitarios” (CENOC, 2003; Forni et al., 2004; Salamon, 2000). Aquí se acuerda con Filmus, Arroyo y Estébanez (1997) en ubicar a estos grupos de denominación algo difusa dentro de las

organizaciones de base. En este estudio se parte de una definición para las organizaciones de base que aporta en precisión a la literatura especializada sobre este sector:

Las ONGs de base presentan un núcleo reducido de miembros organizadores, una estructura interna simple, un ámbito de acción eminentemente local y una orientación hacia problemas concretos de la comunidad. Dependen, en buena medida, de recursos externos para su funcionamiento que obtienen primariamente del Estado. Asimismo, mantienen relaciones de diferente naturaleza con la esfera gubernamental, instituciones como la Iglesia Católica y otras organizaciones del ámbito no gubernamental (Forni, 2001: 94).

A ello se agrega que en general son organizaciones sin formalización:

asociaciones de los sectores populares, que surgen ligadas al lugar geográfico de residencia de sus integrantes, usualmente villas o asentamientos (...) normalmente permanecen como organizaciones más informales, sin adquirir estatuto legal, debido a los costos que ello supone (Campetella et al., 2000: 20).

De Piero sostiene que las organizaciones de base tienen el rasgo particular de ser “organizaciones de los pobres, con participación y construcción de solidaridades horizontales” (2005: 147-148). De todas formas a ello se suman las recomendaciones de algunos trabajos acerca de tener una “visión matizada” o “menos idealizada” sobre las virtudes de la sociedad civil, “en cuanto nada indica que a nivel local y con menor injerencia del Estado, se den mejores condiciones de participación y relaciones más horizontales” (Acuña, Jelin y Kessler, 2006: 14). Además, las organizaciones de base:

presentan limitaciones entre las que pueden destacarse la baja participación de la comunidad más allá de un pequeño núcleo de militantes organizadores, y la dificultad para formular propuestas propias en relación con las políticas públicas en general y sociales en particular (Forni, 2004: 38).

Asimismo, estas organizaciones no están exentas de dificultades que obstaculizan su desarrollo, tales como problemas para enfrentar el clientelismo y la burocratización de los organismos públicos; para el acceso a las fuentes de información y financiamiento internacional; para el sostenimiento de estructuras y capacidades técnicas en forma permanente; y para el desarrollo de criterios que permitan evaluar en forma integral la eficiencia de sus trabajos (Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997).

Por otro lado, a partir de la literatura revisada, se ha comprobado que las denominaciones para las organizaciones sin fines de lucro legalmente constituidas ligadas a la promoción de desarrollo social, si bien varían en algún grado, coinciden bajo el siguiente término: organizaciones no gubernamentales [ONGs] (Campetella et al., 2000; Banco Mundial, en Filmus, Arroyo y Estébanez, 1997; Forni, 2001; González Bombal, 1995). De todos modos, para evitar confusiones entre organizaciones de la sociedad civil [OSC] y organizaciones no gubernamentales [ONG], se prefiere utilizar el término “OSC” para definir al conjunto mayor de estas organizaciones; de este modo se enfatiza en la característica del origen de estas organizaciones; y bajo el término “organizaciones de apoyo” se indica a aquellas:

creadas por un grupo de personas con el objetivo de ayudar a otros. Entidades de prestación de servicios sociales, organizaciones de promoción y desarrollo, organizaciones de defensa de derechos y centros académicos, se encuentran dentro de este tipo de organizaciones (PNUD-BID, 1998: 25)

Otros autores, aunque prefieren la denominación de organizaciones de promoción y desarrollo, señalan ciertos aspectos que colaboran a la descripción de aquello que aquí se toma como organizaciones de apoyo:

está compuesta fundamentalmente por técnicos y profesionales, aunque también hay voluntarios, que sobre la base del financiamiento nacional e internacional llevan adelante programas y proyectos que pretenden promover el desarrollo social y económico de los sectores más desprotegidos y vulnerables de la sociedad (Mallimaci, 1996: 28).

A ello se agrega, definiendo los rasgos de estas organizaciones, que consisten en:

organizaciones básicamente conformadas por profesionales y técnicos, que: a) no son administradas por los gobiernos; b) su finalidad última no es el lucro; c) según sus explícitos objetivos institucionales, los beneficiarios de sus programas y actividades no son los propios miembros de la institución sino otras personas o grupos, en particular, los sectores más pobres de la población; y d) sus programas pretenden no sólo brindar satisfacción a determinadas necesidades puntuales (salud, vivienda, educación, etc.) sino promover valores y actitudes entre los destinatarios de su trabajo, tendientes a la búsqueda de un cambio social, basado en criterios de justicia social, democracia y solidaridad (Bombarolo, Pérez Coscio y Stein, en Pérez Coscio, 1997: 188).

## CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LAS OPORTUNIDADES DE LOS VÍNCULOS EN REDES DE ARTE COMUNITARIO

Este análisis se realiza principalmente en base a dos aportes: el análisis de los vínculos que atraviesan los agujeros estructurales y la densidad de las redes aplicado a empresas propuesto por Ronald Burt (2005a, 2005b)<sup>62</sup>, de utilidad para analizar el capital social en las personas y organizaciones pertenecientes redes sociales; y el trabajo de Howard Becker (2008) sobre los mundos del arte, útil para analizar la red de personas que cooperan para producir un trabajo artístico. La complementariedad (y por ende las ventajas de la confluencia) de estos aportes queda reflejada cuando Burt sostiene que la intermediación [*brokerage*] es “la acción de coordinar a través de agujeros estructurales con puentes entre personas” (2005a: 18, traducción propia), mientras que para Becker “[un mundo de arte es] una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (Becker, 2008: 54).

Se sostiene que de esta intersección de trabajos surgen y se complementan dos herramientas teóricas útiles para responder si las experiencias organizativas de arte comunitario<sup>63</sup> son eficaces para el fortalecimiento del capital social y comprender qué vínculos generan qué oportunidades allí y qué tipos de artistas e impactos surgen en este tipo de experiencias. El análisis gira en torno a: cómo en las experiencias de arte comunitario estudiadas se genera, fortalece o debilita el capital social; el rol de los vínculos en las oportunidades de las personas y organizaciones envueltas en las redes de arte comunitario; y las relaciones sociales entre los distintos tipos de artistas. Es decir, se intenta explorar los elementos y procesos necesarios en la producción y mantenimiento del capital social.

---

<sup>62</sup> Siguiendo a Chollet, la teoría de Burt ha sido ampliamente aplicada: “tuvo un impacto significativo en muchos temas de *management*, tales como desarrollo de carrera, gerenciamiento, dinámicas competitivas, creatividad, emprendimientos empresariales, alianzas, etc. A modo de ilustración del amplio alcance de aplicaciones de la teoría, el libro de 1992 [*Structural holes: the social structure of competition*] arrojó un total de 6.808 citas en Google académico, 2.046 en Scopus y 1632 en ISI Web of Science (búsqueda realizada en 2 de diciembre de 2010)” (2010: 383, traducción propia).

<sup>63</sup> Se aclara que mientras algunos de los entrevistados utilizan expresiones similares para denominar a sus prácticas, otros se muestran menos proclives a una denominación específica de las mismas.

¿Son los vínculos fuertes o débiles, las redes densas o con intermediarios que atraviesan los agujeros estructurales, son las normas o la confianza, son los vínculos asimétricos o con pares aquello que influye en la modificación de este activo? Aquí se analiza el alcance de las oportunidades que brindan las experiencias de arte comunitario de estar conectados con personas bien conectadas (con acceso a agujeros estructurales), es decir, la extensión de la frase: “aquellos bien conectados pueden ser una fuente de oportunidades y recursos” (Burt, 2010: 1)<sup>64</sup>.

Asimismo se trazan en forma complementaria mapas relacionales-visuales, en tanto proporcionan información concreta sobre una realidad compleja determinada, y permitiendo “resumir y expresar con sencillez una gran cantidad de información contenida en las estructuras sociales” (Nuñez Espinoza, s/f: 21).

En este trabajo se utilizan conceptos y formas de visualización pertenecientes al análisis de redes sociales para complementar el análisis cualitativo de datos provenientes de entrevistas sensibles a información sobre redes sociales. Se analizan las dinámicas interpersonales e interorganizacionales que cooperan para producir arte comunitario y los límites de esa cooperación (por qué cooperan, qué conflictos se producen en esta cooperación, cómo se resuelven; de qué forma se obtienen recursos, cómo se hace uso de los contactos interpersonales y organizacionales y con qué consecuencias).

Para este análisis se parte del grado de formalización de las organizaciones y personas que forman parte de las redes, y desde los iniciadores de los proyectos (funcionarios en el caso “A”, y miembros de la comunidad y artistas profesionales integrados en el caso “B”). Una contribución de este trabajo a la teoría presentada por Burt (2005a, 2010), es

---

<sup>64</sup> A nivel conceptual, “oportunidad”<sup>64</sup> se define como “Sazón, coyuntura, conveniencia de tiempo y de lugar” (Real Academia Española), o bien, siguiendo a Katzman y Filgueira, “las estructuras de oportunidades se definen como probabilidades de acceso a bienes, a servicios o al desempeño de actividades” (1999: 21). En referencia a ello, para Burt “el capital social de agujeros estructurales proviene de las oportunidades que los agujeros proveen para facilitar el flujo de información entre personas, y configurar proyectos que unen personas a lados opuestos del agujero” (2005a: 18, traducción propia). Por otra parte, en el análisis se infiere el significado de “oportunidad” según cómo lo expresan los entrevistados.

tomar en cuenta cómo los nodos piensan y se comportan (la función que cumple el componente emotivo de los vínculos), y no sólo cómo es la estructura social. Otro aporte de este trabajo es a la tipología de Becker, en tanto en ambos casos se observa cómo los participantes de la red (cooperativa) que produce trabajos que definen como arte, se disputan su lugar como artistas, o cuáles son sus motivaciones de su pertenencia a la red, o sus habilidades para sacar ventaja de ello. Aquí se observa cuándo, dónde y cómo los participantes de la red fijan las definiciones sobre la figura del “artista”. Para ello, el análisis profundiza en las relaciones entre los artistas profesionales integrados y los artistas comunitarios.

## **4.1. CASO “A”: LOS VÍNCULOS ASIMÉTRICOS FUERTES EN UNA ORGANIZACIÓN DE APOYO**

A continuación se analizan las redes sociales generadas en una organización en el marco de un programa para las personas en situación de calle de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo objetivo es la revinculación social, productiva y cultural de esta población a través de talleres de artes y oficios. Primero se presentan las características generales de esta organización de orígenes gubernamentales (tipo de OSC, conformación, estructura de la red, sedes, dinámica de ingreso de los participantes) de esta experiencia. Luego se ofrece una descripción de las trayectorias y condiciones de vida de los participantes (datos generales, situación habitacional, situación socio-económica, vínculos parentales). Más adelante se muestran los vínculos que se generan dentro de la red. Luego se analiza, a través de la categoría el proceso de “*encaminarse*”, el desarrollo del “*camino*” hacia la meta de “*sacarlos de la situación de calle*”. Para ello se pone especial énfasis en el rol que cumple el taller de arte en este proceso, en tanto las interacciones allí generadas son las que mejor describen el proceso y sus consecuencias. A continuación se abre una sección dedicada a mostrar que el proceso de “*encaminarse*” es posible cuando conjuga la creación de valores afectivos con el entorno, la confianza, la reciprocidad y el compromiso cívico (“*involucrarse*”) entre distintos actores. Por último se retoman las tensiones en la designación de los participantes del taller de murales como “*artistas*”.

### **4.1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ORGANIZACIÓN**

#### **Tipo de organización y miembros**

Aquí se estudia la red que se conforma alrededor de una asociación civil de la Ciudad de Buenos Aires, subvencionada por la administración pública<sup>65</sup>. Su objetivo es llegar a revincular a las personas en situación de calle con las redes de la cultura, la producción y la familia (página web

---

<sup>65</sup> La OSC recibe un subsidio de \$ 10.000 del Ministerio de Desarrollo Social porteño (Diario 3, 2008b).

“A”)<sup>66</sup>. Los destinatarios del programa son jóvenes y adultos en situación de calle. De acuerdo a la directora, por esta organización han pasado desde sus inicios (2003) hasta la actualidad (2009)<sup>67</sup> unas 400 personas en esta situación (Diario 1, 2009)<sup>68</sup>.

El proyecto surgió a nivel municipal. La directora de “A”<sup>69</sup> trabajó con este tipo de población primero como funcionaria dentro del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (en adelante GCBA). Luego, trasladó esta experiencia a la sociedad civil, erigiéndose como directora de la organización “*que convenia con el GCBA*”<sup>70</sup> (directora 57 años, mujer, notas de campo, 27-05-09).

Los “participantes” reciben un subsidio<sup>71</sup> por parte del GCBA por su asistencia a los talleres que se imparten en “A”. Es decir que el acceso al subsidio está condicionado a la certificación de asistencia, y desde la organización es entendido como “*una contraprestación a cambio del trabajo, del cumplimiento*” (coordinador, hombre, asamblea 31-07-09).

Según su página web<sup>72</sup>, “A” está integrada por artistas plásticos, profesionales de distintas carreras y “militantes” culturales. Más precisamente, está conformada, con dedicación exclusiva, por la directora de la organización (quien no pareciera quedar incluida dentro de alguna de estas tres categorías), y por una treintena de profesionales y no profesionales (coordinadores de talleres (o “talleristas”)<sup>73</sup>, de áreas terapéuticas y de áreas

---

<sup>66</sup> Búsqueda realizada el 24-05-09 y el 20-09-11.

<sup>67</sup> El período de referencia es mayo-diciembre de 2009, etapa en que se realizó el trabajo de campo.

<sup>68</sup> Tanto el nombre de los diarios y el día y el mes de publicación así como el nombre de programas *on line* relativos a la organización han sido removidos para mantener el anonimato de las organizaciones y aquellos que forman parte de las redes.

<sup>69</sup> El nombre de la organización y de los entrevistados han sido modificados para respetar el anonimato. Las referencias se encuentran en el apéndice IV.

<sup>70</sup> Se distingue con letra cursiva aquellas citas tomadas de datos primarios surgidos de entrevistas o notas de campo, para distinguirlas de las tomadas de otras fuentes secundarias.

<sup>71</sup> “A” se enmarca dentro de un programa del gobierno local, que tiene como objetivo la inclusión social y laboral de las personas en situación de pobreza y con problemas de empleo; su finalidad es la orientación laboral y el apoyo en la búsqueda de empleo, la formación y la capacitación laboral, así como el apoyo económico, financiero y técnico para el desarrollo de unidades productivas (página web de un programa de inclusión social del gobierno local). El monto del subsidio otorgado a los participantes es de aprox. \$245 mensuales (monto correspondiente al año 2009), esto es aprox. USD 55.

<sup>72</sup> Disponible el 21-08-09.

<sup>73</sup> A los fines de facilitar la lectura, aquí se decide agrupar el relato de los coordinadores de talleres y de áreas terapéuticas y de los pintores profesionales externos dentro de la familia “talleristas”.

institucionales, es decir, prensa, informática, relaciones institucionales y de formulación de proyectos), algunos de ellos trabajando dentro y otros fuera de la organización, con un 10% realizando trabajo voluntario. Los talleristas entrevistados llegan a “A” a través de otros programas (como prácticas educativas-laborales del GCBA), o se enteran de su existencia a través de la prensa, o llegan por vínculos a través de terceros involucrados en el programa; las entrevistas laborales son realizadas generalmente por la directora.

La organización se sostiene con recursos estatales (60%), privados (20%) y autogestivos (20%). A través de las áreas de “relaciones institucionales” y “formulación de proyectos”, se estrechan diferentes vínculos (según tipo de recursos que intercambian e intensidad) con organizaciones no gubernamentales, empresas, universidades, agencias y programas gubernamentales. La relación más permanente es con el gobierno local.

Para el sostenimiento del taller de murales, la organización cuenta entre sus principales mecenas con recursos del gobierno porteño –a través de programas que intentan garantizar que “todos los ciudadanos” tengan “acceso al arte” (página web de un programa de muralismo del gobierno local, 2009) ya sea por medio de la exhibición de obra en el espacio público o por medio de prácticas artísticas colaborativas–. También cuenta con donaciones de particulares y empresas (como la donación de materiales para la producción de murales dentro de un plan de acciones solidarias de una empresa de productos para revestimientos).

En la organización también se realizan diversos programas complementarios con fines autogestivos: cenas con espectáculos de danza o música; proyecciones de películas; ciclos de encuentros con oradores invitados<sup>74</sup>; intervención de muebles por parte de artistas plásticos

---

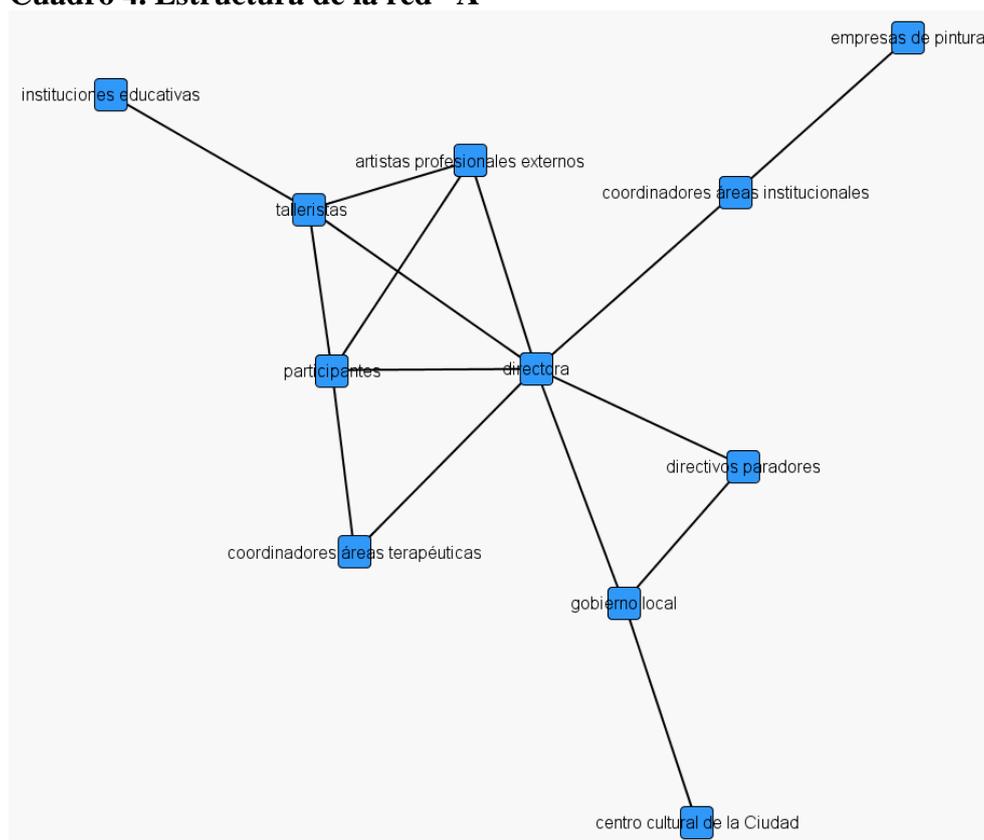
<sup>74</sup> Aquello que estos programas comparten es la búsqueda de difusión e ingresos auto-generados. La capacidad de convocatoria de asistentes a estos eventos es variable y por lo general, escasa. Por ejemplo, en la mesa de los pintores, estaban presentes la directora y el coordinador de la mesa, un invitado que era un participante del taller de murales, y como público en general había cuatro personas, de las cuales dos eran miembros del *staff* de “A”. El nivel de convocatoria fue aún más bajo si a ello se suma que de los cuatro pintores profesionales anunciados, sólo fue uno.

integrados (que derivó en una muestra de alrededor de 50 muebles en un centro cultural convencional de la Ciudad de Buenos Aires<sup>75</sup>). En la actualidad las obras están expuestas durante la semana en la galería de “A” y su uso es restringido a los participantes; durante el fin de semana son puestas para ser utilizadas por el público externo.

Con esta diversidad de recursos, son solventados: los honorarios para el personal, los elementos que se utilizan en los talleres y las herramientas necesarias para trabajar, así como los gastos de funcionamiento de sus sedes; y además se obtienen: lugares de exhibición de las obras, espacios de trabajo, subsidios y/o capacitación para los participantes, y prensa.

A los fines de visualizar la estructura de la red, a continuación se trazan los nodos intra e interorganizacionales y los vínculos que la conforman.

**Cuadro 4. Estructura de la red “A”**



Fuente: elaboración propia.

<sup>75</sup> Muestra realizada a comienzos de 2008.

## Talleres y otras actividades

Las actividades que se realizan en “A” en el marco del programa para las personas en situación de calle son talleres de artes y oficios, asambleas, limpieza<sup>76</sup> y espacios voluntarios individuales con efectos terapéuticos.

El taller de murales es el más antiguo, en tanto se ofrece desde los orígenes de la organización. La elección del taller está ligada tanto al propio interés o deseo manifestado por los participantes así como a los cupos disponibles, la decisión de la directora y sólo en casos excepcionales, al pedido de cambio de taller de un participante.

Las asambleas<sup>77</sup> consisten en un espacio colectivo en el que semanalmente los participantes concurren de forma obligatoria; están coordinadas por dos psicólogos, y su propósito es trabajar sobre los emergentes de la experiencia cotidiana de los participantes en la institución, donde se infiere lo singular y grupal de la experiencia. En este acto, durante la hora que dura la asamblea se explicitan intereses y dificultades. En estas reuniones se realizan las siguientes actividades de expresión, discusión y reflexión: 1. se comparten experiencias, motivaciones, logros personales (como cambios actitudinales), sentimientos sobre los efectos de participar en “A”, situaciones y dificultades en los hogares/paradores, aprendizajes y conflictos del trabajo en grupo, percepciones sobre los vínculos de la directora con algunos participantes, los vínculos con los talleristas y el grupo, sentimientos generados por las exhibiciones y otras experiencias grupales, y el tema recurrente de las adicciones; 2. en este mismo espacio se critican tanto las reglas organizacionales como su incumplimiento, (los “*favoritismos*”), las diferencias en el grado de participación de unos y otros, la falta de materiales o los criterios de selección para trabajos pagos. 3. se realizan anuncios institucionales.

Además, desde “A” se organiza bimestralmente una reunión a la que asisten los directivos y otros miembros internos y externos de “A” para

---

<sup>76</sup> Es una actividad de limpieza general de la sede central que realizan los participantes, es de carácter obligatorio y se realiza bajo la dirección de una coordinadora.

<sup>77</sup> Si bien podría haber constituido un obstáculo el hecho de no haber sido posible asistir a la totalidad de los talleres impartidos o entrevistas de forma directa a los coordinadores de las áreas terapéuticas, la asistencia regular a las asambleas permitió conocer las experiencias de los distintos talleres y áreas.

discutir sobre la dinámica organizacional (desempeño de los participantes, financiamiento, comunicación interna, modo de intervención e informaciones institucionales).

A modo de resumen de las diferentes autoridades, programas y otras áreas de “A”, se observa: 1. autoridades: directora; secretario; apoderado; área legal y contable; 2. coordinadores de talleres; 3. coordinadores de áreas terapéuticas; y 4. coordinadores de áreas institucionales: prensa; relaciones institucionales; formulación de proyectos; informática; diseño.

### **Orígenes de la organización**

Los orígenes de “A” se hallan en el 2002, año en el que el gobierno porteño lanzó un programa para embellecer paredes pintadas con propagandas políticas. Desde el gobierno local se sostiene que el programa consistió en recuperar los lugares públicos, pensando a la ciudad como soporte para el trabajo artístico (Diario 4, 2003). La idea era pintar murales para ocupar ese espacio, a la vez que con ello se desalentarían las pintadas político-partidarias. De acuerdo a la directora, esto constituyó el origen de “A” (Diario 1, 2009).

El relato de la directora indica que cuando se inició el proyecto de los murales desde el gobierno local, se convocó a “pintores profesionales” (en términos organizacionales), para que aportaran sus obras junto a una guía artística a estudiantes de arte que llevarían a cabo los murales como parte de su formación. Para la concreción del programa se convocó a personas en situación de calle a través del contacto con un taller y merendero donde aprendían técnicas de dibujo y pintura. A partir de allí se los pasó a denominar “pintores” en situación de calle (Diario 3, 2004; documento organizacional, notas de campo 12-06-09).

Como resultado de esta experiencia de “reinserción social” a través de la cultura, se destinó un espacio de GCBA para la elaboración de murales. Hacia mediados de 2004 se registró ante el Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES) como cooperativa de trabajo, integrada por los “*pintores*” en situación de calle. Desde el 2006, la organización funciona como asociación civil (con personería jurídica).

La directora, apodada por la prensa como “ángel” que custodia a la vez que ejecuta (Diario 2, 2009), explica este traslado de la experiencia como agente de gobierno a la sociedad civil, en términos de “*dentro del gobierno articulando mal y fuera del gobierno articulando bien*” (directora, 57 años, mujer, 22-07-09). Podría decirse que “A” se formó en parte como un desprendimiento de un programa municipal, aunque mantiene los recursos que de él provienen para sostener el funcionamiento de la asociación.

*Me cansé del Gobierno de la Ciudad porque creo que sobre todo en la gestión donde yo empecé (...), a nadie le importaba lo que yo hacía, ni los sin techo, ni la fucking situación de calle. Me importaba sólo a mí y desde adentro del gobierno siempre lo sentí como una máquina de impedir, todo era un problema, todo era... Me la pasaba la mitad del tiempo haciendo cartas para que alguien haga nada, entonces pensé que podía ser mucho más práctico y eficaz trabajar desde afuera tratando de que se comprometa, porque hay una parte de la gente en situación de calle que es del gobierno, yo no tengo por qué intervenir. Es una cuestión que tiene que ver con el derecho humano, de la gente, el derecho a la vivienda, a la comida, a lugares dignos que eso es del Gobierno de la Ciudad, entonces por eso yo articulo con el Estado (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

La directora sostiene que “*con el gobierno tenemos reuniones, hacemos informes, nada, articulamos*” (directora, 57 años, mujer, 22-07-09). Esta articulación de programas sociales entre ambos pareciera reafirmarse con: GCBA otorga un subsidio a aquellos que participan de los distintos talleres de la organización; “A” es una asociación civil enmarcada dentro de un convenio marco con el gobierno porteño; el trabajo que se realiza en “A” ha sido declarado de interés por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y ha obtenido el reconocimiento como buena práctica cultural que otorga el GCBA. Por lo anterior, no ha de sorprender que en su página web<sup>78</sup> se aclare que los integrantes de la organización trabajan en conjunto con el Estado (articulando, no “sustituyendo”) para garantizar los derechos ciudadanos.

---

<sup>78</sup> Disponible el 21-08-09.

## Descripción de las sedes

Uno puede entrar en la sede central sin demasiadas complicaciones. Quizás la traba mayor sea dar con el lugar, en tanto está ubicado al fondo de un pasaje, al lado de las vías del tren. Esta sede comprende: un salón central techado multiuso, donde funciona el taller de murales; un escenario; una biblioteca en el entrepiso nutrida de donaciones de vecinos, con computadora e impresora; una improvisada galería de arte (que si bien tiene un grupo de visitantes que accede a ella a través de eventos organizacionales, no tiene *marchand*, ni un grupo de compradores, ni críticos), con pinturas realizadas por los participantes y mobiliario intervenido artísticamente por pintores profesionales; un patio de paredes desprolijas de ladrillo sin reboque; una oficina en el primer piso con tres escritorios (uno de la directora, otro de su hijo, encargado del área de informática, y otro de la secretaria), una computadora en cada uno de ellos, dos portarretratos colgados a espaldas del escritorio de la directora, uno con Telerman<sup>79</sup>, otro con Macri<sup>80</sup>; un sillón dispuesto al lado del escritorio de la directora (que por su disposición promueve el diálogo entre ella y algunos de los participantes); un consultorio terapéutico; un baño para hombres, otro para mujeres, ambos con las puertas pintadas por los participantes del taller de murales; una cocina refaccionada por los participantes del taller de refacciones; y dos salones en un primer piso cerca de la entrada, donde se desarrollan los talleres de carpintería y luthería en el período de referencia.

Hacia la finalización del trabajo de campo, la asociación se encuentra en un proceso de expansión a una nueva sede otorgada por GCBA, impulsada por los vínculos de la directora con el gobierno local. El interés en este nuevo espacio está en la amplitud y diversidad de sus instalaciones: la disposición espacial dentro de la nave principal, la distribución de las habitaciones externas para los talleres, lavandería, cocina, espacio para una huerta orgánica y un parque como espacio de recreación. Aquí la entrada es más complicada que en la sede central, hay guardias en la entrada que sólo

---

<sup>79</sup> Jefe de Gobierno porteño entre marzo de 2006 y diciembre de 2007.

<sup>80</sup> Jefe de Gobierno porteño, desde diciembre de 2007 hasta la actualidad.

permiten pasar a aquellos que están registrados. Es un espacio que en la actualidad comparten evacuados y personas en situación de calle de “A”.

### **Ingreso y permanencia**

La convocatoria de “A” a los potenciales participantes se realiza por diferentes vías: 1. la articulación con el GCBA, que deriva a personas en situación de calle interesadas en asistir a la organización; 2. la directora acerca en persona la propuesta a los paradores; y 3. el “*de boca en boca*”, es decir que las mismas personas en situación de calle informan sobre la posibilidad de participar en “A”.

Del relato de los participantes se extrae que tanto los vínculos entre pares como la capacidad de las influencias indirectas exteriores al círculo inmediato de pares sirven como sistema para obtener información y asistencia gubernamental (como terapias, conversaciones con psicólogos y asistentes sociales e información sobre cursos y talleres). La asistencia a paradores/hogares facilita en muchos casos el acceso a información sobre “A”.

*yo estudié electricidad domiciliaria y bueno, entonces yo estaba estudiando en una iglesia cerca de ahí, que el cura tiene una escuela donde da ciertas especialidades: electricidad, ponéle, velas, todo eso ¿y qué más? Artesanía, que yo este año hice un curso de artesanía, tejido, bueno, varias cosas da. Bueno, entonces yo estaba estudiando electricidad y me entero por esta chica que acá también daban electricidad (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*al hogar donde yo vivo. Le dan un taller, un lugar para que ella se desempeñe como psicóloga y al mismo tiempo tenga charlas con nosotras y juegos y todas esas cosas y nos vaya ambientando, según ella, es una forma de ambientarnos para cuando salgamos a defendernos por nosotras y no como ahí [en el hogar], que nos pagan todo, comemos gratis, todo. Entonces esa señora todos los lunes tiene un espacio ahí donde ella desarrolla su taller de psicología y todo. Bueno, yo a ese taller no voy nunca, pero al principio sí iba, porque antes yo no hacía los cursos que después me puse a hacer y no tenía tiempo para ir a verla, pero al principio sí, entonces en una oportunidad ella comenta que está [A], que el que se quiera anotar... (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

Los interesados deben acercarse luego a la institución y mantener entre uno y tres encuentros con profesionales de la salud; en estas “entrevistas de admisión” se explica acerca de los propósitos de “A”, se les pregunta los motivos de su acercamiento a la organización y datos personales (datos biográficos, situación habitacional) y se explican las reglas organizacionales. El criterio para permitir el ingreso es, según la directora, “*que tengan ganas de salir de la calle*” (directora, 57 años, mujer, 22-07-09).

¿Por qué y para qué los participantes asisten a “A”? Los motivos de entrada y permanencia en “A” según mencionan los participantes, son diversos: algunos lo hacen por razones laborales (la esperanza de conseguir un trabajo, “aprender un oficio”); otros por el incentivo económico (ligado a la obtención de un subsidio estatal); otros por intereses personales (en búsqueda de cambios actitudinales, aumento del autoestima, sentirse valorados); otros, por inquietudes artísticas (para aprender a pintar); otros por inquietudes sociales (para compartir, estar con otros); otros por razones habitacionales (estar menos horas en la calle); otros por un interés ulterior (la obtención de un subsidio habitacional); otros por un interés vital (para “*hacer algo*”, “*salir adelante*”, “*levantarse*”, estar “*ocupados*” en oposición a estar “*inactivos*”); otros por razones de disciplina (en búsqueda del “*hábito a la disciplina del trabajo*”, un “*orden en la vida*”, responsabilidades, cumplimiento de horarios). A continuación se presenta una serie de narraciones que describe la variedad de razones de ingreso y permanencia en “A”:

*¿[A] para mí qué significa? Bueno, para mí significa muchas cosas: primero, la vinculación con el arte, me vincula con el arte, me vuelve a atrapar con el arte, estoy con profesores, estoy en algo que a mí me gustó siempre* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

*Y otra de las cosas que me vincula con [A], te podría decir que lo siento hoy por hoy como una responsabilidad, la de levantarme a la mañana y saber que tengo que venir para acá, que estoy anotada acá y que tengo que asistir aquí y es como una responsabilidad* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

*Más que nada el hastío de estar sin hacer nada, porque es una cosa que uno se enloquece, no sé si a todos les pasa, pero la inactividad está mal, y encima estar inactivo es muy malo, la autoestima se te va al cuarto subsuelo. Te sentís un desecho de la sociedad y hacer algo, que aunque no te de plata, que aunque no te de qué sé yo, decís ‘Estoy haciendo una cosa útil y que además me gusta hacer’ (...) el resultado es una mejoría no sólo que me discipline, sino que mi autoestima y mi cabeza funcione (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*N:-Yo sé por qué estoy acá.*

*Coordinador:-Dale, te escuchamos todos.*

*N:- Primero, porque quiero salir de la pobreza y no quiero dormir en los banquitos de la plaza. Quiero plata para cobrar mi primer sueldo, así me compro mi bici y busco otro trabajo mejor de mensajero, que creo que voy a cobrar un poquito más de dinero, cerca de 1.500. Y mi objetivo es salir de la pobreza (participante, 22 años, hombre, Asamblea, 29-05-09)*

### **“Normas de convivencia”**

En esta organización los vínculos comienzan siendo formales: entrevistas de admisión, cumplimientos de asistencia, compromisos de convivencia; todos ellos son normas que estipula “A”. Los compromisos por parte de los participantes son clarificados a través de un “acta compromiso”, consistente en la firma de un código de conducta que establece acuerdos explícitos hacia la institución, ligados a la asistencia a talleres<sup>81</sup> y otras actividades del programa (como las asambleas y limpieza) y a normas de convivencia. Se trata de la aplicación de un espacio de socialización que tiene como eje el “trabajo”.

**Directora: “socialización” y “trabajo”**

*Es un pacto. Nosotros nos comprometemos a integrarlos al programa y ellos se comprometen a tres o cuatro cosas: una es no robar, no venir drogados ni alcoholizados, no pelearse con sus compañeros acá adentro, no ser partícipes de cuestiones violentas y cumplir con los regímenes de asistencia a los talleres y a los espacios terapéuticos (a directora, 57 años, mujer, 22-07-09).*

**Talleristas: “socialización” y “trabajo”**

---

<sup>81</sup> A principios de año era dos veces por semana 2 horas, y hacia fines de año pasó a ser de 4 horas todos los días.

*sociabilizarlos, sociabilizarlos y tratar de modificar algo en ellos. Lo ideal sería que salgan de la calle. Es muy idílico, pero tratar de modificar algo en ellos, el que no puede salir que trate de mejorar algo (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: “socialización” y “trabajo”  
*Trabajamos en equipo, pero a veces trabajando mismo en equipo aprendés mucho, en esto mucho no se aprende, pero él me lo dijo, [el coordinador] me dijo: ‘Mirá que acá mucho no aprendés, trabajás pero no aprendés tanto’, y es verdad (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

La claridad de los compromisos (que llevarían a la expulsión de la persona que no los cumple) no hallan su correlato en el peso de normas, las cuales tienen un efecto relativo al vínculo del participante con la directora. Estas “reglas formales no creíbles”<sup>82</sup> pueden observarse en la modificación en el tiempo del requisito de asistencia: éste pasó de ser “tres faltas y afuera”, a “tres faltas con una única posibilidad de ‘reenganche’ y afuera”<sup>83</sup>, a “tres faltas con una posibilidad de ‘reenganche’ y otra de ‘re-reenganche’ y afuera” (notas de campo, 17-07-09).

En algunos casos sucede que los mismos participantes son quienes reclaman ante los coordinadores por el respeto a las normas.

*Ca.: -Eso estaría bueno que lo hables vos con él, porque yo creo que de los que están acá ninguno es capaz de hacer algo así. Eso lo tenés que hablar vos con él, ‘fijáte de no venir escaviado’, como lo veo yo siempre chupando por ahí y después viene acá.*

*Coordinador: -Bueno ya está, vos podés sugerir que...*

*Ca.: -No, no se tiene que perdonar esto, porque acá dicen ‘no drogas, no alcohol’ y se tiene que venir acá sin drogas y sin alcohol.*

*G.B.: -Firmamos un acuerdo y no se está cumpliendo (participantes asamblea, 26-06-09)*

---

<sup>82</sup> Tal como sintetiza Acuña: “reglas formales no creíbles son usualmente acompañadas por efectivas informales” (2005: 14).

<sup>83</sup> El término “reenganche” significa para la institución una segunda oportunidad para el participante de continuar en el programa, sin margen de faltas. La forma de constatar la asistencia (con un máximo de tres faltas por mes), es a través de tomar lista, como en el caso de los talleres o las asambleas.

*pasa que también el ser flexible hace que haya otros que vienen todos los días y te dicen: ‘¿Cómo puede ser?’, si aparte esa persona no trabaja nunca y [A] no pone límites, no los echa, porque ellos también son muy sensibles. Entonces por eso, yo pongo las faltas, les pongo el tarde, y que después que se encarguen los psicólogos o quienes sean en decir (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Por lo general, las normas en la asociación no parecen ser fijas, explícitas o precisas, sino que pareciera más conveniente mantenerlas implícitamente, para poder modificarlas de acuerdo a las circunstancias.

### **Grado de apertura y horizontalidad de la gestión**

A continuación se describe el perfil de la directora (F.) a través de las estrategias discursivas utilizadas por ésta; asimismo se expone cómo son reproducidas por los participantes<sup>84</sup>.

Primero, se observa su estrategia de erigirse como representante de la voluntad colectiva. El discurso de la directora sostiene amar a los participantes y ser adorada por ellos; trabajar en conjunto como en una “democracia griega”, haciendo referencia a una organización donde todos pueden manifestarse, incluso debatir “hasta” la temática de los murales (Diario 3, 2004). Ello parece contradecirse con la mirada de participantes y talleristas, que apuntan hacia una organización vertical y personalista.

#### **Talleristas: toma de decisiones**

*incluso con N. [ex tallerista] las actividades o cosas que se hacían eran por orden de F., o a veces F. elegía los bocetos y se pasaban a los chapones. Siempre en alguna medida las decisiones se cerraban ahí (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*yo creo que F. es la que tomaba creo que todas las decisiones ahí (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

#### **Participantes: toma de decisiones**

*E:-¿Quién toma las decisiones en [A]?*

*G.G.: -¿En este momento?*

*E:-En otro momento y ahora.*

---

<sup>84</sup> Se aclara que las entrevistas a los participantes fueron realizadas luego del fallecimiento de la directora (ver Anexo I).

*G.G.: -F., 100%, después era todos segundos, estaban todos dibujados (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Era reina, ¿viste? (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Cuando estaba F. todas las decisiones las tomaba F. Le podías decir, podías conversar con ella, pero la decisión final estaba en ella (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

Segundo, a través de imperativos categóricos y recursos de doctrinas religiosas, como arreglar “el alma” (Diario 3, 2008b) o conseguir “la salvación” (Diario 4, 2008), el discurso de la directora señala la necesidad de modificar la lógica asistencial en el tratamiento de las personas en situación de calle.

*en el principio de todo eran 40 sin techo y yo, y nada más (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

*hay que dormir bajo otros techos, no bajo esos techos que duermen ustedes. Bajo otros techos, techos propios conseguidos por el sudor de la frente, no esos del Estado (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

*Entonces las cosas sociales, yo creo que es como un karma ya, ¿viste? No puedo evitarlo (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

Tercero, la directora, al definirse como la “madre” de los participantes, se coloca en el rol de alma máter, en este caso madre nutricia de los participantes.

Directora: “madre”

*[A] lo fui pariendo (...) Y bueno, cuando esto fue tomando forma, fue algo que yo parí (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

*El mayor apoyo es de los sin techo, indudablemente. Porque, a ver, ¿qué significa el apoyo? Lo que te motoriza a vos para seguir adelante. Evidentemente es el mayor apoyo y la mayor fuente de donde nosotros, de donde yo personalmente me nutro, yo en mi trato diario con ellos yo encuentro la razón de que exista [A] (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

Participantes: “madre”

*Nosotros éramos el grupo de ella y si te falta eso, es como a un montón de hijos que les falta la madre, acá en este lugar. A mí me hizo mucho mal (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*Es más, yo nunca me gustó un velatorio, nunca fui y nunca me gustó ver un cajón que se entierre y yo fui, no me olvido más, B. me miró y me dijo ‘Agarrame la manija del cajón’ y yo fui, la agarré. Me eligió a mí, fui, lo ayudé y lo hice porque lo hice con amor, porque era F. A mí me dolió mucho, se me fue justo a mí, es como decir, ‘Estamos huérfanos’ (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

Talleristas: “madre”

*Ella los tenía, los tenía enganchados desde otro lugar, ‘te doy hoy y mañana te saco’ y los tenía atados para que necesiten de ella, esa es la cosa, que necesiten de ella. Hoy soy tu mamá, que no puede ser, y mañana soy tu verdugo y mañana te vuelvo a tener atado, porque creaba en ellos esto: odio, amor y odio (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

Estos dos últimos argumentos de la ex tallerista se expanden y explican con las siguientes afirmaciones de dos participantes del círculo más cercano a la directora:

*cuando apostaba a alguien, quizá traspasaba los límites (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Ya no me siento ni ‘mula’, ni me dicen ‘gato’<sup>85</sup> de F. (participante, 24 años, hombre, asamblea, 21-08-09, notas de campo)*

Cuarto, otra de las estrategias observadas es comportarse de tal modo que su actividad sea vista como de lucha permanente.

Directora: lucha permanente

*yo en los años ‘70 militaba en una organización armada que se ocupaba de los pobres, ¿si? Después estuve presa, después estuve desaparecida, después estuve presa y después estuve exiliada. En el exilio fui pobre y cuando dejé de serlo, trabajé en algunas áreas con personas marginales (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

---

<sup>85</sup> Este argot allí se refiere a quien ejerce la prostitución.

Participantes: lucha permanente

*me acuerdo que ella venía y entraba en la camioneta y se bajaba en la puerta de acá y gritando 'Mis soldados, vengan mis soldados'. Bueno, yo no me olvido esas cosas, le daba como un ímpetu a las cosas, a las personas de moverlas, ¿viste? 'Vino F., vamos a hacer algo'. Se activaban solos, era como un General de verdad (participante, 50 años, hombre, AST 19-11-09).*

Talleristas: lucha permanente

*Yo ese día, no me olvido, 'Acá están mi valientes' entró (ex-tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*el trabajar en [A] es una situación de conflicto, visto muy desde afuera, muy como desde la puerta, porque yo estaba muy abocado a una cosa particular, vos también lo sabrás, pero yo lo que sentí es como que se trabaja conflictivamente, se trabaja desde el conflicto y se trabaja conflictivamente (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

El entendimiento de la actividad de la directora como de “lucha permanente” está anidado a la generación de lealtades de los participantes hacia ésta.

*Yo en el parador me peleé con un negro grandote, feo, que un día lo agarré a los saques, ¿por qué? porque le faltó el respeto a F. adelante mío, que no sé qué, 'Vieja de mierda', 'Qué vieja de mierda que es amiga mía', pum le rompí todos los dientes y al otro día lo agarré en la plaza en [el parador] y lo lastimé, un negro feo, uno que venía acá, que quería aplicar miedo, 'que yo estuve en cana', pum pam (Entrevista a participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*después de sufrir en un parador, no voy a seguir sufriendo, y más en [A], porque como jugaron, como apostaron un montón de cartas por mí, yo también aposté por [A], porque yo gracias a eso voy a salir y fue así. Y ganamos la lucha con F. (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

Quinto, a pesar de que las interacciones con distintas agencias gubernamentales, instituciones y OSC se vuelven necesarias en la vida diaria de los participantes, el gobierno local es calificado por la directora como ineficaz, ineficiente, irresponsable, descomprometido con los problemas sociales. Del mismo modo, se descalifica a las posibilidades que

brindan otras organizaciones e instituciones como la Iglesia para mitigar situaciones de pobreza o exclusión.

La Iglesia, por ejemplo, constituye para varios de los participantes de “A” una de las instituciones con la que los participantes interactúan por su creencia religiosa y/o para la obtención de recursos (ropa, alimento, talleres de oficios, rehabilitación de drogas).

*G:-No, no. Yo soy, es muy loco lo que te voy a decir, es algo incompatible con la filosofía de la gente que viene a [A], hasta incluso con la filosofía de F. porque era atea, pero yo tengo un contacto consciente con, yo soy religioso, yo tengo un lado religioso y yo soy devoto de la virgencita o sea, a mí me gusta la virgencita (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Frente a la necesidad de mantener a los participantes dentro de su propia estructura, la directora desvía la atención sobre su articulación con el gobierno local e inhibe otras posibilidades de extensión de puentes de los participantes; de este modo construye la necesidad de su existencia y de la de “A” como irremplazables.

#### Directora: irremplazable

*Si el Estado hiciera las cosas bien tampoco existiría [A], lo haría el Estado (directora, 57 años, mujer, asamblea 22-05-09)*

*Me cansé del Gobierno de la Ciudad, porque creo que sobre todo en la gestión donde yo empecé (...), a nadie le importaba lo que yo hacía, ni los sin techo, ni la fucking situación de calle. Me importaba sólo a mí (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

*ojalá no existamos nunca más porque eso va a implicar que no hay sin techo (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

#### Participantes: irremplazable

*El Diego, por ejemplo el Diego en la Selección Argentina cuando no jugó, cuando lo suspendieron, la Selección Argentina era la favorita, jugó dos partidos, goleó esos dos partidos. Cuando lo suspendieron, quedó afuera el tercer partido, perdió 3 a 0 por goleada y el otro partido perdió de nuevo y no estaba Maradona. Y ahora está pasando lo mismo en [A] [acerca del fallecimiento de la directora] (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

#### 4.1.2. VÍNCULOS PREVIOS Y VÍNCULOS QUE GENERAN LOS PARTICIPANTES

##### *Trayectorias sociales*

El número de población en situación de calle en la Ciudad de Buenos Aires se ha incrementado en los últimos años. Sin embargo, las cifras varían según la fuente. De acuerdo a datos del censo 2009 de GCBA, las personas en situación de calle alcanza las 1.400, mientras en el año 2006 eran 793 (Diario Página 12, 08-10-10). Según esta información, en tres años aumentó en un 75% la cantidad de personas atravesadas por esta situación.

Los datos oficiales excluyen a la población de cartoneros que se mantienen en calle durante la semana (en tanto se los considera itinerantes) y a aquellos que sin tener vivienda habitan en albergues, paradores<sup>86</sup>, hogares<sup>87</sup>, hoteles o pensiones transitorios. En cambio, siguiendo la definición de Jencks, bajo el concepto “falta de vivienda” [*“homelessness”*] se incluye a “todos aquellos que durmieron en un espacio público o un albergue durante una semana determinada, incluyendo los hoteles como una especie de albergue” (1995: 7, traducción propia). La definición de Médicos del Mundo-Argentina (MDM) similar a la de Jencks, sostiene que:

consideramos que la población en situación de calle de la Ciudad de Buenos Aires es aquel conjunto social vulnerable privado de bienes materiales y de infraestructura permanente que está constantemente en instancias de sobre-vivir ‘en o de’ la calle como única opción. Así englobará entonces esas poblaciones/grupos sociales diferentes pero que viven ‘en y de’ la calle. Es decir, personas que sobre-viven físicamente en la calle, los recicladores/cartoneros, chicos de la calle, personas que habitan en Albergues/Hoteles/Paradores transitorios con subsidio habitacional temporal en algunos casos, ocupantes precarios de casas y/o la gente que vive en la calle de manera más global (MDM, 2008: 5)

---

<sup>86</sup> Los paradores son refugios que brindan un servicio de pernocte, comida y atención profesional, psicológica y médica (página web GCBA, Ministerio de Desarrollo Social).

<sup>87</sup> Los hogares brindan albergue, comida, atención y tratamiento profesional a ciudadanos en situación de vulnerabilidad socioeconómica (página web GCBA, Ministerio de Desarrollo Social).

Aquí se toman en cuenta estas dos últimas definiciones por entenderlas como las más apropiadas, en tanto reflejan con mayor precisión la situación de los participantes de “A” (que en su gran mayoría habitan en hogares, hoteles o paradores transitorios). Considerando esto, se calcula que la cantidad de población en esta situación en la Ciudad de Buenos Aires asciende a alrededor de 15.253 personas viviendo en situación de calle hacia el año 2009 (MDM, 2009: 8)<sup>88</sup>.

Los destinatarios directos del programa son personas en situación de calle, entre 18 y 60 años de edad, la gran mayoría de nacionalidad argentina y de género masculino. Aquellos que en la actualidad forman parte del programa son alrededor de 30 individuos. Los participantes padecen de algún tipo de adicción (alcoholismo, consumo de drogas ilegales y/o psicofármacos) o de alguna patología psiquiátrica.

La mayoría de los participantes tiene algún grado de experiencia laboral (construcción, limpieza, cuidador domiciliario, carpintero, ayudante de cocina, mesero, taxista, peluquero, repartidor de volantes, etc.). Algunos de ellos que trabajan de manera informal, experimentan dificultades en mantener el empleo. Podría decirse que en la gran mayoría de los participantes, la situación de calle y la precariedad habitacional refuerzan el desempleo.

### **“Sin techo” o “en situación de calle”**

Aquí se identifican dos formas de nombrar institucionalmente la problemática central del grupo de participantes: “*sin techo*” y/o “*situación de calle*”. Por un lado, la directora expresa cierto malestar ante la utilización del término “*los sin techo*” o “*los sintechos*”, por la división que éste conlleva intrínsecamente, como puede observarse del siguiente relato:

*E: -¿Cómo es la experiencia de los “Encuentros Hacia Afuera”?  
¿Qué te parece que pasa con [A] con experiencias como la del centro cultural, que estuve en abril o mayo?*

*F: -A ver, es que no hay experiencia posible. Se hizo un evento en el que fueron seres humanos. Algunos de esos seres humanos*

---

<sup>88</sup> Para una dimensión cuantitativa de la situación de calle en la Ciudad de Buenos Aires ver Informe MDM-Argentina, 2009.

*viven en paradores, y otros vivimos en casas, pero no hay una “experiencia” de mezclar, estamos todos mezclados los seres humanos en la vida, estamos mezclados. ¿Qué experiencia?*

*E:-Pero quizá a nivel como hacia afuera, de mostrar.*

*F:-Yo no los muestro.*

*E:-A las pinturas, los chapones me refiero. Como cualquier otra exposición.*

*F:-Sí, es como cualquier otra, claro, tal cual, porque sino es como que estigmatizás al sin techo y decís ‘Ay, bueno, voy con un grupo de sin techo’, ¿viste? Yo, por ejemplo cuando algún programa, “Bueno vamos con sin techo y vamos con ‘con techo’”, no me gusta la división esa. Somos todos seres humanos. Ellos están en una situación, situación que tiene un principio y tiene un fin, que es la calle. Entonces, suponete, Dios no lo quiera, como dicen los viejos, que en un momento te quedás vos en la calle y ¿qué tenés de diferente vos a mí o a ellos? Nada, sos un ser humano que está pasando por una situación especial (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

Sin embargo, la expresión “*los sin techo*” es utilizada con frecuencia, tanto por la directora, como por los coordinadores de las áreas terapéuticas y de talleres y por los pintores profesionales externos. Podría decirse que se trata de una expresión generalizada e instalada entre los miembros de “A”. Aún más, la anterior crítica al término se contradice con varios pasajes de la misma entrevista a la directora:

*ojalá no existamos nunca más porque eso va a implicar que no hay sin techo (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

*la idea de [A] es en alusión a la gente sin techo y en alusión al arte sin límites (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

*El mayor apoyo es de los sin techo (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

E general entre los participantes no hay referencias a “*los sin techo*”, sino que se refieren más bien a su problemática como “*situación de calle*”.

*entré en abril porque tenía asunto calle, estaba en la calle, no tenía dónde vivir, dónde estar (participante, 58 años, mujer, 30-11-09)*

*cuando nosotros íbamos a una fiesta o íbamos a San Telmo o a un barrio cheto, nadie se imaginaba que estábamos en situación de calle (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*esta es mi primera experiencia con gente que sea, que se esté ocupando de gente que está en la calle o gente desocupada tratándola de encaminar, es mi primera experiencia (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*Esto te quema la cabeza, vos sabés que yo no sé donde lo leí, pero estando en situación de calle es jodido, te degenera mucho la cabeza, psicológicamente quedás mal, está comprobado por profesionales que hace mal a la cabeza esa situación (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Lejos de tratarse de un grupo homogéneo, existe una gran heterogeneidad al interior del grupo de participantes en cuanto a edad, formación educativa, trayectoria laboral y problemáticas ligadas a la salud mental y al abuso de sustancias ilícitas. Ello se refleja en las diferencias que hacen los participantes entre las personas en su misma situación. El relato de los entrevistados expresa las instancias intermedias en torno al lugar que ocupan dentro de la vulnerabilidad social, y ayuda a comprender los matices de la problemática en mayor profundidad.

*A mí no me gustaba porque iba con un croto, que me mandaba F., que una vez en el parador le iba a decir 'Loco, andáte, no quiero que vengas conmigo' (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*hay mucha gente indigente en la calle que no son indigentes, son más que indigentes, porque el indigente cartonea, se la rebusca para comer, para su cigarrillo, para su comida. Pero hay indigentes que ya están postrados, como que están en mal estado, están sucios, mal, sarnosos, piojosos y que no les importa morirse el día de mañana y eso es otra clase de indigente, eso es lo que yo evalué desde que estoy en la calle (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

*A veces ir a la asamblea se me hace pesado, porque por el hecho mismo de que todos podemos hablar, muchos hablan de cosas sin sentido. Hay unos cuantos que hablan y otros que por ahí están mucho tiempo para decir una cosa, porque no se saben expresar (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

Se aclara que debido a las diferenciaciones en términos según grupo de actores vistos hasta ahora, aquí se prefiere utilizar el término nativo

“participantes” para aquellas personas en situación de calle que asisten a los talleres de “A”<sup>89</sup>.

### **Injerencia de relaciones de parentesco y amistades previas**

Si bien en algunas entrevistas realizadas se encuentran referencias a vínculos familiares y/o de amistad que perduran en el tiempo, la mayor parte de la población que participa en “A” está desligada de las redes de parentesco y/o de amistad (vínculos parentales, de pareja y/o de amistad ausentes, distantes o quebrados), que podría resumirse en la frase: “*venimos de no tener nada, venimos de perder la familia, de perder amigos, estamos solos*” (participante, 33 años, hombre, 07-12-09).

#### **Participantes: desvinculación familiar**

*Mi padre falleció en el año '79. Mi madre también falleció, entre comillas. Está viva* (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)

*Y mis hijos, bueno, con mi hija, de mi hija estuve alejada un par de años* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*Y yo muchas veces me quedé a dormir en la calle cuando discutía con mi hermana y ponéle, mi hermana no me dejaba entrar y me decía: ‘Bueno, andáte’, y yo me iba, por ahí dormía en la calle o andaba por ahí* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

*Y de mi familia veo a mis dos hermanas mujeres nada más, los varones son muy egoístas y muy prejuiciosos, por ejemplo que yo me quedara en la calle era como pasar a no existir más* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*a mi hermano no lo pude ver porque directamente no me abrió la puerta* (participante, 37 años, hombre, Asamblea, 05-06-09)

#### **Participantes: desvinculación de amistades**

*amigos no veo más, porque los que eran buenos amigos los dejé de ver* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*es más que un hermano un amigo, pero bueno, yo no lo tengo, los perdí a todos* (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)

---

<sup>89</sup> Se reserva el término “artistas comunitarios” para aquellos que además participan del taller de murales.

Al observar la situación de los participantes, se obtiene que la ruptura familiar está íntimamente relacionada a la situación de calle. De todos modos este es sólo uno de los factores que estarían influyendo sobre la situación de calle, entre los que también se encuentran: la salida reciente de la cárcel, el alcoholismo, la adicción a las drogas y la falta de trabajo por largo plazo.

*Quedé detenido un año y 8 meses en la Unidad [...], insisto, todo temas de drogas, y la primera vez que salí de la Unidad [...], estando detenido, privado de mi libertad, se murió mi mamá y mi viejo. Y cuando salí tomé la decisión de que había un antes y un después, que toda mi vida estaba pasada de desbordes, no quería saber más nada y empecé a construir a partir de ahí un montón de cosas, y fue cuando quedé en la calle (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*mi departamento se vendió, la mitad se fue en deudas y como en realidad no era mío sino que era de mi papá, vinieron todos para la sucesión y todos se llevaron su parte y yo me quedé en la calle (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*Vivía en el taller, porque cuando yo me separo de una mujer, que conviví con ella 4 años y pico, se nos venció el contrato y bueno, yo, esta mujer como tiene problemas de droga-dependiente, yo también lo era, lo era, puedo decir que lo era gracias a Dios. Bueno, ella era una mujer depresiva que mientras yo trabajaba, ella tendría que haber buscado un departamento, ya nos teníamos que ir de ahí, porque el dueño nos dijo que teníamos que dejar el departamento por todos los conflictos que hubo, por ella, no por mí. Y bueno, fue así que ella seguía deprimida, entonces yo agarré, empecé a embalar todo y sabía que ya me quedaba en la calle (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

Siguiendo las categorías de Wilkis (2004), existe un *continuum* de posiciones en la situación habitacional de los entrevistados, que va de un “proceso de precarización laboral”, que se inicia con el abandono de una vivienda estable y comprende diferentes etapas, hasta llegar a la “situación de exclusión habitacional total”, entendida como situación de calle persistente.

Los lugares más habituales donde los participantes duermen son: paradores/hogares y la calle. Ambas opciones tiene sus ventajas y

desventajas. Mientras los paradores brindan una cama a aquellos que deciden pernoctar allí, por otro lado la violencia en la fila de entrada y la falta de intimidad hace de los paradores una opción poco deseada; por otro lado, aquellos que duermen en la calle están más expuestos a robos y abuso físico. Otros participantes, en cambio, tienen la posibilidad de habitar hoteles, aunque el período de tiempo de tal subsidio es limitado; por lo tanto, la inestabilidad de su situación no alcanza a modificar sus condiciones de vida.

Para gran parte de los participantes entrevistados, el distanciamiento de sus relaciones más cercanas está ligado al estigma que en ellos se depositan o que asumen en términos de “vergüenza”.

*son mis amigos de toda la vida y no están involucrados, no saben nada de esto y a veces está bueno hablar con él (...) lo dejé de ver, porque me daba vergüenza encararlo, porque mi situación era tremenda, porque me pusieron los puntos (...) ‘Cortála G.G., estás a la deriva, ¿cuándo vas a hacer algo?’, con dolor, y me daba vergüenza, y entonces los dejé de ver (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Y de mi familia veo a mis dos hermanas mujeres nada más, los varones son muy egoístas y muy prejuiciosos, por ejemplo que yo me quedara en la calle era como pasar a no existir más, porque ‘¿Cómo una [doble apellido] va a estar en la calle? ¡Qué barbaridad! ¡Qué horror!’ [risas], ‘dejó de ser parte de la familia’ [risas]. Entonces, ¿para qué los quiero? (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

A nivel individual, la inestabilidad y debilidad de los vínculos familiares resienten la integración social, al mismo tiempo que debilitan la estabilidad emocional de los participantes. Éstos no encuentran (ni en los vínculos familiares ni en las redes de parentesco o de amistad previas) un núcleo de protección y seguridad ante riesgos y contingencias. Siguiendo a Wilkis (2004), la falta de los vínculos más cercanos de la familia y amigos es una desventaja más que se acumula en la trayectoria social de esta población. En base a las características de los participantes vistas anteriormente, ello nos conduce a atribuirles el tipo de vulnerabilidad enunciado por Katzman y Filgueira como “los vulnerables de la marginalidad”, en tanto:

se trata de personas y hogares que encuentran dificultades para satisfacer sus necesidades básicas. Malas condiciones habitacionales, insuficientes activos en recursos humanos dentro de las familias, alimentación escasa de poca calidad, alta permeabilidad a los vicios sociales, precario control y atención de la salud y una baja autoestima (1999: 27)

### **Vínculos creativos**

Frente al relativo aislamiento de las relaciones primarias, a los ingresos extremadamente bajos y a la ausencia de ayuda significativa del Estado, se observa que los participantes entrevistados generan en “A” una red afectiva y de protección social y auxilio frente a eventuales problemas que requieren de una ayuda comprometida. Los “*procesos grupales*” suplen en algunos casos la ausencia de relaciones familiares o de amistad socialmente estrechas, tal como puede verse de esta frase: “*Acá no estoy solo, esto es como mi familia*” (participante, 50 años, hombre, 19-11-09). Veamos a continuación los “vínculos creativos”<sup>90</sup> que se generan en la red.

### **Vínculos grupales**

El argumento de la directora gira en torno a que “*las personas en situación de calle como que pierden los vínculos, ¿no? Es una de las cosas que intentamos que vuelvan a adquirir acá*” (directora, 57 años, mujer, 22-07-09). Sin embargo, se observa la creación de vínculos grupales y de solidaridad tanto alrededor del programa como fuera de él e incluso previo a su entrada en la organización (en los paradores/hogares o en la calle).

Participantes: amistades previas a la entrada a la organización  
*Nosotros éramos todo un grupo que recién habíamos llegado, un grupo constituido, eran un montón de pibes pero nosotros éramos un grupo aparte* (participante, 33 años, hombre, 07-12-09).

*éramos como los amigos en situación de calle* (participante, 33 años, hombre, 07-12-09).

---

<sup>90</sup> De acuerdo a la Real Academia Española, “creativo” es un adjetivo que significa “que posee o estimula la capacidad de creación, de invención, etc.” o “capacidad de crear algo” (consulta realizada el 09-03-12).

*Nos conocemos de la calle, estuvimos rancheando juntos (...) discutimos con los berretines, que se habla con la jerga carcelaria, él también estuvo en cana. Entonces ¿qué pasa?, nos hablamos como nos conocíamos nosotros, en los términos que nos movíamos nosotros antes (participante, hombre, Asamblea, 26-06-09)*

*a [L.] lo había conocido cuando hubo el campeonato de truco entre los paradores (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

Además de los vínculos de amistad generados en la calle o en el parador/hogar, previos a la entrada a la organización, en el establecimiento de vínculos estrechos entre pares dentro de “A” juegan un rol importante entre aquellos que comparten un mismo problema (la situación de calle), la edad y/o el capital cultural. Dado el involucramiento en la misma organización, y junto con ello la repetición de actividades conjuntas (asambleas, talleres, limpieza), estos vínculos se refuerzan, se crean nexos de vida social y ello fomenta en muchos casos los vínculos de compañerismo o amistad. La participación en “A” los ayuda a conectarse entre sí desde la actividad grupal<sup>91</sup>. A medida que pasa el tiempo que están trabajando unos con otros en el mismo taller, son mayores las posibilidades que tienen de formar amistades, como se observa en sus discursos.

*Participantes: amistades generadas en la organización con [G.G.] nosotros nos consideramos amigos, y hablamos de cosas que hablan los amigos, no que hablás con un conocido (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*[M.] la escuché, hablamos un par de veces, me pidió sugerencias y se las di, le pedí sugerencias y me las dio, no tengo problema en decirle lo que pienso, a veces equivocado o no, pero como que sin darme cuenta tuvimos conversaciones copadas, y se fue afianzando la relación y sí, la considero una amiga (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

---

<sup>91</sup> Si bien la población participante de “A” carece de una zona geográfica común de vivienda y el programa está abocado a una población objetivo específica, por otro lado: los participantes comparten un mismo problema, la situación de calle; se trata de una experiencia que alcanza a población que de otra manera no tendría facilitado el acceso al arte; y los participantes se reconocen unos a otros como conectados a través de un espacio común: la organización “A”. Ello permite considerar el caso dentro de las experiencias de arte comunitario.

Presentadas las dimensiones que caracterizan los vínculos, ello conduce a inferir que a través de las actividades grupales desarrolladas en la organización se estrechan los vínculos entre pares, se amplían las redes y se expande el capital social previo de los participantes.

### ***Las “oportunidades” del “círculo cercano” con “acceso arriba”***

Los entrevistados se refieren a la participación en la organización como una “oportunidad” o “posibilidad” para “salir adelante”, “recuperar la vida”, “volver a hacer algo”, “realizar un trabajo”.

#### **Talleristas: “oportunidad”**

*En la medida en que puedan asumir un compromiso con respecto a horarios, con respecto a tareas, de los talleres y en los diferentes espacios y si tienen muy buena predisposición, bueno, entonces consideramos que es una buena posibilidad de realizar un trabajo (coordinador, asamblea, 29-05-09)*

#### **Participantes: “oportunidad”**

*Sentí que era otra posibilidad que la vida me ponía y no la podía desaprovechar, por eso automáticamente me senté a hablar con ella y le pregunté de qué se trataba (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*muchos no aguantaban o no querían salir adelante y otros como yo que teníamos la posibilidad de recuperar la vida (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*después estuve muchísimo tiempo sin dibujar ni nada. Y bueno, cuando vi acá la oportunidad de volver a hacer algo que me había gustado y que lo había abandonado, dije: ‘Bueno’ (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

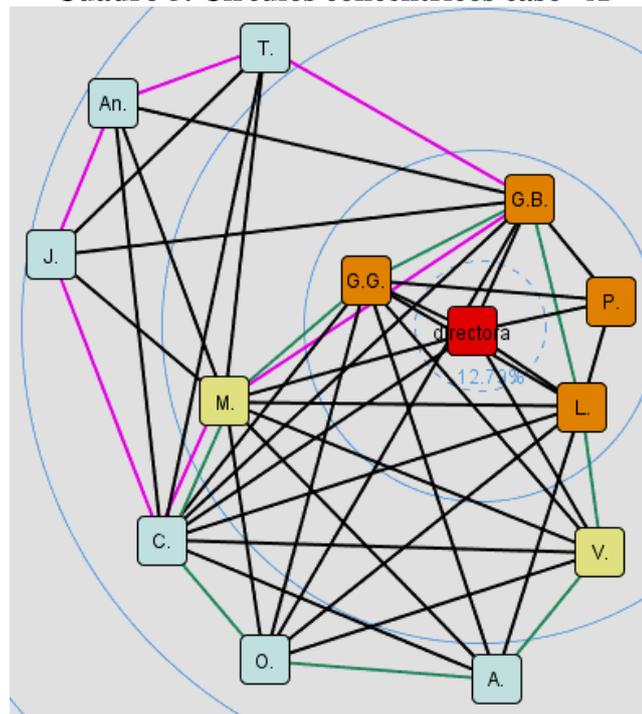
*hay gente que ha llegado muy al fondo y bueno, esto si se lo toman en serio significa la posibilidad de volver a funcionar como persona (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

Durante el período de permanencia en “A”, se forman relaciones asimétricas entre los participantes y la directora. El hecho de poder obtener información, recursos materiales o subsidios, constituye un importante atractivo para la participación en la red. Mediante su involucramiento, los

participantes tienen la oportunidad de ampliar sus recursos (potenciales activos).

Sin embargo, la concurrencia a un mismo espacio físico no implica que todos los participantes tengan el mismo tipo de vínculos con la directora. La forma que toman las relaciones en “A” entre directora y participantes varía entre la proximidad e intimidad y la distancia. Si tal como explica Herreros, “el capital social es un recurso derivado de la participación en una determinada red social” (2004: 83, traducción propia), la variación en recursos que disponen los participantes adquiridos en la organización, depende del lugar que ocupa cada persona en la estructura de relaciones. Por lo tanto se hace necesario describir este espacio de relaciones.

**Cuadro 5. Círculos concéntricos caso “A”**



*Fuente:* elaboración propia. Círculos concéntricos y taller de murales en dos períodos (marzo-junio y julio-diciembre 2009)

A modo de síntesis, el cuadro representa un fragmento de la totalidad de la red, correspondiente al taller de murales en dos períodos distintos (marzo-junio y julio-diciembre de 2009). El primer período está representado por aquellos nodos unidos por vínculos color rosa, y el segundo, por vínculos color verde. Ello denota la alta movilidad de

participantes en “A”, donde en un corto período de tiempo algunos se van, otros ingresan, otros vuelven y algunos otros permanecen. La “centralidad en la red” [*network centrality*] (Knoke, 2001: 66)<sup>92</sup> está determinada por las conexiones de la directora con otros participantes de la red, que aquí se indican con colores diferentes. La directora (representada por el nodo color rojo), está circunvalada en primer lugar por cuatro nodos (color naranja); éstos son actores centrales en tanto tienen un acceso más rápido a la interacción con la directora. Los nodos del segundo círculo más cercano a (representados en amarillo), tienen un nivel medio de centralidad, y aquellos de la tercera circunferencia (color celeste), son los de menor grado de centralidad, y por ende con mayores dificultades para obtener recursos de la red. La heterogeneidad en los vínculos conduce a atribuirles diferentes grados de contacto con la directora, es decir: aquellas relaciones hacia personas con las que la directora se siente especialmente cerca, con las que interactúa más intensa y regularmente, aquellas personas emocionalmente cerca pero no especialmente cerca, con las que habla esporádicamente, y con un grado menor de intensidad emocional y aquellas con las que la directora se siente emocionalmente distante<sup>93</sup>.

Aquellos más cercanos a la directora, manifiestan sus vínculos con ella en términos de lazos de amistad o familiares, favorecida por la interacción; ello colaboró a la aparición de sentimientos fuertes, resumidos en la frase de uno de los participantes como “*tengo la inicial de ella tatuada*” (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)

*Yo muchas veces estuve a punto de tomar la decisión de dejar, muchas cosas que no se conocen, pero en la intimidad con [F.], yo la he llamado un montón de veces, me he sentado en un bar, a veces sobrio, a veces ebrio, he dicho ‘Hasta acá llegué, [A] se va a la concha de su madre’ (...) y [F.] diciéndome: ‘Bueno OK, hacelo, pero dame una explicación, convenceme. Uno ya es*

---

<sup>92</sup> “Este concepto está íntimamente relacionado con ideas sobre poder social derivado de la habilidad de un actor para influenciar o controlar las interacciones de otros” (Knoke, 2001: 66, traducción propia).

<sup>93</sup> Las categorías teóricas señaladas de modo similar por Granovetter, Burt<sup>93</sup> y Auyero sobre los distintos tipos de relaciones son: “vínculos fuertes”, “vínculos débiles” y “ausencia de vínculos” (Granovetter, 1973: 1361); o bien “relaciones personales”, “relaciones de trabajo” y “relaciones negativas” (Burt, 2005: 51); o bien “relaciones cotidianas”, “relaciones intermitentes” y “ausencia de relaciones” (Auyero 2001).

*grande, pero a mí se me fueron muchos amigos...’, porque ella estuvo en el tema de la dictadura, ‘...se me fueron muchos amigos y ninguno me dio una explicación’ (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*E:-¿Qué significó ella para vos?*

*V:-Una amiga, una hermana que no tuve, mayor. A pesar de que no había mucha diferencia pero era como mi hermana mayor (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

*Yo en el parador me peleé con un negro grandote, feo, que un día lo agarré a los saques, ¿por qué? porque le faltó el respeto a [F.] adelante mío, que no sé qué, ‘Vieja de mierda’, ‘Qué vieja de mierda que es amiga mía’ (participante, 33 años, hombre, 07-12-09).*

*era una persona que yo la quería, era mi amiga, era la que depositó confianza cuando nadie la depositaba (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

La denominación nativa para describir a aquellos más cercanos a la directora es “*con acceso arriba*”. Este vínculo sirve como un sistema de protección mayor que el que obtiene el resto de los participantes. Tal denominación es explicitada por una tallerista para designar a aquellos participantes que tienen acceso al primer piso (donde está la oficina de la directora), en oposición a aquellos que se quedan “abajo”, a pesar de que la oficina es de libre acceso (notas de campo, 17-06-09). Esta distinción es percibida por los participantes.

*L: Hemos sacado una pequeña moneda. Casi siempre venimos a disfrutar lo que hacemos los domingos (...) [F.] dejó el cuaderno en un cajón arriba donde subimos todos.*

*J.A.: No subimos todos (...). Hay contadas las personas que suben (notas de campo, asamblea, 04-09-09).*

La distinción entre aquellos participantes “*con acceso arriba*” y los otros participantes que se quedan “abajo”, hace referencia a ciertas características de los participantes, que estarían explicando las variaciones en la posición en la estructura de relaciones. El grupo “*con acceso arriba*” coincide con los denominados “*nuevos grupos*” (participantes que ingresaron recientemente a la organización, por oposición a los anteriores).

En una “reunión de profesionales”, una tallerista describe a los “nuevos grupos” por la “edad”, por “cómo están formados”, y a ello suma que son “inteligentes”, “seductores”, “buscan límites todo el tiempo”, “te miden constantemente” y “ocupan un “lugar de privilegio en [A]”. Uno de los psicólogos presentes en la reunión expone las características de estos “nuevos grupos” como sigue: una razón “etaria”, otra que tiene que ver con la “extracción social”, además, “manifiestan la adicción” y “piden límites a gritos”. La directora los describe en términos de: “pulsión de muerte más compulsiva”, “otras necesidades”, “capacidades”, “les es más fácil decir ‘quiero salir’”, y “entrarles, si se sabe por dónde, es más fácil”. Sostiene además que es “gente más joven, atravesada por el paco, a los que sus familias ya no pueden contener y que terminan viviendo en la calle” (reunión de profesionales, notas de campo, 05-06-09). Los participantes entrevistados ponen el énfasis en la juventud, la socialización, y/o la “capacidad” –entendida como “recursos intelectuales y económicos” que los participantes fueron perdiendo– (reunión de profesionales, notas de campo, 05-06-09).

*Este grupo cuando llegamos acá fue el que apostó [F.], porque éramos todos pibes que alguna vez tuvimos una vida digna y la perdimos, entonces [F.] apostaba a eso, porque capaz hay muchas personas que son limitadas y no les podés pedir más. Entonces ella apostaba a eso, éramos un grupo de chicos copados (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Las relaciones interpersonales de apoyo mutuo entre la directora y los participantes “con acceso arriba” generadas en base a principios de reciprocidad, producen activos para los participantes. Éstos se traducen en: obtención de información, posibilidades laborales y habitacionales, y otros servicios sociales, que van desde la celebración de cumpleaños en la sede, hasta asistencia en caso de necesidad de una ayuda comprometida (una urgencia o una ayuda económica). A continuación se detalla cada una de estas oportunidades.

En relación a la obtención de información, mientras los vínculos redundantes con pares aportan información redundante, los vínculos con la directora suman información distinta.

Las asambleas parecieran ser una herramienta organizacional transparente para informar por igual acerca de, por ejemplo, oportunidades laborales. Sin embargo, la información también circula por otros canales más informales con mayor velocidad, como el diálogo frecuente y directo entre los participantes “*con acceso arriba*” y la directora. Por lo tanto, éstos son los que están más presentes en las conversaciones de aquella con los coordinadores de los talleres y áreas terapéuticas, de tal modo que tienen más posibilidades de solucionar sus problemas. Así, aquellos más cercanos a la directora están en ventaja sobre el resto de los participantes, en tanto manejan más información y tienen acceso a ella antes que el resto.

En relación a la obtención de subsidios habitacionales, las mayores oportunidades del “círculo cercano”<sup>94</sup> pueden verse en siguiente episodio: GCBA cedió a “A” una nueva sede para que los participantes pudieran trabajar durante las mañanas en los talleres, y para que algunos de ellos pudieran tener el espacio disponible por la tarde, y dormir también allí, con almuerzo y cena incluidos. En tanto los participantes que cualificaban para el beneficio superaba el número de plazas disponibles, la directora solicitó a cada uno del grupo de “*profesionales*” que conformara una lista de entre 10 y 15 personas para que recibieran este beneficio, “*teniendo como marco el mérito y la necesidad*” (reunión de profesionales, notas de campo, 04-08-09). Sumado a los criterios propuestos en primer lugar (evaluación de los coordinadores de los talleres y de las áreas terapéuticas), en el listado definitivo que se envió al gobierno local se impuso la confianza que los participantes generaron con la directora. Ésta había preseleccionado previamente a algunos de los destinatarios, que según ella fueron elegidos “*por su personalidad de liderazgo*”, porque apoyaban al programa, y porque iban a tener presencia en la nueva sede (notas de campo, 18-09-09). Esto significaría que a cambio de vivir en mejores condiciones se espera que los participantes cumplan una función de “demarcación territorial”.

Si bien sin dudas esta iniciativa dotó de recursos habitacionales a sujetos expuestos a una alta vulnerabilidad social, por otro lado este hecho

---

<sup>94</sup> Es un concepto que surge de los aportes de Auyero y el “círculo íntimo” (1997: 178) y de “la red más inmediata de ego”, entendida como “contactos con quienes ego se comunica directamente” de Burt (2010:2).

pareciera ser una muestra de “generosidad” de la directora enmarcada en la discrecionalidad de la distribución de este servicio escaso de orden público<sup>95</sup>, expresado en una forma de creación de valor. Como se observa del relato de la directora, este “listado de prioridades” serviría para que aquellos elegidos sintieran “*Me gané poder comer dignamente*” (directora, 57 años, mujer, reunión de profesionales, notas de campo, 04-08-09). A su vez los participantes lo relatan de un modo similar: “*para ganarme el subsidio tuve que luchar*” (participante, 50 años, hombre, 19-11-09). Así se tendió un puente [bridge]<sup>96</sup> con un programa público a través de la directora, lo cual permitió canalizar recursos de esta política habitacional a algunos participantes de “A”. Ello permitió a los participantes atravesar los “agujeros estructurales” [structural holes]<sup>97</sup>, en términos de Burt (2005a).

*hay gente que gracias a Dios ahora creo que tiene un subsidio y pueden pagar un alquiler o algunas viven en los hogares pero otras no, [C.] no, que no sé por qué no se lo dan. No sé si viene de [A] o viene de afuera o de dónde pero... Porque a los chicos, a los varones se lo dan al toque y son unos pícaros que yo los veo, y quizá esa plata la usan para otra cosa y ves que a una mujer que no roba a nadie, que no hace mal a nadie, que trabaja, la que cumple los horarios, que cumple con los días, con el trabajo (...) y preguntás y nadie sabe nada, y decís ‘Evidentemente para algunos se mueve y para otros no’. ¿Quién es el responsable?, no sé, pero espero que cambie. Más que es una mujer que ha sufrido, que ha vivido durante un tiempo para otro y se encuentra ahora con nada, qué sé yo (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09).*

Las mayores oportunidades del “círculo cercano” de obtener una ayuda comprometida, puede verse con claridad de una discusión entre la directora y su hijo, encargado del área de informática en “A”, acerca del

---

<sup>95</sup> Siguiendo a Raczynski y Serrano (2005), una elección discrecional tiende a romper o modificar el tejido social constituido entre los participantes de la organización. “Los programas, aún cuando tengan como objetivo fortalecer relaciones sociales y redes, pueden debilitar el capital social previo de una comunidad” (Raczynski y Serrano, 2005: 127).

<sup>96</sup> De acuerdo a Burt, “un puente es una relación que cruza un agujero estructural” (2005: 24, traducción propia).

<sup>97</sup> “Las brechas entre nodos (...) son agujeros en la estructura del flujo de información, o, simplemente, agujeros estructurales (...). Las personas a uno y otro lado de los agujeros estructurales circulan en diferentes flujos de información. Los agujeros estructurales son espacios vacíos en la estructura social. El valor potencial de los agujeros estructurales es que separan fuentes no redundantes de información, fuentes que son más aditivas que superpuestas” (Burt, 2005: 16, traducción propia).

robo de uno de los participantes de este “círculo”, en un supermercado. La directora justificó el robo por tratarse de un cepillo de dientes, un desodorante y un jabón. Ésta relata que desde la organización se le dieron 30 pesos<sup>98</sup> para que le pagara al guardia para que lo soltaran, y que el participante lo devolvió con trabajo. Su hijo dice, sosteniendo que es inconcebible que le den dinero a un participante de “A” ya sea para pagarle a un guardia, para que se plastifique el documento, o para pagarle un hotel, en tanto cree que esa actitud es “asistencialista”. La directora se defiende sobre cómo reacciona frente a este tipo de actitudes con ciertos participantes, diciendo “*No soy ni trabajadora social, ni psicóloga*” (reunión de profesionales, notas de campo, 05-06-09).

Resumiendo, la cercanía con la directora se traduce en compensaciones de diverso tipo. En esta situación de vulnerabilidad, los vínculos asimétricos pueden transformar las condiciones precarias de existencia en estrategias<sup>99</sup> de supervivencia.

En base al trabajo de Granovetter (1973) –donde se analizan los vínculos “fuertes” y “débiles” en relaciones simétricas, aquí ha sido necesario sumar la relación entre fortaleza de los vínculos y estructura jerárquica, para comprender el fenómeno en toda su extensión. La posición de la directora se vuelve un recurso potencial, y participar del círculo cercano es observado como una garantía, porque esta red incide a favor de quien pertenece a él. La eficiencia de estos vínculos directora – participante de ayuda mutua, pueden mantenerse por largo tiempo como unidireccionales, y lo hecho se devuelve en forma diádica (como la participación en eventos cuando la directora así lo solicita) o como asistencia directa a la organización.

Dicho esto, es pertinente utilizar la denominación “círculo cercano”<sup>100</sup> para los participantes más próximos a la directora, en tanto representa el contacto personal que se sostiene a través del reconocimiento de los

---

<sup>98</sup> Aproximadamente 7 USD.

<sup>99</sup> Por “estrategia” se entiende “cada una de las formas particulares de articulación de recursos para el logro de una meta” (Katzman y Filgueira, 1999: 32).

<sup>100</sup> Es un concepto que surge de los aportes de Auyero y el “círculo íntimo” (1997: 178) y de “la red más inmediata de ego”, entendida como “contactos con quienes ego se comunica directamente” de Burt (2010:2).

participantes hacia ésta para la resolución de problemas, el tipo de beneficio recibido, y la reciprocidad.

¿Cuáles son los límites de la participación en el “círculo cercano” de la directora? Aquellos participantes que logran formar parte del círculo cercano a la directora, corren a su vez el riesgo de generar distanciamientos con su grupo de pares. Aquello que se gana con la extensión de puentes con la directora, se pierde en densidad de relaciones con el resto de los compañeros. Pareciera que “densidad” [*closure*]<sup>101</sup> y simetría de las relaciones con los pares junto a conexiones asimétricas fuertes (en función del conocimiento y la emoción existente en estos vínculos) son difíciles de mantener simultáneamente en esta organización de características verticales y personalistas. El caso de “A” pareciera favorecer el desarrollo de vínculos con la directora por sobre la conexión del grupo a su interior.

*Una vez que vinimos acá (...) muchos nos empezamos a pelear entre nosotros, porque nos separábamos. Es muy loco eso, porque muchos no aguantaban o no querían salir adelante y otros como yo que teníamos la posibilidad de recuperar la vida. Entonces sí, empiezan a haber como roces, como envidias, como celos y se desvirtuó todo (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Aquellos participantes cuyos vínculos con la directora carecen de un significado sustancial, son menos propensos a reconocerla como una líder de confianza. Por lo tanto constituyen aquellos que tienen una percepción de la existencia de “favoritismos” dentro de la organización (tal como observa la mayoría de los miembros de la organización), pero que no se benefician de ellos. Estos participantes que carecen de contactos personales con la directora, están por ende más alejados de una posición conveniente para la resolución de sus problemas. Además, esta fragmentación al interior de la red dificulta la cohesión social.

---

<sup>101</sup> La densidad de la red está ligada a “el valor de disminuir la variación en el grupo. La densidad aumenta las probabilidades de que una persona sea atrapada y castigada por mostrar creencias o comportamientos inconsistentes con las preferencias en la red densa” (Burt, 2005: 7, traducción propia). Además, “la densidad se manifiesta como una red densa (en la que dos personas están rodeadas por terceras partes interconectadas) o una red jerárquica (en la que dos personas comparten una conexión fuerte con las mismas figuras centrales [...]) (Burt, 2005: 162)

Talleristas: “favoritismos”

*hacía muchas diferencias, muchísimas diferencias, tenía un trato que no podía tener en el lugar que ella ocupa con los sin techo* (Entrevista a ex tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)

*hay gente que gracias a Dios ahora creo que tiene un subsidio y pueden pagar un alquiler o algunas viven en los hogares pero otras no, [C.] no, que no sé por qué no se lo dan. No sé si viene de [A] o viene de afuera o de dónde pero... Porque a los chicos, a los varones se lo dan al toque y son unos pícaros que yo los veo, y quizá esa plata la usan para otra cosa y ves que a una mujer que no roba a nadie, que no hace mal a nadie, que trabaja, la que cumple los horarios, que cumple con los días, con el trabajo (...) y preguntás y nadie sabe nada, y decís ‘Evidentemente para algunos se mueve y para otros no’* (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)

Participantes: “favoritismos”

[acerca de la directora] *tenía unos puntos de vista que por ahí no eran totalmente justos para todos* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*Yo disiento con la señora [en referencia a la directora]. Porque que esté en un puesto en el Estado, la señora no tiene derecho a tratarnos de una manera discriminatoria; nos trató de parásitos, de gente que quiere vivir del Estado y de gente a la que no le gusta trabajar* (participante, hombre, 58 años, asamblea, 02-09-09)

*por ahí hubiera tenido una conversación y por ahí ella me hubiera podido solucionar, como a tantas personas le solucionó* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

### ***Vínculos con el gobierno local***

La figura de la directora podría ser representada como un nodo que tiende puentes<sup>102</sup> sobre los agujeros estructurales entre el gobierno local y la población en situación de calle. A ambos lados circula información y recursos diferentes. Ahora bien, de qué modo la directora se convierte en mediadora, se debe en parte a su trayectoria laboral. Tal como se ha visto previamente en el relato acerca de los orígenes de “A”, la idea del proyecto de esta OSC surge de un programa gubernamental, en tiempos en que

---

<sup>102</sup> Aquí se entiende “puente” en el sentido de Granovetter, para quien es “una línea en una red que provee el *único* camino entre dos puntos” (1973: 1364, traducción propia), en forma similar a lo que indica Burt (2005a).

aquella era funcionaria. Actualmente la organización se erige como asociación civil, subsidiada por el gobierno local. Por lo tanto, existe un trayecto mínimo a recorrer por la directora para beneficiarse de los recursos del Estado.

A su vez, los vínculos de la directora con los coordinadores de los paradores municipales es directo. Ello le sirve para: ofrecer en persona los talleres de la organización en los paradores y obtener beneficios para los participantes de la organización respecto a otras personas en situación de calle. Por ejemplo, los participantes de la asociación tienen el permiso para poder llegar al parador pasado el horario límite de entrada, entrar sin hacer fila, y tienen el beneficio de una cama asegurada (en tanto quedan reservadas para los participantes de “A”) (notas de campo, 03-06-09). Además, le sirve a la directora para afirmar la asimetría de recursos de información y poder frente a los participantes. Por ejemplo, cuando una participante comentó en una asamblea que asistir a “A” le traía complicaciones, dado que la dejaban afuera del parador, la directora llamó inmediatamente al coordinador del parador en presencia de ella y del resto de los participantes para solucionar el problema (notas de campo, 15-05-09). Aquí no sólo estaba midiendo su fuerza con, en este caso, el coordinador del parador, sino que además lo hizo frente a los propios afectados.

Este tipo de actitudes adquiere en los participantes el significado de que la directora *“estaba al tanto de todo y tenía todos los contactos para conseguir las cosas y todo”* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09) y que *“mueve cielo y tierra para que nosotros entremos, se preocupa personalmente, y eso es algo valioso”* (participante, 50 años, mujer, asamblea, 29-05-09). Aquí se evidencia la intermediación de la directora entre los participantes y los servicios sociales ofrecidos por GCBA (hogares, paradores, etc.).

El papel que el gobierno local desempeña en este programa es importante, debido a que gran parte de los ingresos de la organización provienen de él. La decisión del gobierno local de apoyar a “A” estaría relacionado con la población objetivo con la que ésta trabaja, lo cual ejercería influencia en las asignaciones. Esto ayuda a comprender que la organización aquí seleccionada no debe analizarse sólo desde la esfera de la

sociedad civil, dado que también opera dentro de un sistema de relaciones, donde se llega al interior de la gestión local de una política pública. Se trata de una organización que depende de y obtiene ingresos monetarios e información del gobierno local.

Uno de los obstáculos encontrados en el trabajo de campo, fue acerca de los vínculos entre “A” y el gobierno local. Tal como se menciona en su página web y en la entrevista con la directora hay referencias a una “*articulación*” con el Estado. Sin embargo, frente a preguntas acerca de esta relación, se observa que los vínculos entre “A” y el gobierno local en relación a subsidios y contratos son vedados, desconocidos, confusos o “invisibilizados”<sup>103</sup>, tal como puede constatarse de lo siguiente: frente a la pregunta acerca de si reciben algún subsidio del Estado, una sola persona de todos los participantes del taller de murales entrevistados nombra aquel que obtienen por cumplir con la asistencia a “A”. Ello también se puede observar de los siguientes argumentos tanto de participantes como de talleristas y directora, quien pareciera desligarse de las responsabilidades de esta articulación:

Directora: relación con el gobierno local

*A ver, chicos, yo no les pago, si yo les pagara yo les podría decir. Yo no les pago y casi, casi no estoy de acuerdo con que se pague nada, así que no me insistan a mí, porque yo no les pago y no sé cuándo se cobra, ni sé cómo es el trámite, ni nada (directora, 57 años, mujer, asamblea, 22-05-09)*

*no puedo hacerme responsable de lo que haga o prometa otra gente y menos aún si se trata del Estado (directora, 57 años, mujer, asamblea, 22-05-09)*

Talleristas: relación con el gobierno local

*supuestamente los profesionales que trabajan ahí facturan o sea, son monotributistas y le facturan al Estado y bueno, no sé si se podrá después arreglar, porque yo incluso pensé que iba a ser con recibo de sueldo y todo. Realmente en ese momento en la entrevista no me dijeron o se me pasó de preguntar (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

---

<sup>103</sup> Tal como explican Acuña, Jelin y Kessler: “muchas de las organizaciones de la sociedad civil estudiadas fueron creadas o son financiadas con fondos estatales, a pesar de que su presencia como prestadoras sociales locales contribuya a la invisibilización local del Estado” (2006: 14).

*E:- (...) ¿Recibís remuneración por tu trabajo?*

*Es:- De [A] ahora sí.*

*E:-¿Y es de [A] o del Estado?*

*Es:- No, es de [A], bah, [A] me lo paga no sé de dónde, pero sí  
(tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: relación con el gobierno local

*Eso es del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ch., es de Desarrollo Social de donde dependen los pagos, ellos son los que disponen. De eso, acá [A] no tiene nada que ver  
(participante, hombre, Asamblea, 29-05-09)*

Por un lado podría decirse que el gobierno local, al generar procesos de articulación con esta asociación civil, contribuye indirectamente a la generación de capital social, en tanto favorece la participación asociativa. El asociacionismo es favorecido: primero, con apoyo financiero, y segundo, brindando espacios para la realización y exhibición de murales. (Esto último abre la posibilidad de que el público en general pueda acceder a las obras en el espacio público, superando de algún modo la participación restringida que impone la organización.)

Sin embargo, la transferencia de responsabilidades indica más profundamente la dificultad de esta instancia gubernamental para administrar por sí solo los desafíos frente a la vulnerabilidad. El gobierno local “articula” con “A”, ofreciendo subsidios a las personas en situación de calle participantes, y envía destinatarios a la organización. Además, si bien el gobierno local encontraría en la directora un intermediario confiable por su trayectoria laboral y por su cercanía con los destinatarios, esto no implica que se den relaciones más horizontales en el plano de la sociedad civil. Los intereses individuales de la directora pueden sobrepasar los objetivos organizacionales, tal como puede observarse de las siguientes frases:

*[acerca de la directora] tenía unos puntos de vista que por ahí no eran totalmente justos para todos, pero lo hacía de corazón y de buena fe (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*cuando apostaba a alguien, quizá traspasaba los límites, ahora va a ser todo como un programa propiamente dicho con reglas  
(participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

#### 4.1.3. EL PROCESO DE “ENCAMINARSE”

##### “Recorrer un camino” hasta “parir” la “vida verdadera”

La categoría el proceso de “*encaminarse*” obtiene su contenido gracias a las subcategorías *in vivo* “*recorrer un camino*”, “*parir*” y “*vida verdadera*” (o “*normal*” o “*digna*”). Es decir que allí se congrega información relativa a: el acompañamiento de “A” en la generación de cambios en los participantes; los nueve meses estipulados de permanencia en la sede; la utilización de los talleres como un medio: los talleres como “*vehículo*” hacia la “reintegración” en la sociedad o hacia “la normalidad” (Diario 2, 2009). Además, refiere a los resultados esperados luego de su participación, es decir: una vida con responsabilidades, tolerancia, normativas de trabajo, horarios, compromisos, compañeros de trabajo. El concepto de “*vida verdadera*” se opondría a la “vida ficticia” que ellos tienen en la organización, donde “A” sería una “*maqueta*” o un “*ensayo*” de trabajo. El proceso de “*encaminarse*” adquiere distintas formas y resultados según se trate de participantes más cercanos o más distantes emocionalmente a la directora.

Directora: “*recorrer un camino*”

*Una cosa es venir a [A] con un propósito a recorrer un camino con un montón de profesionales que quieran recorrer un camino con ustedes, y otra cosa es venir a que le resolvamos la historia* (directora, 57 años, mujer, Asamblea, 22-05-09)

*No son amigos entre ellos, son compañeros de ruta* (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)

Talleristas: “*recorrer un camino*”

*yo tomé un compromiso. Si yo me comprometí a hacer el camino con ellos, dejarlos en la mitad para ellos es terrible, porque a ellos les cuesta* (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)

Participantes: “*recorrer un camino*”

*Me interesan las personas que están en [A], me interesa saber cómo van volcándose los diferentes caminos, cómo se van volcando los diferentes lugares que ellos van encaminándose, sus futuros y me interesa también la forma en que trabaja, cómo trabaja y cómo va a trabajar [A] con la gente que viene acá* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

*lo siento como un grupo y los siento compañeros y me preocupa si están mal y capaz que sufro un poco si alguien sufre, porque insisto, es un camino que recorrimos con peleas, con discusiones, con ganas de ya directamente tirarlos a las vías. Pero en esa convivencia mal o bien estamos, muchos estamos, sin embargo seguimos estando (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Directora: “parir” la “vida verdadera”

*E-El tiempo máximo de permanencia en [A], ¿cómo se estipula?*

*D-9 meses. Un parto (...)*

*E-¿Qué se da a luz?*

*D-Volver a la vida verdadera (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

Talleristas: “parir” la “vida verdadera”

*es más importante que vos la estarías cumpliendo y la tarea no te estaría gustando, pero igual venís y cumplís un horario. Digo, ¿no pasa esto? Como dice [F.] en la ‘vida verdadera’, que uno consigue empleos en que la tarea no nos gusta, que no le va ni le viene (coordinador, Asamblea, 12-06-09)*

Participantes: “parir” la “vida verdadera”

*E:- (...) ¿Qué significa [A] para vos?*

*G.G.: -Para mí [A] de 8 meses atrás a este momento, la posibilidad de recuperar la vida digna, mucho significa (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Es como una maqueta de un trabajo [A] digamos, hasta biblioteca hay, como que hay que cumplir con horarios, hay que ser responsable, hay que hacer las cosas a conciencia, es una maqueta de un trabajo, hay que volver a tener responsabilidad y de eso se trata (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

A continuación se muestra una narración de uno de los participantes que ejemplifica metafóricamente el proceso de “encaminarse” en la organización “el proceso de crecimiento” de “las águilas”:

*El águila llega un punto de su vida, antes de la mitad de su vida donde se va a la punta de la montaña, donde se queda y donde toma, hay un cambio, hay una metamorfosis. Ahí se le empiezan a cambiar los pelos, las uñas se le van, las uñas viejas se le salen y empiezan a crecer unas nuevas, y es un cambio muy brusco, muy jodido y muy doloroso. Se tiene que quedar allá, no puede volar, sufre permanentemente ¿me entendés? Y muchas no lo aguantan ese cambio, no lo aguantan, muchas deciden morirse y pum, se tiran, se caen. Y otras aguantan, aguantan y aguantan hasta que las uñas, les sale plumaje nuevo y quedan*

*como jóvenes de nuevo y vuelven a la vida. Eso pasa acá, llega un momento en que hay que decidir, hay que elegir y hay un sufrimiento total porque ya basta, ya no hacés lo que querés, ya tenés que ser responsable, ya tenés que pensar en otra cosa y es doloroso eso, es jodido porque venimos de perder todo* (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)

### ***El “jornal meritocrático”***

Los esfuerzos del programa por conseguir trabajos remunerados parecieran limitarse a actividades<sup>104</sup> o trabajos dentro o para la propia organización. Las oportunidades laborales que brinda “A” están ligadas a ingresos extra al subsidio que reciben por asistir al programa. Se trata de trabajos como mensajería o ayudante de cocina, por los que los participantes seleccionados reciben un jornal. Los asistentes al taller de murales tienen asimismo la oportunidad de trabajar junto al acompañamiento de pintores profesionales contratados por empresas de pintura, quienes les enseñan diferentes técnicas (como la aplicación de venecita), que luego vuelcan a los murales en la vía pública.

*ahora estamos trabajando en la puesta en valor con [una empresa de pintura] (...) Nos habilitan sus profesionales para capacitar a los sin techo en pátina (...) otra empresa con la que nosotros estamos trabajando, estamos haciendo con ellos un puente, un mural* (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)

Si bien falta mayor precisión acerca del uso que le dan al subsidio y a los ingresos extra en efectivo, un grado significativo de los participantes lo utiliza en drogas ilícitas o alcohol; otros, por ejemplo, lo ahorran “*para no volver a quedarme en la calle de nuevo*” (participante, 50 años, mujer, 03-12-09).

De acuerdo a lo indicado por los profesionales de la organización, los criterios de selección para los trabajos extra taller giran en torno a la asistencia y la predisposición al trabajo; es decir que el trabajo debe ser “merecido” y el proceso de selección es “meritocrático”, por lo tanto se

---

<sup>104</sup> Por “actividad” se entiende todas las facultades humanas que tienen un sentido para quien las realiza. La misma se lleva a cabo con el fin de obtener un bien o servicio que permita satisfacer una necesidad material o inmaterial (Neffa, 1998).

clasifica aquí como “jornal meritocrático”<sup>105</sup>. Estos criterios denotan el establecimiento de una “competencia”, en la que el peso está puesto en el “compromiso” de los participantes hacia las actividades propuestas por la organización: “*Es para todos siempre y cuando, o sea, lo que pensamos es como que hay que ganarse el lugar*” (coordinador, asamblea, 12-06-09).

Los participantes “suman compromiso” cuando realizan trabajos voluntarios que están relacionados con la limpieza, el orden del salón principal y el embellecimiento del lugar (como lijar bancos o pintar mesas). A continuación se presenta una cita que describe ejemplarmente cómo este tipo de actividades voluntarias benefician sobre todo a la continuidad organizacional.

*Tendrían que ser cuatro personas que voluntariamente cada viernes se queden dos horas para hacer el tema de la limpieza, que desde el lunes hasta ahora se deteriora un poco, y ayudar al montaje del lugar* (directora, 57 años, mujer, asamblea, 29-05-09)

Las selección de las personas para el “jornal meritocrático” se hace, de acuerdo a lo transmitido por las autoridades a los participantes, según su predisposición en los espacios voluntarios; sin embargo, en la selección también influye la determinación de la directora.

*P.: -¿Quién elige a la persona que va a hacer las tareas, nosotros o ustedes?*

*Coordinador: - No, se propone a un grupo de personas. Se valió eso que decíamos antes, la asistencia y la predisposición en todo. Ahí quedarán 4 personas y se habla con esas personas o a veces se elige directamente a una.*

*M.F.: - Mérito. Ahhhh, está bien.*

*P.: -¿Ustedes?*

*Coordinador: -Sí, generalmente la que elige es [F.]* (asamblea, 12-06-09)

Estos “trabajos meritocráticos” parecieran no tener una función importante como canal de movilidad ocupacional, en tanto la organización no logra construir un vínculo efectivo con las instituciones del trabajo, de enseñanza o de formación. Podría decirse que “A” alcanza a mejorar sólo

---

<sup>105</sup> El jornal es de 6 pesos por día para el trabajo de mensajería (aprox. 1 USD).

transitoriamente las condiciones laborales de una parte de los participantes, porque cuando el estímulo de la organización o de la directora dejan de actuar, la situación de calle persiste.

*Coordinador:- (...) necesitamos dos personas para hacer..., que hagan de bachero el viernes y el sábado. A ver, acá, usted. [C.], ¿vos, [C.], te gusta la idea o no?*

*C.: -Sí, ya lo hicimos el otro día.*

*Coordinador:- Claro, pero el otro día fueron elegidos [G.] y...*

*C.: -No, nos eligieron a nosotras.*

*Participante hombre:-No, ¿bachero para la noche?*

*Coordinador:-Para la noche.*

*C.: - Ah, no.*

*Coordinador:- ¿No querés?*

*C.: - No, es que, ¿a dónde duermo entonces? (asamblea, 26-06-09)*

*O sea, entran en programas como [A] pero ¿después cómo sigue, cómo termina la historia? En el caso de C. me he puesto a pensar o sea, ¿cómo termina?, ¿ella se va a vivir después a un puente? Mientras yo termino el mural, voy me baño en mi casa y demás, estoy en casa, ¿ella dónde va?, ¿a un refugio o ahora, ni a un refugio?, ¿a la calle de vuelta? (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

### **Los talleres como “vehículo” para “sacarlos de la calle”**

La meta de la directora consiste en “encaminar” a los participantes a que alcancen “la vida verdadera”, significa para ésta “sacarlos de la calle”. En este proceso de “encaminarse”, la “herramienta” o el “vehículo” para sacarlos de la calle parecieran ser los espacios de taller y terapéuticos.

*Directora: “vehículo”*

*Los talleres, además son como una excusa para que ellos vuelvan a cierta normativa, no es que ellos vienen a aprender o a capacitarse en murales o en..., nada. Acá no capacitamos a nadie para nada. Si como valor agregado salen sabiendo hacer un instrumento de luthería, fantástico, pero la idea, la única idea es que salgan de la calle. Todos los que estamos acá, en [A], sean talleres, espacios terapéuticos y todo eso, son herramientas para el único objetivo que es que salgan de la calle (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

Talleristas: “vehículo”

*Como arte, arte en sí mismo, es una tontera, no debiera quedarse [A] sólo con eso, de hecho creo que ni siquiera se queda, simplemente me parece que lo toma como un medio, como un vehículo para poder hacer las otras cosas y creo que sí, que efectivamente así es como debe tomarse (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

Participantes: “vehículo”

*Estábamos todos, habíamos ingresado a las siete y media a ese fucking parador, porque es desagradable, ¿viste? Y bueno, entonces nos quedamos porque ella lo que proponía era salir de la calle (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

La respuesta por parte de la directora a cómo “sacarlos de la calle” es a través de “la producción”; sostiene que los paradores no alcanzan para quitarlos de esa situación, sino que se les debe proveer “una ocupación concreta” (directora, 57 años, mujer, Diario 3, 2005). Ahora bien, ¿de qué se trata la “producción”? En el caso del taller de murales, hay un interés de los talleristas por sacar una ventaja productiva del trabajo artístico para los participantes, es decir, una intención de que éstos puedan obtener ingresos desde lo artístico, ya sea por lo realizado o por lo aprendido en el taller. Sin embargo (hasta el momento de finalizado el trabajo de campo en la organización), las obras del taller de murales producidas por los participantes no están explícitamente a la venta.

*no sé si es la idea de la asociación, pero como para conseguirles algo de dinero, aunque sea mínimo y que salga de su trabajo y también de su creatividad, pero ya sería meterse específicamente con que ellos ganen un sueldo, y es otro tema. Sería otra finalidad, ¿viste? (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*Es una actividad fuera del taller remunerada, lo cual es una idea muy importante de utilidad, de utilidad laboral digamos, o sea ‘Qué bueno, estoy en la calle pero consigo un trabajo’ (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

*En realidad empezamos a hacer, a mí se me ocurrió, en realidad mucho no conocían cómo se preparaba el cemento, así que les expliqué, pero todo como siempre, en realidad quedaba así, porque la idea ¿cuál era? Era tratar de sacar una ventaja para [A] y para ellos, que esos objetos se vendieran, pero bueno, quedó en la nada (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

“Sacarlos de la calle” se cumple durante las horas del día que los participantes pasan en la organización; también se cumple temporalmente para aquellos que a través de los vínculos con la directora logran un subsidio habitacional<sup>106</sup>. Sin embargo, la oportunidad pareciera limitarse al período de estadía en la organización.

*Yo no tengo ningún interés de pagar un subsidio, ni de que paguen un subsidio. Yo prefiero vivir en un hogar, a mí no me interesa ir a vivir a un hotel por determinado tiempo, tener todas las comodidades. Está bien que me gusta, me encanta vivir sola, me encanta, pero no por eso voy a obligar si hubiera un lugar, otro lugar, que el gobierno me pudiera dar sin necesidad de ir a vivir en un hotel y pagar con la plata del..., yo preferiría vivir en un hogar de pronto, no que me den 600 pesos e ir a pagarle a un hotelero 600 pesos, de pronto y no sabés si un día vas a quedar en la calle, que es seguro que en 6 meses no tenés más nada. Si no conseguiste trabajo, chau (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

Según la directora, del total de personas que han ingresado a “A”, más del 60 por ciento de los participantes consigue salir de la situación de calle (Diario 1, 2009). De todos modos, es difícil corroborar lo dicho, en tanto aún no se contempla el seguimiento de aquellos que participaron en la organización. Sin embargo, de manera informal, un tallerista de la asociación estima que “*si de una camada que pasa por [A], dos logran encontrar trabajo, para mí eso ya es un montón*” (tallerista, hombre, notas de campo, 13-05-09).

Por otro lado pareciera haber cierta sujeción por parte de la directora hacia ciertos participantes, sobre todo hacia aquellos del “círculo cercano”. Ello se observa, por ejemplo, en la determinación de la directora de “*no seguir haciendo curriculums sin previa autorización*” (notas de campo, 24-05-09), esto es, desincentivar la ayuda en el armado de CVs por parte de los voluntarios para los participantes que lo solicitaran, o como en el caso de un

---

<sup>106</sup> El subsidio habitacional cubre los gastos de una habitación en un hotel/pensión por un período de 10 meses. De acuerdo a MDM, “Este subsidio supone que a lo largo de esos diez meses en los cuales brinda ayuda económica para un alojamiento la persona podrá obtener ‘*soluciones definitivas*’ a su situación de calle, desconociendo la complejidad de este proceso y dejando nuevamente a la intemperie social a esta persona luego de los plazos establecidos de cobertura” (2009: 12).

participante, que al comentar a la directora sobre su deseo de buscar trabajo fuera de la organización, ella le contestó: “¿*Querés trabajar? Andá a trabajar. Te doy una semana. Te mantengo el lugar por dos meses*” (notas de campo, 03-06-09). Estos límites podrían relacionarse por un lado a un episodio de robo de un participante en su flamante lugar de trabajo, y por otro, con una necesidad de continuidad de la organización, en tanto la cantidad de personas que dejan de asistir al programa es alta (de aprox. sesenta personas que ingresaron en la última convocatoria, sólo veinte aprox. continuaron).

### **El arte como “vehículo”**

Al enfocar especialmente el análisis en el proceso de la actividad artística, y al retomar los objetivos organizacionales de revincular a los participantes en los ámbitos cultural, productivo y familiar, se desprenden las siguientes preguntas: las actividades que se realizan en el taller de murales, ¿cómo son consideradas?; ¿son un medio o un fin?; ¿cuál es el rol del arte en la organización?; ¿por qué asisten los participantes al taller de murales? Para responder estos interrogantes es necesario recordar los nodos de la red que sostienen al arte en esta organización, que difieren en grado de vinculación (en cuanto a conocimiento y experiencia) con el arte: directivos, pintores profesionales, participantes, empresas, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales. A continuación se describen los distintos modos de entender el rol de la experiencia artística dentro de esta red: el arte como “*vehículo*” “normativo”, “expresivo” y “de socialización”.

### ***El arte como “vehículo” normativo***

El supuesto de la organización es que a través de “estar ocupados” en la asistencia a los talleres y espacios terapéuticos, los participantes vuelven a una normativa de trabajo. Por “ocupación” la dirección entiende no tanto establecer capacidades concretas o capacitarlos para el mercado laboral o ayudarlos en la búsqueda de trabajo, sino que más bien apunta al cumplimiento de asistir a “A”: ello implica cumplir un horario, trabajar en

grupo, vincularse con otros, tener responsabilidades, tener “rutinas”, regresar a una “normativa de trabajo” (Diario 3, 2008a).

En tanto asistir a los talleres que ofrece “A” es un requisito que la organización impone como forma de “contraprestación” por el subsidio recibido para volver a la “normativa de trabajo”, surgen dos dimensiones de la “asistencia”: “por elección personal” y “por obligación”.

Talleristas: “elección personal” o “por obligación”

*No lo sé cada uno cómo le juega, pero ya te digo, a algunos los veo más cerrados y como un nene que lo mandan a la escuela de prepo, esa sería la imagen y que no quiere, no le importa nada, no le importa aprender nada y si se puede ratear se ratea, si puede hacer cosas que no se pueden hacer. Bueno, a algunos los veo así, como una actitud medio infantil y a otros no, los veo más maduros, más haciéndose cargo de... tomando lo que les da [A], tomando y jugándose a favor digamos, y bueno, otros no (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*yo creo que si ellos eligieran algunos por elección personal vendrían, otros si estuvieran en otra situación creo que no vendrían como un taller libre, porque les guste pintar. Hay algunos que te preguntan por un taller libre, para que ellos puedan después ir, un taller libre, digamos, gratis (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: “elección personal” o “por obligación”

*¿[A] para mí qué significa? Bueno, para mí significa muchas cosas: primero, la vinculación con el arte, me vincula con el arte, me vuelve a atrapar con el arte, estoy con profesores, estoy en algo que a mí me gustó siempre (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*Mi relación con el arte es nula. A mí no me gusta el arte, o sea, si bien la peluquería es arte, después las pinturas, los murales, dibujar, todo eso no me gusta ni un poquito. Me acuerdo que siempre decía ‘El arte no es para mí’, no te compro una pintura ni por casualidad y no te pinto un mural ni de casualidad porque no me gusta, pero me gustaba el lugar y lo hacía (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

El hecho que los participantes deban asistir y no puedan cambiarse de taller, restringe sus posibilidades de realizar la actividad que ellos crean más conveniente. Las “actividades permitidas” o “útiles” es una categoría construida en oposición a las “actividades no permitidas” o “inútiles” de

acuerdo a los criterios de la directora. La relevancia de las primeras radica en su utilidad para que los participantes vuelvan a una normativa de trabajo o a una rutina (por ejemplo, pintar o levantar una pared). En este ámbito de sentido práctico se descartan las actividades que la directora entiende como de mera distracción temporal (aquello más ligado a la recreación y lo lúdico, como títeres, telar, teatro, a pesar de que ello implicaría también respetar una normativa de trabajo, asumir responsabilidades, tolerancia, respeto, cumplir un horario, trabajar en grupo).

*El otro día en la puerta de un parador me puse a hablar con un sin techo que contaba que él iba a aprender títeres, telar y teatro, una imbecilidad total. Yo digo: 'Vos lo que tenés que hacer es salir de la calle, ¿qué títeres?' No esa tontería de perder horas de tu día cuando estás en la calle y venís a hacer la cola en un parador, ¿viste? (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

Pintar murales es desde el punto de vista de la dirección un “*pretexto*”, una “*excusa*”, una “*herramienta*”, un “*vehículo*” para la revinculación, tal como se expone en su página web<sup>107</sup>, donde indica que se vale del arte como una herramienta útil para revincular afectivamente a los participantes. Desde la dirección se transmite que lo fundamental no es la expresión a través del arte, sino que “*el propósito de [A] es que ellos puedan hacer algo*” (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09). La actividad artística apunta a ser una entre varias actividades para los participantes que se acercan a “A”. Es decir que se parte de un problema más social (la situación de calle) que cultural (garantizar el acceso al arte para todos los ciudadanos<sup>108</sup>). La postura de la directora sobre la producción artística en “A” pareciera estar ligada a la idea de habilidades puestas al servicio de fines útiles<sup>109</sup>.

*Ellos no van a un taller a pintar. Ellos hicieron un compromiso. Ellos vienen a trabajar en cómo salir de la calle (...) El mural no importa. Importa cumplir un horario de trabajo (directora, 57 años, mujer, reunión de profesionales, 16-10-09)*

---

<sup>107</sup> Disponible el 21-08-09.

<sup>108</sup> Tal como sugiere el programa de muralismo del gobierno local con el que “A” convenía.

<sup>109</sup> La utilidad “implica la existencia de alguien cuyos propósitos definen los fines por los cuales los objetos o actividades van a ser útiles” (Becker, 2008: 313).

Desde la dirección se transmite a los talleristas (y al resto de los miembros de “A”) que el rol que cumple el arte es el de ser una herramienta entre otras para generar ciertos hábitos de “trabajo” en los participantes.

Talleristas: “trabajo”

*Y ellos disfrutaban mucho cuando bocetan también. Si bien en algún tiempo se había dicho que no boceten más, que trabajen, pero bueno, a veces como que es necesario expresarse en el dibujo y en la pintura libre (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*en realidad la idea, las bajadas de línea recién me llegaron cuando tuve contacto, este encuentro que tuvimos todos los profesionales, con [F.] Ahí un poco como que yo vi hacia dónde querían ellos ir, y bueno, ellos hicieron hincapié en esto de aprender a convivir con el otro, aprender a tolerar al otro, a incluir al otro, a que uno no le pase por encima de la cabeza al otro. Entonces, por ese lado me parece que está bueno, porque ellos tienen una tendencia muy de querer hacer como a ellos se les canta, digamos, y de no tolerar. Entonces es todo un trabajo que excede la pintura, el hecho de aprender a comunicarse o a convivir (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*lo que se intenta es que justamente, que esto sea el medio, es una excusa, no es importante que ellos sean ni muralistas ni pintores. Pero bueno, ellos tienen que cumplir con un horario, tienen que cumplir con una rutina, tienen que cumplir con un orden, hasta la limpieza, o sea son hábitos que ellos tienen..., el compromiso, estar con un compañero, saber que tienen que cumplir acá, que si vos arruinás a esto arruinás al otro. Son muchas cosas y son muchas cosas que tienen que ver con la vida cotidiana y no con el arte en sí, por lo menos esa es la intención (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*Un día surgió que había un montón de latas arriba, que no se sabía qué colores tenían, ni si estaban en buen estado, en mal estado y nos pasamos todo el día reciclando esos colores, las que estaban medio secas, las colamos, les sacamos las partes que se habían hecho arriba como una capa y tiramos dos bolsas de consorcio llenas de cosas que no servían. Y sí, a veces surgen cosas para hacer que no son específicas de las artes plásticas (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

En algunos casos, pareciera que frente a la falta de apoyo institucional, los talleristas se ven en la necesidad de abrazar los objetivos institucionales, que implican transmitir la actividad artística como

“vehículo” normativo. Con la insistencia de que el arte es un “vehículo” entre otros, una “excusa” para que vuelvan a una normativa de trabajo, el valor intrínseco del arte surge con tibieza o descuido, se pierde o se desestima. Algunos talleristas y participantes expresan que dentro de la organización no hay algo que diferencie a las actividades artísticas de otras actividades de oficios, en tanto sostienen que unas y otras son “aplicativas” en el mundo laboral (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09), y que “*la propuesta de un mural en [A] es que ellos trabajen en grupo por un tema de socialización, de aprender a compartir, de aceptación*” (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09); otros sostienen que diferentes actividades dentro de la organización pueden generar disfrute por igual, dependiendo del interés personal. En cambio, para otros sí hay un elemento diferencial en el arte comparado a otros talleres, que está ligado al “placer” (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09) y a la instalación permanente del mural en la vía pública (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09), donde los participantes firman con su nombre la obra, devolviéndose a sí mismos un reconocimiento en la misma calle que previamente los invisibilizó.

#### Talleristas: diferencial del arte

*Y es que albañilería, ellos creo, capaz que estoy totalmente equivocada, me parece que lo toman como un trabajo, más que..., no sé si es placentero estar en el taller de albañilería, desde ese lugar. Por ahí es placentero cuando llega a la cocina y decir ‘Ay, qué maravilla, esto lo hice yo’, se hinchaban, desde ese lugar, pero no sé si es placentero, no sé (ex-tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*Para mí tiene que ver con la idea de que ellos tomen entre comillas el espacio público, esa es la diferencia, porque o sea es algo muy fuerte lo que puede generar un mural en la gente. El mensaje de un mural es algo muy movilizante, entonces creo que ellos dejan una huella cuando pintan un mural, que no puede pasar desapercibido ante los ojos de las otras personas (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*las dos cosas son aplicativas, no sé que es mejor que otro. Sí, es real que hay gente que le gusta más la madera y hay gente que le gusta más la pintura y hay gente que le gusta más la herrería y hay gente que le gusta más hacer trámites y la administración, caminar por ejemplo (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: diferencial del arte

*El arte es mucho más necesario de lo que la mayoría de la gente piensa, porque la vida sin expresión es supervivencia y el arte es el desarrollo máximo de la expresividad (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*soy carpintero, conozco lo que es fabricar muebles, cortar una madera, cómo se corta, todo, armado de muebles, todo. Luthería a mí me gusta, me gusta, pero es una buena terapia para hacer algo, es bueno para el que quiere hacer, todo lo que se hace acá o si se puede abrir otros trabajos, creo que va a hacer bien para alguien que quiera salir de la calle (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

En la tarea diaria se prima que los participantes aprendan a “cumplir con las modalidades de trabajo”, como limpieza de pinceles, cuidado de pinturas, conservación del orden (ex tallerista, 05-06-09, notas de campo, caso “A”). Como la directora y los talleristas difieren en términos de lo que significa el arte y las posibilidades que éste puede brindar, y como no se explicitan los objetivos del taller en las entrevistas laborales, la tarea se dificulta, y los talleristas exponen estos obstáculos en términos de sentirse “a la deriva”.

*es como que a veces me siento a la deriva. Si bien yo vengo y acá las cosas se hacen, o sea personalmente, o debe ser el tema de aprender a ser independiente y hacerse cargo de un grupo, que no necesariamente tenés que depender siempre de otro, y quizá ahí es donde yo fallo (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*En realidad yo empecé sin saber qué tenía que hacer (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

El arte como “vehículo” normativo se observa en las referencias de los entrevistados a que la asistencia al taller les brinda “ordenamiento”, “responsabilidad”, “concentración” y “disciplina” a sus vidas, que ligan a requisitos necesarios para emprender una búsqueda laboral. De todos modos, cabe preguntarse cómo y para qué lograrán internalizar las normas de trabajo, si no se brindan paralelamente servicios de búsqueda laboral.

Talleristas: “responsabilidad” y “disciplina”

*Y también el tema del compromiso, responsabilidad en horario, que eso también se trata de marcar, puntualizar, o que ellos puedan recibir si bien una orden, entre comillas, una diligencia, una dirección, que la puedan respetar o admitir, que vayan dentro de esos lineamientos. En cuanto no lo hacen, tratar de insistir porque también parte del ejercicio es ese. Se propone que ellos desde acá puedan, si alguien les dice: ‘Tenés una entrevista para trabajar’, sepan que en ese trabajo es tener un horario, aceptar el trabajo (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: “responsabilidad” y “disciplina”

*Y otra de las cosas que me vincula con [A], te podría decir que lo siento hoy por hoy como una responsabilidad, la de levantarme a la mañana y saber que tengo que venir para acá, que estoy anotada acá y que tengo que asistir aquí y es como una responsabilidad (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*La asistencia es una, porque eso te mantiene a que vos el día de mañana si conseguís un trabajo, mantengas esa disciplina, que es lo más importante. Y después, el trabajo que te brinda, el que haga que lo haga, en conformidad. Una vez que vos ya te vas adaptando a esa disciplina, creo que vas a estar apto para todo trabajo (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

Desde la dirección pareciera que el valor intrínseco del arte está por debajo de la utilidad. Si bien la experiencia artística puede ser útil a los fines productivos, también es una experiencia expresiva para los participantes, como se ve a continuación.

### ***El arte como “vehículo” expresivo***

Según la directora, los participantes carecen de aptitudes o inquietudes artísticas especiales: “es gente que está en la calle. Nada más” (Diario 1, 2009). Sin embargo, la mayoría de quienes participan del taller de murales, no comparte esta visión instrumentalista del arte, sino que ellos expresan que la pintura o el dibujo son parte de su interés intrínseco. La mayoría viene con habilidades adquiridas en su trayectoria educativa o laboral pasada y tuvo cierta empatía con las artes en su niñez o adolescencia. Por lo tanto, no es casual que se vean apelados frente a la convocatoria de la organización: “lo que pasa es que me llamó la atención el hecho de que fuera pintura, ya me encarriló” (participante, 50 años, mujer, 03-12-09).

*yo quería ser o profesora de dibujo o ir por lo menos a Bellas Artes. Bellas Artes hubiera sido la etapa más feliz de mi vida (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*Sí, yo, conocimientos académicos no, pero cuando era adolescente o sea, antes de tener mis chicos, fui a un par de talleres de pintores y en realidad, yo dibujo desde los 4 años (participante, 50 años, mujer, 25-11-09)*

*pienso que mi primera fijación con esto fue con mi papá, porque lo veía trabajar con la pintura y con todo eso. Y bueno, después un poquito aprendí, aprendí primero, bueno en la escuela primaria vos sabés que siempre tenemos dibujo, siempre fui muy buena alumna en dibujo, siempre fui un diez, ¿viste? en dibujo y después ya me nació como una iniciativa así propia. Después, estudié, estuve en la Panamericana de Arte un poquito (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*Yo de chiquito hacía murales, sí, en la escuela hice murales (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

Una de las funciones que pareciera tener el arte en los participantes es la posibilidad para expresar sus experiencias (que los talleristas nombran en términos de “*sacan más cosas dentro de ellos*”, “*van saliendo cosas*”, “*aflora su propio lenguaje plástico*”, “*se animan a sacar lo que tienen en la cabeza*”). Junto con ello, el arte les da la posibilidad de transformar y la facultad de crear otra realidad a través de la imagen. Se observa que el arte en los participantes es una vía para la expresión de sus sentimientos y vivencias, y anidado a ello, de (auto) valoración, a través de técnicas relacionadas con las artes visuales. El término “*creativo*” es utilizado aquí con un doble significado, ligado por un lado a crear trabajos de tipo artístico, en los que se promuevan las posibilidades expresivas grupales e individuales, y por otro lado, a crear vínculos a través del desarrollo de espacios colectivos de trabajo, en los que se promueva “*crear lazos con otras personas*” (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09). Los entrevistados acuerdan en que la asistencia al taller de murales colabora a que los participantes se sientan “*personas creativas y útiles*”, y a que adquieran confianza en los trabajos que pueden crear.

Talleristas: “expresión” y (auto) “valoración”

*E:-Y, ¿cuál es, según tu opinión, cuál es el rol que cumple el arte en este programa?*

*ES:-Un espacio de expresión, totalmente, de expresión y de filtrar cosas (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*yo noto que hay alguna intención artística por parte de ellos, la noto casi en la mayoría. Creo que es una especie de excusa para hacer, para transmitirles algo, para que ellos se puedan expresar, para que ellos puedan sentir que pueden hacer algo, que pueden aprender, que pueden mostrar lo que ellos hacen, creo que eso (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

Participantes: “expresión” y (auto) “valoración”

*empezar el proyecto y terminarlo y demostrarnos a nosotros mismos que podemos y finalmente a los demás que podemos, que no somos una lacra, que somos personas creativas y útiles, y para eso está, para mostrar lo que estamos haciendo están los proyectos que tenemos (participante, 50 años, mujer, Asamblea, 15-05-09)*

*yo dibujo y digo: ‘Bueno, mirá qué bueno lo que puedo hacer’ (participante, 24 años, hombre, Asamblea, 12-06-09)*

*Y estoy practicando todo lo que había dejado de lado, me estoy valorando de otra forma en lo que hago (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

Cuando los participantes tienen la oportunidad de realizar sus propios dibujos o pinturas individuales, emergen sus deseos (como el dibujo de una casa en Suiza o de diversos paisajes de lagos y praderas, o el de una pareja entrando a un restaurante, o una mujer liberándose de sus cadenas) e historias de vida (como el dibujo de la cabeza de un hombre atormentado por sus “pecados”, o pinturas eróticas, o temáticas carcelarias).

*A mí por ejemplo sí me gusta tomar una foto de una casa o de un paisaje y hacerlo, como haría si tuviera la posibilidad de irme al lugar y ponerme y verlo directamente, pero como no me puedo ir a Suiza o qué sé yo dónde, lo hago con una foto o con una foto de una personalidad que no es alguien que yo voy y le digo ‘¿Posás para mí?’ (Entrevista a participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*Yo a través de algo que yo puedo hacer, expreso mis deseos quizá o lo que no, lo que le faltó a mi vida. Por ejemplo, yo cuando veo que le hago una sonrisa grande, es lo que yo*

*siempre quise tener al lado mío, una persona que siempre se esté riendo, que sea feliz. Y no lo tuve yo, muy raro, de parte de mi familia y de parte de mis mujeres (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

En la sede hay materiales disponibles como pintura, aguarrás, pinceles, trapos, hojas. Por lo general, en el taller se utilizan materiales fabricados con fines no artísticos (como esmalte sintético, o chapones como base para el trabajo). Ello supone limitaciones a la obra, y a la vez fácil acceso a los elementos para llevarla a cabo. De todos modos, los participantes aprenden a observar, a preparar los colores, cómo utilizar la pintura, el cuidado de los materiales, la restauración. Tal como sostiene una participante: *“Yo le digo ‘Yo no sé si voy a aprender mucho dibujo’, le digo, ‘pero seguro que voy a salir pintando en paredes sin ningún problema’”* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09). De todos modos, la mayoría de los talleristas y participantes expresan la importancia del aprendizaje artístico y la *“distención”* o el *“placer”* que implica pintar.

Talleristas: *“aprendizaje”* y *“distención”*

*Otro de los ejercicios, me acuerdo que me decían los dos que no podían hacer caras y demás. Bueno, una vez que terminamos un martes que terminamos los murales, les pedí unas hojas y empezamos a ver (...) ‘¿Vos querés sacar un ojo de una persona? Mirá a la persona, mirá al ojo, mirá la forma que tiene, mirá qué pasa con las pestañas, cómo mueve la persona el ojo, cómo es la mirada, qué te llama a vos la atención’, eso es el arte, eso es después lo que tenés que volcar, lo otro son reglitas, es como el uno más uno, pero por ahí no pasa el arte. Esas cosas que son fáciles de ver sirven después para la vida (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

*compartir con alguien que es profesional y que se está involucrando con ellos de una manera profesional. Eso me doy cuenta que ellos lo valoran muchísimo, porque yo podría perfectamente llegar y no hacer nada, o que no me importe cómo pintan y que no me importe si pintan bien, si están haciendo bien la mezcla de colores. Yo podría no decir nada y ahorrarme mucho trabajo, y sin embargo ellos te valoran muchísimo cuando vos los tratás como un profesional. Para mí, aunque todo el mundo me diga que no, para mí el hecho de que ellos sepan y aprendan es fundamental (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*creo que a cualquier persona ayuda pintar, porque es una parte donde uno deja que el cerebro pueda elaborar y sacar cosas o elaborar, evaluar, aprender mentalmente, y distiende mucho. Yo creo que la pintura te distiende, tiene algo mágico que hace que podamos expresarnos. Y ellos disfrutaban mucho cuando bocetan también. Si bien en algún tiempo se había dicho que no boceten más, que trabajen, pero bueno, a veces como que es necesario expresarse en el dibujo y en la pintura libre (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: “aprendizaje” y “distención”

*¿[A] para mí qué significa? Bueno, para mí significa muchas cosas: primero, la vinculación con el arte, me vincula con el arte, me vuelve a atrapar con el arte, estoy con profesores, estoy en algo que a mí me gustó siempre (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*Yo vengo a aprender, yo quiero aprender, me gustaría aprender más (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

*Pintar. Eso aprendí mucho, para mí, pintar (participante, 58 años, mujer, 30-11-09)*

*ya arranqué de nuevo con el lápiz y no perdí la mano como yo pensaba (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

Sin embargo, la oportunidad que los participantes tienen de realizar trabajos propios está restringida por los objetivos organizacionales, que indican que los participantes “*tienen que aprender a hacer las cosas que no son lindas*” (directora, 57 años, mujer, reunión de profesionales, 16-10-09), como puede observarse de la siguiente narración:

*M.C.: -Mirá, yo la única charla que tuve con [F.] con respecto a lo que se podía y no se podía, yo le pregunté si podía hacer actividades que excedieran un poco el tema de los murales, si podía por ahí hacer dibujo, pintura individual, en la charla, ¿te acordás?*

*E: - Sí, me acuerdo.*

*M.C.: - Y bueno, recibí un ‘no’ rotundo (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

En algunos momentos se realizan trabajos propios, como los que se exhiben en la vía pública en el frente de la organización. Éstos son seleccionados de una serie de bocetos que los participantes hacen en forma individual dentro del taller. Los criterios acerca de qué es digno de

exhibición parecen quedar sujetos a la “representatividad” del propósito de “A”.

*Después ella se arrepintió, de un mural que estaba afuera, el del nene que pintó [M.] y me decía todo el tiempo: ‘Estoy arrepentida’, y después dijo que los había elegido yo y yo no elegí nada (...) Porque no era representativo de [A] y que no le gustaba y le parecía terriblemente desastroso y no sabía cómo decírselo a [M.] y cómo sacarlo, y después dijo que yo los elegí los murales y yo no los elegí. Ella los seleccionó y ella los eligió (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*E:-Que se expresaran libremente, ¿esa era la consigna?*

*N:- Librementemente, pero no le gustó por ejemplo que a mí, esto era lo que me dijo: ‘Pero ¿cómo si son sin techo van a hacer...?’ Había unos trabajos de [V.] y de [C.] también, de [V.] había uno pero maravilloso, gente sentada en un banco, esos, ‘No, esto ni loca’, no quería exponer mucho la realidad de ellos, ‘Eso no, ni loca’. Entonces a mí me pareció que, ‘¿Cómo si son sin techo voy a poner esto?, si acá se promueve justamente todo lo contrario’. Bueno, pero, ¿qué hacés para que sea lo contrario?, ¿y por qué no, si es la realidad de ellos?’ (Entrevista a ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

### ***El arte como “vehículo” de socialización***

Para algunos talleristas, la actividad artística es central, y el resto es habilidad y preparación para la coordinación de grupos.

*la idea que ella [la directora] me tiró fue que no todo es un mundo hedonista donde uno va a pintar y a dibujar y bueno, qué sé yo, a mí me parece que puede ser re productivo o lijar una mesa o hacer un retrato de una figura humana. Me parece que ninguna cosa reemplaza a la otra, son actividades distintas, y obviamente si yo soy Licenciada en Arte y estudié 10 años, obviamente que voy a tratar de incorporar y darle ese conocimiento a los participantes (...) Como que me pareció muy brusco ese planteo o sea, como que yo dije: ‘Bueno, no llevo más trabajos individuales para hacer’. Me pareció que, como fue tan drástica la respuesta, se ve que no, no va por ahí o no es la idea de ellos como asociación esa, ¿entendés?, y la respeto, yo no pienso igual, pero la respeto (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*o hablaba con ellos de todo lo que pasaba, no era que yo iba y daba el tallercito y me iba. Para mí era muy importante lo que*

*pasaba con ellos más que que pintaran el muralito, la verdad (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*nunca había pintado tan grande con esmalte sintético, desde las técnicas aprendí, desde aprender a coordinar un grupo complejo, re complejo, también lo estoy aprendiendo (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

En este punto se analizan fundamentalmente los argumentos en relación a los procesos de interacción del grupo en el trabajo artístico. Hay varios factores que los entrevistados indican que estarían dificultando el trabajo en grupo: la cantidad de integrantes, la alta rotación de participantes y talleristas y la falta de costumbre de trabajar en grupo.

#### Talleristas: dificultades del trabajo en grupo

*El trabajo en grupo costó, costó mucho, costó porque cada uno ahí está acostumbrado a pelear por lo de uno (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*también la propuesta de un mural en [A] es que ellos trabajen en grupo por un tema de socialización, de aprender a compartir, de aceptación (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

#### Participantes: dificultades del trabajo en grupo

*Yo pienso que más los cambios pasan por la profesora, y también que porque antes, pobre N. [ex tallerista], tenía una cantidad de impresionante, tenía, por ahí 15 chicos o 10 y ésta no, ésta tiene un grupito de 4 o 5 personas. Eso tiene mucho que ver, porque los guías más fácil, más fácil guiar el conjunto cuando está reunido. Imagínate uno que se te va para allá, el otro que no te viene para acá y vos no sabés, no podés estar en todo, estás con el que más trabaja, eso sí, pero los otros se te escapan (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*En este momento nos estamos, estamos congeniando bastante. Hubo épocas, lo que pasa es que hubo mucha variación de gente y de idas y vueltas, idas y llegadas, vueltas algunos, algunos se fueron, volvieron varias veces y finalmente se fueron. No es aquella cosa fácil tener un grupo que funcione como equipo (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*El trabajo en grupo, mirá, a mí sinceramente, no sé si porque siempre hice todo sola, mucho no me gusta (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*Uno está aprendiendo acá a trabajar, yo nunca trabajé en grupo (participante, 50 años, mujer, asamblea, 12-06-09)*

Sin embargo, respecto a la utilidad del taller de murales, aquello a lo que los entrevistados más hacen referencia es a: la “tolerancia”, la “paciencia” y el “respeto”. Pareciera que la forma grupal en la que están dispuestos los talleres sirven como un ejercicio de convivencia y respeto mutuo.

Talleristas: “tolerancia”

*Creo que en general es una relación de respeto con todos, lo principal es respetarnos (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*La propuesta es volver a empezar, compartir, tener una relación más integradora y ser más tolerantes (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: “tolerancia”

*paciencia y tolerancia y soy más comprensiva, porque yo siempre tuve una comprensión como intelectual, pero cuando se mezcla un poco con lo emocional ya se me iba la tolerancia y la paciencia y la comprensión al tacho (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*Ayuda un montonazo, ayuda para trabajar la tolerancia, la paciencia, para involucrarse el uno con el otro con las historias, para crecer (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*El respeto sí, pero yo antes si algo me molestaba me daba media vuelta y me iba, y acá no lo estoy haciendo (participante, 50 años, mujer, Asamblea, 12-06-09)*

*El grupo está bueno, aprendés a convivir, aprendés a escuchar a tus compañeros (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

La técnica del mural pareciera ser de utilidad para este proceso de “tolerancia”, “paciencia” y “respeto”, en tanto dadas sus dimensiones permite y requiere que varios participantes trabajen al mismo tiempo alrededor de un mismo proyecto; es decir que aprenden a trabajar y a producir con otros. Además, la realización del mural es vista como el logro de un “proyecto común”.

Talleristas: “trabajo grupal”

*El tema es que como el taller es de mural, ya está encarado a que sean grupales los trabajos, si fuera el taller de dibujo y pintura se podrían explorar un montón de cosas que tienen que ver más con la individualidad, pero como es un taller de mural,*

*uno ya está pensando en una actividad grupal (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*Supuestamente nos iban a venir a filmar para Canal 2 y no había nada que hacer, como siempre, entonces dijimos: 'Vamos a hacer esa mesa', esa negra con el dibujo, con el boceto de [T.] Después de eso, yo también tuve una charla con ellos y los felicité porque se pusieron, estaban re ansiosos, se pusieron todos las pilas, colaboraron todos y principalmente [T.] que permitió, porque uno sabe cómo el egoísmo funciona 'esto es mío', que le modificaran, que le cambiaran, que le agregaran, que le sacaran, y trabajaron todos, pero super conectados, entusiasmados, fue maravilloso (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: "trabajo grupal"

*lo que importa realmente acá es que el que retrasa o el que no hace nada o el que trabaja mal, lo que hace es afectar el proyecto común. Acá lo que importa son los proyectos en común, no cada uno de nosotros. Lo de cada uno de nosotros es importante para sí mismo, pero para el trabajo que estamos haciendo lo que importa es el proyecto común (participante, 50 años, mujer, asamblea, 15-05-09)*

*Recién ahora estoy viendo que trabajamos en pos de un mismo objetivo, porque antiguamente con la otra profesora, con [N.], yo no notaba eso. Me parecía que había muchas diferencias, que cada uno hacía lo que quería, y ahora sí, ahora con esta profesora y con [Es.], estoy viendo que el grupo que sí trabajamos, lo estamos haciendo realmente en conjunto (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*en el trabajo grupal no, porque es una cuestión de combinar que cada uno, el que puede una cosa y sino el que puede otra va a otro lugar y así, y vamos rotando pero es una cuestión de complemento. No es una cuestión de decir 'Bueno, puedo yo sola y lo hago yo sola', y listo, sino que cada uno hace una parte y hay que aprender a congeniar y que una parte quede bien con la otra y con la otra, como armar un rompecabezas bien armado (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

Dicho esto, podría decirse que esta idea de un "rompecabezas" que se va armando con el trabajo en grupo para un "proyecto común", tal como expresan los participantes, podría adquirir la categoría teórica de cooperación, en tanto los participantes, a través de su interacción frecuente, colaboran para el logro de metas grupales.

#### 4.1.4. PROPIEDADES DEL CAPITAL SOCIAL INSTALADAS

##### “Ser parte” | visión del área local

Los sentimientos y las percepciones que los participantes entrevistados tienen respecto del entorno físico que comparten en “A”, se manifiestan en los distintos tipos de relaciones, en forma de compromiso. La organización es vista como una “movida”, un “espacio”, y desde la dirección se fomentan dos vías de compromiso hacia ésta: orden y limpieza del espacio, y celebraciones en la sede (festividades patrias o cumpleaños acompañados por locros, guisos, buñuelos, asados, preparados por los mismos participantes). Estas acciones parecieran buscar la generación de sentimientos positivos y la gestación de un sentido de pertenencia hacia la organización, que se resume en la frase: “*Cuando estuvo el locro estábamos más juntos que nunca*” (participante, mujer, Asamblea, 29-05-09).

Directora: orden, limpieza y celebraciones

*quiero que vengan todos al locro, ¿si? porque, lo único que es obligatorio obviamente es la limpieza, el locro si no quieren quedarse se pueden ir. Lo que pasa es que es un lugar que podemos disfrutar de una buena comida y de un buen momento y como realmente me doy cuenta que les cuesta bastante disfrutar con cosas sanas, sería bueno que empecemos a ensayar cómo se puede uno disfrutar con algo sano y con la solidaridad de una compañera que va a cocinar para todos* (directora, 57 años, mujer, Asamblea, 22-05-09)

Talleristas: orden, limpieza y celebraciones

*Se trata de cuidar lo que ustedes hacen, como cuidar este lugar que lo usan. Por eso esta limpieza también, para cuidar el lugar donde ustedes están todos los días* (coordinador, Asamblea, 12-06-09)

Participantes: orden, limpieza y celebraciones

*asados, comidas, día del amigo, locro el 25 de mayo, eso tenía [F.] (...) Es bueno, es bueno, es bueno, es bueno, es lindo, te aleja de la calle, porque en ese momento capaz estás en una plaza fumando base, yo no fumo base pero, tomando cocaína* (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)

Para la construcción de una visión positiva del lugar también ayuda el mejoramiento del entorno, como ser la realización de murales en la “plaza

*seca*” (de cemento, sin árboles ni pasto); a través de ella se tiene acceso al pasaje donde tiene su sede “A”. Junto con la construcción de una visión positiva del lugar, se va gestando entre los participantes el sentimiento de “*formar parte*”, “*ser parte*” o “*pertenecer*” a un proyecto mayor que la suma de individuos.

*O:-Sí, cuando vinieron también la gente esta, los que iban a hacer la plazoleta de la municipalidad, que almorzamos aquí ese día, compartimos, nos divertimos, comimos todos juntos.*

*E:- ¿Quién había cocinado? Uno de los chicos, ¿no?*

*O:-Sí, [L.] cocinó, cocinó muy rico, comimos, todos los chicos sirvieron a todos.*

*E:-¿Y eso ayudó en algo en tu vida, en ese momento?*

*O:-No, no ayudó (...), pero sí pienso que me aclaró algo de mi vida. Yo ahora siento que soy realmente parte de [A] (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

Estar “*adentro*”, en la organización (en oposición al “*afuera*”, en la calle), les brinda seguridad y protección. Para identificarse mutuamente como grupo se refieren a un proceso de igualación, donde “*ser iguales*” significa la situación de calle socialmente compartida, a la vez que la posición que ocupan dentro de la organización. Es decir que la asistencia repetida a “A” facilita la transformación de un agrupamiento inicial a un grupo social con sentido de pertenencia, favorecido por la expansión de “A” a una nueva sede. El sentimiento general de los participantes sobre esta expansión puede resumirse como “*Estamos trabajando todos en grupo*” (participante, hombre, asamblea 26-09-09).

Participantes: “*ser parte*” e “*iguales*”

*nosotros somos parte de este programa, no trabajamos en este programa, somos parte de este programa y estamos saliendo adelante (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Yo ahora siento que soy realmente parte de [A], y cuando vine no me sentía incluida, sentía que era una persona distinta, no me sentía igual a los otros, pero ahora sí me siento igual, me di cuenta que estoy en la misma situación, creo que tomé más conciencia de que soy una persona que no tiene casa y domicilio como el resto de la gente (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*cuando ingresás acá, al principio todo bien, lo disfrutás, pero a medida que va pasando el tiempo, se te pone un espejo adelante y sos vos, esta es tu realidad, que estás en situación de calle, que estás con, que sos parte de un grupo de cirujas, estás con un grupo de cartoneros, de cirujas y yo pertenecía a ese grupo de vagabundos (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*acá nos tratan como iguales a todos y no como nos tratan afuera, que porque estamos en la calle somos basura (participante, 50 años, mujer, asamblea 29-05-09)*

Además de estas acciones para todos los participantes, la directora da un sentido de propiedad y control sobre el lugar a los miembros de su círculo cercano, otorgándoles la responsabilidad de llevar adelante un espacio de cine para captar fondos para la organización. Ello parecería favorecer el involucramiento con el espacio y con la directora.

*hablando a la gente les dije que había un antes y un después, 'Yo estuve en situación de, soy parte de este programa, yo no laburo acá en [A]', le dije a la gente, que el espacio de cine, [F.] me lo dio a mí ese espacio. Me dijo: 'Este tiene que ser tu espacio' (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

A raíz del hito organizacional del fallecimiento de la directora, esta idea de “*ser parte*” se fortalece hasta llegar a una idea generalizada de “*familia*”, que da cuenta de la idea de que “*somos todos parte de lo mismo*”; es decir que este proceso se hace con otros y entre otros.

*creo que fue el día que falleció F., fue el día que estuvimos más compartiendo todos, el sufrimiento lo compartimos todos y creo que fuimos una familia ese día alrededor de una persona que de verdad nos dolió lo que le pasó, el mal momento que pasó. Además de que murió, lo que debe haber sufrido para morir y eso fue, creo lo que más nos dolió y nos hicimos uno solo. Todos los sufrimos muchísimo, todos ustedes, el personal, nosotros (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

*yo sé que ella fue la que fundó este lugar. Si ella no hubiera existido, no hubiera existido [A]. Esta movida, como ella decía, era de ella, entonces nosotros somos parte de ella, como lo dijo [un miembro de Atención Inmediata, GCBA] la semana pasada. Estuvo en la Costanera y dijo: 'Ustedes son ella, son como ella, son el grupo de ella'. Somos en parte lo que ella quería para la gente en esta situación (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

Por otro lado, los valores afectivos con el entorno se hacen extensivos a los lugares donde exhiben los trabajos. Del análisis se desprende que la categoría teórica “visión del área local” se vincula con los conceptos: “exhibición de los trabajos” en la vía pública o en centros culturales y “reconocimiento”, en tanto ello también genera valores afectivos respecto del lugar.

La exhibición en la vía pública se logra tanto a través de los permisos municipales como del apoyo económico de las empresas. Las respuestas que reciben de los transeúntes (que van del disfrute a la queja) son percibidas de distinto modo por talleristas y participantes. Los primeros ponen el énfasis en el disfrute y en el reconocimiento de los vecinos, mientras los segundos también nombran las críticas o quejas recibidas.

**Talleristas: exhibición de los trabajos en la vía pública**

*Sirvió, como a la Comuna, como a la ciudad, estuvo genial, porque le sirvió como para que levantaran el lugar que estaba abandonado o por lo menos preocuparse. Ocurrió una cosa interesante, que fue que mientras estuvimos trabajando en el lugar, se acercó bastante gente del vecindario a apoyar la idea y a felicitar por la idea en sí, sin saber ni de dónde venía, ni quiénes lo organizaban pero sí, qué bueno que se estaba trabajando en esa plazoleta, que era una cosa abandonada, que era muy fea y que embellecerla o transformarla, lo agradecían como vecinos. Bueno, eso también un buen, a mí me pareció muy bueno eso (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

**Participantes: exhibición de los trabajos en la vía pública**

*a veces vienen y dicen ‘Gracias por alegrar el barrio’ y qué sé yo, y después están los otros que dicen ‘¿Por qué no te vas a trabajar?’ o ‘¿Por qué no cubren la parte de abajo que se cae la gente?’ (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*Mientras estábamos pintando el puente uno desde el semáforo nos dice: “¿Por qué no vas a trabajar?, ¡vago!” (participante, hombre, 50 años, asamblea 02-09-09)*

Como sostiene Becker, el trabajo artístico “se hace y se vuelve a hacer cada vez que alguien lo experimenta o aprecia” (Becker, 2008: 250), y muere o queda mutilado si alguien lo destruye, o por omisión, o descuido. Los murales realizados en la vía pública por los participantes del taller y aquellos ideados por el artista profesional externo, no lograron evitar la

destrucción física en un breve período de tiempo. Los trabajos quedaron a la intemperie del cuidado gubernamental y al reparo del vandalismo.

Talleristas: exhibición de los trabajos en la vía pública  
*'Esto es para todos', es para nosotros, porque es un trabajo artístico que está puesto ahí para la ciudad, en realidad para nosotros. Si nosotros no somos capaces de preservarlo, ni siquiera cuidarlo, de no lastimarlo, de no dañarlo, lo que me salió naturalmente fue decirle a estas personas, por separado 'Miren, si no lo sabemos cuidar entre nosotros, nos merecemos no tener nada'* (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)

Participantes: exhibición de los trabajos en la vía pública  
*Y después también lo que nos pasó varias veces que venían a la noche y lo llenaban de mamarrachos y de nuevo, nos gastamos como 10 litros de pintura colorada ahí afuera* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

En los centros culturales, el acceso a espacios gubernamentales de exposición se logra a través del gobierno local. Para la organización, las exhibiciones de trabajos en centros culturales son una forma de darse a conocer como institución, y para los talleristas es también una forma de mostrarse como profesionales. Para los participantes es tanto un reconocimiento como el resultado de un esfuerzo colectivo; trabajar juntos en una misma exhibición favorece la creación de un espacio para el trabajo colectivo; son también una forma de contactarse con artistas profesionales o personas interesadas en arte o en este tipo de experiencias. Podría decirse en términos de Becker que es una oportunidad para que los participantes expandan sus vínculos hacia un “mundo de arte convencional” (2008: 282).

Talleristas: exhibición de los trabajos en centros culturales  
*[G.B.] me contó que había ido cuando expusieron en [el centro cultural convencional] y justamente hoy también me hicieron un comentario sobre ese día y les pareció algo increíble haber sido protagonistas de la exposición y haber hablado con los artistas que participaron y con la gente* (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)

*él cuando fue a la exposición que le encantó, me dijo 'Che, los voy a contratar para que vengan a trabajar las obras', me dijo así, le gustó y le pareció que estaban muy bien* (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)

*Después vino la presentación en [el centro cultural convencional] y ese día estaban todos, [C.] y [M.] estaban re nerviosas que qué se iban a poner y que se querían ir temprano para poder lavarse y bañarse, y no sabés la emoción que tenían. Estaban super nerviosas, yo llevé la cámara, saqué un montón de fotos (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

Participantes: exhibición de los trabajos en centros culturales nosotros estábamos hechos un desastre y [F.] nos presentaba gente (participante, 50 años, mujer, en entrevista a participante, 33 años, hombre, 07-12-09)

*Pero después tendríamos que haber hecho algo con eso, porque era un contacto para salir nosotros adelante, para ir a un taller de un pintor conocido, cosas por el estilo, aprender. Conocer gente para tener contactos para conseguir un trabajo después o algo (participante, 50 años, mujer, en entrevista a participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Nosotros estuvimos felices cuando nos pusieron los chapones en [el centro cultural convencional] (participante, 50 años, mujer, asamblea, 29-05-09)*

## **Confianza y reciprocidad**

La confianza y reciprocidad difieren al interior de la red, según quiénes sean las partes involucradas.

### ***Confianza y reciprocidad en vínculos simétricos***

Algunos entrevistados manifiestan dificultades en generar vínculos de confianza con sus pares, en tanto manifiestan que “no son amigos”.

*No confío, no confío, no es que no confío porque no confío o no deposito confianza, no va por ahí. Son compañeros, sí confío en temas..., no son amigos, yo confío en mis amigos (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Si necesito de una persona algo, ¿cómo hago para decirle ‘Me hacés el favor de...’?, y claro, y esa persona no me saluda, no me habla, no me mira, si necesito que me haga un favor, ¿cómo hago? (participante, hombre, 37 años, Asamblea, 15-05-09)*

*como personas confío pero no como, por ejemplo no le dejaría mi cartera a nadie de aquí, no le hablaría de asuntos muy privados a nadie de aquí, o sea a mis compañeros te digo (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)*

Otros, en cambio, generan vínculos de reciprocidad y confianza con sus compañeros, como producto de la regularidad de los encuentros, como resultado de normas fuertes internalizadas, o como resultado de la cercanía socio-económica.

*en esta situación es ideal ser solidario, porque lo que se necesita cuando estás mal es funcionar con los otros y compartir lo que hay (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*Yo tenía esta cosa de que si no me necesitaban podían seguir su camino sin mí. Y que yo tenía como una obligación moral de estar con una persona que no tuviera las ventajas que yo he tenido desde que nací, y que tenía la obligación de darle a otros; así me formaron. Me pasa incluso ahora que he llegado a no tener absolutamente nada y sin embargo siempre me sentía como mejor, como me pasa con [C.] Siempre me siento que tengo mucho más, que tengo obligación de ayudarla y apoyarla, porque no sólo no tiene plata o no tiene casa, no la han educado, no la han formado como para aspirar a seguir adelante, a avanzar, no le desarrollaron de chica el intelecto, un montón de cosas (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*Con el único que yo me tenía confianza era con [J.A.], con el único, nos cruzamos y nos ayudábamos mutuamente. Capaz algún día él no tenía plata y yo tenía, lo invitaba a tomar algo o le compraba cigarrillos, como él hacía lo mismo conmigo. Es más, este anillo me lo regaló él (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

### ***Confianza y reciprocidad en vínculos asimétricos***

Junto a aquello que la literatura indica respecto a que “personas y grupos que tienen éxito están de alguna manera mejor conectados” (Burt, 2005a: 5), aquí se agrega que cuanto mayores vínculos asimétricos de confianza y reciprocidad un participante establezca en la organización, mayores las oportunidades a las que puede acceder, y también mayor el costo del mantenimiento del vínculo y más difícil desvincularse de la

directora, quien promueve vínculos diádicos y asimétricos de poder e influencia.

***a) confianza y reciprocidad entre participantes y directora***

Aquellos participantes que llegan a adquirir mayor confianza con la directora, obtienen mayores beneficios (un trato personalizado, un subsidio habitacional, la posibilidad de pasar un fin de semana acompañados o salir a comer afuera, mayores posibilidades de participar en actividades pagas, como ayudante de cocina o mensajería).

*Te puedo decir por ejemplo del caso concreto de [G.G.] que cuando estaba mal, así fueran las 4 de la mañana, él la llamaba y ella lo iba a buscar y lo consolaba, y lo ayudaba en lo que fuera (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)*

*E:- (...) ¿recibiste algún favor, alguna ayuda?*

*GG:-Sí, todo, de parte de ella [la directora], todo. Atención, todo lo que te imagines, desde una amiga, un hombro para apoyar la cabeza, literalmente digo.*

*E:-Un oído, una palabra.*

*GG:-Un punto de vista posta, sincero, un par de cachetazos, por momentos un par de besos, literalmente (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Estas relaciones cercanas se mantienen a través de la confianza<sup>110</sup> y reciprocidad<sup>111</sup>. Es decir, si uno de los miembros del círculo más cercano necesita un favor, puede confiar en la directora, y ésta a la vez cuenta con que el favor será reciprocado. A diferencia del argumento acerca de que la confianza prospera más fácilmente en organizaciones horizontales (Herrerros, 2004), el desarrollo de estas relaciones de confianza entre la directora y algunos participantes, florece con fuerza en el marco de una

---

<sup>110</sup> La confianza es comprometerse por adelantado sin saber de antemano cómo la otra persona se va a comportar (Burt, 2005).

<sup>111</sup> Tal como explica Herrerros, “relaciones de confianza creadas al interior de asociaciones son fuente de obligaciones de reciprocidad, esto es, capital social” (2004: 27) (traducción propia).

organización vertical<sup>112</sup>. Este tipo de relaciones favorece el desarrollo de sistemas de confianza particularizada.

*Ir a pagarle las cuentas, todo tipo de favores que me pedía se lo hacía a ella, porque sentía que estaba en deuda, cosa que a ella le molestaba un montón. ‘Acompañame hasta acá que no quiero ir sola’, ‘Vamos’; ‘Vamos al cine’, ‘Vamos’; ‘Vamos a comer una bruta pizza’, ‘Vamos’, ‘Mirá [G.G.], necesito que hoy vengas acá que me des una mano acá los jueves a buscar unos libros’, ‘Ahí estaré’ (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Si bien se ha visto anteriormente que los términos de la relación son especificados con la firma del “Acta Compromiso”, en otros casos los términos de la confianza son más difusos, o se dan por hecho. Una de las muestras de “fe” que da la directora es confiar dinero y objetos de valor a aquellos participantes que demuestran buen desempeño, para comprar elementos para la organización (como pintura, lijas o fijador) o para utilizar en determinadas actividades organizacionales (como una cámara fotográfica para el espacio de cine). Podría decirse que de esta manera la directora mide cuán confiable es la otra persona, a la vez que le da un “voto de confianza”. La confianza aquí se genera en relaciones diádicas y es vista como una “apuesta” por los entrevistados, en tanto conlleva cierto riesgo.

*éramos un grupo de chicos. Este grupo cuando llegamos acá fue el que apostó [F.] porque éramos todos pibes que alguna vez tuvimos una vida digna y la perdimos, entonces [F.] apostaba a eso, porque capaz hay muchas personas que son limitadas y no les podés pedir más. Entonces ella apostaba a eso, éramos un grupo de chicos copados (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Nunca me voy a olvidar de esas cosas, cuando me veía a mí, que un día me dijo: ‘Yo aposté por vos y no me equivoqué’, me dijo eso. ‘aposté por vos y no me equivoqué’ (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

*ella fue la que confió en el momento más delicado donde no confiaban ni los perros en mí, ella apostó, apostó, apostó, apostó permanentemente y yo no le fallé (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

---

<sup>112</sup> “Una organización vertical típica se caracteriza por la presencia de asimetrías en la información entre sus miembros” (Herrerros, 2004: 27) (traducción propia).

Esta “*apuesta*” con implicación de riesgos, puede observarse en el siguiente hecho: una tallerista voluntaria del programa, sin previo aviso a la directora, pidió 100 pesos<sup>113</sup> a la Secretaria y se los entregó a un participante nuevo para que fuera a comprar productos de limpieza, dado que entendió que así era la modalidad que la directora utilizaba. El participante se fue con el dinero y no regresó más (notas de campo, 24-06-09). Luego del episodio, la tallerista recordó la advertencia de la directora de “*siempre que se de dinero a un participante, que se de enfrente mío*” (notas de campo, 19-06-09).

A partir de este hecho cabe preguntarse, ¿por qué habría de reciprocitar el participante la confianza de la tallerista puesta en él? ¿Hubiera confiado la directora dinero a un nuevo participante? ¿Hubiera sucedido lo mismo si el dinero le hubiese sido dado por o frente a ésta? El participante era nuevo en la institución, y la tallerista era una desconocida para él. Además, las probabilidades de volverla a ver eran extremadamente bajas. El participante eligió engañar a la tallerista y escapar sin ser sancionado. Teniendo en cuenta que la confianza entre alter y ego es creada por la interacción repetida, podría decirse que como éste no tenía vínculos estrechos con la tallerista ni con la directora, el riesgo de sacar ventaja de su confianza no le afectó tanto como el costo que le hubiera generado volver frente a sus compañeros después del robo. Este comportamiento le costaría su posición en el grupo, en tanto su “reputación” [*reputation*]<sup>114</sup> quedó erosionada, como puede verse de los comentarios de sus compañeros acerca del episodio:

*Irrespetuoso fue el tipo que la otra vez agarraron y le dieron 100 pesos para que vaya a comprar productos y se fue como una laucha, ese es irrespetuoso. Atrevido, irrespetuoso, todo junto (participante, 37 años, hombre, asamblea 26-06-09)*

Veamos otro episodio de robo, pero esta vez de características diferentes al anterior, en tanto fue hecho por un miembro del círculo cercano a la directora. Con el impulso de ésta, se conformó un grupo de miembros

---

<sup>113</sup> Aproximadamente 23 USD.

<sup>114</sup> “La reputación es el comportamiento esperado de uno” (Burt, 2005: 100, traducción propia).

pertenecientes al círculo cercano, que según uno de los entrevistados “Éramos un grupo de pibes que alguna vez tuvimos algo y ella apostaba a eso” (participante, 33 años, hombre, 07-12-09). Organizado por un profesional de cine y otro profesional de la institución, el evento consistía en la proyección de películas dentro de la organización para el público en general. El grupo se encargaba de atender las mesas, de trabajar en la cocina, de cobrar el bono contribución a los asistentes. Podría decirse que la delegación de estas responsabilidades era la entrega de cuotas de poder simbólico y económico, basado en la confianza y reciprocidad hacia individuos que la directora creía con la capacidad para asumir tales funciones. Sin embargo sus miembros se vieron afectados por el robo de uno de sus integrantes, como se presenta en el siguiente relato.

*una vez robó un pibe de nosotros que ella le tenía mucha confianza y se mandó un blooper, muy jodido, se robó una máquina de fotos así de una manera, que era [G.B.] y era muy querido, porque era parte de nuestro grupo y era muy querido por [F.] y quedó muy herida ella. Y no sabía cómo manejarse, qué hacer, y por supuesto habló con [G.S.], todo y me llamó por teléfono y me llamó, pidiéndome, '[G.G.], ¿qué harías en este momento?'* (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)

El robo sucedió dentro de la organización, en un momento en el que éste había alcanzado la confianza con la directora y sus compañeros. A diferencia del caso de robo anterior, este participante tenía vínculos estrechos tanto con sus compañeros como con la directora. Sin embargo, los beneficios esperados de la cámara de fotos robada superaron a los costos esperados (de mala reputación y de no ser confiable). Frente a este suceso, la confianza con la directora se quebró, y junto con ella, su reputación en el grupo. Se concluye que al mismo tiempo que crece la confianza, también aumenta el costo de oportunidad de seguir siendo confiables<sup>115</sup>. Así, cuando el valor de los bienes cuyo control se cede o comparte con el círculo más

---

<sup>115</sup> Utilizando la explicación de Durston (2002), cuanto mayor sea el valor de los bienes cuyo control se cede o comparte, mayor será el costo de oportunidad de seguir siendo confiable. Las actitudes oportunistas pueden echar por borda la confianza establecida dentro de la asociación. Siguiendo esta idea, “En contextos de pobreza, agudizados por las crisis económicas que han tenido lugar de manera recurrente en América Latina, reciprocitar se vuelve una obligación de difícil cumplimiento” (Arriagada y Miranda, 2005: 205).

cercano de la directora se va incrementando, aumenta también la tentación de traicionar la confianza depositada.

El participante eligió no cumplir con las expectativas puestas en él, probablemente sabiendo que había altas probabilidades de no ser sancionado como había podido comprobar en ocasiones anteriores. La directora, que había confiado esta actividad a él junto al resto de los miembros del grupo, podría haberlo sancionado en base a la información que tenía. Sin embargo, decidió presionarlo para que se hiciera responsable; ello podría entenderse como una forma de pedir reciprocidad en una situación de desconfianza.

Además, debido a ello tuvieron que replantearse los niveles y mecanismos de sanciones cuando un individuo fractura la cooperación y se aprovecha del esfuerzo de la acción grupal. De producirse hechos que quiebran los compromisos de reciprocidad, no sólo se rompe la confianza de la directora, sino también y más profundamente, la de los participantes hacia él, que piden la aplicación de sanciones.

*Lo que pasa que ella esperaba, ella le daba muchas posibilidades, muchas oportunidades, yo lo que haría como profesional, porque eso fue en un espacio de cine donde se robó, robó varias cosas, por eso llegó y se rebalsó el vaso y ella me pidió mi opinión, porque no sabía qué decisión tomar. 'Yo lo que haría...', le dije con textuales palabras 'cuando uno viene cometiendo errores', le digo '[F.], ¿me entendés?, es jodido que se haga responsable'. Todos apuntaban a él, entonces era como que [G.S.] y ella lo presionaban como para que diga 'Fui yo', porque [F.] quería eso, que se haga responsable de su error, que diga 'Mirá, este es mi error' y [G.B.] no lo hacía, entonces no sabía cómo manejarse. Y después cuando se hizo responsable, le dije que era necesario que pierda algo. Por supuesto no que lo expulsen de [A], porque jamás lo haría, pero '[F.], es necesario que pierda algo, porque lo va a seguir haciendo, porque si se hace responsable y está todo bien, la próxima vez lo va a seguir haciendo, es necesario quitarle el espacio de cine', 'Bueno OK, al cine no venís más, esas son las consecuencias del error que cometiste', porque no fue el primero, fue cuatro, cinco veces (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Para personas en situación de calle atravesadas por una etapa avanzada de adicción, la asistencia a "A" implica incorporarse a una estructura de oportunidades amplia. Sin embargo, la red no está al margen

de los “*free-riders*” (Herreros, 2004; Filgueira, 1999). Frente a la trasgresión de las normas, se resiente la acumulación de capital social, porque debilita los vínculos. Se trata de una organización en la que no existen normas ni sanciones creíbles que inhiban este tipo de comportamientos. Asimismo el hecho muestra el costo de tender puentes y el grado de compromiso necesario para garantizar la confianza. De todos modos, no hay que perder de vista la particularidad del caso. Como las redes de compromiso cívico en esta comunidad que comparte la situación de calle son débiles, la solidaridad, la cooperación y la honestidad se vuelven más difíciles de sostener.

### ***b) confianza y reciprocidad entre participantes y talleristas***

La interacción en el tiempo favorece las conversaciones entre participantes y talleristas, que van desde planos más “impersonales” a otros (más frecuentemente) “personales”. Participantes y talleristas expresan la existencia de estas interacciones, donde los primeros cuentan acerca de algún fragmento biográfico en búsqueda de contención, para “*descargarse*” o “*confesarse*”, o como una manera de obtener favores. Podría decirse que el proceso de trabajo grupal permite que los integrantes del grupo y los talleristas comiencen a conocerse entre sí; para ello se generan bases previas de respeto mutuo y un clima de contención que brinda confianza. Sin embargo en otros casos la necesidad de “*confesarse*” sucede sin necesidad de un espacio de contención previo. Los vínculos participante-tallerista suelen adquirir cierto grado de familiaridad de ambos lados: por parte de los participantes, se observa cuando colocan al tallerista en el lugar de “*amigo*”, y por parte de los talleristas, cuando los aconsejan y les dan “*regalos*”.

#### Talleristas: interacciones “personales”

*distintos participantes en algunos momentos yo sentí que necesitaban contarme algo o confiarme algo, algo de su vida personal, entonces por ahí me llamaban o justo se daba que nos quedábamos los dos solos y bueno, como que ahí como que necesitaban confesarse un poco. Me pasó en varias oportunidades, cuando por X motivo me quedaba o con [C.] o*

*con [L.] o con [O.] o con [M.], aprovechaban para contarme algo de su vida personal, algo fuerte, movilizante (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*hay una buena relación, ellos pueden creer o estar convencidos, hay confianza, no hay problema. Incluso a veces hablan pidiéndote como un consejo, no sé si un consejo, yo no creo que sirvo para consejos, pero a veces la propia experiencia o contar la experiencia de otro, 'lo que podés hacer es esto, porque te puede pasar aquello'. Creo que deben tener confianza o debe haber, hay una buena relación en la que ellos pueden hablarlo (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

#### Participantes: interacciones “personales”

*Con la petisa [ex tallerista] re bien, la re quiero, la voy a extrañar mucho. Siempre me contuvo, cuando yo me enojaba, venía y me contenía. Estaba re loco por ciertas cosas de mi vida y ella venía y me hablaba (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

*Sí, aprendés, cuando te hace parte de, por ejemplo con [Es.] [tallerista], con [Es.] a veces vengo y jodemos como si fuéramos amigos, pero jodemos que le digo 'Bueno, [Es.], andá preparando un sábado y un domingo, porque, fijáte la mejor pizzería, porque te voy a invitar a comer pizza, a tomar un buen vino y a desayunar', y se caga de risa, '¿Cómo a desayunar?' 'Sí, porque tenemos que irnos a dormir después', y se caga de risa la profesora, ¿no? Y a volver, a vincularnos pares, a no ser los cirujas de la calle, y se caga de risa y esa risa, ¿entendés? Y esas cosas, yo lo tomo como enseñanza, esas cosas (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Sobre la base del reconocimiento de la necesidad de los participantes, los talleristas a veces conceden obsequios a algunos participantes. Es decir, los talleristas hacen accesibles recursos que de otra manera éstos les sería más difícil de alcanzar.

*El caso de [C.], por ejemplo, con el pequeño presente y demás, yo sentí como 'Qué bueno que me regalan algo', yo no lo hice por eso, lo hice porque quería como festejar lo del grupo y terminar, pero me sorprendió y me encantó haberlo hecho, más porque tuve una reacción del otro lado lindísima, que a mí me dio mucha alegría. No es que me dijo nada, ni yo le dije nada, simplemente lo vi en la cara y cómo lo agarró, se lo puso contra el pecho y vos decís 'Qué bueno' (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

Al interior del taller pareciera mantenerse cierta lógica discrecional que también se observa entre ciertos participantes y la directora, en tanto los objetos son dados de forma desigual.

*eran cosas que para [A] no servían, eran cosas de artística muy chiquititas, le di a [V.] un pincel que valía una fortuna, [V.], este es para vos', porque él pintaba todas cosas chiquitas, le digo 'Este quedátelo vos' (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*la verdad que no lo hice adelante de los otros, pero además los otros no le daban el valor que él le iba a dar, a otro le doy un pincel y por ahí nada, pero él lo valoró, realmente lo valoró ese pincelito. Y después le dije a [Es.]: 'Mirá, dale toda la bolsa a [G.B.] a ver si se entusiasma para pintar', no sé si se lo dio. Te lo digo, me lo hubiera llevado yo que me venía bárbaro (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*Y [G.B.], qué sé yo, desde 'no me alcanza', 'no tengo plata', 'no puedo pagar'. Mismo para su cumpleaños también, 'Ay, yo quiero un bloc, quiero dibujar', porque yo lo incentivaba para que hiciera, para que dibuje, para que haga, para que se ponga. Le regalé la colección de lápices Staedler, dos, tres, cuatro, todos los blandos que salen 5 mangos cada lápiz, le digo 'Cuidálo querido, que son a precio dólar' (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

Las probabilidades de los receptores de compensar la entrega de objetos, ayuda o favores es baja. La entrega de obsequios puede mantenerse por largo tiempo como unidireccional. En algunos casos, la identificación del dador con el grupo receptor parece ser la principal fuerza motivacional, que es indicada como “nosotros”, interpretada como una forma de reducir las distancias sociales a partir de un “otro” diferenciado por su participación como “externo” a la organización. De todos modos este “nosotros” está en permanente constitución, en tanto el límite con el que es demarcado varía, como cuando se trata de la delimitación de los “artistas”.

*no siempre encontrás artistas reconocidos que sean sensibles, es gente que no, que totalmente escépticas que no les importa, no les interesa conocernos, que yo ya me incluyo, ¿viste? (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

## “Involucrarse” | compromiso cívico

La totalidad de los talleristas entrevistados participaron previamente de otras OSC. Pareciera que la creación de relaciones como producto de la participación voluntaria en asociaciones (escuelas, grupos confesionales, instituciones psiquiátricas, centros culturales, hospitales, otras OSC), fomenta la participación en esta organización (motivados por diversos incentivos, que van de lo económico a lo social), fenómeno que Herreros denomina “círculo virtuoso” de creación de capital social (2004: 100, traducción propia).

*pienso que necesitamos ayudar siempre, si bien no vivimos del aire o podemos tener un trabajo que nos reditúe, también hacer un trabajo en el que podamos sentirnos útiles y saber que podemos ayudar a alguien que necesita (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*Creo que tiene que ver con dar, con la capacidad que tenemos los seres humanos de dar, así como [A] o debe haber un montón de asociaciones y lugares, donde aunque sea un símbolo, es dar, dar al otro algo (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*a mí me encanta todo lo que es el contacto con la gente y pensé, no sabía que iba a poder solucionar algo o cambiar, modificar algo. Eso, la verdad que mi idea era, con lo que yo podía aportar, poder producir algún cambio en alguno, mi idea era esa (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

“Involucrarse” es una categoría nativa utilizada para denominar al trabajo de los talleristas basado en el conocimiento y reconocimiento de la situación del otro, y en el sentimiento de obligación de ayudar a aquellos en situación desfavorable.

*[A] además de ser un lugar de trabajo, es un lugar con mucho compromiso social, digamos, entonces la gente que se acerca a trabajar con nosotros, bueno, y vos lo sabés, tiene que tener un fuerte compromiso social y comprometerse e involucrarse con las personas en situación de calle, sino no funcionan acá (directora, 57 años, mujer, 22-07-09)*

*Al involucrarte de esta manera, empezás a descubrir que no sólo no es una basura, que no elige ser una basura y que no es cómodo estar en esa situación. Entonces te empieza a provocar*

*una serie de reacciones y te involucra de una manera diferente. El hecho de haber trabajado con ellos, montones de situaciones que se dan y se dieron, algunas felices y otras nada felices, y cómo sacarlo adelante y como descubrir que efectivamente es otra persona, con una realidad totalmente distinta, con un mundo distinto, pero que es otra persona, y que en última instancia, uno sí está mucho más involucrado de lo que cree (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

Asimismo surge anidada la idea de un “intercambio” entre participantes y talleristas, donde hay un beneficio de ambas partes.

*como experiencia muy enriquecedora el hecho de poder trabajar con estas dos personas que fueron como asignadas al proyecto, de las cuales una no terminó y la otra sí con todo el desarrollo del proyecto, pero a mí me sirvió muchísimo humanamente. Eso me pareció como una vuelta, un retorno de todo este proyecto (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

*También sirve como una enseñanza personal de uno, no ahogarse en ese vaso de agua, encima el vaso está vacío, es imposible que te ahogues si uno se ahoga con una gota. Y ellos como que entonces, sirve de enseñanza para uno estar más tranquilo y valorar lo que tenés a tu alrededor, y quizá con eso también, valorar que ellos también son importantes (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*Como lo que les pasa a cada uno, la historia que tiene cada uno, cómo a pesar de todo lo que viven y de todo lo que vivieron siguen adelante y un montón de otras cosas. Entonces hay un intercambio. Mi trabajo es enseñarles pintura, pero bueno, ellos a mí también me devuelven un montón (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

En este “intercambio”, los artistas profesionales relatan que se vuelven más concientes de la situación de los participantes. A través del “redescubrimiento” del otro, se trata de un proceso de puesta en valor tanto de las personas en situación de calle como de la función social del artista profesional.

*romper con esos lazos que se forman inconscientemente en la sociedad, porque yo estoy acá, ellos están acá, no nos cruzamos. Bueno, tratar de cruzarnos y romper con esas cosas, que desde ese punto me parecía interesante ser consciente de eso. Creo que a más de una persona cuando apenas arranqué le*

*decía: 'Me afecta mucho y me bloquea el hecho de saber de que yo sé que cuando estoy cansada no veo la hora de llegar a casa, sé que me bajo de todo, me saca todo y bueno, descanso, saber que el día tiene 24 horas y al otro día es lo mismo, y saber que ellos nunca llegan a ese lugar de descanso, nunca saben a dónde descansan' (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*Aprendí que hay lugares donde los artistas podemos hacer cosas buenas, trascendentes, que nos ayudan a todos, a nosotros mismos y al lugar donde vivimos, a la gente, a la sociedad. Aprendí que hay personas que están en situaciones mucho más difíciles de la que estoy yo, y que sin embargo tienen toda la actitud y que hay que aprender de ellos también y un montón otras cosas humanas que son alucinantes, más allá de lo artístico, también (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*Una de las situaciones sociales es ver a esta gente sin techo y sin nada, como si fuera la basura social nuestra, entonces si yo logro ponerla en una cajita, yo me quedo tranquilo conmigo mismo. ¿Por qué?, porque ya la encasillé, ya sé a qué corresponde y no tengo ninguna necesidad de contactarme, ni de preocuparme, es mi basura, es la basura que generamos como sociedad, no es un individuo, es una basura. Al involucrarte de esta manera, empezás a descubrir que no sólo no es una basura, que no elige ser una basura y que no es cómodo estar en esa situación. Entonces te empieza a provocar una serie de reacciones y te involucra de una manera diferente (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

Los participantes comparten este sentimiento de marginación y aislamiento que perciben en el “afuera”, a la vez que reconocen una puesta en valor cuando relatan que dentro de “A” dejan de sentirse y ser tratados como “cirujas”, “enfermos”, “fantasmas”, “lacra”, “basura”.

*acá nos tratan como iguales a todos y no como nos tratan afuera, que porque estamos en la calle somos basura (participante, 50 años, mujer, asamblea 29-05-09)*

*yo me quedaría a vivir acá, porque no me siento solo acá o mantendría el día ocupado acá, me siento útil, no me siento hecho un parásito o como dicen algunos 'lacra de la sociedad' porque estamos en la calle (participante, 50 años, hombre, 19-11-09)*

*Ya no sos un fantasma como lo fuiste, porque uno cuando estás en esa situación sos un fantasma civil directamente, sos un fantasma, no pertenecés a esta sociedad (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*para el trabajo que estamos haciendo lo que importa es el proyecto común, empezar el proyecto y terminarlo y demostrarnos a nosotros mismos que podemos y finalmente a los demás que podemos, que no somos una lacra, que somos personas creativas y útiles, y para eso está, para mostrar lo que estamos haciendo están los proyectos que tenemos (participante, 50 años, mujer, asamblea 15-05-09)*

Partiendo de una distancia geográfica y social entre participantes y pintores profesionales que se suman al programa, se generan vínculos entre ellos a partir de la actividad artística compartida, que permite que se generen oportunidades para los artistas profesionales (en tanto les abre la posibilidad de una muestra o de exponer una obra en el espacio público). Pero fundamentalmente también se abren las oportunidades de interacción entre personas socialmente distantes, lo que aumenta significativamente las probabilidades de acumulación de recursos, aunque no aumentan para ambos por igual las probabilidades de convertirlos en activos.

#### Talleristas: oportunidades de la interacción

*después de hacer los murales, al poquito tiempo, sí, fue antes justo de empezar con el de [A.V.] [artista profesional externo] que nos quedamos ya a pasar unos chapones y qué sé yo, que [C.] estaba re entusiasmada con la plata que recibió del subsidio, y ella fue y se compró un libro de técnicas artísticas para trabajar la madera, un libro carísimo. Mientras todos se compran drogas y qué sé yo, ella se compró un libro de técnicas artísticas, así que eso para mí ya valió todo (Entrevista a tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*Otro de los ejercicios, me acuerdo que me decían los dos que no podían hacer caras y demás. Bueno, una vez que terminamos un martes que terminamos los murales, les pedí unas hojas y empezamos a ver, porque me decían: 'No, porque me hacen dibujar las cabezas', [G.B.] era, le digo 'No, mirá, yo te voy a dar dos, tres datos tontos' y entonces nos pusimos los tres, nos sentamos y les empecé a graficar, 'ven los tercios en la cabeza y los ojos'. Así que bueno, eso está muy lindo, ahora, de esto nada te sirve si no aprendés a mirar, lo importante es aprender a observar (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

#### Participantes: oportunidades de la interacción

*aprendo cómo es una chica con una vida normal, por ejemplo, como la que nosotros estamos recuperando. Aprendo eso más que nada, no demasiado, pero aprendo la tolerancia cuando le*

*resto importancia a un montón de boludeces, cuando otros hablan. Sí, aprendés, cuando te hace parte de, por ejemplo con [Es.] [tallerista], con [Es.] a veces vengo y jodemos como si fuéramos amigos (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

*Pero después tendríamos que haber hecho algo con eso, porque era un contacto para salir nosotros adelante, para ir a un taller de un pintor conocido, cosas por el estilo, aprender. Conocer gente para tener contactos para conseguir un trabajo después o algo (participante, 50 años, mujer, en entrevista a participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Si bien podría pensarse que el beneficio es mayor para los participantes que para los artistas profesionales integrados, en este caso, ambos se benefician por la diversidad de intereses y bienes en juego: los primeros, porque al extender “hacia arriba” (Filgueira, 1999: 183) las interacciones, obtienen acceso a aprendizaje de buena calidad, información, contactos; y los segundos, porque al extender las interacciones “hacia abajo”, amplían a su vez las interacciones “hacia arriba” (obtención de rédito y reconocimiento social en círculos externos a esta red, adquisición de experiencia laboral para agregar al currículum, prestigio). Además, por medio del taller de murales, tanto los talleristas como los artistas profesionales externos tienen la oportunidad de establecer puentes con programas gubernamentales y empresas (como librerías y pinturerías).

*para mí era muy importante figurar, más allá de la experiencia, realmente ponerlo en el currículum, ¿qué te parece?, poner que ‘el Gobierno de la Ciudad’, es super importante (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09).*

*[A] ha participado en diferentes actividades artísticas y ahora con el gobierno, como [A] es reconocido puede ser que bueno, en los currículums ‘Trabajé en [A]’ (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*fue un desafío y no sabía ni siquiera, yo no podía determinar ni el lugar, ni cómo, ni qué, ni los materiales, ni nada, fue como ‘Bueno, vamos a ver a dónde se llega’ y fue como decir ‘Bueno, vamos a ver adónde se llega y me va a servir a mí curricularmente y demás’ (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

Sin embargo, en esta interacción “hacia arriba” y “hacia abajo”, el prestigio y profesionalismo del artista profesional integrado se pone en juego, dado que la obra se exhibe en espacios consagrados al arte, o bajo la mirada de colegas. Por lo tanto, a la idea original de presentar solamente el boceto para que los participantes lo realizaran, el artista profesional decidió sumarse al proyecto de forma activa. Por lo tanto, a las anteriores dimensiones de “*involucrarse*”, se suma en este caso que viene también impulsado por la protección de su reputación profesional.

*cuando vimos este ejemplo que te dije que la primera vez que tuvieron que hacer algo solitos, arruinaron lo que se hizo en la primera sesión, dije ‘Yo en realidad voy a tener que acompañar todo el proceso’, como hacer una dirección de obra, nada más que en ese caso fue la dirección de un mural (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

La participación en la organización por parte de los artistas profesionales tiene una alta rotación. Es decir que “*involucrarse*” de manera activa y comprometida por un largo período se vuelve difícil de sostener.

*más que nada era saber cuánto tiempo íbamos a estar y que no abandonemos en el medio del transcurso, porque la gente está acostumbrada a eso. Había personas que empezaban una semana, dos y se iban, que lo que ellos querían un proyecto o un compromiso a continuar el período que corresponda (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*fue un poco de presión, porque si todos abandonan, ¿qué pasa acá? (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

*a mí me llegó a pensar bastante todo lo de la muerte de [F.] y la fundación y demás cuando murió, qué grado de compromiso yo podría tener o no o qué grado podría asumir de compromiso. Y lo pensé y lo hablé, nos fuimos a tomar un café después con [A.P.] y lo hablé con él y le dije: ‘No, mirá, yo en lo que pueda externamente sí, pero no tengo vacación, yo la única vocación que tengo es para pintar y desde ese lado sí, encantadísimo’. Pero no correrme para algo o comprometerme delante de personas a algo que no sé si lo voy a poder cumplir, si fuera con cosas o monetariamente es mucho más fácil, de la otra manera me obligó a pensar seriamente, estuve una semana pensando ‘¿me involucro más o no me involucro, paro o no paro?’. Fue como decir ‘No’, muy seriamente, si te comprometés con personas no podés fallar, tenés que estar muy seguro y*

*realmente mi vocación es otra, prefiero ayudar desde donde sé que me paro bien* (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)

Por otro lado, se produce un “dilema organizativo” (Wilkis, 2004: 194) acerca del proceso vs. el resultado. Si bien se valora el proceso por sobre el resultado de la obra, expresado como “*va mucho más allá de la resolución final plástica*” (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09), el artista profesional decidió intervenir en forma directa para alcanzar la calidad esperada. En los casos de ausencia del artista profesional externo durante el proceso de realización del mural bocetado por él, los participantes parecen tener dificultades en llevar adelante la actividad. Dentro del taller de murales, también aparece este dilema no resuelto entre el proceso y el trabajo final.

*Yo no meto mano en los trabajos, te digo la verdad, para mí los trabajos los hace la gente de [A], los hace la gente de [A], no sé cómo explicarte, pero bueno, me parece que había que meter mano* (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)

*Entonces se producía, ¿viste?, porque por ahí uno decía: ‘Lo arruinaste’ y es verdad, pero bueno, si quieren que esté hecho por gente [A], no tenés que decir ‘Está arruinado’. Al contrario, tenés que decir: ‘Qué maravilloso lo que pudieron hacer’, aunque sea la letra, la raya torcida, porque ¿cuál es?, que lo hayan hecho ellos. Esa es mi idea, pero bueno, más o menos, no era mucho la idea* (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)

La presentación de este dilema da cuenta de la tensión no resuelta entre los medios y los fines buscados. La directora intentó solucionarlo en una “*reunión de profesionales*”, sosteniendo que los objetivos de los talleres son: en primer lugar, volver a una “*normativa*” de trabajo, segundo, “*generar un buen producto*”, y en tercer lugar, el “*auto-sustentamiento*” de los talleres (reunión de profesionales, notas de campo, 04-08-09).

#### 4.1.5. ARTISTAS PROFESIONALES Y “ARTISTAS COMUNITARIOS”

La red que se genera alrededor del taller de murales tiene un alto grado de heterogeneidad<sup>116</sup>. Los participantes se vinculan a través de relaciones con distinto grado de “fortaleza” [*strength*]<sup>117</sup> con los talleristas, con artistas profesionales externos y con otros miembros de la organización. A modo de ejemplo que acompañará este acápite, “A” participa de un programa del gobierno local, consistente en la realización de murales bocetados por artistas profesionales, cuyo propósito es la participación en la producción artística de la mayor diversidad posible de actores culturales y sociales de la Ciudad de Buenos Aires (página web de un programa de arte público del gobierno local, 2011). Por este medio, algunos participantes del taller de murales de “A” tienen la oportunidad de realizar trabajos con artistas profesionales integrados, en forma paga.

#### Trabajos artísticos

Para que la obra propuesta pudiera llevarse a cabo, no sólo hizo falta la voluntad del artista integrado; le anteceden: la decisión de asignar recursos para proyectos artísticos por parte de un organismo del gobierno local; el interés de la directora por incorporar el proyecto a la organización; la asistencia al taller de los participantes, que tuvieron que aprender o ejercitar el dibujo y la pintura; y la presencia de los talleristas internos que se ocuparon de la educación artística y entrenamiento previo de los participantes.

---

<sup>116</sup> “El grado de heterogeneidad es entendido como un atributo de la red derivado de su composición en el sentido de mayor o menor igualdad de sus miembros y que la heterogeneidad tiene un sentido y una dirección que depende del posicionamiento de los miembros en relación a los recursos” (Filgueira, 1999: 183).

<sup>117</sup> De acuerdo a Granovetter (1973), la fortaleza de un vínculo es “una combinación de cantidad de tiempo, intimidad (confianza mutua) y los favores recíprocos que caracterizan el vínculo” (1973: 1361, traducción propia). A ello Filgueira agrega que “Relaciones fuertes son aquellas que incorporan en la interacción el mayor número de status del individuo, participan de normas morales exigentes, introducen formas de delegación de autoridad, poseen un mayor grado de ‘encerramiento’ y desarrollan un número mayor de sanciones positivas y negativas como forma de controlar el comportamiento de tipo ‘free-rider’” (1999: 182).

*Esto surgió como un apéndice del taller de murales, o sea, les ofreció la gente del gobierno, ‘Ah ¿vos tenés un taller de murales? Bueno, te damos un lugar para que hagas un mural, elegite un artista y vamos con murales’ (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

El artista profesional externo a la organización bocetó una obra para ser ejecutada por los participantes de “A”. Desde su punto de vista, los participantes del taller a los que se les confió ejecutar la tarea son asistentes o “colaboradores”. Bajo la coordinación del tallerista, la actividad es realizada por participantes seleccionados dentro del taller de murales, y reciben un sueldo extra por ello.

*Como el proyecto arrancó originalmente como que yo presentaba un boceto, en la ejecución en sí misma yo no iba a participar, entonces no había colaboradores míos, ni alumnos, ni nada, sino la gente de [A]. Cuando decidí integrar la ejecución y demás, acepté, como acepté los chapones, acepté quién estaba, sin condicionar nada. Estaban estas personas, trabajo con estas personas, vamos a ver quiénes son, qué pueden hacer, qué no pueden hacer (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

La interacción entre artistas profesionales internos (talleristas) y externos (artista profesional integrado) y los artistas comunitarios (participantes del taller de murales) conlleva tanto problemas como oportunidades, que surgen de la cooperación, como puede verse del siguiente ejemplo, donde se interfiere el trabajo original que el artista profesional ideó, por la forma en que se lleva adelante el trabajo artístico. Se produjo una situación que en principio parecía ser un error de los participantes en el trabajo encomendado, y que luego tuvo un resultado inesperado para el artista profesional externo. El trabajo consistía en hacer cinco figuras en una chapa de 1.50 m x 1.00 m (aprox.), primero haciendo el traspaso de las figuras con papeles y pegatinas, luego trabajando el dibujo con tintas y sintéticos. La obra completa consistía en la figura de un adulto mayor rememorando el fútbol de barrio, y la idea que el trabajo quería transmitir era el aprovechamiento de las “oportunidades”.

*[La obra] alude a la escena en sí, algo mucho más literal y palpable pero también esta frase de [la obra] es toda la vida esperando la oportunidad, o una ayuda, o algo que te cambie el golpe de suerte o algo que te cambie lo que naturalmente viene siendo tu vida. Y me gustó, porque es la contraposición o la complementación entre los chicos que también pueden esperar ese golpe de suerte o el viejo al cual ya se le pasó el tiempo, y están toda la vida esperando un centro, es también pensar '¿Vale la pena esperar un centro o mejor aprovechar la vida y a hacer las cosas que se pueden hacer en el momento?' Bueno, a eso apuntaba todo el concepto del mural, toda la parte literaria del mural (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

El artista profesional externo había quedado conforme con la primera parte del trabajo y le había pedido a uno de los participantes que trabajara los contornos con sintético. El resultado fue que no sólo pintó los contornos, sino también el interior de las figuras, con lo cual el trabajo se habría arruinado. Además, los dos participantes que colaboraban en este trabajo (si bien todos los participantes del taller de murales tienen la oportunidad de aprender, sólo algunos obtuvieron la oportunidad de realizar este trabajo) se pelearon entre sí por este motivo. Sin embargo, frente a esta situación el artista integrado externo logró sacar ventaja:

*Fue ver el trabajo, fue ver que se había arruinado, entonces decidir bueno, ahí en el momento 'Vamos a comprar lijas, vamos a lijarlo completamente'. Se empezó a lijar y yo 'Ya está, ¿qué le vamos a hacer? Vamos a empezar de vuelta'. De entrada me sirvió bueno, tengo que entonces, las premisas tienen que ser hiper claras, concisas y acortadas. Empezamos a lijar, se empezó a lijar, se empezó a lijar y en el lijado empezaban a aparecer cosas que no estaban previstas. Acá es donde aparece el ejercicio del arte y demás, de estas cosas que aparecieron, casi como azarosamente, por imprevisiones vuelven a pasar cosas nuevas. El hecho del arte, del ejercicio artístico lo que te permite es justamente redescubrir inmediatamente las cosas que pueden rescatarse. Entonces, lejos de tirar a la basura y de seguir con esa situación negativa, en dos horas lo transformamos y fue de un error o una equivocación, apareció algo totalmente nuevo, mejor que lo anterior (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09).*

Este ejemplo es una alternativa y una toma de decisión que tuvo que enfrentar el artista profesional externo por su participación en un vínculo cooperativo con artistas comunitarios que lo estaban asistiendo. El lenguaje

del artista profesional no fue lo suficientemente claro como para explicar lo que quería, y los participantes experimentaron dificultades para desempeñarse. Tal como sostiene Becker: “La obra siempre revela indicios de esa cooperación” (2008: 17).

Otro de los problemas con que tuvo que enfrentarse el artista profesional integrado fue la alta rotación de los participantes.

*inicialmente estaba [G.B.] y [C.]; [G.B.] hubo unos inconvenientes acá que uno nunca sabe quién dice la verdad, se baja y estuvo otro [G.B.] que bueno, era un muchacho uruguayo. Él dejó de venir de repente, así que bueno, siguió [C.] sola hasta que le dijimos a [G.B.] que retome y lo retomó, estuvo trabajando (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09)*

Los artistas comunitarios aprenden en el proceso, tal como expone uno de ellos involucrados en la obra, “esto es más que dibujar, porque uno aprende una técnica” (participante, 24 años, hombre, notas de campo 19-08-09) y hay una búsqueda por parte del artista profesional de dejar una enseñanza a través del arte. Cuando los artistas comunitarios “asisten” al artista profesional integrado en la obra, este proceso es visualizado como un ámbito de aprendizaje artístico.

*Terminó y dos martes después, a mí me cayó la ficha de decir ‘pucha, qué bueno que ocurrió’, y ya no es qué bueno que ocurrió por el mural por la pintura y demás, pero qué bueno que ocurrió por nosotros, porque tal vez no quedó nada pero tal vez sí quedó, es como decir una chispita, una cosita que queda, no sé si en el inconsciente o bueno, una vez algo que hice de golpe lo transformé. Tal vez es una tontera lo que hice, pero una vez pude hacer esto. Si ese mismo mecanismo se pudiera activar en tanto en las dos personas como en mí mismo, ante cada situación de esas se pudiera hacer un ejercicio constante de eso, nos sirvió a todos como un aprendizaje fabuloso (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

El artista profesional externo no hubiera podido exponer ni obtener la misma repercusión de la obra de no haber contado con la colaboración de los artistas comunitarios. Gracias a los patrocinadores gubernamentales, el artista integrado logró que la obra se exhibiera en un lugar público y accesible. Además consiguió que la inauguración estuviera a cargo del

gobierno local, en parte gracias a la cuota de apoyo municipal dio a la organización “A”, y en parte gracias a los vínculos del artista integrado con un miembro de la organización que lo sugirió para este proyecto. La contracara, en términos organizacionales, fue que el artista profesional externo operó en un contexto de limitaciones institucionales: estaba en cierta medida limitado o subordinado a los criterios y exigencias tanto de la directora como del gobierno local.

*de entrada cuando yo hice la propuesta, primero al ser chaponés en blanco y negro cuando había todo color en el mural, ya les pareció rarísimo, y cuando planteé la idea de pegar papeles higiénicos o servilletas, la que primero reaccionó mal fue [F.], dijo: ‘No, no, ¿cómo vamos a hacer eso? Yo no quiero, justamente, nada que tenga que ver con la mugre, venimos juntamente tratando de sacar gente de ahí y vos me vas a volver a meter la gente’. Hasta que tuvimos una charla y le dije: ‘No, [F.], es justamente lo contrario, es de lo que nadie valora y respeta y todo el mundo tira, pensando en esta gente, es justamente resignificarla, decir: ‘No, con esto se puede hacer una obra de arte’, ‘Bueno lo voy a pensar’. Bueno, y después convencer a la gente del gobierno que sin color también se podía, porque también tuve requerimientos y pedidos que por favor le metiera color a las cosas (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

### **Los límites del reconocimiento entre artistas**

Sumado al trabajo en conjunto con el artista profesional integrado, los artistas comunitarios realizan sus propios trabajos grupales de tipo artístico (como se vio en “El arte como ‘vehículo’ de expresión”). No sólo realizan actividades “de apoyo” (como preparar las telas o calcar las figuras), sino que son ellos mismos quienes hacen arte. De las entrevistas se observa una búsqueda por algunos participantes de realizar más trabajos “propios”, frente a los trabajos “ajenos” propuestos por los talleristas o profesionales externos.

*Tallerista: trabajos “propios” y “ajenos”  
Y [G.B.] no quiso participar y se paró desde un lugar entendible, no justificable, entendible. Él dijo que ese no era..., o sea cuando se empacó y no quiso participar, yo en un*

*momento lo escuché que dijo: 'Pero este no es mi proyecto'*  
(artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)

Participantes: trabajos “propios” y “ajenos”

*yo le dije que sí, porque a mí me encantaba murales, me encanta a pesar de que ahora me doy cuenta que no es precisamente lo que a mí me hubiera gustado. Me hubiera gustado estar más volcada en el dibujo y la pintura, y no como ahora pintar de pronto un dibujo de cualquiera y no tenemos que, no es una cosa de uno mismo* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

*Me gustaría que llegara a ser una muestra de nuestras cosas*  
(participante, 50 años, mujer, en entrevista a participante, 33 años, hombre, 07-12-09)

A fin de adoptar de forma inductiva la definición que los propios actores dan a sus actividades, con el fin de asegurar que la definición de su rol sea representativa de la red que está siendo estudiada, se observa primero una tensión acerca de la definición del papel de los participantes del taller de murales.

Por un lado, los artistas profesionales integrados ponen reparos a la consideración de los participantes del taller de murales como “artistas”, organizado por las siguientes variables: experiencia y grado de centralidad del arte en sus vidas. Artistas profesionales internos y externos a la organización colaboran con los participantes. Los talleristas los describen artísticamente como “*gente sin experiencia*” (tallerista, 34 años, mujer, 16-12-09), “*en realidad intervenimos varias personas de las cuales algunas no tenían ni idea*” (pintor profesional, 46 años, hombre, 17-12-09).

Talleristas: experiencia en arte

*En este caso en particular, al haber intervención de otras personas y cómo se fue dando, fue como también aflojar un poco como en ese sentido, bueno, si no queda como a mí se me ocurrió y demás, está bien, no hay problema, porque en realidad intervenimos varias personas de las cuales algunas no tenían ni idea y entonces decís 'Bueno, aflojo un poco, que quede lo mejor que pueda, que sirva como trabajo en conjunto, en grupo, y finalizarlo'* (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)

*yo no sé cómo lo encararon ellos, que es los que entendían ellos, pero si la idea original era que la gente en situación de*

*calle a las cuales se les daba el proyecto, que eran estas dos personas, tradujeran artísticamente el boceto y lo pudieran pasar y plasmar artísticamente, para mí se equivocaban de cabo a rabo, porque ninguno de los dos son artistas (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

*lo que se intenta es que justamente, que esto sea el medio, es una excusa, no es importante que ellos sean ni muralistas ni pintores. Pero bueno, ellos tienen que cumplir con un horario, tienen que cumplir con una rutina, tienen que cumplir con un orden, hasta la limpieza, o sea son hábitos que ellos tienen..., el compromiso, estar con un compañero, saber que tienen que cumplir acá, que si vos arruinás a esto arruinás al otro. Son muchas cosas y son muchas cosas que tienen que ver con la vida cotidiana y no con el arte en sí, por lo menos esa es la intención (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

Talleristas: grado de centralidad del arte

*tengo que entender que por ahí ellos no tienen la intención, de hecho por ahí no la tienen, la intención de convertirse en un artista reconocido. No es la intención. Sí hay por ahí un goce de dibujar, de pintar o de participar en algo, pero no creo que sea la intención de ellos entregar su vida al arte. Tienen otras prioridades (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

*Yo creo que desde ese lado todo el mundo siente un cambio o una modificación o como mínimo una reflexión, al hacer una actividad artística decís 'Epa, hay algo que ocurrió o que me ocurrió que no me ocurre generalmente o haciendo otras cosas'. Por ahí creo que pueden ellos llegar ellos a sentir algo modificadorio respecto de este trabajo en particular con el arte. En lo que a mí respecta es mucho más, lo elegí como mi manera de vida, entonces bueno, ha involucrado todo mi ser completo (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

*El arte para mí es una manera de vivir, porque el arte es todo, por ahí es tener una mirada distinta para las cosas, es otra visión, también es una cuestión de aceptar. Yo puedo decir que algo me parece maravilloso y no gustarme. El arte es una manera de encarar la vida, para mí es hasta, no sé cómo decirte, no curativo, es super placentero, es super placentero (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

Los talleristas sostienen que los participantes valoran el aprendizaje artístico que les brindan como profesionales y disfrutan con las actividades artísticas y que “cada uno de ellos tiene su propio código y su propio lenguaje plástico” (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09), del mismo modo

que lo piensan los participantes: “*cada uno tiene su expresión*” (participante, 57 años, mujer, 25-11-09).

Por otro lado, en la invitación a la inauguración del mural organizada por GCBA, se coloca a los participantes del taller que participaron de la realización del mural en pie de igualdad con los artistas profesionales bajo la figura de “*artistas*”. De este hecho se observa por un lado cómo el gobierno local otorga crédito artístico por el trabajo colectivo al conjunto de participantes que colaboró en las distintas instancias del proceso (pone el acento en la interdependencia o interactividad de los vínculos), y por otro, cómo este reconocimiento plural toca sensiblemente y llama la atención a los artistas profesionales, que pretenden una posición diferente a la otorgada.

*En la entrega de los murales me mandan la invitación por correo electrónico y figura [A.V.], figura [C.] y [G.B.] y yo ni figuro (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*esto está re mal redactado, porque dice ‘artistas’, no son artistas, en realidad son colaboraciones. [C.] y [G.B.] no son artistas (ex tallerista, 46 años, mujer, 16-12-09)*

*ayer en la reunión que hubo y en la presentación, yo seguí figurando como al principio, como que solamente hice el boceto. Yo no me voy a poner a explicarle a la gente si hice todo el proceso, si estuve hasta el último día, si estuvimos trabajamos, ya está, ya está, ya está colgado, ya está ahí, ya no me pertenece (artista profesional, 46 años, hombre, 17-12-09)*

Además del reconocimiento por parte del gobierno local de los participantes como artistas y otorgarles un subsidio por realizar trabajos artísticos, otras razones abonan a la designación de los participantes como artistas. Primero, desde los comienzos de la organización, el grupo originario de participantes de murales fue designado como “*pintores*” en situación de calle. Segundo, en la actualidad los coordinadores de las áreas institucionales de “A” reconocen a los participantes como “*artistas vocacionales*” (notas de campo, 04-08-09) en oposición a los “*artistas profesionales*”. Tercero, favorecidos por el trabajo artístico fomentado en “A”, algunos participantes se consideran y reconocen a sí mismos y/o entre

sí como “*artistas*”, “*pintores*” y otros aspiran a serlo, organizados por las siguientes variables: “*talento*” y grado de centralidad del arte en sus vidas.

Participantes: “*talento*”

*ella tiene un talento increíble como artista y recién ahora está dando, está empezando a sacar y hace unas cosas, así, intuitivamente, porque nunca, nunca le proporcionaron la oportunidad de desarrollarlo* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*yo fui la preferida de mi padre y en fin, tuve de entrada un nivel de exigencia, no exigencia autoritaria, sino una expectativa de algo, ¿viste? Yo era la princesita, la genia, la artista* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*espero poder decir sí, que me desarrollé lo suficiente como para considerarme finalmente una artista y poder mostrar lo que hago* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*yo sea donde sea siempre dibujaba, siempre pintaba porque es algo que una lo tiene, como esas mujeres que les encanta coser y bueno, y cosen y cosen, cosen, cosen cualquier cosa, una pollera. El dibujante es igual, la gente que dibuja y pinta es igual* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

*yo le corregí unos dibujos porque yo sé bastante de dibujo, le dije: ‘Mirá, acá falla esto, falla esto, falla esto’. Y me mira así ‘Pero, ¿quién te creés que sos?’, me dice, ‘¿Qué te creés? ¿Que sabés más que nadie?’, me empezó a decir. Yo me quedé chiquita, le digo: ‘No, pero te estoy diciendo’, ‘No, porque yo soy el mejor pintor’* (participante, 57 años, mujer, 25-11-09)

Participantes: grado de centralidad del arte

*El arte es mucho más necesario de lo que la mayoría de la gente piensa, porque la vida sin expresión es supervivencia y el arte es el desarrollo máximo de la expresividad* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

*Me parece que el arte es a la vida como los pétalos son a una flor, o sea, la muestra de la esencia de lo que está guardado, y aparte que el arte cura muchas heridas que de otra forma ni siquiera con toda una vida de terapia se curarían* (participante, 50 años, mujer, 03-12-09)

Entre pares reconocen y valoran la capacidad del otro para realizar trabajos artísticos. El reconocimiento de la creatividad de los participantes es también mencionado por los talleristas.

Participantes: reconocimiento de la creatividad

*G.G.- Está todo bien en mi caso personal, pero sí, hay mucha gente que empezó, como [G.B.] que lamentablemente ahora no está en el programa, pero [G.B.] llegó y un tiempo, un pibe jodido, sufrió mucho, con un corazón, ¿viste? Llegó así pintando y te puedo asegurar que se hizo íntimo amigo de la pintura, porque lo vi hacer cosas maravillosas, una prolijidad (participante, 33 años, hombre, 07-12-09)*

Talleristas: reconocimiento de la creatividad

*[G.B.] dibujaba muy bien, tenía mucha creatividad, no solamente para copiar algo sino para crear él un propio lenguaje individual, bien personal y estaba bueno lo que hacía. Después por ejemplo [O.] me llamó mucho la atención lo bien que pinta, las pocas veces que la pude ver pintar algo siendo ella misma en un trabajo individual, en un afiche, por eso te digo que ahí pude ver desde un comienzo hasta el final cómo pintaba ella sola y lo hace muy bien. [C.] es super absorbente también y enseguida aprende y le encanta (tallerista, 29 años, mujer, 03-12-09)*

Para finalizar este dilema, tomando en cuenta estas diferencias de posturas, aquí se adopta el concepto que los participantes, gobierno local, y coordinadores de “A” dan a al rol de los participantes en esta experiencia de artes visuales. Tomando en cuenta los reparos que de ello hacen los artistas profesionales, podría decirse que la red que se genera alrededor del taller de murales, es un mundo de arte que produce “artistas comunitarios”<sup>118</sup> en tanto: los participantes forman parte y se identifican como parte de una misma comunidad; realizan trabajos artísticos en forma grupal; lo hacen dentro de una red más extensa que los liga a artistas profesionales integrados; su pertenencia a la red los define como artistas (desde la propia organización desde otros nodos de la red se los reconoce como tales); se explican por la red en la que están inmersos; desde la organización se busca generar en ellos una mejora social.

---

<sup>118</sup> El tipo “artista comunitario” que surge del análisis de los casos se diferencian de otras formas no estándar de hacer arte propuestas por Becker (2008), principalmente porque trabajan en conexión con la comunidad y con los artistas profesionales integrados (ver Conclusiones).

## PUNTOS CLAVE DEL CASO “A”

Los participantes del taller de murales se encuentran en el centro de una red de arte comunitario, en tanto gracias a su participación en ella (asistencia al taller; aprendizaje y ejercicio del dibujo y la pintura) se desarrollan como artistas comunitarios. La participación en “A” les brinda la oportunidad de trabajar grupalmente junto al acompañamiento de pintores profesionales, exponer sus trabajos en la vía pública y en circuitos convencionales de arte. A su desarrollo colaboran: la voluntad del artista integrado externo de involucrarse en la experiencia; la decisión de asignar recursos a la organización para proyectos artísticos por parte de un organismo del gobierno local; y la presencia de los artistas profesionales internos que se ocupan de la formación artística de los participantes.

En el trabajo se han observado diferencias en la definición de los participantes del taller de murales. Éstos están restringidos a la consideración utilitaria del arte de la dirección y a las decisiones del trabajo artístico de los artistas profesionales. Desde la dirección se considera central el problema de la situación de calle de los participantes (“*los sin techo*”). Por su parte, aquellos que participan del taller de murales, en conjunto con el reconocimiento por parte del gobierno local, se consideran a sí mismos y/o entre sí tanto como “*en situación de calle*” y también como artistas y portadores de talento y de un lenguaje artístico propio. Los participantes realizan arte, porque creen que es favorable a su situación el hecho de tener esa experiencia, y destacan el “placer”, la “*distención*”, la “*tolerancia*” y la (auto) “*valoración*” que les da la experiencia artística en sí misma.

Podría decirse que si bien el programa no logra “*sacarlos de la calle*”, es una oportunidad para los participantes de reducir la vulnerabilidad. Al estar incluidos dentro de este marco organizativo ligado a la actividad, su asistencia les otorga un lugar de pertenencia, les brinda apoyo social y psicológico, y les deja algunas herramientas para el trabajo, los mantiene fuera de “*la calle*” durante las horas que asisten a los talleres, el trabajo artístico se vuelve una disciplina accesible; además, la propuesta de la organización es servir como intermediario para revincular a los participantes a las redes afectivas, culturales y laborales. Pareciera que, a través de las

actividades grupales, se amplían las redes y el capital social previo de los participantes hacia otras personas y organizaciones más allá del espacio de los paradores/hogares o la calle; estas actividades los ayudan al fortalecimiento de vínculos grupales, la generación de vínculos entre participantes y artistas profesionales integrados, y la posibilidad de estrechar vínculos con la directora.

El arte en esta organización adquiere la función de “*vehículo*” normativo, expresivo y de socialización. Desde la dirección se promueve la enseñanza de habilidades que pueden tener un uso artístico, pero se les enseña con fines utilitarios. La participación en este espacio les permitió expresarse y desarrollar capacidades artísticas y fortalecer su identidad; asimismo, la práctica sistemática de estas actividades fomentó hábitos de trabajo entre los participantes.

Aquello que más pareciera afectar en su desarrollo personal es su posición en la estructura de relaciones con la directora. La organización opera dentro de un sistema de relaciones con el gobierno local. El programa falla, al brindar una ayuda social de modo desigual entre los participantes. La variación en grado del capital social de los participantes adquirido en la organización depende del lugar que ocupa cada persona en la estructura de relaciones. Aquellos más beneficiados son quienes están más cercanos a la directora, porque los vínculos de puente suman información distinta. Así, aquellos más cercanos a la directora están en ventaja sobre el resto de los participantes, en tanto manejan más información y tienen acceso antes a ella. La cercanía con la directora se traduce en ventajas de diverso tipo, que va de la entrada preferencial en los paradores a mayores oportunidades de obtener un trabajo o un subsidio habitacional. La posición de la directora como intermediaria se vuelve un recurso potencial para los participantes. Es decir que en situaciones de vulnerabilidad, el capital social de escalera puede transformar las condiciones precarias de existencia en estrategias de supervivencia, aunque sólo transitoriamente. Además, la propuesta de “A” puede colaborar a la integración de las personas en situación de calle en tanto ofrece una alternativa de pertenencia social, aunque la integración se logra sólo dentro de los marcos del programa (Ver también cuadro resumen de los casos en pp. 324-328.)

## **4.2. CASO “B”: CONSTRUCCIÓN Y DEBILITAMIENTO DE VÍNCULOS EN TORNO A UNA ORGANIZACIÓN DE BASE**

En este caso se presenta el proceso de construcción y debilitamiento de vínculos alrededor de una organización de base o informal de arte comunitario basada en la comunidad, y la red más amplia de actores internos y externos al barrio con distinto grado de formalidad. Se analizan principalmente el proceso de ocupación del predio, donde llevan a cabo sus acciones, las dificultades de su sostenibilidad, con quiénes, con qué fines y con qué resultados generan vínculos de distinto tipo y el modo en que repercute el contexto en la experiencia de “B”<sup>119</sup>.

### **4.2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ORGANIZACIÓN**

#### **Tipo de organización y miembros**

Los inicios del proyecto se ubican en el año 2006, cuando por iniciativa de un grupo de jóvenes del barrio (grupo inicial), se “*ocupó*” un predio en el barrio que habitan. A lo largo del tiempo, este proyecto ha recibido apoyo financiero de artistas e instituciones internacionales, entre otras fuentes de recursos. Una de las principales acciones de la organización es la realización de murales en el barrio. En el predio se llevan a cabo actividades recreativas, deportivas y culturales (como talleres, exposiciones de arte y festivales), destinadas principalmente a la población del barrio. A continuación se observan en mayor detalle sus componentes.

#### ***Grupo inicial: la “ocupación” del predio por los “referentes” barriales***

El grupo inicial está conformado por tres jóvenes del barrio (L., P. y R.) que llevan adelante una experiencia artística en un predio ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Entre los tres miembros que

---

<sup>119</sup> El nombre de la organización y de los entrevistados han sido modificados para respetar el anonimato. Las referencias se encuentran en el Anexo IV.

conforman el “*grupo inicial*”<sup>120</sup> (director escuela, 62 años, hombre, 25-06-10) o “*grupo fundador*” (docente, 44 años, hombre, 25-06-10), existen relaciones recíprocas con intensos sentimientos de conexión. Por otro lado, el apoyo de un artista profesional integrado externo (G.P.) ayudó en sus orígenes a su fortalecimiento como grupo. Actualmente, un conjunto mayor de personas y organizaciones de distinto grado de formalización colabora en el sostenimiento de la experiencia.

Entre los factores que ayudaron a la “*unión*” del grupo inicial se encuentran una serie de principios de articulación: su relación de vecindad (cercanía geográfica) y de amistad; frases como “*nos conocemos de toda la vida*” y “*amigos y compañeros de la vida, del [predio]*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10) suponen la vivencia de relaciones informales duraderas. Otros factores que han facilitado su conformación son: compartir intereses y actividades comunes, edades similares y el hecho de haber asistido a la misma escuela pública (lindante al predio). Estas relaciones conforman una red egocéntrica, en la que la intensidad del intercambio se rige por la cercanía física, igualdad socioeconómica y cercanía psicológica (Lomnitz, 1991). Se trata del desarrollo de vínculos densos entre personas similares en tales aspectos. Tener un proyecto común también colaboró en la formación del grupo: la “*ocupación*” del predio y la “*unión*” de los miembros del grupo inicial, son nombrados como desarrollos que se sucedieron al mismo tiempo.

Todos estos factores colaboraron a la iniciación y mantenimiento de relaciones sociales diádicas cooperativas que configuraron vínculos fuertes, es decir, la cooperación entre los miembros del grupo inicial, con un proyecto compartido, que se basa en la actividad creadora y en el mantenimiento de la confianza mutua<sup>121</sup>.

*Y como que nos unimos, por hacer lo mismo nos terminamos uniendo, y justo en esa época que nos estábamos uniendo por el*

---

<sup>120</sup> Se distingue con letra cursiva aquellas citas tomadas de datos primarios surgidos de entrevistas o notas de campo, para distinguirlas de las tomadas de otras fuentes secundarias.

<sup>121</sup> La confianza mutua es entendida a nivel personal como “la probabilidad de que el otro actuará de modo beneficioso o al menos no perjudicial hacia uno es suficiente para considerar comprometerse de algún modo en una cooperación con él” (Gambetta, 1988: 217, en Knoke, 2001: 150, traducción propia).

*tema de los murales, se da justo que se vacía el [predio] y ahí fue como que ya lo apropiamos, ahí no sabíamos lo que íbamos a hacer, pero ya estábamos acá* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

La informalidad de la organización de base está dada tanto por la ausencia de personería jurídica, como por la ocupación informal del predio, las imprecisiones acerca de su dueño legal, la forma organizativa interna y la ausencia de normas explícitas para sus miembros. Debido a esta informalidad del grupo inicial en la forma de ocupación del predio y en su status jurídico, y a los intereses de diversos actores en juego, las posibilidades de perder el predio son altas. En respuesta a este contexto altamente inestable, L., P. y R. conforman un “núcleo duro” (miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10) o “bloque central” (docente, 44 años, hombre, 25-06-10), términos que remiten a la idea de una unidad cerrada, inquebrantable.

La mayoría de los entrevistados concuerda que L., P. y R. son los jóvenes del barrio miembros de “B”<sup>122</sup>. Los miembros del grupo se erigen como aquellos que tienen el control sobre el predio, ilustrados por los distintos entrevistados como los “directores”, “promotores”, “iniciadores”, “fundadores”, “gestionadores”, “representantes”, “ángeles de la guarda”, “dueños” del predio. Pero, ¿qué implica ser los “dueños” del predio y qué criterios utilizan para definirse y ser definidos como tales? Los contenidos de ser “dueños” se encuentran alojados fundamentalmente en tres cuestiones: 1. el énfasis de los entrevistados en “son del barrio”, “viven en el el barrio”, lo cual colabora a la “presencia continua” en el predio (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10); esto les da ciertas ventajas frente otras personas y organizaciones que también desarrollan actividades en el predio, porque les da un mayor grado de accesibilidad a él; 2. el acumulado histórico de actividades y episodios sucedidos en aquel y vivenciados y registrados por los miembros del grupo inicial, enunciados como “es un espacio recuperado por ellos” (tallerista percusión, 32 años, hombre, 18-08-10) se liga a la ocupación y defensa del predio; por ejemplo,

---

<sup>122</sup> La misma denominación “B” adquiere distintos significados entre los entrevistados; puede hacer referencia al grupo inicial, al proyecto, al predio y/o a la red más extensa conformada por personas y organizaciones que realizan actividades en este espacio.

en los relatos acerca de cómo se frenó el intento de “*toma*” del predio por parte de los habitantes de una villa lindante al predio, se refuerza su identidad hacia el barrio y este episodio constituye un hito de arraigo compartido. De tal forma van construyendo un conocimiento grupal de cómo era el predio y cómo lograron transformarlo y sostenerlo; 3. la muestra de compromiso y generosidad hacia los vecinos, cubriendo sus inquietudes artísticas, y colocándose como aquellos que “*prestan*” el espacio para que puedan producirse mejoras en el barrio; ello se liga a la figura de los miembros del grupo inicial como “*referentes*” del barrio, “*respetados*” por los vecinos y con “*acceso*” al barrio.

### ***“Alguien del barrio” y “uno de afuera”***

Pasando ahora a la red más extensa, los nodos alrededor del grupo inicial que forman parte directa de la red son: un “círculo cercano” de amigos que colabora en el mantenimiento del predio, un artista profesional integrado que realiza fotografías en el barrio, un grupo de profesionales que hace instalaciones, un grupo local de murga, una OSC de apoyo ligada a la temática de las adicciones, un párroco del barrio (que actualmente pertenece a otra comuna), una OSC que dicta clases de circo (acrobacia y malabares) a niños y jóvenes del barrio y zonas aledañas, una profesional externa vinculada a una OSC en salud mental, y un programa socio-laboral para jóvenes. Entre los miembros de la red destaca la predominancia de la participación masculina, mientras que entre los participantes de los talleres que se ofrecen en el predio, la presencia de ambos géneros se da por igual.

A modo de observar los componentes de la red mencionados, aquí se ofrece una visualización de los nodos que participan de forma directa e indirecta de las actividades del predio y los vínculos entre sí:



posición de quien la ocupa es puesta en cuestión, y por ende cómo se modifica la red (Ver “El proceso de abrir y cerrar puentes”).

La relación entre los miembros del grupo inicial y las personas y organizaciones locales y externas reproduce un modelo de atribución de sentido, por la distancia entre los que interactúan y su ubicación geográfica, desde lo cual se legitima la autoridad del grupo inicial sobre el predio. Al interior de la red se observan principalmente dos tipos de vínculos que son recursos para el grupo inicial, en tanto allí anidan información, contactos y apoyo. Un tipo de vínculo se rige por la cercanía física, económica y psicológica (Lomnitz, 1991). La entrada de los vecinos al proyecto como talleristas o participantes, se da de forma “natural”, es decir que las relaciones a la vez vecinales y de amistad, colaboran a un pasaje hacia el interior del proyecto sin demasiadas restricciones, debido al conocimiento mutuo. El establecimiento de vínculos con personas de su confianza colabora al fortalecimiento del grupo inicial, a la vez que sus miembros logran un compromiso estable de los vecinos hacia el proyecto y se construyen relaciones estables que lo sostienen (colaboran en la limpieza y mantenimiento del predio y en el sostenimiento de la experiencia a través de su presencia en él). Los miembros del grupo inicial están más predispuestos a identificar a este conjunto de vecinos del barrio como amigos y miembros del grupo, indicada mediante la expresión “*los chicos del [predio]*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10), que a otros participantes de la red. Aquellos que conforman el “círculo cercano” del grupo inicial (lazos fuertes, de amistades duraderas), comparten el género, status social y lugar de residencia y colaboran en la ocupación y el mantenimiento de predio.

Al consultar sobre la existencia de vínculos de amistad, los miembros del grupo inicial se nombran mutuamente y también indican a su “círculo cercano” de vecinos como “*amigos*”. Estos vínculos se basan en un contacto personal previo favorecido por experiencias compartidas por vivir en el mismo barrio, que hace que se internalicen normas de identidad comunitaria. Estas redes entre aquellos miembros que pertenecen al barrio son densas, en tanto las personas forman parte del mismo tejido social, que hace que aumente su interés por mantener una buena reputación (por

ejemplo, en el caso del tallerista de murga, sus sentimientos de obligación hacia el grupo inicial están alimentados por los vínculos de vecindad). Los “códigos” (entendimiento) en este tipo de relación son parte del universo en el que se desenvuelven, debido al acumulado histórico inherente a su relación como vecinos. Del “ser vecinos” se extrae un saber del “ser miembros” y “ser en el predio”, que está relacionado con el grado de involucramiento en él (vinculado a colaborar con la experiencia y a no sacar ventaja del proyecto únicamente para sí mismos) y con el criterio de la proximidad barrial.

*[B] es un pulpo, la cabeza es [L.], yo [P.] y [R.], esa es la cabeza de [B]. Y después tiene muchos brazos [B], o sea, en el sentido que hay muchos pibes que, por ejemplo ahora hay un pibe acá adentro que vino hoy, que discutió con el padre, vino y está barriendo todo el [predio], que va conmigo a la cancha y que viene al taller de percusión. Vino y está barriendo y no le paga nadie y se barre medio [predio], no sé, todo el [predio] (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

El otro tipo de vínculo se rige por la distancia social, física, económica y psicológica (Lomnitz, 1991). En tanto el círculo cercano comparte la misma información y fuentes de recursos, se vuelve necesaria la entrada de miembros externos al barrio en el predio; el criterio de elegibilidad pareciera pasar por la capacidad de aportar recursos de diverso tipo a la organización (desde servicios hasta financiamiento). La permanencia de los grupos externos en el predio es endeble, porque el riesgo de ser expulsados está latente. Los esfuerzos del grupo inicial por mantener su autonomía y disolver todo intento de cooptación<sup>123</sup>, se dirigen a generar alianzas estratégicas momentáneas para el beneficio mutuo. Los miembros del grupo inicial permiten la entrada de otras organizaciones externas que necesitan usufructuar el predio, a cambio de recursos, información y apoyo. Sin embargo esta estrategia convive con la tendencia del grupo a cerrarse en sí mismo, para reducir al mínimo las posibilidades de apropiación de su trabajo por parte de agentes externos.

---

<sup>123</sup> La cooptación es definida como: “Organizaciones traen representantes de grupos externos al proceso de toma de decisiones, cambiando algo de su soberanía por recursos necesarios, información, y apoyo político” (Knoke, 2001: 56, traducción propia).

Los “*códigos*”, el lenguaje, los valores y las prácticas, deben aprenderse en este tipo de relación para poder mantenerse en el predio, en el proceso de interacción social. Respetar los “*códigos*” y por ende adaptarse a la dinámica del grupo inicial, consiste en incluirlo en los beneficios que obtienen de otros vínculos, respetar su calidad de “*dueños*”, no tomando el predio como propio, pedir permiso para todo aquello referido a él, colaborar en su mantenimiento y con acciones que favorezcan al barrio.

En este caso, en las relaciones sociales entre organizaciones con distinto grado de formalidad, se invierte la distancia de la ubicación social; es decir que si bien para la presentación a subsidios a organizaciones predomina la organización formal sobre la informal, la organización informal se impone sobre las formales debido a su pertenencia al barrio, su presencia como “*dueños*” del predio, su posición de “*guardabarreras*” (Auyero, 1997: 180), y el ejercicio de liderazgo en el barrio. Los vínculos con organizaciones formales se traduce en recursos a favor del grupo inicial.

### ***Objetivos***

Según su página web<sup>124</sup>, el proyecto del predio tiene un fin social y cultural: se erige como un lugar para formarse, que brinda contención y que a la vez ofrece un espacio para la recreación y la producción. La población destinataria son “los artistas” y aquellos individuos “que más lo necesitan”. Asimismo, allí se sostiene que es un espacio de desarrollo artístico y de fortalecimiento identitario, que genera cohesión social a través de las actividades artísticas y culturales.

De todos modos, los objetivos del proyecto varían en función de los nodos de la red. El hecho de no tener un objetivo compartido, dificulta el trabajo cooperativo entre los componentes de la red y favorece la prevalencia de los propios intereses. En principio se trata de emprendimientos y objetivos diferentes, conviviendo bajo un mismo “*techo*”:

Para los miembros del grupo inicial, el director y docente de la escuela pública y los talleristas de percusión y de murga, el objetivo del predio es

---

<sup>124</sup> Consultada el 20-01-12.

brindar un “*centro cultural*” en oposición a “*estar en la calle*” destinado a la población del barrio; se busca brindar “*un espacio de formación*” para garantizar el acceso y un lugar para desarrollar actividades artísticas a los vecinos; “*tiene que ver con garantizar la accesibilidad a la cultura a las franjas más marginadas en cuanto a la oferta cultural*” (tallerista percusión, 32 años, hombre, 18-08-10); podría decirse que su cometido es incorporar a los sectores marginalizados de la sociedad al ámbito de la sociedad civil, ofreciéndoles un abanico de actividades que puedan orientar sus intereses y aspiraciones.

Para el miembro de la agrupación política, el objetivo es hacer “*llegar a la gente*” la política generando “*grupalidad*” entre los vecinos a través de actividades culturales en las inmediaciones del predio.

El objetivo del párroco es hacer “*llegar a la gente*” la doctrina social de la Iglesia, generando “*comunidad*” entre los vecinos, es decir, atraer a jóvenes para participar en la parroquia, a través de las actividades en el predio y la cercanía con los referentes barriales. Tanto para él como para la OSC de apoyo local, el proyecto consiste en ocupar el tiempo libre de los niños y jóvenes “*en forma productiva*” dentro de un “*espacio de referencia*” o un “*espacio de contención*”, ligado a acompañar en la recuperación de las drogas a través de trabajar “*socialmente*”.

Para el tallerista de percusión, se trata de empoderar a los vecinos para generar un “*espacio de construcción cultural autogestionada*”. Para el artista profesional integrado y la profesional externa, el predio es tomado como un lugar donde adquirir experiencia y desarrollarse profesionalmente. Los siguientes relatos muestran los variados intereses en el proyecto:

*El objetivo de [B] es crear, que bueno, ya está creado, pero yo te digo crear en el sentido de que funcione en todas sus posibilidades un espacio donde se pueda desarrollar todo tipo de arte en un barrio de más de 20 mil personas. El objetivo en sí, es poner en contacto, la idea es a casi toda esa gente ponerla en contacto con algo artístico para que sepan o para que puedan encontrar algún camino por medio del arte, antes que estar ahí en la esquina como una planta, ese es el objetivo principal (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

*Yo los conocí verdaderamente porque, cuando llego yo sentía la necesidad de trabajar como una experiencia de alguien que va a un lugar, después de haber pasado por distintos lugares así en la capital, distintas formas sociales. Fui con un proyecto ahí en cuanto todo lo que es trabajar con chicos que se quieren recuperar de la droga (...) mi idea era decir, bueno, desde lo lúdico, desde el trabajo, desde la educación, tengo como un trípode a lo que yo quería hacer (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

*La de base es tener un [predio] sin pagar, ya es un montón. Ahora, si a eso le sumás que vos estás construyendo un proyecto dentro de los objetivos que tenemos nosotros de construir un proyecto, me parece que eso ya colma las expectativas, porque no solamente te rinde económicamente sino profesionalmente, porque entramos, encajamos en un lugar en el que siempre soñamos que pudiera existir (miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)*

El arte es visualizado como un “*lugar de encuentro*” (profesional externa, 39 años, mujer, 31-08-10) o un “*punto común*” (miembro agrupación política, 30 años, hombre, 18-08-10) entre las organizaciones internas y externas. Debido a la variedad de fines de los grupos miembros de la red, trabajar desde “*un lugar común*” referidos al arte, es un criterio que ayuda al ingreso y permanencia.

### **Recursos**

En el discurso de los entrevistados se menciona como virtud la capacidad de la organización de base de trabajar con escasez de recursos, tal como indica el párroco: “*es interesante también porque lo hacen gratis, sin plata, con cariño, con tiempo, con bondad, sin interés, sin ser... estar magueando a nadie, sin estar buscando digamos la tajada política, no, solos*” (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10). Los miembros del grupo inicial remarcan el valor de la voluntariedad del trabajo en el predio, indicado como “*sin llevarse un peso*” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10), del que surge una ética sobre la conducta en el predio; ello brinda criterios para delimitar a sus miembros, indicado como “*la gente que realmente le importa el [predio]*” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10).

Una expresión que se repite entre los entrevistados es que la organización está hecha “*a pulmón*”; esto remite a que el trabajo en el predio se realiza sin remuneración, sin recursos y con mucho esfuerzo. La centralidad del grupo inicial en tanto “*dueños*” se refuerza por “*poseer*” un recurso esencial: el predio.

Si el grupo inicial no opera dentro del marco de una economía monetaria, ¿cómo se sostiene? Lo hace en parte con la autogestión (recaudación fondos a partir de actividades en festivales organizados por ellos u otras organizaciones de la red, el intercambio de ocupación del predio por materiales, donaciones, la búsqueda de materiales en la vía pública). Además, recibe recursos a través de su propia vinculación con los vecinos, que les proveen de material para trabajar, que participan activamente de sus actividades y que sirven como referencia para trabajos en el barrio.

También extiende sus redes con actores externos al barrio para la obtención de mayores recursos y difusión. Las organizaciones formales que trabajan en el predio tienen vínculos diferentes a los del grupo inicial; por lo tanto estas conexiones le sirven como puente para la obtención de recursos. Por ejemplo, una fuente importante de recursos fue el dinero obtenido de la subasta de obras del grupo inicial en Europa, gracias a los vínculos del artista profesional integrado externo con una organización financiera internacional. Los recursos fueron destinados en su mayoría a la compra de material (como telas, latas de pintura, equipamiento).

### **Orígenes de la organización**

El proceso hacia la formalización del proyecto podría subdividirse como sigue: los orígenes del predio como obrador primero, y como depósito de escenografías de un teatro convencional de Buenos Aires después; formación de vínculos de amistad entre jóvenes del barrio en torno al proyecto artístico; el impulso de un artista profesional integrado externo a la organización incipiente; el proceso de unificación del artista profesional integrado y los artistas comunitarios; el incendio de la escenografía del teatro y la ocupación del predio; el comienzo de las actividades como

organización en virtud del apoyo del artista profesional integrado y sus vínculos con una organización internacional; el intento de toma del predio a la par de su visualización en los medios y la formación de vínculos estrechos con el párroco; la búsqueda por la formalización de la organización a través de la personería jurídica.

### ***El obrador y el depósito***

En sus orígenes, el predio sirvió como obrador del barrio. En la década de 1970 se usó para la fabricación de piezas de hormigón que serían utilizadas en la construcción de las viviendas. De acuerdo a documentos del grupo y al relato de los entrevistados, una vez finalizada la obra habitacional en el barrio, el predio fue utilizado por más de dos décadas por un teatro convencional de Buenos Aires como depósito para las escenografías en desuso. Durante esta etapa se produjeron los primeros acercamientos al predio de los jóvenes que luego conformarían el grupo inicial, primero por curiosidad, luego para extraer escenografías para eventos en el barrio.

*lo veía por los agujeritos, que veía como distintos recortes de imágenes, por ejemplo un caballo con una rueda o...eran como distintos encuadres, verlo a través de las hendijas* (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10)

### ***Formación de vínculos de amistad entre los jóvenes muralistas (los vínculos entre P. y R.)***

Los vínculos de amistad entre P. y R. son previos a su constitución como grupo; están ligados a su pertenencia al barrio y reforzados hacia el 2002 por las actividades plásticas comunes, expresados como “*por hacer lo mismo nos terminamos uniendo*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10). En su relato se expresa el apoyo de los vecinos, que donaban restos de pintura para que pintaran los murales en el barrio. Los miembros del grupo inicial sostienen que el predio desde sus orígenes tiene un objetivo “*cultural*”, en tanto “*nosotros siempre fuimos plásticos y pintábamos murales*” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10).

*Yo a los 3 años me sentaba y dibujaba, no sé, un Renault 12 así igual, ya dibujaba re bien de chico. Y bueno, en [el barrio] me encontré, primero en los noventa y pico, o sea en el '97, '98 ya lo conocí a [R.] y ya nos juntábamos a andar en bici, nos juntábamos a dibujar. Agarrábamos una hoja y hacíamos los dos, entre los dos hacíamos un dibujo, empezaba yo, seguía él (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

***El impulso de un artista profesional integrado externo (los vínculos entre L. y G.P.)***

Las circunstancias laborales acercaron a un artista profesional integrado europeo (G.P.) al barrio bonaerense donde está emplazado el predio. Su primer viaje a la Argentina fue para realizar un trabajo de retratos de artistas plásticos en la Ciudad de Buenos Aires. Según su relato, el interés por la estructura del barrio lo decidió a volver con un segundo proyecto personal, financiado con una beca de su país de origen. A su vez, fue contratado por un director de documentales de su ciudad natal para relevarle información y darle un panorama sobre locaciones del barrio para un documental.

Podría decirse que una sucesión de contactos hicieron que este artista profesional integrado europeo llegara a establecer vínculos con los jóvenes “referentes” del barrio. En su acercamiento colaboraron sus vínculos con el director de un centro cultural barrial, a quien conoció recorriendo la zona por su trabajo para el documental. La posterior participación activa de G.P. como docente en el centro cultural, facilitó el acceso al barrio y a los vecinos, entre los que se hallaba el hermano de L. Éste colaboró en el trabajo de G.P., y luego por cuestiones laborales fue reemplazado por L.

Los vínculos entre L. y G.P. se fueron forjando por el apoyo mutuo y el tiempo que pasaban juntos en la realización de trabajos, donde L. cumplía el rol de “asistente” y G.P. de “artista”. Además comenzaron a intercambiar información, temores y experiencias, y esto llevó a que se estrecharan vínculos entre ellos.

*Después [L.] en ese momento tenía una banda de rock, entonces en ese día no es que uno va y trabaja, yo saqué muy pocas fotos si pienso en todos los años que fui, porque iba y a veces*

*sacábamos dos fotos y después nos quedábamos ahí a charlar de la vida, del arte, de esto, de lo otro (...) durante muchos años yo tenía una llamada todos los días de [L.], todas las noches, parecía mi novia (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

El artista profesional integrado, gracias a su involucramiento en el barrio y con este proyecto en particular, obtuvo: una locación en la que realizar su obra, reconocimiento internacional, y favoreció a la generación de vínculos con organizaciones internacionales interesadas en el desarrollo cultural local.

### ***El proceso de unificación (los vínculos entre L., P., R., y G.P.)***

El artista profesional integrado externo, motivado por el interés por los murales del barrio dado su proyecto artístico en él, impulsó, según su relato, a que L. estrechara vínculos con los jóvenes P. y R., conocidos del barrio de L. Con futuros proyectos artísticos del artista profesional integrado, se amplió el presupuesto y las actividades en común, y L., P. y R. (con el impulso de G.P.), pasaron de ser conocidos a frecuentarse con regularidad.

*yo pintaba en la calle con [R.] y ya había alrededor de 10 murales y ahí se dio que [G.P.], que venía trabajando con [L.], o sea [L.] nos conocía a nosotros, pero andaba con [G.P.] por la calle, o sea, haciendo su arte y nosotros andábamos por el nuestro. Y como que nos unimos, por hacer lo mismo nos terminamos uniendo, y justo en esa época que nos estábamos uniendo por el tema de los murales, se da justo que se vacía el [predio] y ahí fue como que ya lo apropiamos, ahí no sabíamos lo que íbamos a hacer, pero ya estábamos acá (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

El trabajo del artista profesional integrado externo para el director de documentales europeo, le sirvió a G.P. para fomentar la acción cultural de L., P. y R. en el barrio. El impulso de proyectos artísticos con estos jóvenes en tal localidad le sirvió al artista integrado externo en su desarrollo laboral. Retrospectivamente, G.P. se atribuye ser el mentor del proyecto, ligando su surgimiento a una necesidad laboral propia, expresada como “[B] surgió

*haciendo mi obra, es decir, es un tema como bastante complicado para sintetizarlo, porque hace un poco parte de la vida que uno hace y de las relaciones que uno crea y arma”* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10).

*Cuando empecé a filmar el documental durante todo ese año, necesitaba también, fue como forjando conjuntamente el proyecto [B] y el documental, porque para el documental necesitaba ‘Che, estaría lindo que encontremos a [P.] y a [R.] pintando ese mural’, ‘Sí, pero ahora no están pintando, porque no tienen pintura’, ‘Bueno, no importa, compro la pintura de la producción y grabamos para el documental’, grabábamos para el documental pero no era una ficción, ellos lo iban a hacer igual, no sé si se entiende. Como ‘Che, para el documental se necesita tener un festival más grande’, ‘Bueno, dale, lo organizamos’, pero nosotros organizamos un festival de verdad, que después yo lo filmaba también para el documental* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)

El artista profesional integrado pasó tiempo con los artistas comunitarios, hablando con ellos, recolectando información, tomando fotografías de sus actividades; luego de una “inmersión” en el barrio “*salió*” de la comunidad a mostrar el arte que resultó de esa experiencia. En esta etapa, el artista profesional externo se benefició de las actividades culturales en la comunidad, tenía el control sobre la obra, y contaba con la colaboración de L., P. y R.

### ***Incendio y ocupación***

De acuerdo a datos secundarios, se produjo un incendio de gran parte de la estructura del predio que contenía los materiales del teatro. Una de sus naves se mantuvo en pie y dio lugar a que estos tres jóvenes del barrio, impulsados por el artista profesional integrado externo, ocuparan el espacio, ilustrado como “*quedó vacío y fue justo cuando entramos nosotros*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10), también expresado como el nacimiento del proyecto: “*Se destruye la escenografía y se transforma [B]*” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10). En este período, los artistas comunitarios y el artista profesional integrado se

elegían mutuamente, por una creencia compartida en el potencial del predio, y una necesidad de apoyo mutua.

La ocupación del espacio estuvo ligada al “[predio] lleno” y al “[predio] vacío” que había que volver a “ocupar” por medio de la participación de los vecinos y de la instalación de actividades, porque “*la idea fue de ocupar y mostrar que ahí había algo, que funcionaba algo*” (G.P., artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10).

El hecho de tener un espacio físico también colaboró en la conformación del grupo y del proyecto. El grupo inicial se vio en la necesidad de sumar personas y organizaciones en el predio para mantenerlo “*ocupado*”, en su múltiple significado de tomar posesión, asumir la responsabilidad de “*encargarse*” de él, llenar el espacio y dar actividades a quienes se acercaban a colaborar. Ello fue el inicio de la “*ocupación del predio*”, lugar de actividades del grupo inicial.

Los vínculos con G.P. crearon incentivos para trasladar rápidamente las ideas incipientes de trabajo cultural grupal a la acción. Comenzaron con la idea de “*recuperar*” y “*transformar el predio en una plaza*”, con la colaboración de los vecinos para pintar las paredes de la única nave del obrador que aún quedaba en pie. Este primer “*evento*” se trató de un hito fundacional, en tanto tal experiencia reveló la emergencia de la participación de los residentes del barrio en este proyecto común. Además, el hecho de tratarse de un mural realizado por los propios vecinos (conexiones informales basadas en una experiencia común) que se mantiene hasta la actualidad, ofrece una evidencia empírica permanente de las posibilidades de desarrollo de solidaridad<sup>125</sup> entre los vecinos, basada en un aspecto compartido de vida comunitaria.

*el primer evento que hicimos acá en el [predio] les hicimos pintar allá la chapa, ahí pintaron alrededor de 100 personas, o sea, venía uno haciendo rayitas, fueron pasando y por ahí pasaron más de 100 personas por esas chapas, que fue el primer evento que hicimos acá en el [predio], o sea como colectivo artístico hicimos ese evento (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

---

<sup>125</sup> Entendida como “sentimiento de conexión a través de la asociación” (Lowe, 2000: 373, traducción propia).

En este período, la incorporación de propuestas artísticas a la comunidad, que tuvo en sus orígenes “*generar un taller*” de pintura para niños y de dibujo para adultos, produjo el progresivo reconocimiento por parte de los vecinos de los miembros del grupo (que ejercían de talleristas) como “*profes*”. Este salto de jóvenes del barrio a “*profes*”, se vincula a la participación comprometida de los miembros del grupo inicial con el espacio, un fortalecimiento de su perfil como artistas, y una legitimidad de sus acciones por los vecinos.

*El de adultos, el de chicos fueron todos juegos, distinto material, hicimos escultura de papel, mucha pintura, interveníamos qué sé yo, discos. Yo iba a comprar discos de vinilo entonces leíamos lo que decía, cómo se llamaba la canción y se podía pintar ahí y también hicimos cosas que se colgaban y... cosas así, todos juegos. Y después, para grandes daba dibujos, que me zarpé, porque me di cuenta que tal vez puede ser un poco aburrido, pero se motivaron igual (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10)*

### ***Intermediación del artista profesional***

En el 2006, los vínculos del artista profesional integrado externo con el presidente de una fundación internacional (que tenía una relación tangencial con la creación de trabajos artísticos), colaboraron con la apertura de la posibilidad de financiamiento externo para impulsar el proyecto artístico del grupo. La función de “intermediación” [*brokerage*]<sup>126</sup> de tal artista quedó reflejada en su colaboración en vincular a los artistas comunitarios locales con una organización internacional; a través de este vínculo de puente, el grupo obtuvo no sólo recursos económicos, sino también un impulso como grupo artístico. En esta etapa, el artista profesional integrado se convirtió en un facilitador de la experiencia para los miembros del grupo inicial. La relación con el artista profesional integrado se constituyó en un puente para el acceso a recursos para el grupo inicial, debido a la variedad de contactos que tenía con el mundo de arte

---

<sup>126</sup> Siguiendo a Burt, “la intermediación es la acción de coordinar a través del agujero con puentes entre personas en lados opuestos del agujero” (2005: 18, traducción propia).

convencional (vínculos con una organización financiera internacional, con artistas reconocidos, con directores de museos, centros culturales y galerías de arte de la Ciudad). Los miembros del grupo inicial obtuvieron así subsidios, donaciones, exhibiciones, venta de obra y visualización de la experiencia en los medios, en gran parte a través de la difusión de trabajos de G.P. en lugares de exhibición reconocidos y debido a sus contactos con artistas profesionales y personas interesadas en las artes.

*Y después yo en el 2006 hice una exposición en [Europa], donde presenté el proyecto mío de autorretratos de los jóvenes de [el barrio], y ahí el presidente de [la OSC de apoyo internacional] de [ciudad europea], que era un director en ese momento, era director en un museo y como muy preocupado porque, también, su hija había ido a vivir aquí un año, es como que conocía Argentina (...) Entonces, que tenga como una visión hacia un barrio periférico de la Ciudad de Buenos Aires fue, la verdad, una casualidad, porque el tipo además de ser el presidente de ese año, era uno que venía del mundo del arte, entonces y tenía una cabeza más abierta, no era un vendedor de autos (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

“Crear el colectivo” y “trabajar más juntos” (G.P., artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10) son dos códigos que dan sentido a los “orígenes de la organización”. A raíz de este proyecto, los jóvenes del barrio impulsados por el artista profesional integrado se vieron en la necesidad de erigirse como grupo, estableciendo “quiénes somos, qué hacemos, qué haríamos con la plata que ellos nos donan” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10), en tanto era parte de los requisitos de la solicitud de financiamiento. Los miembros del grupo debían realizar pinturas que se subastarían en un salón de arte europeo, y luego recibirían el dinero recaudado; el grupo resolvió utilizar estos ingresos para gastos de equipamiento (pintura de látex externo, material para mejorar la estructura del predio, cámara de fotos) y además G.P. propuso invertirlo en educación artística formal para los miembros del grupo.

*hacía poco que estábamos en el [predio], pero no estaba pasando nada. De repente, armamos el taller de pintura para [P.] y [R.] y los chicos iban ahí para trabajar, ocupan ese lugar para producir, porque había que producir las telas en 4 meses y*

*yo me la tenía que llevar a [Europa], entonces eso también como que movilizó a ellos y a ocupar el espacio y tener, igual, el material para poder producir* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)

### ***Robo, intento de toma y visualización***

Por sus grandes dimensiones, la situación irregular de su tenencia, su ubicación geográfica y la concurrencia de diversos actores, el predio es un espacio de confrontación de intereses. Hacia el 2009, se produjo tanto un robo dentro del predio como un intento de toma por parte de habitantes de un asentamiento precario lindante. De acuerdo a los miembros del grupo inicial, el conflicto fue resuelto gracias a la intervención del párroco del barrio en aquel momento.

*Lo frenó él, con la virgen en el medio del tiroteo. Pero él es como que, no es que dijo 'Voy con la virgen', fue con las herramientas que él tiene, de mostrar esta imagen y que frene el cura lo que no frena un civil o lo que no frena un policía, viene un cura* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)

La referencia sobre *“el [predio] es un lugar de paz”* (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10), denota por oposición una idea de lucha de intereses o “disputa” por la tenencia del predio y *“el tema de los terrenos y el espacio que ocupan, está medio en disputa y siempre estamos atentos para poder reivindicar ese espacio como espacio del barrio”* (director escuela, 62 años, hombre, 25-06-10). Esta confrontación queda manifestada por uno de los entrevistados, al describir los roles al interior del grupo inicial en términos castrenses, donde L. es el *“general”*, P. es el *“lugarteniente”* y R. es el *“soldado”* (docente, 44 años, hombre, 25-06-10).

El intento de toma señalado como *“batalla campal”* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10) o *“el día del tiroteo”* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10), es relacionado por algunos entrevistados con *“negligencia que podría haber sido una masacre”* (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10) por parte de la fundación que habría recibido la sucesión del terreno por parte de GCBA. Se nos ha informado que la toma estuvo asociada a no haber cercado el predio ubicado frente a la

villa. Este intento de toma sucedió el año previo a la época de acrecentamiento del conflicto por la ocupación de predios públicos y territorios del gobierno por personas en situación de pobreza con necesidades habitacionales extremas, que comenzó en la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires y que luego se extendió hacia el conurbano bonaerense<sup>127</sup>.

De este episodio se desprende que: 1. la co-presencia del párroco y el grupo inicial proveyó la oportunidad de compartir una experiencia que inició el proceso de colaboración mutua; fue una ocasión y oportunidad para el párroco de adquirir un lugar determinante como “mediador” [*broker*] en el conflicto; 2. el proyecto obtuvo una mayor visualización en los medios; 3. las rememoraciones sobre la preocupación de la vecindad por el intento de toma y la consiguiente defensa de los vecinos del barrio hacia el predio, reforzó la legitimidad del proyecto; y la mirada externa e interna sobre el grupo inicial como los “dueños” del predio.

*Cuando se armó todo el año pasado esto de la gente que venía a tomar y tiroteos (...) me llamó por teléfono a mí casa y me dijo ‘No sé qué hacer’ y lloraba, o sea, ‘No sé si quedarme ahí adentro o irme, no sé si mi vida corre peligro si me quedo ahí adentro’ y lloraba. Entonces que una persona quiera a un lugar así, que no es su casa (...), me parece que él pone el alma en ese lugar, que pone el cuerpo, que hasta corría algún riesgo el hecho de defender su lugar. Y eso me parece, que los chicos logren apropiarse de un lugar me parece maravilloso (docente, 44 años, hombre, 25-06-10)*

### ***La búsqueda por “institucionalizar” la experiencia***

En la actualidad “*hay un interés de pertenecer a la estructura tradicional institucional*” (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10). El grupo inicial busca “*institucionalizarse*” por diversas vías: tramitar en la Legislatura su figura de interés cultural<sup>128</sup> y erigirse formalmente como asociación civil.

---

<sup>127</sup> Ver Diario Clarín (24-12-10). Daniel Arroyo: “En el 1% del territorio, viven 14 millones de habitantes”.

<sup>128</sup> De acuerdo a lo observado recientemente en su página web (marzo 2012), ésta fue obtenida posteriormente al trabajo de campo.

Frente a la idea hipotética de *“suponéte que nos desalojen del [predio], ¿quién nos quita todo lo bailado acá? Nadie”* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10), “nadie” está constituido por actores más o menos inciertos. Si bien podría decirse que se trata de un terreno del gobierno local, el destino que éste le dará al espacio no es unánime entre los entrevistados, y va desde un jardín maternal para la población de una villa aledaña, un edificio propio para la escuela pública lindante, la sucesión a una fundación o una escuela confesional de gestión privada lindante y también se nombra una reciente sucesión del predio al grupo inicial. En este caso, las respuestas sobre a quién pertenece el predio [*“no sabemos ni quién es el dueño, no sabemos ni si tiene dueño”* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)] son tan elocuentes como aquellas sobre a quién debería pertenecer:

*E.-¿Si tuvieras que decir el dueño de este lugar?*

*L.- Nosotros, pero por ley suprema* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)

¿De dónde surge la necesidad de *“ir mutando la piel”* (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)? Es decir, ¿de dónde proviene el interés de transformar una experiencia que nació de la informalidad de su ocupación, en una asociación civil con la formalización que ello implica? ¿Por qué *“de alguna manera tiene que entrar de alguna forma a la estructura”*? (L.G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10).

Si se entiende que “La personería jurídica es necesaria para cualquier movimiento de dinero de la organización (recibir subsidios, celebrar convenios con otras instituciones, etc). Es un documento de credibilidad para presentar ante otro organismo. La necesidad o no de gestionarla estará dada por las actividades que realice la OSC” (página web CENOC), en esta nueva etapa, la personería jurídica se ha vuelto una necesidad para el grupo inicial por diversas razones: 1. para formar parte de convenios que obtienen otras organizaciones de la red; 2. para poder ellos mismos celebrar convenios con otras instituciones y solicitar y recibir subsidios sin depender de otras organizaciones; 3. para protegerse de ocupaciones indeseadas y

“del ojo malo” (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10), es decir, de que agentes externos saquen provecho del proyecto a costa del grupo inicial.

*La cuestión es que si nosotros tenemos personería jurídica, nos podemos relacionar con cualquier persona, porque vos vas a venir y vamos a hablar de igual a igual. Y yo te voy a decir ‘¿Qué querés hacer? Buenísimo, ¿querés hacer todo eso?, buenísimo’ Pero no me vas a poder copar el lugar (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10)*

Si “hacer una ONG, es re fácil, en tres meses se consigue” (miembro OSC de apoyo local, 46 años, hombre, 24-06-10), ¿de dónde provienen las dificultades para obtener la personería jurídica? Las distintas razones esgrimidas por los entrevistados, son: la falta de voluntad y de dinero del grupo inicial, los obstáculos administrativos y la falta de demostración del patrimonio.

Frente a las altas probabilidades de formar una asociación, se incrementa la necesidad del grupo inicial de obtener la cooperación de actores comprometidos con el proyecto. El advenimiento de la personería jurídica aumenta las sanciones hacia aquel que no colabora, y divide, a la vez que clarifica los límites de quiénes son los miembros del grupo inicial. G.P. se encuentra en una posición ambigua, que va de su identificación como miembro, a su externalidad, tal como puede observarse del siguiente relato:

*Mi rol fue como modificándose con el tiempo porque, como te decía, a mí me interesó ayudar a que eso se produzca, se iba a producir igual, pero digo, ayudarlos a coordinar ciertas acciones, como pensar hacia el futuro, pensar a una acción más contundente a veces, eso fue al principio, para que se cree eso y ahora yo soy como, no sé, la verdad que no lo sé. Hago parte, por supuesto, porque estoy permanentemente en contacto con ellos y los ayudo así, como a crear contactos, nada más, soy como una especie de padrino podría ser, en este momento (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

El artista profesional integrado liga el status jurídico a una coacción de su “libertad” como “artista”. Los miembros del grupo inicial, en

cambio, lo relacionan con una necesidad para legalizar la ocupación y poder recibir apoyo sin necesidad de terceros.

La reputación en este tipo de organización de base es el signo más visible de fiabilidad; entonces la falta de deseo de G.P. de continuar participando con un mayor grado de responsabilidad en la organización (que implicaría formar parte de la asociación civil), es comprendida por el grupo inicial como un signo más de oportunismo. A raíz de ello, uno de los miembros del grupo inicial le quita cualquier tipo de membresía nominal, expresado como *“Si no forma parte de la asociación civil, él no forma parte, con los trámites que se hizo, no forma parte de nada”* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10). Ello le sirve al párroco para fortalecer su posición en el grupo, erigiéndose nuevamente como aquel que los apoya incondicionalmente sin esperar nada a cambio.

#### Posición del grupo inicial sobre la personería jurídica

*Es como dice [Ra.], ¿vos te creés que [G.P.] con todos los contactos que tiene en la Embajada, con el agregado cultural, con la embajadora de [país europeo], no levanta el teléfono y te hace la asociación en dos minutos? Aparte cuando nosotros fuimos a hacer la asociación, G.P. no quiso formar parte de la asociación, porque él dijo que era independiente* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)

*con la única persona que se viene trabajando bien que todavía, que se fue, porque si no se iba..., es con [Ra.]. [Ra.] tiene otro pensamiento, él dice ‘Ustedes tienen que hacer su asociación ustedes’ y otro vienen y dicen ‘Vamos a poner la nuestra’, como el [grupo de circo], como [el grupo de instalaciones], como el [grupo político], todos vienen a aportar pero quieren meter el papelerío de ellos para que figure todo esto, y [Ra.] no viene a meter la de él, [Ra.] ayuda a que nosotros saquemos la nuestra y que él y la nuestra trabajen juntas, que no dependamos de nadie* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)

#### Posición del artista profesional sobre la personería jurídica

*Entonces, a mí no me corresponde como artista, puede ser que como responsabilidad en el desarrollo de la obra me correspondió perfectamente meterme a fondo y metí muchísimas horas también, todos los fines de semana ahí trabajando con ellos, y eso me parece muy correcto de mi parte. Pero pasarme a ser parte de la asociación y entrar en una gestión, en una asociación que es complicada, el tema del libro de actas, el tema de reuniones, el tema de la plata y el contador, es como*

*que es algo que no me interesa a mí (...) Yo soy artista y hago otros proyectos, tengo ganas de hacer otras cosas. Sí, por supuesto, por una cuestión de afecto, de amistad y de hermandad, no perder el vínculo* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)

Posición del párroco sobre la personería jurídica  
*Pero mi preocupación y el gran vínculo ahora desde afuera, digamos, desde un lugar lejos de [el barrio] (...), digamos no desde el barrio, pero sí involucrado con ellos en el proyecto que están, pero sí que trabajemos la personería jurídica* (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)

Debido a su carácter informal, la forma de defenderse de un posible desalojo o un nuevo intento de ocupación, es a través de diversas vías: intentar obtener la personería jurídica; sumar aliados internos y externos que abracen la causa; convertir a la competencia sobre los terrenos en aliados, generando acuerdos implícitos con quienes serían los dueños legales; registrar lo trabajado en el predio a modo de prueba de su legítimo derecho sobre él; acercarse a los organismos públicos para que les cedan el predio; “ocupar” el espacio permanentemente con actividades para los vecinos del barrio, para sumar adeptos y ganar legitimidad dentro de él.

### **Descripción del predio**

El lugar de acción está ubicado en un barrio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires<sup>129</sup>, cercano al primer cordón del Gran Buenos Aires, con alta densidad de población (CEDOM, s/f). El barrio se caracteriza por las condiciones habitacionales deficitarias, corre severos riesgos edilicios y evidencia lo infructuoso de la planificación bajo la cual esta estructura de viviendas fue concebida. Además, en la zona hay villas de emergencia y asentamientos precarios.

El predio donde se llevan a cabo las actividades está ubicado dentro de un amplio parque, entre una escuela pública y otra privada. El territorio tiene un playón para hacer deportes, un escenario y algunos bancos de

---

<sup>129</sup> Para una profundización acerca de los barrios de la Ciudad de Buenos Aires se recomienda ver: Cosacov et al. (2011). Buenos Aires: Instituto de Investigación Gino Germani.

madera. El espacio del predio es descrito por los participantes como un lugar “grande”, “enorme”, “de una cuadra y media”, muy caluroso en verano, muy frío en invierno, de difícil acceso en los días de lluvia.

De acuerdo a los miembros del grupo de instalaciones, el predio se divide en dos partes (separadas por una amplia escenografía que simula un cielo nublado, que otrora perteneciera al teatro): a un lado están “los talleres” o “la parte de producción” (donde también hay obreros trabajando en la instalación de gas para el barrio), y en el otro, “el centro cultural” o “la parte de exhibición”, que alberga grandes pinturas utilizadas con anterioridad para una escenografía de un canal de televisión, otras pinturas de los miembros del grupo que fueron exhibidas en el exterior, una maqueta del barrio, una estructura circular de madera realizada por el grupo de instalaciones, un sillón en el medio del predio; en el fondo hay una sala con baño, la cual planean ocupar en el futuro los miembros del grupo inicial para cuestiones administrativas, y un salón contiguo que éstos están acostumbrando con la idea de hacer de ello una sala de ensayo.

En diversas ocasiones los entrevistados se refieren al predio de un modo vital. Es decir, en sus referencias sobre éste le atribuyen vida propia, tal como muestran los siguientes fragmentos: “estar en el nacimiento de una institución” (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10), “yo quiero estar para cuando crezca” (L.G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10), “hay que tratar de ayudar cuanto sea posible a que el [predio] se mantenga vivo” (tallerista percusión, 32 años, hombre, 18-08-10), “la construcción de una semilla propia” (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10) o “estoy firmando que donamos los órganos del [predio]” (L., notas de campo, 18-08-10) . El nombre del proyecto es también entendido y utilizado como verbo.

*Y también tiene eso que es como un verbo, [B] como [el barrio], ¿entendés?, no sé si me explico, como vos decís tenés agua, es emparte, tenés [el barrio], tenés [B], ¿me entendés?, hay algo de eso también (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

## **“Trabajar grupalmente” | grado de apertura y horizontalidad de la gestión**

Para retratar la dinámica grupal de cooperación, los entrevistados hacen referencia a *“compartir”*, *“nos ayudamos entre todos”*, *“trabajar grupalmente”*. La categoría *“trabajar grupalmente”* es no tanto en referencia a la cooperación interorganizacional entre todos los nodos, sino más bien a trabajar articuladamente entre los miembros del grupo inicial y con el círculo cercano de amigos.

*todo el tiempo nos ayudamos entre todos, esto también consiste en eso, en ayudarse entre todos. Acá hay cosas acá que de a uno directamente no las podés ni hacer, hay cosas que como mínimo lo tenés que hacer entre dos o entre tres, como arreglar los portones, como limpiar, como hacer el tema de la luz, el techo, poner una canilla, estirar un cable, estos asientos donde estamos sentados lo hicimos nosotros, el escenario. Son cosas que de a uno es insignificante el trabajo, pero que de a varios se re nota (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

A pesar de sostener que *“siempre trabajamos en forma muy horizontal”* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10), las decisiones sobre los asuntos del predio parecen tomarse, según el relato de los entrevistados, al interior del grupo inicial exclusivamente, ligado a su proximidad y acumulado histórico en el predio. El grupo inicial, que busca ganar control sobre los contenidos de los vínculos, establece coaliciones temporarias con los agentes externos, de quienes requiere para el sostenimiento de proyecto. El grupo tiene el poder de sancionar las acciones de las otras organizaciones concurrentes. Otras decisiones más ligadas con la dinámica interna de cada taller, por lo general se resuelven al interior de cada taller.

Cada nodo trabaja por separado, de forma *“independiente”*, sin articular demasiado entre sí. Los límites entre los miembros del grupo inicial y las otras organizaciones se observa cuando se hace referencia a éstas como *“células separadas participando dentro del proyecto”* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10). Estas diferencias se vuelven evidentes en el discurso de los entrevistados, como puede observarse en la

denominación de “B” que usan los distintos actores: en referencia al grupo inicial, al proyecto, al predio o a la red que gira en torno a la experiencia artística en él.

*D.:- (...) yo veo como proyectos cada uno que tiene su vida propia, digamos el circo tiene vida propia, no sé, [grupo de instalaciones] tiene vida propia. [B] tiene vida propia, y a su vez hay una composición mayor de la que todo es parte.*

*E.: - ¿Cómo se llama la composición mayor?*

*D.: - Y, [B] me parece, como en el punto digo de funcionar como anfitriones de las otras organizaciones (profesional externa, 39 años, mujer, 31-08-10)*

*Cuando hicimos el documental yo estaba casi todos los días ahí, vivía ahí, dormía en la casa de [L.], grabábamos, estábamos todo el tiempo y ahí es como yo los ayudé mucho con [B], pero son ellos [B] en realidad (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

*G.: -Este lugar no se llama [grupo de instalaciones], se llama [B], nosotros estamos trabajando acá adentro, no me metas en quilombos, por favor. No, porque también hay dificultades de entender que si vos te hacés.*

*E.: -Igual te lo pregunto, porque también no lo entiendo bien, entonces para...*

*L.G.: -La diferencia es esa, ‘Hecho en [B]’, no ‘Hecho por [B]’, o sea [grupo de instalaciones] trabaja en [B] (miembros grupo instalaciones, 42 años, hombres, 14-04-10)*

Los vínculos entre personas y miembros de organizaciones de la red del mismo barrio que se perciben como similares en cuanto a ciertos aspectos socio-económicos, parecen darse en forma más “natural”, y los vínculos tardan menos tiempo en estrecharse; la cercanía geográfica, económica y psicológica estarían influyendo a nivel individual en la fluidez de las relaciones<sup>130</sup>.

*con los pibes de percusión son de acá del barrio y uno se junta a veces con ellos, porque los conoce, se saluda (tallerista murga, 27 años, hombre, 03-06-10)*

---

<sup>130</sup> Tal como sugiere la literatura, “las personas tienden a interactuar con otros similares (...) las percepciones de similaridad se basan en los rasgos distintivos al interior de contextos específicos” (Mehra, Kilduff y Brass, 1998: 441, traducción propia).

*realmente no tenemos vínculo con otros talleristas del [predio], porque nosotros vivimos lejos de acá y el día que nosotros venimos a laburar es este (tallerista percusión, 32 años, hombre, 18-08-10)*

A pesar de trabajar en el mismo predio, la interacción entre el grupo inicial y los grupos externos es baja debido a las distancias entre ambos. El hecho de que el grupo inicial ceda un espacio a cambio de trabajar para el predio y los vecinos, se funda sobre una base colaborativa expresada como “*todos cooperando con todos*” (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10). Sin embargo, el paso de la colaboración hacia la cooperación se da de a poco, fomentado por los proyectos conjuntos que promueven la multidisciplinariedad, con metas basadas en intereses comunes.

*G.:- (...) Hoy por ejemplo hay una reunión donde vamos a terminar de definir qué es lo que van a hacer los talleres subsidiados. Tenemos que presentar el formulario con todos los talleres para el presupuesto de lo que nos pide la fundación.*

*E.:-¿A dónde lo van a presentar?*

*G.:-Una fundación que se llama [OSC de apoyo americana], vino el presidente acá, le vienen insistiendo a [L.] que lo presente ya, eran tres en el mundo y parece que esta la quieren ver sí o sí. Es bastante dinero, la quieren ver sí o sí y a nosotros que nos cuesta mucho llenar al formulario, poner números, juntarnos y todo eso, y me llamó [L.] que lo hagamos hoy, yo traje un borrador para que lo trabajemos (miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)*

Asimismo se observa que con el tiempo se producen vínculos entre personas u organizaciones de distinto grado de formalidad (observados en las referencias recíprocas entre organizaciones frente a la pregunta si tienen relación con otras organizaciones del predio) tales como: entre el grupo de circo (formal) y el de murga (informal); o el grupo de instalaciones (formal) y el grupo inicial (informal), que favorecen a la articulación interorganizacional. Los vínculos entre las organizaciones participantes en el predio formales e informales (que a su vez se vinculan con organizaciones externas e internas, respectivamente), se van generando lentamente a medida que se van realizando proyectos en común, como festivales, o talleres que apunten a sumar participantes de otros talleres, o

eventos donde se necesita la colaboración conjunta de agrupaciones, o para presentarse a subsidios. En tanto no se estipulan reuniones formales, tener actividades concretas en común favorece a la generación de vínculos, porque los obliga a comunicarse entre sí.

De todos modos, la cooperación entre los grupos de distinto grado de formalidad es ciertamente restringida; también son frecuentes las diferencias, malos entendidos y la falta de comunicación. Podría decirse que cuando no se dan algunos de los factores de cercanía (social, física, económica, psicológica), la reciprocidad se pone en juego, y de no cumplirse las expectativas, aumenta la desconfianza. El vínculo se termina quebrando cuando el acto de generosidad que unos (grupo inicial) creen estar aportando hacia los otros (otras organizaciones) y visceversa, perciben que no es devuelto con un acto equivalente.

*Como que yo estuve toda la vida ayudando a este chabón [artista profesional integrado], a salir a sacar fotos y ver notas de él que dice que hace trabajo social y en definitiva, cuando él sale a laburar, el lugar que va lo conozco yo, le estoy diciendo yo, me lo pongo a hacer para mí esto, soy un boludo, claro. Él va con sus fotos y cobra 30 mil dólares, pero no es capaz de agarrar y venir y decirnos a nosotros 'Bueno, chicos, ustedes me acompañaron' o 'vos me acompañaste, tomá', qué sé yo, no sé, un trípode, no, sabe que me das un trípode y lo vas a gastar el trípode (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

#### **4.2.2. VÍNCULOS PREVIOS Y VÍNCULOS QUE GENERA EL GRUPO INICIAL**

##### **Trayectorias sociales de los miembros del grupo inicial**

Los miembros del grupo inicial nacieron en el barrio donde desarrollan sus acciones y pasaron su niñez y adolescencia en él. Entre P. y R. hay una relación de amistad previa a su conformación como grupo para el proyecto de “B”, caracterizada por intensos sentimientos de conexión, simetría y cercanía, que se extiende a L. al conformarse como grupo.

L. tiene 27 años, secundario incompleto, es hijo y hermano de agentes civiles, y tiene una hija fruto de su ex pareja, que ingresó recientemente a la

escuela confesional del barrio y que participa del taller de circo. Asistió durante tres meses a un curso de asistente de cámara en una organización especializada en cine, y luego abandonó, *“porque justo el día que tenía que cursar algo ahí, tocó [un artista reconocido internacional] en el barrio, justo el día que yo tenía un examen, y prefiero quedarme a filmar eso en el barrio”*. L. solía tener una *“parrilla clandestina en el barrio”* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10); en la actualidad se sostiene con la fotografía y filmación de eventos sociales, y aspira a obtener financiamiento para los proyectos artísticos en el predio, como videos con acceso al público en internet sobre los sucesos del taller (filmación de pintura de murales, de vecinos en recuperación de las adicciones, de talleristas o miembros de otras organizaciones de la red que explican las actividades que llevan a cabo dentro del predio, donde exhiben sus obras y/o plantean sus necesidades para mejorar las actividades). Para él, el predio *“ya forma parte de nosotros, está tatuado”* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10).

P. tiene 25 años, secundario completo, miembro de una familia que se mudó a distintos barrios y provincias; hoy vive con su abuela en el mismo barrio donde lleva a cabo sus dibujos y murales desde hace 14 años. Asistió a dos institutos artísticos que abandonó, en tanto considera que *“me servía más estando en el [predio], aprendía más que estando en una universidad”*. Se sostiene realizando trabajos temporarios en dibujo y pintura (como banderas y escenografías para escuelas, cine y publicidad, pintura en locales de la zona, murales para el GCBA y realización de tatuajes a vecinos del barrio); estos trabajos los obtiene por referencias de sus amigos del grupo o a través *“del boca en boca”* dentro del barrio: *“ya saben que pinto y me van llegando los trabajos”*. Para él, el proyecto de “B” *“es lo más importante que me pasó en la vida”* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10).

R. tiene 26 años, hijo de trabajadores “municipales”, recibido de profesor de dibujo gracias a, según cuenta, el apoyo de sus padres para estudiar el Magisterio de Bellas Artes; previo a obtener esta titulación, trabajó en la municipalidad a través de contactos familiares. También asistió a un instituto artístico junto con P., *“Pero nada, ninguno de los dos estudiaba, nos cagabamos de la risa. Nos tentábamos, éramos poca gente, y*

*realmente no sé si queríamos estudiar eso*” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10). En la actualidad obtiene ingresos de trabajos que conservan cierta vinculación con el mundo pictórico establecido (realiza trabajos de escenografía para publicidades; pinta murales para GCBA), que *“me hace subsistir”*. Hacía un año atrás que vivía en otro barrio de la Ciudad, y decidió volver al barrio porque *“extrañaba a la familia”*. Para él, *“acá la parte gratificadora del arte, acá lo hago, de lo de pintar murales es porque hago lo que quiero hacer”* (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10).

La utilización que los jóvenes del grupo inicial dan al predio y al proyecto artístico está ligado al disfrute y no a la obligación, diferencia representada por uno de los miembros del grupo inicial como *“lo de pintar murales”* para sí mismos por oposición a *“cuando laburo del arte, cuando vivo del arte”* (realización de pinturas, fotografía o video) *“para otra gente”* (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10); es decir que tienen empleos ligados al mundo de arte, aunque allí se desempeñan tangencialmente como artistas. Al no contar con trabajo fijo, ello les permite contar con tiempo para destinarlo a actividades artísticas en el predio.

R. detenta un status ambiguo dentro de este grupo, pues a pesar de poseer una relación cercana con L. y P., difiere en formación y tiempo disponible para trabajar en el predio; ello genera cierta distancia entre los tres componentes del grupo inicial como *“dos y medio”* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, notas de campo 03-06-10). De todos modos, estas relaciones se basan en la confianza y apoyo mutuo, y los vínculos entre ellos son útiles para la obtención de trabajos.

### **Vínculos creativos**

Este apartado se dedica a describir las relaciones interorganizacionales en la red, desprendidas de dos frases que contienen afirmaciones contradictorias sobre el grupo inicial: *“esa capacidad de crear relación y vínculo con la gente”* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10) y *“la incapacidad de trabajar con otros”* (miembro OSC de apoyo local, 46 años, hombre, 24-06-10). La pregunta gira en torno a qué rol cumplen las

personas y organizaciones que realizan actividades en el predio, cómo se vinculan entre sí y qué les aporta este espacio.

### ***Beneficios y limitaciones de la participación en la red***

Tanto el grupo inicial como las organizaciones formales se benefician de la pertenencia a la red. Por un lado, aquellas organizaciones formales que se acercan a trabajar o a colaborar con el proyecto, conocen las limitaciones del predio (falta de seguridad, inestabilidad de la tenencia, condiciones edilicias desfavorables, difícil acceso) a la vez que sus beneficios, ligados no sólo a los nulos costos de alquiler, sino también al potencial que ven en el predio como experiencia cultural: por su surgimiento como acción cultural impulsada por jóvenes de un barrio carenciado en un “*espacio recuperado*” por éstos; por la particularidad de la estructura edilicia del entorno; por el amplio espacio que brinda el predio; y por las miradas que atrae tanto a nivel nacional como internacional.

Además, estas organizaciones se ven en la necesidad y el compromiso de “*invertir*” en el predio y en el barrio, en algunos casos como modo de permanecer en el predio, y en otros porque el contexto de un barrio carenciado les sirve para la obtención de recursos (la presentación a concursos de proyectos para la población de la zona favorece su elegibilidad cuando los subsidios apuntan a los sectores carenciados), como en el caso del financiamiento recibido por el grupo de circo o la beca obtenida por el artista profesional integrado, o las herramientas alcanzadas por la agrupación política, o el proyecto de juegos en el espacio público organizado por el grupo de instalaciones).

*lo bueno fue que, este tipo de vinculaciones por ahí podemos lograr, acercar cosas que conocemos de arte y que se puedan dar a conocer. Ponerlo como más en vidriera el lugar, porque en la medida en que esté más vinculado internacionalmente también forma parte, no solamente de la cuestión territorial de la vinculación estricta con este espacio, sino también una dimensión más pública, más visible. Me parece que las instituciones están buenas cuando toman visibilidad, sino medio que no existen (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)*

Por otro lado, el grupo inicial también conoce los beneficios y las limitaciones de flexibilizar la incorporación de otras organizaciones y “*articular*”<sup>131</sup>, especialmente con aquellas con personería jurídica o con conexiones ricas en puentes con otros contactos (como por ejemplo, con el grupo de circo). Las limitaciones están ligadas al temor de la cooptación del proyecto por parte de estas organizaciones y a que se conviertan en *free-riders*, es decir, que obtengan beneficios por estar en el predio, sin devolverlos con una compensación al grupo inicial. Los beneficios tienen que ver con difundir el proyecto y con tener “*ocupado*” el predio (de modo tal que no sea acaparado por otras personas o agentes para otros fines); obtener materiales o servicios; y favorecer la llegada de actividades artísticas para los vecinos.

En los siguientes tres relatos se puede observar cómo el grupo inicial se beneficia de los contactos con otras organizaciones que funcionan de “mediadores” [*brokers*]<sup>132</sup>, es decir cómo se generan y qué recursos se obtienen de la construcción de puentes entre dos o más organizaciones de distinto grado de formalidad, distintos barrios, con miembros de diferente nivel de formación y distintas edades: en la primera cita, el grupo de instalaciones y el grupo inicial se ponen en contacto a través del artista profesional integrado; en la segunda, los miembros del grupo inicial se ponen en contacto con el director de un museo norteamericano a través del grupo de instalaciones; y en la tercera, el párroco se pone en contacto con agentes del gobierno local, a través de lo cual el grupo inicial accede a éstos y a la OSC de apoyo local.

---

<sup>131</sup> Siguiendo a Bourdieu: “Mientras no existen instituciones capaces de concentrar en manos de un agente singular la totalidad del capital social que sirve de base a la existencia del grupo (...), cada agente participa del capital colectivo (...), aunque en proporción directa con su aportación, es decir, siempre y cuando sus acciones, sus palabras, su persona honren al grupo” (2001: 86).

<sup>132</sup> Aquellas personas cuyas redes tienden puentes sobre los agujeros estructurales son mediadores: “un agujero estructural es un contexto potencialmente valioso para la acción, la intermediación es la acción de coordinar a través del agujero con puentes entre personas en lados opuestos del agujero, y la red de empresarios, o mediadores, son las personas que construyen los puentes” (Burt, 2005: 18, traducción propia).

I. grupo de instalaciones — artista profesional integrado (mediador) — grupo inicial

*ellos me han contactado diciendo 'Mirá, nosotros somos arquitectos, hacemos esto, esto y esto, necesitamos un lugar grande para poder trabajar en nuestros proyectos, necesitamos un lugar para depositar nuestras cosas y si le parece, nos comentaron del [predio] que tiene, que es muy grande', vos lo viste, es enorme. Pero la idea que ellos mandaron al principio fue que querían un lugar para ir a trabajar por su cuenta y seguir lo que ellos hacen, ellos hacen proyectos por todos lados, en España, en Chile, trabajan (...) para gente que hace ropa, mobiliario, hacen de todo. Bueno, vinieron al barrio, yo se los presenté a los chicos (...) y decidieron sí, cederles un espacio para que ellos puedan trabajar, entonces ahí eso fue algo que negociaron con [L.] y [P.], les cedieron un espacio (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

II. director museo — grupo de instalaciones (mediador) — grupo inicial

*Claro, porque en realidad digamos el tema era ese, me invitan para una charla en [una universidad] para hablar de un trabajo que estaba haciendo yo en [un barrio de la ciudad], que era un trabajo que hice hace 3 años atrás, vengo haciéndolo más o menos, vinculado con redes sociales y el espacio público y no sé qué, y digo 'Mirá, a mí me parece mucho más interesante hablar...', porque era sobre las cuestiones de lo social y lo urbano, y cuando nos dicen le digo 'Yo prefiero que hablemos de lo de [el barrio], incluso si invitás a alguna de las personas que gestiona el lugar, nosotros podemos contar nuestra experiencia en [Europa] que era también con espacio público, pero dejarles el espacio a ellos'. Entonces el que coordinaba la charla era alguien que dirige una área del [Museo de Estados Unidos de Norteamérica I], que es un argentino, que lo conocimos nosotros cuando hicimos una muestra, y él trajo a una directora de relaciones con la comunidad del [Museo de Estados Unidos de Norteamérica II] y entonces se armó una mesa redonda, éramos nosotros con [L.] y los dos de los museos (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)*

III. miembro OSC de apoyo local — párroco (mediador) — grupo inicial

*E.-¿Cómo llegás al [predio]? ¿Se conocen hace mucho, hace poco, por alguna cosa específica?*

*N.-Hace un poco más de un año hacemos esto, llegamos a través del Padre [Ra.], porque él se había contactado con la gente del Gobierno de la Ciudad y pidió ayuda con el tema de adicciones. Entonces con el tema ese, agarran y nos piden a los distintos miembros de la coordinación de adicciones que vayamos a dar charlas, y bueno, se da una charla ahí. Y después, el tema es que pego buena onda con él y empezamos a*

*darles asistencia a los chicos de acá* (miembro OSC de apoyo local, 46 años, hombre, 24-06-10)

Veamos a continuación con detenimiento algunos nodos de la red y los beneficios que obtienen de su participación en ella.

Para el artista externo, éste sostiene haber cumplido diferentes roles en el grupo: como miembro “*externo*” primero, y como “*padrino*” después (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10). Otros lo definen como el “*alma máter*” o el “*mecenas*” del grupo inicial (director escuela, 62 años, hombre, 25-06-10). Estos vínculos han colaborado, como vimos, en su desarrollo profesional. A su vez, los vínculos con él ayudan a los miembros del grupo inicial a acceder a centros culturales convencionales, desde los que pueden surgir nuevas oportunidades de vínculos con otros artistas profesionales. (Los vínculos entre éste y los miembros del grupo inicial tienen particular importancia para comprender el comportamiento del grupo; es por esta razón que más adelante, en “El proceso de abrir y cerrar puentes”, se ofrece un análisis detallado de esta relación.)

*mucha gente que pasaba por ahí o que fue en ese momento pudo ver la obra, pudieron conocer y bueno, me contó G.P. que [un pintor profesional reconocido] dice que lo vio y tiene ganas de hacer algo acá en el barrio con nosotros y eso es bueno también, suma un montón* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

Por su parte, la profesional externa busca ser reconocida como miembro del grupo inicial. Si bien ella se nombra a sí misma como “*parte del grupo [B]*”, los miembros del grupo inicial la mencionan como miembro de otra organización en la cual ella trabaja, aunque “*participando activamente*” de “B” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10). Su coalición reciente con el grupo le sirve a nivel profesional: por estar vinculada a los miembros de un proyecto atractivo para presentar en congresos o en su lugar de trabajo (en tanto es impulsado por jóvenes habitantes en un barrio con severos problemas sociales y habitacionales y es un proyecto que promueve el acceso a actividades artísticas a personas de barrios carenciados); porque le permite vincularse con agrupaciones

internacionales a través de proyectos conjuntos; y porque se coloca como intermediaria entre instituciones. Por ejemplo, enmarcado dentro de una propuesta de la profesional externa, un evento ejemplar de cooperación es el de la pintura de murales por parte de los miembros del grupo inicial en conjunto con los niños de la escuela primaria del barrio, la grabación del evento y su posterior proyección tanto en un congreso en una institución psicoanalítica, como en el barrio. La propuesta abarca la cooperación entre la profesional externa, los miembros del grupo inicial y la escuela pública. La profesional externa se beneficia, en tanto la presentación de este trabajo en el ámbito académico le otorga prestigio como profesional. A su vez, el grupo se beneficia por acceder a la difusión del proyecto frente a un público diferente al que llegarían con sus vínculos densos.

La profesional externa conoce al predio en primera instancia por un trabajo domiciliario de atención en salud mental que realizó en la zona; luego, como coordinadora de un proyecto de una institución psiquiátrica, hacia el 2009 se puso en contacto con el grupo: el proyecto consistió en vincular a pacientes psiquiátricos con organizaciones barriales, en este caso, el grupo inicial, para que éstas pudieran difundir sus proyectos a través de la radio; el grupo se acercó a la sede del programa de radio, y también se transmitió la radio desde el predio. Luego hubo un intento por parte de la profesional externa de generar un proyecto en el barrio enmarcado en su trabajo en el GCBA; por último decidió involucrarse por cuenta propia en el proyecto del predio, colaborando en forma directa con el grupo inicial.

La aceptación del grupo hacia la profesional externa en los proyectos de “B” y la empatía hacia ella se explican por una serie de factores: su trabajo previo con un vecino del barrio usuario de servicios de salud mental; el respeto que le tienen a su trabajo con población psiquiátrica para una OSC de salud mental; el cuidado que tiene en reciprocitar con los miembros del grupo inicial; su capacidad de transformar la orientación de proyectos propios en proyectos para beneficio del barrio; sus vínculos con las instituciones educativas para proyectos comunes; el proceso de adaptación al grupo y las reglas tácitas ligadas al respeto de sus “*códigos*”, ocupándose de que haya un ida y vuelta con el grupo inicial y la comunidad, de tal manera de que el grupo observe la dirección hacia sí mismos de los

beneficios de los proyectos propuestos por aquella. Este conjunto de factores logran que pueda permanecer con éxito en el predio.

Para la OSC de apoyo local que trabaja la problemática de adicciones, el lugar le es útil para que las personas bajo tratamiento a su cargo se mantengan ocupadas en forma productiva en el predio. La OSC trabaja con jóvenes en rehabilitación, se encarga de la atención médica y psicológica, y se beneficia tanto de la cercanía del predio para que los jóvenes puedan realizar allí actividades de mantenimiento, como también se beneficia de la presencia del rol de “*referentes*” de los miembros del grupo, por la cercanía geográfica y etaria que tienen con estos jóvenes en tratamiento; ello facilita la tarea de mantenerlos ocupados en diversas actividades. (Sin embargo, luego se verá cómo y por qué el vínculo se quebró por la sospecha del grupo inicial de oportunismo por parte de la OSC de apoyo local, y viceversa.)

Para el programa de inclusión socio-laboral para adolescentes en situación de vulnerabilidad de GCBA, el predio constituye un espacio de trabajo donde derivar a los adolescentes que participan de tal programa. Estos jóvenes realizan prácticas de trabajo a cambio de la percepción de una beca. Por un lado esto le sirve al grupo inicial, en tanto la reciprocidad que obtienen está en el trabajo de los jóvenes a favor del predio. A su vez, los miembros del grupo inicial sostienen que ellos mismos eligen a los jóvenes del barrio para trabajar en el predio dentro del marco de este programa; podría decirse que a través de ello colaboran en la salud de los jóvenes del barrio, a la vez que afirman su poder como “*referentes*” barriales. Por otro lado, en tanto se trata de un programa municipal (vinculado con el temor a la cooptación por “*los politiqueros*”), mantienen cierta desconfianza sobre el oportunismo que éste quiera sacar del grupo.

Para el grupo de circo, el predio cuenta con suficiente espacio como para desarrollar su actividad de circo y acrobacia, y dada su ubicación geográfica, es un lugar estratégico para recibir a población vulnerable a la que el proyecto está destinado. Una veintena de alumnos participa regularmente de las actividades. Los profesores reciben un subsidio de una OSC financiera americana para la realización de estas actividades durante dos años consecutivos. A la vez, los contactos de esta organización con tal

agente financiador externo son de utilidad al grupo inicial, que se beneficia de esta conexión de puente entre organizaciones.

Para el grupo de instalaciones, el predio es un lugar con la amplitud necesaria como para llevar a cabo sus trabajos sin costo de alquiler, que utilizan desde hace aproximadamente un año<sup>133</sup>. El grupo tiene contactos con empresas, de las que consiguen los materiales para trabajar. Los vínculos del grupo inicial con los mundos de arte organizados, con el ámbito universitario, y con empresas, favorece al grupo inicial, en tanto de estos contactos surgen proyectos comunes, como cuando el grupo de instalaciones organizó el proyecto de juegos en el espacio público en las inmediaciones del predio, para ser utilizados por la comunidad. Este evento de cooperación, ayuda a gestar una conexión más directa de las organizaciones del barrio entre sí. Consiste en la integración de actores en un mismo proyecto: el grupo inicial oficia de anfitrión del proyecto, con el apoyo de la profesional externa encargada de los vínculos con directivos y maestros de las escuelas; alumnos de la escuela primaria del barrio proponen juegos para los alrededores del predio; los alumnos de la escuela media hacen el armado de su estructura con el apoyo del grupo de instalaciones y arquitectos europeos.

*vinieron de las tres escuelas más un supervisor del distrito escolar, el de, uno que es de las tres escuelas, hablamos de [B], hablamos del proyecto de los juegos, estuvo uno de los arquitectos de [grupo instalaciones], y cuando terminamos la reunión dentro del [predio], salimos a recorrer el predio, y después hicimos una 'visita profunda' como dijeron ellos, por el barrio, en donde conocieron la directora, la vicedirectora, la maestra de plástica de una escuela, el supervisor de plástica, etcétera, conocieron todos los murales y el barrio (profesional externa, 39 años, mujer, 31-08-10)*

Podría decirse que las construcciones que el grupo de instalaciones destina al predio, constituyen muestras de confianza y reciprocidad hacia el grupo inicial en compensación por el favor de poder ocupar el predio, a la vez que son acciones que los favorecen como profesionales. El predio les

---

<sup>133</sup> Aquí se toma como referencia la fecha de realización de la entrevista a los miembros del grupo, realizada a mediados de abril de 2010.

sirve a los miembros del grupo de instalaciones para la producción y para la difusión tanto de su obra como de su organización entre sus alumnos universitarios (utilizando el predio y el proyecto de “B” como objeto de estudio para la realización de trabajos de investigación de grado). A su vez, el barrio se beneficia con los juegos por el fomento de las actividades recreativas y también beneficia al grupo inicial, dado que, como “*anfitriones*” del proyecto, se dan a conocer sus actividades de tipo artístico para la comunidad.

La escuela pública lindante al predio que tuvo entre sus alumnos a los miembros del grupo inicial, funciona como un lugar de difusión de las actividades que los miembros de la red realizan en el predio. Entre la escuela y los miembros del grupo inicial hay relaciones de solidaridad, ligadas a un buen entendimiento, a ser un lugar de difusión de los talleres y eventos, y a ser utilizado en algunas ocasiones por los alumnos de la escuela para actividades artísticas. El hecho que los directivos y docentes entrevistados conozcan a los integrantes del grupo, vivan en el mismo barrio y sean sensibles a cuestiones artísticas, favorece el vínculo. Éste se torna importante por la cercanía de la escuela al predio; a diferencia de la otra escuela confesional también lindante a él, no ejerce competencia por su ocupación, sino que por el contrario, ofrece apoyo a la iniciativa.

*hay otros [cambios] que tienen que ver con, no sé, de repente ir a hablar a la escuela y hablar con el director y que el director sabe lo que se está haciendo acá y que te reciban y que hable con los profesores, son cambios como de actitudes y de relaciones.*

*E.: -¿Van a hablar con los directores para...?*

*C.: -Vamos a hablar para pasar a convocar a los chicos que se enteren de los talleres o de alguna actividad que se hace acá (tallerista circo, 32 años, hombre, 22-05-10)*

Pareciera que los eventos que se hacen en el predio son primero en beneficio directo de quién los propone, en tanto colabora en la difusión de su propuesta y en su desarrollo profesional, e indirectamente para los vecinos del barrio, en tanto el predio adquiere más recursos para mejoras barriales, y para el grupo inicial, en tanto se fortalece su figura de “*referentes*”.

## *Vínculos con la agrupación política y con el Estado | “los politiqueros”*

Aquí nos detendremos en cuál es el papel que desempeña el Estado<sup>134</sup> en la producción de los trabajos artísticos en el barrio y en las acciones de este “*colectivo cultural*”.

Hay una insistencia en el relato de los miembros del grupo inicial confirmado y una idea generalizada en la mayoría de los otros nodos de la red, de no permitir la cooptación por parte de “*los politiqueros*” (término por el que se refieren a funcionarios del gobierno o partidos políticos), es decir, para evitar la “*manipulación*” que éstos puedan hacer, y que el predio sea utilizado con fines políticos. Una preocupación permanente del grupo es cómo detener la apropiación del predio con fines políticos expresado como “*poner bandera*”.

*Es como le dije hoy en el [GCBA], nosotros accionamos lo que nosotros hacemos, lo que pasa es que las peleas vienen por hacer otras cosas que nosotros, como que te quieren obligar a hacer otras cosas que nosotros no nos dedicamos. Yo no me puedo dedicar a conseguirle pensiones a la gente y decirles ‘Bueno, mañana desde las 9 en el [predio] se dan las pensiones’, por más que sea algo bueno. Entonces, por eso es que dicen: ‘A ellos les interesa sólo lo cultural nada más’, pero es lo que nosotros hacemos, agarrá otro grupo del barrio que se ocupe de esas cosas y vos sabés que tenés un grupo de gente que se ocupa de la cultura, tenés otro grupo de gente que, pero no, no lo piensan por ese lado, lo piensan como desde acá hacer todo y usar todo esto (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

Si bien en el relato de los entrevistados surge constantemente la negativa del grupo inicial a permitir “*entrar*” la “*política*” al predio, ¿es posible mantenerse al margen? Dentro de la red hay un nodo constituido por una organización política, que debajo de los objetivos de la inclusión social y cultural tiene aquellos otros “*políticos y sociales*” tendientes a tener

---

<sup>134</sup> Siguiendo a Becker, “al Estado siempre le interesa la propensión de sus ciudadanos a movilizarse de forma colectiva. Los líderes políticos suelen pensar que las representaciones simbólicas que encarnan tanto el arte elevado como el popular ejercen efecto en la movilización de los ciudadanos y en los fines de esa movilización” (2008: 196).

acceso a los vecinos del barrio, a través de actividades culturales como herramienta.

*Todo mirado hacia, la mirada social, o sea, como romper esto de que la cultura es solamente para el que se puede pagar un taller o tiene la posibilidad de estudiarla, romper un poco con eso y como socializar la cultura, socializar el deporte, socializar el saber, y abrirlo a los barrios. La mirada es como una mirada política del derecho al acceso a todas esas cosas (miembro agrupación política, 30 años, hombre, 18-08-10)*

A pesar de la insistencia en negar el acceso a agrupaciones políticas, y a pesar de que los objetivos de la agrupación política sean declaradamente políticos, ésta logra insertarse exitosamente en el predio. ¿Cómo se explica este ingreso? La organización cuenta con: recursos para ofrecer actividades culturales gratuitas en el barrio; el interés por parte de los vecinos y los miembros del grupo inicial sobre esa actividad; y buena reputación por experiencia previa de trabajo en el barrio (su participación en una radio comunitaria de la zona). La agrupación política propone y apoya al taller de percusión con materiales y salarios para sus profesores, porque entiende que este taller moviliza a la población a participar.

*somos como un puente, una herramienta para una ONG y para un espacio físico y cultural del barrio. Nosotros hacemos un puente entre esa ONG que busca intervenir decisivamente con una finalidad político-social muy clara, y los chicos del [predio] que tienen un espacio que ellos de alguna manera reglamentan de qué manera se interviene, y cómo, cuándo y de qué manera. Me parece que ellos son muy pulcros en ese sentido, como que tienen mucho control y eso está bien, de qué manera se interviene en el [predio] (tallerista percusión, 32 años, hombre, 18-08-10)*

Tanto la agrupación política como el grupo inicial se benefician de la participación de los vecinos en el taller de percusión ofrecido: por un lado es una forma de respaldo que el grupo inicial necesita para mantener su figura de “referentes”, en tanto les sirve para legitimarse como líderes que traen actividades para el beneficio de la comunidad; por otro lado, la agrupación política logra insertarse en el barrio, gracias a la canalización de recursos

públicos para fomentar diversas actividades en el predio. Podría decirse que se trata de una “alianza estratégica”<sup>135</sup> (Knoke, 2001: 56), en tanto acuerdan colaboración para llevar a cabo un proyecto de cultura común que beneficia a ambos.

Además de los vínculos con esta agrupación política, el grupo inicial se ve en la necesidad de estrechar lazos con o “*acercarse*” al Estado<sup>136</sup> desde la mutua aceptación, en tanto entiende que las autoridades públicas pueden otorgar al grupo reconocimiento legal que necesitan (a través de la personería jurídica y su declaración como proyecto de interés cultural). El grupo inicial intenta sacar ventaja colocándose como aquel que otorga el permiso a los agentes gubernamentales para usar el predio para trabajos de mejoramiento del barrio, puesto en términos de “[a] *la gente del gobierno le estamos prestando el lugar*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10). Además, la presencia del gobierno local en el predio es puesta como una “*ayuda*” de los serenos en la “*ocupación*” del predio.

### ***Vínculos con el párroco / la “Iglesia artística”***

Otro de los vínculos al que aquí se presta especialmente atención es aquel entre el grupo inicial y el párroco. El desenvolvimiento y posición que ocupa el párroco en aquel y en relación al desarrollo de la experiencia en el predio, merecen una mención aparte, debido a la influencia ejercida sobre sus miembros.

Los vínculos del párroco “*desde adentro*” del barrio se originan desde su llegada a la parroquia hasta su salida de ésta y del barrio, cuando “*lo hecharon*” un año más tarde, tal como indican varios entrevistados. Al contrario de la desconfianza que a los miembros del grupo inicial les genera el resto de las personas y organizaciones externas al barrio, los vínculos con el párroco, en cambio, se basan en la confianza y reciprocidad; el apoyo de

---

<sup>135</sup> Las alianzas estratégicas son “arreglos colaborativos temporarios tales como empresas conjuntas [que] envuelven dos o más organizaciones compartiendo un número limitado de recursos para perseguir un objetivo común y limitado de beneficio mutuo” (Knoke, 2001: 56).

<sup>136</sup> Conforme a Carter, “Al legitimar, proteger y promover estas actividades populares, el Estado puede ayudar a reforzar las capacidades políticas de los sectores menos favorecidos de la población. Dado este potencial, no es de extrañar que muchos movimientos populares sean favorables al desarrollo de redes de cooperación con el Estado” (2010: 28).

este actor hacia el grupo lo ligan a una ayuda desinteresada, considerada como altruismo.

La estrecha relación entre el párroco y el grupo inicial se establece sobre el soporte del afecto mutuo. El párroco se adjudica el rol de “*amigo espiritual*” de los miembros del grupo inicial (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10), y a la vez éstos también hacen referencia a él como “*amigo*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10).

Los miembros del grupo creen en el párroco como una persona confiable, y a la vez éste les da muestras de su confianza, a través de ayudarlos con conductas positivas reiteradas cuando necesitan una ayuda comprometida. Ejemplos de ello son: su participación en el episodio del intento de toma del predio, o la utilización de sus contactos “*de gente cristiana*” para ayudarlos con la personería jurídica o con su sostenimiento en el predio. La reciprocidad por parte del grupo inicial parece darse con la asistencia a la parroquia a su cargo y con su asistencia en los eventos de la misma. Por medio de su participación, el párroco busca atraer a otros jóvenes a la parroquia; el vínculo se refuerza con las relaciones de puente que el párroco coordina entre el grupo y otras instituciones y con el apoyo de éste hacia los proyectos del grupo.

El predio es identificado por el párroco bajo la doble cualidad de pertenecer al ámbito religioso y cultural, retratado al sostener que el predio es parte de una “*Iglesia artística*” (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10).

*cuando yo me acerqué a ellos y empecé a participar con ellos, digo también los necesito, incluso para ir trabajando juntos, acá hay una unidad, no es que ustedes están allá y yo... yo les ofrezco la Iglesia para lo que ustedes necesiten, arte, hacer una charla, reuniones, reunirnos en todo lo que sea, conseguir en todos los medios que ustedes necesiten lo posible. Ellos también supieron recibir, decían 'Vengan los chicos vengan a jugar acá', a hacer esto, esto y esto entonces empezamos a trabajar juntos. Y así como ellos hicieron un evento, es decir, junto con toda la parte sacramental, religiosa, hicieron el evento artístico, también así también se acercaron a una misa que nunca iban. Es decir, por ahí dicen, bueno, así como este nos abre para uno estar colgado del techo de la Iglesia, haciendo trapequista y que la gente nunca había visto eso, y el otro cantando arriba del altar (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

Aquí se diferencia entre la creencia en lo sagrado y la creencia en el párroco, en tanto no se trata tanto de un contacto de estos jóvenes con la Iglesia como institución, sino de un vínculo personal con el párroco en particular; ello se observa debido a que el contacto del grupo con la parroquia del barrio finalizó cuando el párroco fue trasladado a otro barrio, y a pesar de ello, los vínculos con éste perduran (en la actualidad realizan reuniones mensuales).

El vínculo con el párroco “*desde afuera*” del barrio continúa hoy con objetivos distintos, más ligados al proyecto de la personería jurídica y a sostener la ocupación del predio. Los miembros del grupo inicial y el párroco celebran reuniones, a través de las cuales se genera un intercambio de información, temores y experiencias, expresado como “*Nosotros nos juntamos con [Ra.], le contamos todo lo que está pasando acá, él te tira su panorama*” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10). Estos vínculos funcionan como un “*asesoramiento externo*” para el grupo.

*E.: -¿Y participaste o colaborás en alguna otra institución o agrupación, qué sé yo, como ser alguna de oficios, algún otro centro o la Iglesia?*

*P.: -A veces en la Iglesia, pero ahora ya.*

*E.: -¿De chico?*

*P.: -No, ahora hace poco, o sea más que nada porque había un cura que era amigo nuestro, íbamos por eso nada más. Terminamos trabajando con el grupo de jóvenes pero porque estaba él, porque para nosotros más que la Iglesia era como un grupo de amigos que teníamos ahí* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

### ***Perfil del párroco***

Las características del discurso del párroco dirigido a los miembros del grupo inicial, están ligadas a: la utilización de recursos de la doctrina católica, como referencias al predio como un lugar para la “*paz social*”, la “*salvación*” o como una “*comunión*”, “*un lugar místico*”; y a la permanente utilización de antónimos para explicar el rol de los distintos actores en la red, tales como la “*luz*” y la “*oscuridad*” o la “*pobreza*” y la “*riqueza*”, “*el bien*” y “*el mal*”. Además, el párroco se identifica con la

inquietud del grupo inicial por el arte, con su interés por ayudar a los sectores carenciados y por su cercanía económica. Estos factores favorecen a la generación de empatía entre sí. Las expectativas del párroco de convertirse en artista como meta incumplida durante su juventud, también pareciera estar influyendo en su impulso hacia el grupo inicial.

*mi idea cuando antes de entrar a ser sacerdote, mi idea de plantear el sacerdocio era, a mi padre le planteé el tema de la escultura. Después bueno, como buen vasco trabajador (...), diciendo 'no', que no podía, 'no, es una carrera muy cara', y tenía razón, es una carrera cara. Pero igual seguí después, todo mi seminario yo pasé prácticamente haciendo obras, así, tallando, haciendo obras en madera (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

El rol influyente del párroco hacia el grupo inicial queda evidenciado al comparar los relatos a ambos lados del vínculo, tal como puede verse de los siguientes relatos ejemplares:

#### Referencias al párroco en el discurso del grupo inicial

*¿por qué le vas a seguir regalando a [G.P.] esos caminos que vos tenés abiertos solamente porque es [europeo]? No es así, es como decía [Ra.], él por una, como diciendo 'si vos me ayudás a mí, yo te estoy ayudando a vos', [Ra.] me decía: 'Él no podría haber hecho todo lo que hizo sin ustedes'. Y ¿nosotros qué ganamos?, ¿alguno vino y nos dio un premio?, estuvimos en el [centro cultural] y ¿a quién le sirve?, al [predio], no a nosotros (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

#### Comparación relatos párroco-miembros del grupo inicial I

*A mí lo que me decidió fue primero la honradez para saber trabajar con poco y casi sin nada, a trabajar con ellos. Lo que me decidió a trabajar en conjunto fue la garra de ellos, la austeridad en el trabajo y después cómo sacar de la nada muchísimo (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

*Lo mejor [de la exposición en el centro cultural] fue demostrar que sin nada se puede hacer mucho, demostrárselo a cualquiera, sin miedo (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

#### Comparación relatos párroco-miembros del grupo inicial II

*digamos si son pobres, y sobre todo en ámbitos de agentes que yo llamaría punteros y politiqueros, donde detrás hay otros que tienen más poder que ellos, no usan a los...no les importan los*

*pobres a ellos, les importa para usarlos y hacer sus curros*  
(párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)

*a los politiqueros no les damos bola, porque hablan pero no dicen nada, no hacen nada* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

Los vínculos entre los miembros del grupo inicial y el párroco pueden analizarse bajo la metáfora de “*parir*”, empleada por varios de los entrevistados donde, siguiendo la metáfora, el predio es el “*vientre*” del “*barrio*”, la “*madre*” sería el “*barrio*”, el “*padre biológico*” sería el Estado “*ausente*”, el párroco sería el “*padre espiritual*” que se hace “*cargo*” de la “*paternidad*”, y los “*hijos*” serían los miembros del grupo inicial, que “*están como casados con el lugar*” (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10).

*E.: -¿Cuándo trabajaste en [B]? ¿En qué año fue?*

*Ra.: -No, mirá, fue el año pasado, estuve muy poco tiempo, fue como un parto, estuve 9 meses. Pero en esos 9 meses, siguiendo el ejemplo o la comparación, Dios me dio como padre espiritual o como sacerdote, unos hijos muy buenos, fueron ellos, [B]. Es decir, esa fue mi cosecha* (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)

El vínculo con el párroco no sólo influye para el fortalecimiento del grupo inicial; el párroco también constituye un actor de poder e influencia sobre el grupo. Se genera una estructura en la que éste define si el proceder de los otros miembros de la red es correcto u oportunista. El párroco, a través de su discurso, tiende a cerrar los puentes ya generados por el grupo (como los vínculos con el artista profesional integrado), y de este modo tiene mayores posibilidades de erigirse como la única persona de su confianza, cuyos vínculos cruzan agujeros estructurales para beneficio del grupo inicial.

*E.: -¿O sea que vos participaste del [predio] en una etapa podría decirse en consolidación, consolidada, en proyecto?*

*Ra.: -Yo creo que en proyecto, en clarificación, en definición de decir ‘Bueno, ¿en manos de quién están ustedes?’ Entonces no necesitamos, o ustedes no necesitan intermediarios. Por más gente que los haya ayudado en algunos momentos, pero lo importante no son los intermediarios que puedan trabajar con las fotos de ustedes recorriendo todo el mundo, ni tampoco son*

*aquellos que pueden acercarse para decir ‘Vamos a hacer un evento y después salen figurando otras entidades como que apoyan todo y los que trabajan y ponen el lomo fueron los chicos de [B]. Entonces es como la usurpa..., no se presten a la usurpación del trabajo de ustedes. Es como decir, en la producción y en la venta no es importante el intermediario, entonces que el intermediario no se lleve los laureles (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

### **4.2.3. EL PROCESO DE ABRIR Y CERRAR PUENTES**

#### **Normas implícitas de ingreso y permanencia**

El control social informal es la forma usualmente utilizada por el grupo inicial para las relaciones interorganizacionales. No hay planillas de asistencia, ni actas de compromiso, ni reglamentos, ni reuniones establecidas, ni votaciones. Sin embargo, para quienes acceden al predio es claro quiénes lo “manejan”.

*En general [las decisiones] las toman [L.] y [P.], que son los que están acá. Yo creo que hay una cosa que es irrefutable que es que el que vive acá todos los días tiene más derecho que el que no está acá todos los días. En todo caso, si hay cosas que ellos nos van contando, nosotros podemos aportar pero en general, las decisiones que toman son siempre, están bien (miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)*

A falta de normas formales o reglas escritas, claras y precisas acordadas de antemano para aquellos que ingresan al predio, el criterio de admisión es difuso, y el desenlace de la relación, incierto. Los vínculos interorganizacionales se sostienen sobre la (des)confianza, sustituyendo otros mecanismos de control formales. La relación entre el grupo inicial y otras personas y organizaciones, se da sobre la base de conformidad a normas implícitas de reciprocidad, colaboración de términos difusos y compromisos que se aprenden en el trabajo diario.

*no formalizamos como reuniones así como del tipo ‘Asamblea del grupo [B]’, porque nosotros somos un área, no somos el núcleo duro, entonces parece que hay más reuniones entre ellos,*

*hablan y qué sé yo. Nosotros tenemos charlas con [L.] básicamente, que es el más comunicativo y estamos todo el tiempo hablando con él, en la semana hablamos muchas veces de los temas, no es que no hay comunicación. Pero no están formalizadas como estructura, no hay una estructura de 'los viernes se junta la comisión del grupo Ayuda al Tinglado, el martes...', no, eso no existe, no es tan formal. Tiene todo el mismo tono que lo demás, no es nada diferente al resto de las cosas, el nivel de organización es como muy parecido a las reuniones que hacen (miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)*

De todos modos, los entrevistados acuerdan en una serie de acciones implícitamente no permitidas en el predio, y que están en relación a no pelearse y no consumir drogas ilícitas allí (que van desde colaborar con su ocupación hasta brindar talleres para los vecinos). Entre los criterios tácitos de ingreso y permanencia se encuentran: realizar actividades más o menos artísticas; usar el territorio de tal modo que quede un beneficio para el grupo inicial, el predio y la comunidad; no usarlo para actividades con fines comerciales, como *"hacer una feria y hacer plata acá"* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10); y no utilizarlo para actividades políticas.

El ingreso al predio es a través del establecimiento de contactos con la organización de base. Aquellos que son *"conocidos del barrio"* (tallerista murga, 27 años, hombre, 03-06-10), ven favorecido su ingreso por la colaboración previa y espontánea en el predio. Las organizaciones externas, en cambio, se acercan sin una historia colaborativa previa, y la organización de base funciona como receptor activo de las propuestas. Pareciera tratarse de una *"libertad"* de acceso restringida a la aceptación o rechazo de las propuestas del predio por parte de los miembros del grupo inicial.

*G.: -Yo calculo que algo nos conocían, que no les íbamos a decir una cosa por otra. Y nada, ese mismo día estábamos plantando árboles con ellos.*

*L.G.: -Después recorrimos el lugar, nos mostraron esto, se les ocurrió que se podía hacer lugar para nosotros, estaba lleno de basura, lleno de cosas que tuvimos que sacar, mover.*

*E.: -¿Y por qué creen que aceptaron?*

*L.G.: -¿Por qué aceptaron ellos?*

*G.: -No sé, preguntáles. Yo creo que, en algún sentido, a ellos les viene bien tener gente que se ocupe de la cuestión edilicia o de la cuestión, de la relación entre el proyecto físico y el proyecto conceptual del [predio]. Entonces por ahí a ellos creo que les es útil gente que los asesore, o los ayude o que trabaje en ese tema (miembros grupo instalaciones, 42 años, hombres, 14-04-10)*

Debido a la falta de precisión en los acuerdos y objetivos, los conflictos entre los miembros del grupo inicial y otras personas y organizaciones de la red son frecuentes. Podría decirse que se trata de una forma de interacción en la red que incluye modalidades tanto de colaboración como de competencia. Los problemas con los miembros del grupo inicial surgen por la competencia que a éstos les producen ciertas ubicaciones en la red de las personas y organizaciones participantes, en tanto algunas tienen conexiones de mayor alcance o mayor grado de poder económico, conocimiento de los mundos de arte convencionales, o influencia en la búsqueda de recursos, en relación a los que alcanza por sí solo el grupo inicial.

*Y un poco tiene que ver con esa dificultad de ellos de haberse construido, de haber creado ese espacio, ellos yo sé que también se han peleado con [grupo de instalaciones], porque [grupo de instalaciones] tiene como un nivel intelectual más alto, porque son profesores universitarios, no estoy hablando de inteligencia, estoy hablando de cultura. Tienen contactos que son de familia buena, son profesores en la [universidad pública], son profesores en la [universidad privada], y ellos, como te decía, vinieron ahí buscando un lugar para trabajar, podrían haberse quedado cerrados, muy bien que se abrieron y quieren saber. Pero también se fueron a presentar el proyecto del [predio B] sin hablar con los chicos al principio. Entonces yo sé que [L.] y [P.] tuvieron un momento de decir 'Pará, si vos hablás de [el barrio], nosotros hablamos de [el barrio], vos no', hay esas cosas de pertenencia, 'es nuestro' y lo defienden (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

Un dilema que confirma la apertura y cerramiento del grupo inicial hacia otras organizaciones es identificado a través de las siguientes dimensiones: “*es del barrio*” y “*no se puede pasar sobre ellos*”. Por un lado el predio “*es del barrio*” (director escuela, 62 años, hombre, 25-06-10;

artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10), ligado al carácter público de su disposición física (y por ende a un acceso libre a quienes quieran participar), y a la idea de que las actividades que realizan favorecen a la comunidad. Por otro lado los miembros del grupo inicial se colocan como los guardabarreras del lugar, en tanto *“no se puede pasar sobre ellos”* (tallerista murga, 27 años, hombre, 03-06-10), ligado al carácter de un predio cerrado, con puertas de entrada que se aseguran con candado, tal como expresa el tallerista de murga, quien ha informado que suele ir al predio y *“está cerrado”*.

Acerca de este dilema, a continuación se da cuenta de un episodio ejemplar, que da cuenta de que los *“dueños”* del predio llegan a serlo en virtud de la existencia de limitaciones hacia los otros participantes que harían de *“inquilinos”*: 1. la posesión de un baño en el predio es entendida como un logro material perteneciente a los miembros del grupo inicial que lo construyeron; 2. el baño se encuentra en una sala separada del resto del predio por paredes y conectada por una puerta que se cierra con llave; esta sala es un espacio íntimo al que accede el grupo inicial y el círculo cercano de amigos; 3. uno de los miembros del grupo inicial ha informado que el baño no estaba limpio, porque a las clases de circo iban muchos chicos de la villa lindante (notas de campo, 19-05-10); 4. el día siguiente a este comentario, durante la asistencia a una clase de circo, se evidenció que la sala donde está emplazado el baño estaba cerrada, y el tallerista no contaba con llaves para abrirla a los niños y jóvenes del taller, en tanto sólo las poseerían los miembros del grupo inicial (notas de campo, 20-05-10). Esta situación es confirmada por la frase de uno de los miembros de la red: *“no es un lugar fácil, porque no hay baños”* (L.G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10).

En vez de ser *“un espacio abierto para artistas”* (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10), o *“de todos”* (tallerista murga, 27 años, hombre, 03-06-10), pareciera ser más bien un espacio de entrada difícil y de permanencia incierta para aquellas personas y organizaciones que no son del barrio. Por lo tanto, la red no es estática, sino que los nodos que la componen cambian rápida y constantemente, modificando la forma de la red, y junto a ello, sus recursos.

*Podría ser una orquesta, pero el director de la orquesta es [B], sobre todo [P.], [L.] y [R.] tienen eso. Es decir, ¿qué me parece? A mí me fascina de un lado y del otro lado puede ser limitante que ellos deciden quién y cómo, '[B] somos nosotros', ellos tres, ¿no?, 'Vos vení, hacé eso pero yo te controlo', ¿me entendés lo que te quiero decir? Yo, por ejemplo, quise una vez traer unos artistas que hacían murales también y, 'No, acá pinto yo. Soy [P.] y pinto yo', y yo lo entiendo, porque también es su espacio propio y cada uno, en el mundo del arte, es un espacio que es así (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

## **Desconfianza y expulsión**

La permanencia de personas y organizaciones de la red en el predio se sostiene por experiencias positivas, que refuerzan la creencia a ambos lados sobre la confiabilidad mutua; ello conlleva a su voluntad de continuar profundizando la relación. Por el contrario, cuando se producen experiencias que son comprendidas como oportunismo, la confianza se deteriora y eventualmente la colaboración se termina<sup>137</sup>. Un episodio ejemplar es el hito del quiebre de la confianza de los miembros del grupo inicial hacia G.P. durante una exposición fotográfica de éste en un centro cultural reconocido.

En los orígenes del vínculo entre L., P., R., y G.P. se establecieron vínculos de afiliación emocional, que crearon solidaridad y generaron obligaciones de asistencia mutua y apoyo, que G.P. expresa en términos “*de afecto, de amistad y de hermandad*” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10). Los vínculos entre L. y G.P. son puestos en términos de “*amigos*”, “*íntimos*” y de “*relación intensa*” por el artista profesional integrado, y su sentimiento hacia L. es reforzado por “*nacimos el mismo día*” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10). El sentimiento intenso y simétrico de conexión y de identificación que G.P. encuentra especialmente con L., es explicado por él como “*soy de una familia muy humilde en [Europa], pero el arte me dio la posibilidad de vivir en forma transversal*” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10). Si bien él considera su relación con los miembros del grupo inicial como “*de amistad y de hermandad*” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10), la

---

<sup>137</sup> Tal como sostiene Burt, “La cooperación en el pasado es una base para la cooperación futura, así como la confianza guarda correlación con la fuerza de una relación” (2005: 101).

coexistencia de su rol de “*padrinazgo*” en el grupo (directora museo, mesa redonda centro cultural, 22-04-10), su ejercicio de poder y control de lo que se exhibe, y su ubicación como “*artista*” frente a la posición de “*asistente*” que adquieren los miembros del grupo inicial, ponen en duda la simetría de la relación.

La fuerza de estos vínculos difiere entre los miembros del grupo inicial y el artista profesional integrado externo, en términos del tiempo en actividades conjuntas, la intensidad emocional y la confianza mutua que caracterizan a los vínculos. Si bien podría decirse que G.P. considera a las relaciones que tiene con el grupo inicial como “relaciones positivas fuertes” [*strong positive relationships*] (Burt, 2005a: 179) –tal como se lee en una dedicatoria que el artista profesional integrado hizo a L., donde lo califica como “*hermano*”–, para los miembros del grupo se tratarían más bien de vínculos débiles [*weak ties*] (Granovetter, 1973) de trabajo, que luego se convirtieron en relaciones negativas [*negative relationships*] (Burt, 2005a: 179).

Aquí se considera, siguiendo a Granovetter (1973), que los vínculos fuertes y simétricos entre L., P. y R. difieren de aquellos débiles y asimétricos entre éstos y G.P.: Las interacciones frecuentes y cercanas entre estos cuatro actores les permitieron conocerse entre sí e intercambiar información importante. Sin embargo, L., P. y R. están conectados de forma similar en el sentido que tienen los mismos tipos de vínculos los unos con los otros, mientras que los vínculos de G.P. hacia ellos pasaron de ser frecuentes y fuertes, a esporádicos y débiles.

Este pasaje se explica por un hito organizacional: a mediados de 2010, G.P. montó en un centro cultural de la Ciudad una muestra de sus fotografías y documentales sobre el desarrollo edilicio del barrio donde está emplazado el predio; incluyó fotos de los miembros del grupo inicial y las actividades culturales desarrolladas en el predio y sus alrededores. Además, uno de los miembros del grupo inicial como parte del grupo inicial, fue invitado por el artista profesional integrado a pintar un mural en una de las salas, a la vez que a exponer su obra allí. Los miembros del grupo también fueron invitados por él a hablar frente al público en el día de la inauguración y en la proyección del documental. Asimismo, el resto de las agrupaciones

de la red fueron convocadas a presentar sus actividades (hubo *performances* en vivo durante un día, dentro del marco de la muestra).

Sin embargo, la invitación a participar de la exhibición no fue entendida por el grupo inicial como un reconocimiento explícito del apoyo recibido, sino como una ventaja del artista profesional integrado de exponer esta relación frente al público, en beneficio propio y a costa del grupo inicial. A su vez, el distanciamiento del grupo inicial hacia G.P. y el cambio de actitudes hacia él es manifestado por el artista profesional integrado como: “*No es fácil la continuidad con un colectivo así, yo te digo, tuve un poquito de problemas ahora con la muestra. Hubo un malentendido que no entiendo de dónde vinieron*” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10).

Los miembros del grupo inicial decidieron quebrar los vínculos de “amistad”<sup>138</sup> y cooperación cuando comprendieron que éste quería sacar ventaja del grupo y del proyecto. Entre ambos actores se produjo un malentendido en su comunicación, en detrimento del libre intercambio de información y otros recursos. A ambos lados se produjo una expectativa de “reconocimiento” que fue visualizada como incumplida. El grupo inicial sostiene que colaboró con el proyecto de G.P., por ello él debe compensar ese favor. Esta reciprocidad no parece basarse en vínculos densos de confianza mutua, sino en vínculos débiles con base en la dependencia de recursos. El malentendido se relaciona con la falta de normas precisas acerca de los compromisos a cumplir en el proyecto. Para los miembros del grupo inicial, no se estaba dando la devolución de favores esperada (herramientas, conocimiento, experiencia). Para G.P., la devolución de favores estaba en relación con “*la apertura de vínculos, de crearles otros vínculos, otra posibilidad, presentarles otra gente*” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10). Frente a aquello que el artista profesional ve como oportunidades para el grupo inicial (beneficios del capital social), sus

---

<sup>138</sup> Aquí se entiende “amistad” como “una disposición a ayudar en una situación difícil proveyendo diferentes tipos de recursos, como socialización, apoyo emocional, información, y una definición de la situación” (Lazega y Pattison, 2005: 193).

miembros responden con reclamos, en tanto lo entienden como falta de cooperación (capital social negativo)<sup>139</sup>.

*En un punto también le veo, un punto así medio flojo, de que fue una ocasión en la que podríamos haber aprovechado para mostrar bien lo que era [B]. Como que en un punto, que es lo que pienso yo, en un punto es como que todavía [G.P.] no reconoció, ni reconoce todo lo que se hizo acá adentro, y eso que él también está desde hace mucho (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

*Entonces yo vuelvo con esa plata, vamos a [librería artística], compramos pinceles, compramos tela, compramos todo lo que se necesita, y eso también de mi punto de vista, a veces de hecho no se recuerda, pero eso también dio como un hincapié del [predio] (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

Una serie de factores socavaron la relación entre el grupo inicial y G.P. alrededor de la muestra: 1) este evento dio visibilidad pública al comportamiento de ambos y a las dificultades en la relación, por lo tanto hubo más informantes disponibles para testificar respecto a la fiabilidad de G.P.; 2) la muestra de obras se convirtió en una competencia sobre quién se merecía en realidad la potestad de la valoración del público por el trabajo artístico realizado; la muestra fue comprendida por los miembros del grupo inicial como una “*apropiación del trabajo ajeno*”; 3) las decisiones sobre la muestra parecen haber sido discutidas previamente no tanto con los miembros del grupo inicial, sino con la curadora del centro cultural, lo que pudo haber sido comprendido como la exclusión del grupo en la toma de decisiones; 4) el otro antecedente que sirvió como factor para terminar la alianza fue el control desigual sobre los recursos (contactos, comunicación, recursos económicos, formación, experiencia laboral) entre el artista profesional integrado externo y los miembros del grupo inicial, que éstos

---

<sup>139</sup> Como explica Portes, “hay situaciones en que la solidaridad grupal se consolida con la experiencia común de la adversidad y la oposición a la sociedad predominante. En estos casos las historias de éxitos individuales socavan la cohesión del grupo porque ésta se funda, precisamente, en la presunta imposibilidad de aquéllos. El resultado son normas niveladoras hacia abajo que mantienen en su lugar a los miembros de un grupo oprimido” (1998: 258).

manifestaron en términos de “clases sociales” dividida en “los chetos” y “la gente de [el barrio]”<sup>140</sup>.

*L.- (...) no hacemos cartel de nadie, o sea [G.P.] acá hizo sus obras, nosotros, yo creo que yo le di libros a gente o sea, el libro de él yo se lo di a medio mundo y ¿para quién es?, ¿para mí o para él? Es para él, es así. Entonces, ¿después pone la muestra en el [centro cultural] y nosotros no podemos exponer nuestras obras cuando está hablando de [B]? Si hablás de vos, hablá de vos, pero si hablás de [B], se va a mostrar cómo es [B] y ahí no estaba [B]. [B] estuvo el sábado a la tarde, porque él hace el mural como una instalación de él, a él le dijo que no ponga los cuadros en la pared, que los ponga en las vallas y le preguntó si los vendía y él dijo que sí, y él le dijo que le tenía que dar la mitad porque la muestra era de él, entonces le tenía que dar la mitad si él vendía un cuadro.*

*Ch.-Claro, entonces nosotros tenemos que pedirle la mitad de todo lo que, o hacer algún acuerdo legal, algo.*

*L.-La mitad de la vida hay que pedirle (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

Estos factores socavaron la confianza del grupo inicial hacia G.P., generó rivalidad e impidió la consolidación de la confianza, debido a un sentimiento de competencia hacia el artista profesional integrado en su capacidad como artistas<sup>141</sup>. Los miembros del grupo inicial, como transmitieron en sus relatos, muestran indignación por el perjuicio causado por el artista profesional integrado externo a los miembros del grupo inicial, en tanto consideran que violó su confianza y se aprovechó de su privacidad. La desconfianza fue confirmada por el engaño y llevó a rechazar la cooperación futura.

El sentimiento de competencia quedó evidenciado en el discurso inaugural de la muestra de G.P., cuando inesperadamente uno de los miembros del grupo inicial tomó el micrófono para comprometer a los directivos del centro cultural frente al público presente (probablemente para que el compromiso fuera mayor), al decir: “[B] próximamente en el centro

---

<sup>140</sup> Siguiendo a Lomnitz, “cuando cambia el nivel económico relativo entre dos individuos tiende a interrumpirse su relación de reciprocidad, o bien se convierte en una relación asimétrica de patronaje” (1991: 142).

<sup>141</sup> Tal como sostiene Knoke, “Acuerdos tácitos y supuestos dados por hecho pueden ser violados cuando las partes tienen poco en común” (2001: 153, traducción propia).

*cultural*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, notas de campo, 09-04-10). Este episodio puede interpretarse de diversos modos: puede leerse como una lucha contra las convenciones vigentes del mundo de arte convencional y canónico, como un desafío a que su obra sea tratada como arte digno de exhibición en los centros de exposición reconocidos; como una disputa por más y mejores salas de exposición y no sólo en sus espacios marginales; como una búsqueda de hacerse oír para que sus trabajos sean elevados de una situación marginal a un lugar central; como una necesidad de reconocimiento; como un distanciamiento explícito con el artista integrado; como un signo de ingratitud hacia su falta de cooperación y de reciprocidad.

En conclusión sobre este episodio, si tal como sugiere Baker, “establecer redes de forma inteligente [*networking smart*] significa desarrollar relaciones que son buenas para vos y tu carrera, para las personas con la que trabajás, para tu organización y tus clientes” (1994: xiii-viv, en Knoke, 2001: 217, traducción propia), en este caso pareciera haberse actuado en forma contraproducente a la organización de base y a la red más extensa (o de tal modo que dificultó la efectividad organizacional). En este tipo de organización, dado su carácter informal, estar conectado de manera efectiva es vital para la supervivencia organizacional. De mantener los vínculos con un actor socialmente distante, se hubiera podido mantener al mismo tiempo una fuente de recursos y contactos ricos para la organización<sup>142</sup>.

Además, el grupo inicial hubiera ganado en poder, en tanto tenía acceso directo a un nodo valioso en recursos que no estaba controlado por otro actor. Sin embargo el grupo inicial interpretó que el artista profesional integrado no aportaba sus recursos a la red para que el grupo inicial dispusiera de ellos. Más allá de un cálculo sobre la utilidad del nodo, en este caso predominaron los contenidos emocionales de la relación, por lo que se prefirió finalizar el vínculo por sobre los beneficios económicos de mantenerlo. Podría interpretarse que los miembros del grupo inicial obtuvieron un beneficio de este episodio, en tanto al aumentar la circulación

---

<sup>142</sup> Siguiendo a Tsai y Ghoshal, “a través de las interacciones sociales, un actor puede ganar acceso a recursos de otros actores” (1998: 466, traducción propia).

de información acerca de G.P. lograron detectar y sancionar un mal comportamiento. Sin embargo, ello generó el cierre de conexiones de puente complementarios en recursos, conocimiento y prácticas.

Podría agregarse que si bien los miembros de la organización de base, ubicados en una posición central en la red, tienen mayor acceso y un control potencial sobre recursos relevantes, el involucramiento de G.P., con el tiempo modificó la estructura de la red. Los miembros del grupo inicial no eran capaces de controlar estos recursos, y aumentó por ello su dependencia hacia G.P. Las conexiones de puente del artista profesional integrado externo hacia otros grupos y organizaciones de la red, le daban ventajas respecto al acceso a información que circulaba en la red, porque tenía alcance a nodos de otra manera desconectados del grupo inicial. Ahora bien, “para aumentar la dependencia de otros hacia ellos, los actores deben reducir asimismo su dependencia hacia otros. Ellos tienen que acceder a recursos relevantes que no estén controlados o mediados por otros” (Krackhardt y Brass, 1994: 210, traducción propia). Entonces, la estrategia utilizada por el grupo para reducir las actitudes consideradas oportunistas y mantener o mejorar su posición en la red fue: el cerramiento de las conexiones con G.P. (quien tenía ventajas competitivas, en cuanto a un mayor acceso a información diversa y valiosa, pero que ponía en juego la centralidad del grupo en la red), y la apertura a otras fuentes de recursos. Mediante la exclusión de G.P., el grupo inicial se volvió a colocar como el intermediario central con otras organizaciones.

*Un día viene un chabón que quería que él vaya a pintar una represa en [Europa], y ¿dónde está el chabón? Cuando hablamos con el chabón, ‘No, el chabón estaba medio loco’, mentira, no estaba medio loco, pero él va haciendo sus cosas, a su tiempo, cuando lo pueda hacer y lo pueda figurar que es por intermedio de él, lo va a hacer. No le va a pasar el contacto para que él crezca como artista o yo crezca como artista y diga ‘Tomá, esto que lo haga él’, no, se pone en el medio, ‘Esto es por intermedio mío’ (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

Este quiebre de vínculos no es un hecho aislado en la red; también se produjo el debilitamiento de vínculos con otra organización que trata el

problema de las adicciones a nivel local. En este caso, la circunstancia en la que se produjo el episodio también fue un evento, esta vez en el predio donde se congregó a todas las agrupaciones de la red, a los que se sumaron los medios de televisión y figuras del deporte y la música. Fue un festival organizado por la OSC de apoyo local, con el fin de exhibir y promover las actividades que la organización lleva a cabo, y a la vez se invitó a las otras organizaciones de la red (entre ellas, al grupo inicial) a presentarse frente al público. De acuerdo a los relatos de los miembros de la OSC de apoyo local y del grupo inicial, este evento terminó siendo controvertido; tal como indica L., “*los eventos de acá son así, pelear con el clima, con el sonido, con el flete, con todo*” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10).

Podría decirse que se puso en juego el grado de centralidad de los actores en la red, en tanto la OSC de apoyo local, por estar encargada de la planificación de la producción, la inversión y costos de producción, y la asistencia técnica, tuvo un lugar primordial en el festival, mientras que la OSC de base mantuvo una exposición secundaria. Ello tuvo como consecuencia la interrupción de la relación, y por ende la acumulación de recursos derivados de esta relación. A raíz de ello, uno de los miembros de la OSC de apoyo local nombra “*la incapacidad de trabajar con otros*” del grupo inicial (miembro OSC de apoyo local, 46 años, hombre, 24-06-10).

*Tenés que lidiar con el resentimiento de ellos de no tener, te quiero decir, ya en el último recital tuve problemas porque me dicen ‘No, bueno, se difunde más la ONG que [el barrio]’, como si yo tuviera que estar en control de todos los medios de lo que hacían, tampoco era, una o dos. No sé, por ahí había que llamar y preguntar si tenían ellos un alargue y me dicen ‘Pero, ¿vos qué te creés? Nosotros no tenemos crédito para el teléfono’. En un momento digo ‘Bueno, vamos a colgar una bandera de [la OSC de apoyo local]’, y saltaron ‘¿Y nuestra bandera dónde está?’ Ahí fue cuando ese día casi lo mando a la puta que lo parió y me voy. Terminé yéndome, porque después, [P.] se puso una actitud de mierda de ‘¿Y dónde están los talleres de fútbol?, todo el tiempo como reclamando, ‘¿Dónde esta nuestra bandera?’ y agarró el micrófono para decir ‘Nosotros’, que esto que lo otro, y a mí se me voló el termostato, los puteé y no fui nunca más* (miembro OSC de apoyo local, 46 años, hombre, 24-06-10)

En conclusión, los ejemplos anteriores confirman la identificación de una pauta de entrada, permanencia y expulsión que adopta el grupo inicial frente a otros actores de mayor poder e influencia. Desde el grupo inicial hay una sospecha o estado de alerta o de desconfianza permanente hacia todo aquel actor externo que se acerca a colaborar en el predio. Es decir, si “uno confía en otro cuando se compromete a una relación antes de saber cómo se va a comportar la otra persona” (Burt, 2005a: 93, traducción propia), aquí, de modo inverso, alter desconfía anticipadamente de ego. El grupo supone una intencionalidad negativa de “los otros”. Frente a un escenario confuso, inestable, sin criterios claros de acceso a la red, el grupo busca consejo en el (ex) párroco del barrio a través de canales informales, de quien recibe asesoramiento sobre prestar atención a no ser “manipulados”, “sobornados” o “usados”. Éste les indica de quién sospechar, y luego ellos encuentran la manera de defenderse: expulsar a esos actores del barrio. (Esta situación fue atravesada en diversas oportunidades por artistas, organizaciones e investigadores que se acercaron a “B”. Ver Anexo I.) Por lo tanto, ante la necesidad de recursos, el grupo se abre, y frente a la sospecha, se produce el cerramiento del grupo inicial, frenando “la continuidad” de la cooperación, expresado como “estamos peleando todo el tiempo” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10).

*ellos teniendo el apoyo de ellos porque les pagaron el sonido, o les dieron unos tarros de pintura, después los otros se llevaron las glorias y otras cosas más tal vez, y ellos quedaron después de que se terminó todo, quedaron como un lugar donde esto lo organizaron... digamos, los otros se llevaron la gloria de decir ‘Esto lo organizamos nosotros y esto es [B]’, cuando nosotros somos los grandes promotores. Es robar la patente y el trabajo (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

#### **4.2.4. PROPIEDADES DEL CAPITAL SOCIAL INSTALADAS**

##### **“Un antes” y “un después” del predio | visión del área local**

Aquí se desarrolla la mirada que los miembros de la red internos y externos al barrio, los vecinos participantes de las actividades y los agentes externos, tienen sobre el barrio. Se intenta dar respuesta a los siguientes

interrogantes: ¿Qué sentimientos tienen acerca del barrio? ¿Colabora esta experiencia a modificar los sentimientos hacia el barrio? ¿Las características del barrio influyen en la experiencia?

De las entrevistas realizadas se observa una serie de problemáticas sobre el barrio: drogas ilegales, inseguridad y violencia; problemas estructurales y de edificación; territorialidad; y ausencia de ofertas culturales.

Los entrevistados en general acuerdan en la presencia de la problemática de las drogas ilegales (principalmente pasta base de cocaína, conocida aquí como paco), la inseguridad y la violencia en el barrio. Tales características del barrio influyen en el acceso a servicios y de personas externas al barrio.

*El teléfono o esas cosas, tenés que dar otra dirección, porque no te quieren llevar las cosas, te vas a comprar un lavarropas ponéle y te dicen, entre tal [calle] y tal [calle], no. O una tarjeta de crédito que vas a sacar, te hacen todo el preparativo de la tarjeta y le decís, y 'Bueno, ¿dónde vivís?', y te pregunta y vos le decís 'Vivo acá' (...) te tienen ahí un poco en el teléfono y te dicen 'No, lo tengo como zona roja'. No sé por qué zona roja, no entiendo por qué zona roja (Ch., miembro círculo cercano, s/d, hombre, en entrevista a L., 27-05-10)*

*E.: -¿Acá hay muchas plazas?*

*L.: -Hay tres, está la de [...], la que está al lado de la biblioteca y la que está acá atrás y bueno, después está la canchita allá pero no hay donde sentarse. Y la de [el barrio] es una mierda, porque se te va la pelota, el pendejo te cruza y te agarra un colectivo. En esta de acá es como que está así, está así, no es que el pendejo cae del tobogán y cae arriba de un cuadrado de arena, se te cae arriba de diez jeringas que hay (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

Los miembros del grupo inicial acuerdan en que a partir de la visualización en los medios de la experiencia cultural del proyecto que llevan a cabo se revirtió la consideración negativa asociada al barrio como lugar de alta presencia de drogas, violencia e inseguridad que se tiene sobre el barrio. El sentimiento generalizado de los entrevistados hacia el proyecto como contribución a la cultura, a la salud y a la recreación para los niños y jóvenes del barrio, favorece a que la organización de base adquiriera

legitimidad en su comunidad, a la participación de los vecinos en las actividades propuestas, y/o a la utilización de las intermediaciones para esparcimiento. El espacio se transforma de un lugar abandonado y peligroso, a otro limpio y cuidado donde se realizan actividades culturales.

*se usa más la cancha. Un domingo me parece, no, era un día feriado de día de semana, hace como un mes y medio más o menos, nosotros hicimos igual la clase, la hicimos la primer parte afuera y era muy lindo el día y había mucha gente que había bajado con su reposera a tomar mate, porque estaba el pasto cortado, estaba lindo y decían, bueno, bajaban, no tenés miedo y había chicos jugando a la pelota, otros haciendo malabares, esos son cambios importantísimos, muy importantes (tallerista circo, 32 años, hombre, 22-05-10)*

Los entrevistados externos al barrio que forman parte de la red mencionan la existencia de una idea generalizada del barrio como una zona peligrosa, y sostienen que a partir de su inclusión en el proyecto, su visión del barrio cambió positivamente.

*ahora camino por ahí de otra manera, conozco más cantidad de gente, conozco a más instituciones, conozco gente que está en esas instituciones. Digamos, para mí ahora, si a mí me llamaran para ver a un paciente en [el barrio], no sería lo mismo hoy con esta realidad digamos, que antes de mi inclusión en [B]. Por conocimiento del barrio, por recursos, por posibilidad de articular recursos en favor de algo saludable (profesional externa, 39 años, mujer, 31-08-10)*

*Y con el tiempo me di cuenta que nada que ver, yo lo primero que se me cruzó por la cabeza fue '[el barrio], uh, mirá si me roban algo, o hay un problema', y nada que ver la verdad. Mirá, estamos en pleno adentro de [el barrio], bien metidos adentro y no pasa nada, no pasa nada (participante murga, 21 años, hombre, 19-08-10)*

Junto a la consideración negativa sobre la seguridad en el barrio, convive una idea de los vecinos participantes de la red de que en el barrio “nos conocemos todos” y de que es “un barrio tranquilo”. “Nos conocemos todos” incluye a todos aquellos que son habitantes del barrio; los vecinos, de acuerdo a los entrevistados, constituyen una red de protección y control social: se trataría de la confianza y cooperación entre

los miembros de la misma zona geográfica, en la que la intensidad del intercambio se rige por la cercanía social, física, económica y psicológica (Lomnitz, 1991), vinculado a la creencia en el conocimiento (y reconocimiento) del otro, reforzada por la permanencia sostenida en el tiempo de las familias en el barrio.

*Es un barrio re tranquilo, es el lugar del mundo en donde camino más tranquilo el barrio, tanto de día como de noche. Pero también hay como una conciencia colectiva de cuando pasa algo o viene alguien de afuera a hacer algo acá, es como que todos se juntan y es como que hay un grupo parapolicial oculto. O sea cuando pasa algo, banda de pibes hay un montón y cuando pasa algo así como que todos los pibes se juntan así y es como la guardia del barrio, y eso está re bueno. Yo sé que si viene mi vieja y viene por ahí, no le va pasar nada (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

Otra de las problemáticas que los entrevistados mencionan es en relación a problemas estructurales y de construcción de los edificios. Las principales críticas mencionadas por los entrevistados están ligadas a los servicios, como la falta de iluminación y problemas con el sistema de suministro de gas, sumado a los problemas de hacinamiento e infraestructura y las rajaduras en las estructuras, que dan al complejo el aspecto de una obra inconclusa y abandonada.

*Ellos no viven en una villa pero a veces están sin luz, sin agua, no sirven los ascensores, tienen diez pisos para subir o sea, las carencias son medianamente las mismas, por ahí viven la mamá, papá, abuelas, los hijos con sus parejas, con sus hijos y por ahí viven diez personas adentro de un departamento (docente, 44 años, hombre, 25-06-10)*

La presencia del grupo en el barrio, su figura como “referentes”, junto con las características del complejo habitacional, favorecieron a la oportunidad de intervenir las paredes del barrio y las inmediaciones del predio. Si bien los miembros del grupo inicial se encuentran atados a condiciones de infraestructura desfavorables como el resto de los vecinos, su esquema interpretativo sobre los edificios se combina con las posibilidades que ello brinda para crear artísticamente sobre las condiciones

que los afectan; ello colabora a modificar su mirada sobre el aspecto de obra sin terminar del territorio. La realización de los murales marca para los miembros del grupo el inicio del “embellecimiento” del barrio.

*yo bajaba en mi casa y tenía todo un paredón, que acá los edificios son como paredones redondos que se van uniendo, y bueno y yo bajaba, es como vivir ahí en el rojo, bajar y tener todo el paredón gris, y [R.] también. Es como que también querés cambiar esa pared, porque la ves todo el día así fea, por lo menos a nosotros que nos gustaba, o sea empezamos a hacerlo y nos empezó a gustar, cambiaba el barrio totalmente (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

A su vez se nombran dificultades en torno a la “territorialidad”, es decir, la especial consideración sobre el territorio que sus pobladores habitan y la presencia de marcadas diferenciaciones entre los vecinos del barrio y los de barrios lindantes, estableciendo límites y excluyendo a otros ajenos a tal territorio. El sentido de exclusividad sobre el espacio dificulta el trabajo conjunto entre los vecinos del barrio y de otras zonas.

*la relación entre barrios es muy delicada, tenemos varias barriadas en las escuelas y hay vecinos de distintos barrios que concurren a esta escuela (...) Y por momentos la relación entre lo barrial se pone más difícil y hay espacios que tienen demarcados como propios, no con [B], pero por ejemplo el otro día me hablaban de un espacio deportivo que tiene lugar en el [club barrial], que los chicos contaban que estaban un poco inquietos porque empezaba a ir más gente, más chicos de otro barrio a jugar a la pelota ahí, y tomó muy poquito tiempo hasta que se empezó a armar, en algún roce propio del juego, se armara algo de lo barrial que está como latente. Incluso dentro de [la villa aledaña], que hay distintos barrios, o en algunos sectores de [la villa aledaña] también hay dificultades (director escuela, 62 años, hombre, 25-06-10)*

Frente a los aspectos negativos de la “territorialidad” en cuanto a diferenciación y exclusión de personas según su pertenencia barrial, las actividades del predio van dirigidas a los vecinos y también concurren residentes de zonas aledañas. Estas diferencias son señaladas como “los chicos de allá” y “los chicos de acá” (tallerista circo, 32 años, hombre, 22-05-10; docente, 44 años, hombre, 25-06-10). Los participantes de la red

mencionan la capacidad del predio de “*unir*” vecinos de distintos barrios. El predio se erige como un “*lugar neutro*”, en donde personas de distintas zonas comparten un espacio común, donde generan nuevos amigos y donde la conexión entre ellos colabora a la comprensión interbarrial. Al interior de los talleres, y de acuerdo a lo informado, entre los participantes de los talleres se va generando con el tiempo “*compañerismo*”, “*amigos*”, “*confianza*”, “*comunicación*”, “*unión*”, y a nivel individual “*autoestima*”, “*superarse a sí mismos*”, así como el reconocimiento de talleristas, familiares, amigos y el público en general sobre su desarrollo artístico. Las actividades artísticas son expresadas en términos de “*es una terapia*” (participante percusión, 27 años, mujer, 18-08-10), una forma de “*expresión*”, que genera “*alegría*” (participante murga, 21 años, hombre, 19-08-10).

*Vos fijáte que hace poco vinieron unos chicos de [barrio lindante] y es el día de hoy que paran acá con los pibes de acá del barrio, con las chicas de la murga, es como que hay dos barrios unidos, que si hubiese sido ellos son de [barrio lindante], nosotros de [el barrio] y se miran mal. Pero eso es lo que está bueno, que te podés llegar a llevar (tallerista murga, 27 años, hombre, 03-06-10)*

*acá es un lugar neutro, eso es lo que también me gusta, que es un lugar neutro, que no importa de qué barrio venís, de dónde sos ni nada. Acá, vos ves que son de distintos lugares y no importa si uno sabe más y uno sabe menos, si viene de un lugar o de otro. Acá todos nos damos por igual y somos todos buenos por decir (participante circo, 18 años, hombre 19-08-10)*

La “*territorialidad*” en este caso también tiene un aspecto positivo, ligado a la generación de un sentimiento de pertenencia de los miembros del grupo inicial hacia el barrio, ejemplificado en “*nosotros somos pibes del barrio, somos de acá del barrio*” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10) y particularmente hacia el predio ligado a “*estamos todo el día acá*” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10); ello favorece a que estén dispuestos a invertir su tiempo en cuidarlo para el mejoramiento barrial.

*me gusta, porque las veces que venís acá te distraés, ya sea limpiando, sea pasando el trapo, baldeando adentro, no sé, con pocas cosas te distraés. ¿Y sabés qué?, la otra vez estuvimos cortando el pasto, ¿viste dónde están todos los troncos allá adelante? Eso estaba lleno de montañas, todo pasto. Entonces estaban ellos cortando el pasto, yo me acerqué y terminamos de limpiar todo y vos veías a la gente del jardín de acá la vuelta, hay un jardín maternal y venían los chicos a jugar ahí, y antes había botellas, mucha mugre había. Entonces vos sabés que lo que hiciste, lo que hicieron ellos, sirvió para algo, la gente se acerca, los chicos, mientras estaban jugando en la canchita, estaba la maestra sentada en los tronquitos con los chicos (tallerista murga, 27 años, hombre, 03-06-10)*

Son jóvenes que asumieron un compromiso con el lugar; consideran que tienen un sentido de propiedad y control sobre la transformación del barrio, denominado como “un antes” y “un después” del predio (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10).

*El barrio después del [predio] cambió, cambió el barrio, cambió totalmente el barrio. A partir del [predio] es como que todos están orgullosos de vivir en [el barrio] después del [predio], antes no, antes del [predio] no había esperanza en el barrio. El [predio] le dio esperanzas al barrio, más allá del espacio. El [predio] le dio esperanza al barrio, y a la juventud también porque o sea los que estamos en el [predio] somos pibes que tenemos 25 años los tres (...) Y cambió por eso el barrio, como que ahora se ve lo que realmente importa, es como que ahora la gente ahora quiere a su barrio y no tiene vergüenza de decir dónde vive y no tiene vergüenza de mostrarlo (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

El predio se valoriza en parte por el impulso de actividades propuestas en él, así como por el reconocimiento que proviene de la gente que se acerca al predio interesada en el proyecto por diversas razones (el contexto en el que se lleva a cabo, el impulso del proyecto por jóvenes de un barrio en situación desfavorable, el alcance internacional de sus obras, las organizaciones participantes); al valorizarse el proyecto, cobra fortaleza el grupo y se refuerza su sentido de pertenencia, expresado como “Decile que soy del [predio B]” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10). Además, produce en los miembros del grupo inicial un sentimiento de reconocimiento de su proyecto a nivel internacional, expresado como “allá

*nos conocen, te puedo asegurar, porque es chiquito ¿o no?, es chiquito [país europeo], si vamos nos conocen”* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, en entrevista a L., 27-05-10).

*Yo antes no veía el valor o el capital de este lugar. Era como algo mágico y después, o sea, pasó tanta gente por acá, que en un momento empecé a darme cuenta como que la gente veía como el precio del lugar. ‘¡Esto es una mina de oro!’ y me hizo ver eso también* (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10)

El hecho de que sus actividades tengan una completa orientación hacia la comunidad, se mantengan en contacto con los vecinos, y reciban el apoyo por su liderazgo barrial, posiciona a los miembros del grupo inicial como aquellos participantes de la red más integrados a la comunidad donde actúan.

Otra de las problemáticas identificadas de las entrevistas, es la ausencia de ofertas culturales en el barrio, como las posibilidades de acceso al cine, al teatro o a museos.

En este contexto, una serie de factores favorecieron a la generación de talleres para fines artísticos: la distancia en el acceso a ofertas culturales, dada su ubicación periférica en comparación con el centro de la ciudad; el interés por la expresión artística de los jóvenes del grupo inicial; la posibilidad de contar con un espacio para desarrollar actividades artísticas en él; y el interés del artista profesional integrado externo en promover el proyecto. A continuación se observan con detenimiento las oportunidades que brinda el proyecto en relación a lo artístico.

### ***Las “oportunidades” para “los artistas de acá”***

El predio se ha convertido en un lugar atractivo para desarrollar actividades artísticas tanto para los miembros de la organización de base como para los vecinos, habitantes de zonas aledañas, agentes externos y otros miembros de la red, a través del cual intentan cubrir una oferta cultural. De esta forma se intenta ayudar a los vecinos que no acceden fácilmente a centros culturales tradicionales, a desarrollar sus inquietudes

artísticas. Hay una idea de exclusión social, entendida como “*encierro*” de los jóvenes dentro de una situación del barrio desfavorable, que puede revertirse gracias al proyecto artístico de estos jóvenes; ello les ayudaría a “*pasar esos muros, donde la sociedad nuestra les ponen muros continuamente por el sólo hecho de vivir donde viven*” (docente, 44 años, hombre, 25-06-10). Para el artista profesional, en cambio, es el mismo predio el que los “*encadena*” (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10). La necesidad de mantenerse en el predio constantemente es señalada por el artista profesional integrado como un riesgo para los jóvenes del grupo inicial de convertirse en “*los paladinos*” de “*un enorme barco abandonado en la nada*” o en “*los defensores encadenados*” del predio (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10).

*éramos de acá y teníamos un espacio que no teníamos antes y bueno, así se fue armando. Empezamos a pintar acá adentro, después surgió de dar talleres para los chicos, unos talleres de dibujo, de pintura* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

*de hecho que venga la murga a ensayar acá y evidentemente, son chicos de acá, el que organiza al menos la murga, es de acá, entonces ya es un acercamiento, ya le sirve al [predio], le sirve al barrio, porque le sirve a la murga. No sé, hay una chica que está por empezar clases de patín que tiene todo un grupo de chicas, le sirve a la chica para dar clases de patín, le sirve al barrio. Esas cosas veo, les encantaría por ejemplo, a mí me ha pasado de estar repartiendo volantes o pegando afiches del taller y mucha gente se acercó y me decía ‘¿Para qué edades?’, ‘Para jóvenes’, ‘porque yo tengo unos nenes’, no sé qué, ‘Bueno, le vamos a avisar, pero por ahora no hay para nenes todavía’ y les encantaría. Sería buenísimo que hubiese para chicos también, actividades y como que también te vas enterando de cosas que estarían buenas, de necesidades* (tallerista circo, 32 años, hombre, 22-05-10)

¿Qué oportunidades brinda este proyecto? La concepción de “*artistas*” que tienen los miembros del grupo está ligado a la idea de “*arte para todos*” y a “*que haya posibilidades para todos*” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10) y de promover a los “*artistas*” locales, bajo la convicción de que el predio “*debería ser público*” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10). En el caso de los artistas comunitarios

de “B”, el barrio de residencia y el espacio de realización de las actividades artísticas coinciden geográficamente, expresado como una virtud, en tanto *“muy pocos artistas terminan desarrollándose en su propio barrio”* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10). Su desarrollo como artistas es entendido como un *“proceso”* (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 8-08-10) que se adquiere con la permanencia en el predio. Pintan en el barrio que viven y que conocen (y donde los conocen). Los artistas comunitarios trabajan en, para y por la comunidad. Pareciera haber una búsqueda por disminuir la vulnerabilidad social a través de la promoción de la inclusión cultural, expresado como un arte *“para sí y para el barrio”* (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10). Para los miembros del grupo inicial está presente la preocupación sobre que *“los artistas de acá”* tengan *“mejores posibilidades”* de acceso a talleres artísticos (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10).

*Yo pienso que a cada uno, o sea, al barrio le favorece si favorece a alguien del barrio. Ya con que nos haya favorecido a nosotros como artistas, le favoreció al barrio porque nosotros vamos a mostrar realmente lo que necesita el barrio (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

*El objetivo de [B] es crear, que bueno, ya está creado, pero yo te digo crear en el sentido de que funcione en todas sus posibilidades un espacio donde se pueda desarrollar todo tipo de arte en un barrio de más de 20 mil personas. El objetivo en sí, es poner en contacto, la idea es a casi toda esa gente ponerla en contacto con algo artístico para que sepan o para que puedan encontrar algún camino por medio del arte (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

*para mí es como el nacimiento de un arte diferente, es como algo único. Es decir, el arte que surge no de la villa, no, no. El arte que surge en un barrio con una arquitectura que si la ves de arriba, y por planos que hizo P., es decir, dibujó, es preciosa (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

Los entrevistados sostienen que el predio y las actividades que en él y desde él se realizan, brindan *“oportunidades”* o *“posibilidades”* a aquellos que participan en él. ¿De qué se tratan estas *“oportunidades”*? Para los miembros del grupo inicial, es *“la posibilidad”* de practicar la docencia

artística, brindar talleres a los vecinos; la experiencia ofrece posibilidades que surgen de “conocer mucha gente” y se orienta a que “haya posibilidades para todos” de “desarrollarse en su propio barrio” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10), en el sentido que “todos” “puedan tener acceso al arte”, ligado a la cercanía y gratuidad de las actividades ofrecidas (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10). Es también “la posibilidad de tener un lugar” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10); tener “mejores posibilidades” para “los artistas de acá” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10) y de exhibir obra en el espacio público. Para el artista profesional integrado, es “la oportunidad” de los miembros del grupo de “ser un buen artista” por medio de la utilización de recursos para su formación artística (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10).

Otras de las oportunidades del predio que el resto de los entrevistados nombra, son en función de generar proyectos concretos, “las posibilidades que brinda el espacio” (miembro OSC de apoyo local, 46 años, hombre, 24-06-10) para trabajar y generar eventos; “es tan grande que puede servir para un montón de cosas. Y si armás una parrilla arriba podés traer cualquier espectáculo, o sea, es infinito las posibilidades” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10); a su vez las posibilidades de obtener subsidios, material y lugares de exhibición, surgen de contactos con otras personas y organizaciones formales (como la “oportunidad” de presentar el proyecto en un centro cultural reconocido de la Ciudad de Buenos Aires o de exhibir obra en Europa a través de los vínculos del grupo inicial con el artista profesional integrado).

“Posibilidades” para los “artistas de acá”

*¿El objetivo de [B]? Yo creo que es un lugar donde se pueden formar los pibes también, pero más que nada yo pienso que es el tema de los artistas, que hoy en día los manda el barrio y tienen un lugar donde se pueden topar con músicos grosos y eso es lo importante, no solamente las bandas. Tenés circo, tenés teatro, el día de mañana podés encontrarte acá con un actor goso, porque viene un actor que quiere hacer una escuela de teatro, eso tiene el [predio]. De no ser nada, tienen, artísticamente, los artistas de acá no tienen posibilidades de nada, bueno, ahora tienen mejores posibilidades, que si vos vas al [teatro] San*

*Martín, lo vas a ver arriba del escenario, acá lo vas a ver ahí nomás ¿Sabés por qué?, porque son grosos, pero no hicieron lo que vos estás haciendo, entonces es así (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

*te puedo asegurar que una obra de [P.] vale más que cualquier otro artista del mundo que haya que venda las mejores obras, porque [P.] no solamente te hace eso en pintura, te hace algo con un pan, ¿me entendés?, y hay un trabajo (...) vos después de conocerlo a [P.] por ejemplo, de ver todo el trabajo que está haciendo en el barrio, todo lo del [predio], ves ese cuadro por ejemplo, del [predio] que está apoyado en el piso en el telgopor, ¿sabés cuánto vale ese cuadro? No está pintando cualquier cosa y no logró hacer cualquier cosa. Porque primero hay que hacerlo, segundo, ahí hay todo un trabajo, él está pintando donde se ven todos sus cuadros, donde se ve todo su proyecto (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

*todos los días ven alguna movida o pasamos con la bicicleta con música o mañana sale el grupo de percusión o está el circo o hay recitales, están todos los murales. Nosotros vamos con gente por todo el barrio durante todas las semanas, vamos con un montón de gente que viene a conocer el barrio, entonces eso al barrio lo favorece un montón me parece. Viene gente de todo el mundo, el otro día salimos con 45 personas a dar vueltas por el barrio. Nosotros, ¿a qué? Salieron a ver todos los murales, a conocer el barrio (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

*Estamos en un proyecto con [un músico reconocido], que surgió de él apoyar el lugar y se le ocurrió armar un disco con las bandas que haya acá en el barrio y bueno, convocar a artistas conocidos, o sea cada banda le tiró dos o tres nombres de artistas conocidos, entonces [un músico reconocido] iba a ver si los convencía de apoyar el proyecto y bueno, está en eso (...) Eso fue de las cosas más grosas que hicimos con artistas (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

En este caso, las posibilidades de creación están ligadas a: lo artístico, las redes, el proyecto y el espacio; el arte comunitario es enunciado como “alternativa creadora” o “el hacer creativo”.

*creo que a ellos les gusta, toda la parte artística les gusta, creo que pueden concretar sus fantasías, creo que pueden concretar sus creaciones originales sus sueños y sus pensamientos (...) y ellos saben que tienen una alternativa, y una alternativa creadora, una alternativa inteligente como para mostrar otras vetas que en otro lugar quizá no han podido mostrar o les han*

*impedido hacerlo, y a partir de lo que ellos están haciendo y los contactos que tienen con distintos centros barriales, pueden hacerlo (director escuela, 62 años, hombre, 25-06-10)*

*El objetivo de [P] es crear, que bueno, ya está creado, pero yo te digo crear en el sentido de que funcione en todas sus posibilidades un espacio donde se pueda desarrollar todo tipo de arte (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

Las actividades artísticas propuestas por los artistas comunitarios hacia los vecinos que asisten a sus talleres, tienen una meta relacionada con la experimentación y la imaginación.

*Salirse de la hoja y pintar entre todos, o laburar con otros materiales, o volver el material a su estado natural, agarrar una botella y transformarla en una plancha de plástico suponete, y de pronto es materia prima, y de pronto estás haciendo un desdoblamiento en el pensamiento, de algo que ellos tenían cerrado como que era una botella y no sabían bien de dónde venía (...) Y eso es re lindo eso... laburar con otro material como eso, usar más la imaginación, partir de romper con la forma establecida (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 8-08-10)*

Los canales de información de la oferta cultural propuesta en el predio es por el “de boca en boca”, a lo que se suma la organización de eventos (festivales, proyectos, muestras) con difusión a través de afiches, distribución de anuncios en los medios de comunicación, o el conocimiento a través de amigos o familiares. Estas y otras actividades complementarias como ensayar, organizar el escenario y reunir al público, son necesarias para dar forma a la red. Tales medios fomentan el conocimiento del proyecto entre los vecinos y al exterior del barrio, y es una forma de sumar participantes y público a las actividades. Por lo general los festivales adoptan diferentes formas que incluyen *performances* y la participación de todas las organizaciones, como una oportunidad de mostrar y difundir su trabajo.

*más que nada por el boca en boca, acá la gente del barrio, vos comentás algo a una persona y ya lo sabe todo el barrio. Entonces como que sabe todo el barrio de lo que pasa en el*

*[predio] y de quiénes están y quiénes lo llevan adelante y qué se hace (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

*[B] por parte de una amiga, que nos juntamos allá en el colegio, y un día nos rateamos [risas] nos rateamos, estábamos ahí, y me dice 'Vamos allá al circo', y decimos '¿A dónde hay circo, hay un espectáculo?', 'No un par de clases', bueno, fuimos. Caímos y nos gustó y ya empecé a venir (participante circo, 18 años, hombre, 19-08-10)*

Ahora bien, ¿cómo funciona la demanda cultural? Entre los entrevistados que componen la red existen dos visiones acerca de la participación de los vecinos en las actividades propuestas en el predio: una mirada (principalmente de los miembros del grupo inicial, los talleristas y el párroco) sostiene que hay una alta participación barrial, promovida por la presencia de los “referentes” barriales al frente del proyecto. Según esta postura, las actividades que se proponen en el predio parecen fomentar un “espacio de encuentro” entre vecinos de distintas edades, donde se identifica al predio con el barrio, ejemplificado en las frases: “*le sirve al [predio], le sirve al barrio*” (tallerista circo, 32 años, hombre, 22-05-10) y “*sirviéndole para el barrio le sirve a uno también*” (tallerista murga, 27 años, hombre, 03-06-10) o “*al barrio le favorece si favorece a alguien del barrio*” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10).

*el [predio] está como atrás del barrio, pero por otro lado vos te das cuenta que estamos en pleno agosto, la mitad del invierno, son las seis y media de la tarde y tenemos veinte pibes jugando al fútbol, veinte pibes tocando, como que de movida el barrio está super despierto (tallerista percusión, 32 años, hombre, 18-08-10)*

*todos quieren hacer ahora de todo, primero y principal querer hacer de todo acá en el predio. Acá no había nada y ahora de repente vienen un montón a decir 'Yo quiero hacer algo de deporte' (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

La otra mirada indica que hay una baja participación barrial (principalmente del docente de la escuela y OSC externas), que se ligaría a una serie de factores que inhiben la participación: el bajo poder de convocatoria del grupo inicial, indicado como “*no mueve gente*”; no haber

llegado a encontrar “la manera de llegar a la gente” o “abrirlo más a la comunidad”; los “prejuicios” que hacen que “cueste mucho que te abran la ventana”; el desconocimiento de los vecinos acerca del trabajo en el predio; su aspecto de “abandonado”; o la invisibilidad del predio. Es decir que frente a la escasez de público que reaccione de forma emocional frente a las *performances* y propuestas de taller, el trabajo del predio no hallaría canales para ser apreciado.

*Yo creo que los vecinos no tienen muy claro cuál es el trabajo de los chicos del [predio], yo hablo fundamentalmente del grupo fundador, de alguna manera. Los vecinos yo creo que no tienen muy claro, a veces, qué es lo que hacen los chicos ahí adentro, a lo mejor si la gente se acercara más y viera los trabajos de los chicos... Yo creo que ellos intentan siempre abrirlo más a la comunidad y que la gente pueda venir a ver una muestra, ellos han hecho muestras y demás (docente, 44 años, hombre, 25-06-10)*

*N.:- (...) lo que me decía un amigo me dice ‘Mirá, [miembro OSC de apoyo local], a estos pibes no los quiere nadie, bajaron cuatro personas’ [al festival].*

*E.:-¿Quiénes?*

*N.:-No, uno que estaba con nosotros, dijo ‘Estos pibes no los quiere nadie, bajaron cuatro personas en todo el barrio’ me dice (miembro OSC de apoyo local, 46 años, hombre, 24-06-10)*

### ***“por amor al arte y por amor al barrio” | Sentimientos y significados sobre el predio***

El predio se presenta como posesión, un sentimiento de “a cargo tenemos el [predio]”, como un espacio que está bajo “responsabilidad” de los miembros del grupo inicial, un espacio físico “fijo” y “propio”, un sentimiento del predio como un lugar único donde superarse a sí mismos, cuya posesión los inviste de “artistas” y cuya custodia recae en ellos, un lugar “con techo” ligado a la dignidad, distinto a “estar en la calle”.

*no sé a quién le dijo [P.] una vez, sobre el tema de laburar acá a un ritmo y le dijo ‘Bueno, pero si yo tuviera tu edad’, el chabón tenía 40 años, y [P.] le dijo ‘Pero vos a mi edad no tenías un [predio]’, así como un nene, como un juguete. Pero en realidad es verdad, porque los nenes son sinceros y eso es*

*verdad, el tema es eso* (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)

De los relatos de los entrevistados se obtienen diversos significados dados al predio, tales como:

Para el tallerista de percusión y el artista profesional integrado es un “*espacio recuperado*”, pero, ¿“*recuperado*” para quién? Se entiende como espacio recuperado “*al barrio*”, quitado al gobierno local y devuelto a los vecinos, que de otra manera verían restringido su acceso a actividades artísticas, y fundamentalmente como un espacio “*recuperado*” por el grupo inicial. ¿En qué consiste la “*recuperación*”? en poner el espacio en condiciones, ocuparlo, limpiarlo, ponerlo en funcionamiento a través de actividades culturales, en “*comprometerse*” con el lugar.

Para el párroco es “*un lugar de sanación social y de pacificación*”, “*un lugar de salida*”, “*un lugar de paz*” o “*un lugar de esperanza*”; lo relaciona con “*una asamblea de artistas*” o “*comunidad de arte*”. Según los miembros del grupo de instalaciones, está en un proceso de formación, bajo definiciones como “*una nebulosa que se está armando*” o “*el nacimiento de una institución*”. Según los miembros del grupo inicial, es un “*centro cultural*” o “*museo del barrio*”. Para el director de la escuela pública lindante y la profesional externa, es un “*movimiento*”<sup>143</sup>. De acuerdo a aquellos ligados a la agrupación política, es un “*espacio político*”, “*un lugar de resistencia a través de herramientas culturales o recreativas o lúdicas*” que ligan a la “*transformación de la realidad*” (tallerista percusión, 32 años, hombre, 18-08-10). Tanto para los miembros del grupo inicial, como para el párroco y otras organizaciones de la red (grupos de instalaciones y circo) es un “*taller*”, ligado al trabajo y a la formación que se puede adquirir en el él; “*es un espacio de contención, de formación y*

---

<sup>143</sup> Siguiendo a Svampa, los principios articuladores de la acción colectiva son “la *autonomía* respecto de los partidos, los sindicatos o el Estado; seguido de una fuerte vocación *contracultural* y, por último, la apuesta por la construcción de estructuras de organización *flexible y antiburocrática, de carácter local*” (2008: 148). Si, siguiendo a Schuster (2005), para hablar de un movimiento social es necesario detectar continuidad y extensión espacio-temporal a un sistema o conjunto de acciones para caracterizar a un conjunto de acciones colectivas como tal, esto no parece darse en este caso. Los participantes de la red suelen cambiar constantemente, y actúan en un espacio fuertemente localizado.

*desarrollo [artístico]*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10).

Para el miembro del grupo de circo es *“un mundo diferente”*.

*acá no es que nosotros estamos acá y decimos ‘Acá queremos hacer un centro cultural’. No, acá ya está hecho hace 4 años, porque desde que entramos ya era eso, y aparte de que ya [L.] cuando era chico ya entraba y sacaba escenografía de acá, para tocar con la banda o para jugar y para nosotros siempre tuvo el sentido del arte el [predio]* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

*es un espacio, es también una escuela, es una segunda casa, es un patio de juegos enorme, es un taller, es una forma de vida también* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

### **“Aportar” al barrio | compromiso cívico**

¿Afecta esta experiencia basada en la comunidad local en el compromiso cívico de los participantes?

Los entrevistados se refieren a *“aportar”* al barrio y al proyecto; *“aportar”* constituye una estrategia de *“inversión”* social destinada a obtener beneficios en virtud de sus relaciones en la red:

Para las organizaciones externas, el hecho de *“aportar”* en esta experiencia se relaciona con colaborar con las necesidades del barrio y del predio como forma de devolver el favor por la utilización del predio, *“aportar”* al predio y a la comunidad, es utilizado en el sentido de inversión adicional de tiempo y energía; *“desde el punto de vista ciudadano, una responsabilidad casi cívica y ética, hacia el entorno y hacia los demás”* (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10).

*“Aportar”* para los artistas profesionales en el predio (como el caso de G.P. y el grupo de instalaciones), está motivado por su *“formación profesional”*, porque les sirve a su proyecto artístico, y también lo ligan a *“estar y colaborar”*, sumar *“alguna mirada o alguna historia”* al grupo inicial y a un *“trabajo comunitario”*.

En algunos casos, el involucramiento previo en trabajos voluntarios pareciera favorecer al deseo de participar o *“aportar”* a la organización de base (como en el caso del miembro de la OSC de apoyo local, el artista

profesional integrado externo, uno de los miembros del grupo inicial y el docente de la escuela pública). Podría decirse que aquellos que realizaron trabajo voluntario en el pasado, son propensos a “invertir” su tiempo en proyectos *ad-honorem* como el de “B”.

“Aportar” es también brindar ayuda en momentos difíciles o que requieren de una ayuda comprometida (como sostiene el párroco, para quien “aportar” es poner sus contactos a disposición del grupo inicial);

Para los miembros del grupo inicial, “aportar” implica ocuparse del funcionamiento del predio; también se refiere a invertir en mejoras en el barrio.

Desde la mirada de G.P. y de R., “aportar” también tiene que ver con el compromiso de asistir y cumplir con los compromisos implícitos, difundir y brindar actividades, sumar proyectos al predio y “aportar” con la generación de vínculos para el grupo inicial.

*son parte del centro cultural en el sentido que participan de una manera activa; o sea, no sólo usan el lugar, sino que también terminaron como ayudando en cierto sentido, aportando. Ahora trajeron un proyecto, está bueno, que es el de hacer juegos (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10)*

*como una especie de desde afuera asesorar en todo lo que ellos me pidan. Cuando yo digo asesoramiento no es un asesoramiento espiritual solamente, porque por ahí también hay que comprenderlo desde ahí, no sacramental, religioso, sino bueno, a veces uno como que tiene muchos amigos, conocidos, gente, bueno, cristiana que dice ‘Bueno, yo puedo aportar desde este lugar’ (...) aportando desde lo social o podríamos decir rutina social, bueno acercarnos a profesionales que puedan darle una mano a ustedes (párroco, 47 años, hombre, 26-08-10)*

*El material nosotros lo conseguimos de resto de industrias que hacemos gestiones y convenios con empresas que nos lo dan, así que lo traemos como gratis, pero el costo del traslado lo pagamos nosotros. Es una inversión que hacemos también acá, porque nos parece que vale la pena armar algo acá y es como un desafío, a nivel del proyecto me parece muy interesante aportar acá (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10)*

Aquellos participantes externos al barrio “aportan” al mejoramiento del barrio por diversas razones: su compromiso a colaborar con el

mantenimiento del predio y generar bienes materiales que sirvan a él, los habilita a permanecer en el predio; el barrio como lugar de acción de sus propuestas culturales los ayuda en la obtención de financiamiento. La necesidad de “invertir” en el predio y en el barrio genera que vivencien un mayor compromiso hacia los asuntos del barrio desde su participación activa en “B”.

Pareciera que a través del trabajo en el predio, los miembros de la red pertenecientes al barrio canalizan su compromiso hacia el lugar donde viven, en tanto encuentran en el predio una vía para: “embellecer” o hacer mejoras en el barrio a través de sus ofertas culturales y trabajos artísticos; fomentar actividades para los vecinos a través de talleres y festivales; denunciar problemas de infraestructura a través de sus filmaciones; denunciar el problema de las adicciones a través de sus fotografías; y apoyar a los jóvenes en su proceso de recuperación a través de brindarles un lugar de trabajo donde ocupar el tiempo libre. El hecho de estar agrupados alrededor de una misma organización basada en su comunidad, hace que el compromiso tenga mayor profundidad, y que los miembros del grupo estén disponibles a los vecinos que se acercan por alguna inquietud al predio; ello favorece al lugar que ocupan como “dueños” del predio y “referentes” del barrio.

*[L.] es como el documentalista del barrio. Y siempre el programa así... tiene un programa [de TV] que lo sube a Internet, hay documentadas cosas como el suceso de cuando vino el sacerdote al barrio, o alguna fiesta en la Iglesia, como un canal de noticias, y él también documenta cosas que tiene de él, que también no editó todavía, pero que tiene que ver con eso, con reuniones que hacen con el [gobierno local] por el problema de los edificios. Él hizo un video donde entrevista a toda la gente para que diga cada persona los problemas que tiene en la casa, y cortes de [avenida], el gas, estábamos ahí (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10)*

#### 4.2.5. ARTISTAS PROFESIONALES INTEGRADOS Y ARTISTAS COMUNITARIOS

##### Trabajos artísticos

Respecto a las actividades en el predio, en la actual etapa de desarrollo, se ha incorporado una variedad de formas de expresión artística, como circo, murga y percusión. La instalación de estos talleres son artefactos fundamentales para la existencia del predio como “*centro cultural*”, en tanto estas formas de consumo cultural son las actividades más convocantes entre vecinos y personas de zonas aledañas.

*nadie va un taller que no le gusta, esto no es la escuela que te obliga, el que viene, viene porque se le despertó algo. Hay un nenito que viene a la clase de percusión, el nenito siempre jugaba ahí, había de pintura y no venía, había de esto y no venía, siempre estuvo ahí. Y abrió uno de percusión y vino la madre a bailar afro, viene el nene a tocar y me lo cruzo al padre y dice: ‘Mi hijo está re enganchado ahí’, y le digo ‘¿Dónde vas?’, ‘No, hoy tengo percusión’, se cagaba de risa el chabón, porque nunca le pasó eso (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

Más allá de la variedad de talleres que se ofrecen en el predio, los murales de creación colectiva son aquellos por los que la organización de base es más conocida, en tanto se realiza desde los orígenes de la organización y es la actividad más visible y duradera en el tiempo, debido a que los murales están en lugares públicos a los que los vecinos acceden diariamente (diferente a la mayoría de los talleres que se realizan al interior del predio). Es decir que a pesar de que otros talleres son más concurridos o involucran la participación de más gente, según el relato de los entrevistados, el impacto de los murales es mayor.

*creo que mucho la pintura tiene que ver con ellos, dibujar y pintar para ellos yo creo que es, generar cuadros, murales. Yo por lo menos lo que vi, vi alguna escultura, vi algún trabajo así, pero me parece que dibujar y pintar es lo que los mueve más a todos (docente, 44 años, hombre, 25-06-10)*

La temática y disposición del mural o la fotografía o el video están ligados tanto al interés por alguna imagen o pintura en particular, como a la topografía del barrio. Se toma en cuenta *“el lugar donde se va a pintar”* en base a *“la forma del barrio”* (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10); ello deja entrever el conocimiento sobre el territorio que tienen los miembros del grupo inicial. El *“taller”* es el predio, y la *“galería”*, el barrio. Los vecinos constituyen el público que observa e interpreta su obra y que reconoce sus trabajos. Los murales están orientados con la idea de formar *“un pasaje”* con sus obras en la zona, en donde se observa una vez más el sentido de propiedad del grupo inicial hacia el predio, que se extiende a las paredes del barrio.

*P.:- (...) a veces nos cruzan por la calle y te dicen ‘¿Y?, ¿cuándo vas a pasar por debajo de mi casa?’, ‘Y bueno, ya vamos a llegar’. Al principio pintábamos todo allá en una parte que era donde vivíamos nosotros, después como que había murales medio separados y hacíamos murales en el medio para que se junten todos, porque ya había muchos.*

*E.:-¿Todos los murales?*

*P.:- Claro, y después hay algunos desparramados pero bueno, la idea es seguir juntando todos para que quede todo como un pasaje (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

Las obras giran en torno al barrio, que se constituye en la mayor fuente de inspiración tanto para los jóvenes del grupo inicial como para los artistas profesionales integrados externos. El barrio parecería atraer a éstos últimos por su crudeza arquitectónica: su diseño, la disposición de los edificios, su interconexión a través de puentes, los lugares de encuentro, los corredores de la planta baja, el paisaje nocturno del conjunto habitacional, los recovecos. Lo dramático del diseño se vuelve objeto de interés artístico.

Los miembros del grupo inicial reproducen paisajes y obras de arte universales en las paredes públicas o en los frentes de las casas (a los que encuentran un significado para el barrio, ya sea por su temática o por el interés personal, familiar o de vecinos en ciertas composiciones), así como también pintan los contornos del barrio y retratan a vecinos en las paredes de las viviendas; es decir que para pintar en el barrio ponderan la temática barrial, y lo hacen de acuerdo a *“la forma del barrio”* (miembro grupo

inicial, 25 años, hombre, 19-05-10). El barrio se reproduce tanto en él (cuando pintan y cuando tatúan vistas del barrio en el cuerpo de los vecinos) como fuera de él (en las oportunidades de exhibición que surgen en galerías de arte contemporáneo locales e internacionales).

*P.: -Sí, el [título obra] fue uno de los primeros, sí. Yo creo que el [título obra], más allá del significado que tiene de la destrucción, lo hicimos principalmente por la forma, como es apaisado y acá todas las propiedades son como apaisadas. Y es como que se sumó eso, la forma de la obra más el sentido que tiene.*

*E.: -¿El sentido apareció después o ya lo pensaron?*

*P.: -O sea, el sentido aparece porque es [título obra] y lo que representa, y al estar ahí es como que, encima justo ahí es un lugar donde están todo el tiempo consumiendo, ¿viste? Y está la destrucción ahí en vivo y en directo y en la pared, en distintas maneras, porque el tema de la [pasta] base también es un bombardeo, ¿no?, desde arriba (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

La diferencia entre los trabajos del grupo inicial y los otros nodos de la red parece ser los destinatarios de sus obras: para el grupo inicial, parecieran orientarse tanto a sí mismos en su desarrollo como “*artistas*” como hacia los vecinos del barrio; y los actores externos de la red parecieran estar más orientados a su propia formación profesional y a proyectos personales. Por ejemplo: el artista profesional integrado toma fotografías del barrio, situando su estructura como eje de su obra para exhibirla fuera del barrio; o los miembros del grupo de instalaciones generan obras para exhibir fuera el barrio.

Los miembros del grupo inicial acuerdan en que los vecinos no son ajenos a sus pinturas. Éstos participan indirectamente con el acuerdo tácito o explícito de los murales en el barrio y como espectadores de las obras; algunos colaboran directamente con recursos materiales para su realización.

Las obras del grupo en la vía pública cuentan con el apoyo de los vecinos; éstas logran sobrevivir en el espacio público libres de destrucciones deliberadas. Pareciera que el hecho de ser pinturas hechas por los propios vecinos juega un rol importante, que hace que las obras sean consideradas merecedoras de la salvación frente al vandalismo, la destrucción, o la acción

municipal. Los murales parecieran ser considerados trabajos de los vecinos para los vecinos, que lejos de ser en algunos casos sólo reproducciones de obras originales de pintores reconocidos, son resignificadas por los miembros del barrio.

*Una vez me acuerdo que pintamos en una noche toda una pared con el hermano de [R.], que era como un isla así media de Italia. Y al otro día, o sea al otro día yo no me enteré pero más adelante, me encontré con una señora que se había despertado, dice que abrió la ventana y que había aparecido eso de una día para el otro. O sea, a la noche no estaba y al otro día estaba todo en una pared enorme una isla y nos dice que era igual al lugar donde había nacido el padre y la mina dice que se puso a llorar, ¿viste?, algo re loco, y me lo contó más adelante cuando se enteró que yo lo había pintado, y fue muy groso, muy groso (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

*Depende el horario que labures, te cruzás con distinta gente del barrio, señoras que van a comprar, gente que pinta. Te reís mucho. Hay muchos...gente que es más, tienen mucha personalidad, están muy encerrados en su casa, desarrollan como una personalidad muy.... Y capaz que vienen y se quedan callados, y están buscando algún defecto, porque capaz que alguna vez hicieron algo. Y es re gracioso, porque te cuentan algo y te dicen 'Te falta más luminosidad', 'más detalladas las manos', cosas así, una risa. Y después gente que te preguntan qué estás pintando, chicos que te preguntan qué estás pintando. Los chicos también son re... hay chicos que te dicen '¿Por qué lo hacés así?', 'Está mal eso, ¿por qué no lo dibujás antes?' [risas]. O estás pintando con un boceto, como me dijo una nena el otro día, estaba sacando imágenes de unos jardines babilónicos, viste, esa estructura, y me dice '¿Lo estás sacando de ahí?', ¿por qué no lo hacés de tu imaginación? [risas] Qué mala... (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 08-08-10)*

La realización de trabajos artísticos en el barrio se maneja con bastante autonomía, es decir, sin restricciones del Estado sobre la ocupación del predio o el uso de las paredes del barrio para la realización de esta experiencia artística, o en caso de haberlas, son lo suficientemente débiles como para que el grupo inicial pueda sortearlas.

*Entonces un poco a través de una idea de un proyecto de arte, intervenir en ese espacio con otras actividades, si hay actividades ilegales que se hacen a la luz del día, bueno, a la luz*

*del día y a la luz de la noche, y sin importar si pedirle permiso o no pedirle permiso, [P.] pinta, hace los murales, cuando se organizaban los festivales no le pedimos permiso a nadie, porque cuando le pedimos una vez, de organizarla junto al CGP, dos días antes nos dijeron 'No, tienen que postergarlo un mes' y nosotros lo hicimos igual. En el documental también se ve, la luz se saca del poste, se llama al tipo que hace las conexiones clandestinas para todo el mundo, viene, lo conecta y punto, y se hace el recital y chau (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

Los miembros del grupo inicial están dispuestos a invertir su tiempo en pintar murales en el barrio con la idea de que con éstos “*cambiaba el barrio totalmente*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10), es decir que están dispuestos a intervenir el barrio con murales que creen que benefician a la comunidad. Además, los miembros del grupo inicial, al participar activamente del mismo barrio donde se gesta el proyecto, encuentran en este “*proceso*” un “*valor*” agregado sobre su trabajo.

“*valor*” agregado

*te puedo asegurar que una obra de [P.] vale más que cualquier otro artista del mundo que haya que venda las mejores obras, porque [P.] no solamente te hace eso en pintura, te hace algo con un pan, ¿me entendés?, y hay un trabajo (...) vos después de conocerlo a [P.] por ejemplo, de ver todo el trabajo que está haciendo en el barrio, todo lo del [predio], ves ese cuadro por ejemplo, del [predio] que está apoyado en el piso en el telgopor, ¿sabés cuánto vale ese cuadro? No está pintando cualquier cosa y no logró hacer cualquier cosa. Porque primero hay que hacerlo, segundo, ahí hay todo un trabajo, él está pintando donde se ven todos sus cuadros, donde se ve todo su proyecto.*

*E.:-No logro entender si es una foto, si es una pintura.*

*L.:- Es una foto del [predio] pero él la trasladó a pintura, él cuando la foto, cuando la saturás con brillo.*

*E.:- ¿Y eso es pintura?*

*L.:- Claro, eso lo copió así a pulso. O sea, hay un montón de artistas que traés y lo hacen eso, pero no dentro del concepto de los años, tiene todo un proceso, esos son todos lo que se ven ahí atrás, son atriles de él que estaban acá, porque es una foto, es una foto que hay acá.*

*E.:-Tiene como una historia, no salió de la noche a la mañana, tiene toda una historia atrás.*

*L.:- Y él durmió acá, vivió acá, le robaron toda la ropa acá o sea, es una vida eso. Entonces cuando vos vas a una muestra gigante y se la pasan hablando del lenguaje de la muestra, eso*

*tiene lenguaje, que habla por sí sola, ahí está el lenguaje*  
(miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)

Acerca del significado que el arte tiene para los miembros del grupo inicial, éste cumple una función central, expresada como “*¿El arte? Para mí es todo, es mi vida el arte*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10). Si bien éstos no tienen un lenguaje analítico o una terminología artística convencional con la que discutir su obra, ésta se liga a nivel individual con sensaciones de bienestar, como la realización de algo “*sano*” (miembro grupo inicial, 26 años, hombre, 18-08-10), y se refieren a la actividad artística “*como un psicólogo interno*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10); además, su trabajo artístico reafirma aspectos de su identidad, observables en afirmaciones sobre el arte como “*es mi vida*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10); también facilita posibilidades de expresión, derivados de la frase “*es la mejor forma que hay de expresarse*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10). Éstos consideran a la realización de las actividades que llevan a cabo en el predio como arte.

*yo no me acuerdo bien cómo salió el nombre [del proyecto]. Pero me parece que salió de un juego de palabras de que lo que nosotros hacemos es arte. Nos gusta pintar o hacer música o actuar o lo que haga cada uno*” (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)

### **Los límites de la cooperación entre artistas**

Uno de los objetivos del trabajo llevó a conocer cómo son los vínculos, y las convergencias y divergencias entre distintos tipos de artistas en una misma experiencia de arte comunitario, para lo cual se puso énfasis en la relación entre artistas profesionales integrados y artistas comunitarios. El vínculo entre el artista profesional integrado externo y los miembros del grupo inicial resulta interesante para comprender los tipos de proyectos iniciados por miembros de la comunidad y artistas profesionales externos.

Aquí se intenta responder una serie de preguntas al respecto. Primero, ¿cuáles son los límites de la cooperación entre los artistas comunitarios y los

artistas profesionales integrados externos? Segundo, si por “mundo de arte” se entiende “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan el mundo del arte” (Becker: 2008: 10), ¿bajo qué circunstancias los vínculos dejan de ser cooperativos? Tercero, ¿cómo producen arte los “artistas comunitarios”?

En respuesta a la *primera pregunta*, uno de los inconvenientes entre G.P. y los miembros del grupo inicial se debe a su consideración como artistas. La vinculación entre G.P. (caracterizado por ser un artista profesional integrado externo al barrio, con experiencia en el mundo del arte convencional) y L. (un joven del barrio con experiencia de tipo artístico en el predio), consistió en sus orígenes en una relación “*artista*” – “*asistente*”, y pudo lograrse gracias a la disponibilidad horaria de L. y a su conocimiento sobre el barrio. Luego, G.P. y L. sumaron el trabajo de P. (en aquel entonces joven pintor aficionado del barrio sin formación artística y no profesional), y R. (otro joven también del barrio, que más adelante adquiriría ciertas convenciones del mundo de arte) se convertiría en artista joven profesional interno). G.P. apoyó a estos tres jóvenes, ayudándolos en la obtención de subsidios y donaciones para que llevaran adelante un proyecto artístico en el predio, del cual tanto él como el grupo en formación se verían beneficiados.

Con el tiempo, los miembros del grupo inicial fueron aprendiendo e incorporando “las convenciones del mundo de arte” (Becker, 2008: 47) gracias a su cercanía con G.P., fueron avanzando en su conformación como grupo, y fueron asumiéndose y siendo considerados por los propios vecinos como “*artistas*” a cargo de un proyecto cultural barrial. Sin embargo, el debilitamiento de los límites en la consideración de quiénes son “*artistas*”, generó una serie de dificultades: el sostenimiento de límites, el conflicto de autoría y la correspondencia del título de artistas.

La primera de las dificultades mencionadas entre el artista integrado y los artistas comunitarios, es en el sostenimiento de los límites entre el trabajo del “*artista*” y de los “*asistentes*”. Ello se debe a que los miembros del grupo inicial entienden que forman una cuota importante de la actividad

central sin la cual la obra de G.P. no podría haberse efectuado<sup>144</sup>. El trabajo de G.P. en el barrio dependía de la disponibilidad de L. de recorrer el barrio con él, y su predisposición por enseñarle partes del barrio o lugares desde donde tomar las fotografías a distintas horas del día. En tal circunstancia se dio una doble interacción entre “artista” y “personal de apoyo” (Becker, 2008: 20), en tanto mientras G.P. consideraba a L. como su “asistente”, a la vez G.P. asistía a un director de documentales de su ciudad natal.

*Los trabajos que siempre hice con [G.P.], cosas de él, ponéle cuando él hizo su libro, su película, yo siempre trabajé como cuando por ejemplo vos hacés una película. Cuando vos hacés una película contratás un asistente, un camarógrafo, yo trabajaba como asistente, más allá que después cuando uno se siente y vea el documental, te das cuenta de que no fui el asistente. Fui parte de todo lo que se hace y de todo lo que se ve (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

Otra de las dificultades es el conflicto de autoría. ¿Podría haber hecho G.P. su obra en el barrio sin la colaboración del grupo inicial? Probablemente sí, con el apoyo de otras personas o agrupaciones del barrio. De hecho, el trabajo de L. como “asistente” había sido previamente realizado por su hermano; ello denota que el rol de acompañamiento “para que no le roben” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10) y de asistencia al artista profesional integrado, es intercambiable. De todos modos, la red de relaciones de L. y su visualización como “referente” en el barrio, hizo que se posicionara de forma tal de revertir la característica de intercambiable por irremplazable. Es decir que existe una dependencia del artista profesional integrado hacia los residentes del barrio para la realización de su actividad artística. El acceso de G.P. hubiera estado más limitado o restringido de no contar con el apoyo de L., P. y R.; este punto es utilizado por el grupo inicial para juzgar tanto la habilidad de G.P. como artista como también la potestad de la obra. En tanto los jóvenes que realizaban el trabajo “de apoyo” de G.P. se consideran a sí mismos como artistas, emerge el conflicto por la autoría de la obra.

---

<sup>144</sup> Tal como sostiene Becker, “La obra siempre revela indicios de esa cooperación” (2008: 17).

*Aparte eso de la foto del tattoo, era algo que estábamos haciendo nosotros y él vino y le sacó una foto al tatuaje de su lado. Cuando yo le dije a él que me haga el tattoo, era una movida que hacíamos nosotros, 'Vení, sacá una foto', pará, la idea era nuestra, que él que me tatúe a mí y que yo le saque una foto y hacer un video de eso (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

Otra de las dificultades es la correspondencia del título de “*artistas*” para los miembros del grupo inicial. En sus relatos aparece un interés por el arte que tienen desde niños y que en la actualidad explayan en el predio, lugar que pareciera acreditarlos como “*artistas*”.

*Pasé dos años por el IUNA, que es un instituto universitario, pero a mí como que me resultaba muy básico. Primero que perdía el tiempo, segundo que no aprendía nada, tercero gastaba plata y cuarto que perdí ese tiempo que pasaba ahí que podría haber estado en el [predio], o sea, me servía más estando en el [predio], aprendía más que estando en una universidad (miembro grupo inicial, 25 años, hombre, 19-05-10)*

G.P., en cambio, parece trazar una línea divisoria que separa su trabajo profesional del trabajo *amateur* del grupo inicial. Parece haber una dificultad de adaptación al achicamiento de las distancias entre el “*artista*” y los “*asistentes*”. Desde la formación de G.P. en las tradiciones del mundo de arte convencional, éste no logra concebirlos como artistas; para G.P., serlo exige cierto entrenamiento y educación artística a la que los jóvenes del grupo se rehúsan. En un extremo, G.P. reseva el título de “*artista*” para sí, avalado por sus años de formación y experiencia, su reconocimiento, sus exhibiciones y su obtención de becas. En el otro extremo, los miembros del grupo inicial se consideran a sí mismos como “*artistas*” por el trabajo artístico que llevan adelante en el predio y por el reconocimiento de los vecinos.

Dentro del ámbito del mundo de arte convencional, éstos son considerados como “*artistas emergentes*” con quienes los “*artistas de la ciudad*” “*quieren hacer cosas*” (directora museo de la Ciudad, mesa redonda centro cultural, 22-04-10). Por su parte, el artista profesional se considera parte del “*mundo del arte*” (artista profesional, 41 años, hombre,

12-05-10), y es considerado dentro de este ámbito como “talentoso” y con un “frondoso currículum” (directora museo, mesa redonda centro cultural, 22-04-10). Otros artistas profesionales que forman parte de la red, consideran a los miembros del grupo inicial como jóvenes “no profesionales”, “del barrio”, que “de una manera más autodidacta se forman, y se transforman en artistas y deciden que son artistas” y “que tienen su lugar” propio, que es el pedio (miembros grupo instalaciones, 42 años, hombres, 14-04-10); ello es confirmado por “nosotros estamos acá y somos artistas” (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10).

Tanto L. como P. dejaron inconclusa su carrera artística, en tanto consideran que los dispositivos formales de enseñanza no son tan valiosos como los dones, el talento y el entrenamiento que pueden obtener de trabajar en el predio. Estos miembros aprenden el arte de forma autodidacta y “deciden que son artistas” (G., miembro grupo instalaciones, 42 años, hombre, 14-04-10), trabajando en y para el barrio; el trabajo de tipo artístico en el predio los convierte en artistas.

*para mí también el objetivo que es más personal así a los chicos es eso, ver desde ahí, desde ese punto, encontrar como un rumbo personal. Por ejemplo, [P.] tiene el don de la pintura, bueno, que lo desarrolle, por eso yo insisto que parte de la plata para mí habría que gastarla en la educación de ellos mismos como una cosa de ellos personal, porque es cierto que está muy bien el colectivo hacia afuera, a los demás. Pero yo soy un poco de la cultura de cómo para regar la planta, le das un poquito a nada, y al final no das nada a nadie, mejor que uno tenga la oportunidad de ser un buen artista y salir de ahí, y que él puede ser también el ejemplo para otro, que abarcar a muchos y al final a nadie (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

*yo vuelvo al discurso que a ellos a veces les cuesta un poco entender, que a mí me interesa, yo soy artista, no quiero ser pedante con eso y sentirme ‘Ah, soy artista’, pero... (artista profesional, 41 años, hombre, 12-05-10)*

En respuesta a la *segunda pregunta* acerca de cómo dejan de ser cooperativos los vínculos en la red de personas que produce trabajos artísticos, se observa que el objetivo principal del artista integrado es el posicionamiento profesional en el mercado de las artes visuales; ello genera

capital social individual, en tanto es el individuo el que se apropia de los beneficios de su red de relaciones. Si ello no va acompañado por una visión positiva del grupo sobre ese proyecto, puede debilitar el capital social grupal existente.

Además, la obra de G.P. tiene carácter comercial, es intercambiable por dinero; en cambio, los indicios de la cooperación del grupo inicial no tienen un valor económicamente medible, sino que dependen de la retribución que el artista integrado crea pertinente. Dado que no hay un sistema de normas que reglamente la ayuda, la reciprocidad queda en manos de la existencia de las redes de intercambio social.

Los vínculos de colaboración con G.P. se convirtieron en capital social cuando los miembros del grupo inicial, a través de los contactos de G.P., obtuvieron financiamiento y equipamiento para la realización de su proyecto artístico en el barrio; además lograron el reconocimiento de su obra por parte de artistas consagrados. Sin embargo, el grupo inicial sostiene que las ventajas que el artista profesional integrado obtuvo de la relación, no fueron debidamente retribuidas.

No sólo en el caso de G.P. sino también del resto de los grupos externos, se observa que frente a contratos diádicos implícitos y frente a la falta de redes densas de intercambio social, la equivalencia por la compensación del favor de trabajar en el predio es imprecisa, y por lo general queda por debajo de lo que el grupo inicial espera como retribución. Éste espera la devolución del favor en términos de un intercambio de valor equivalente en el mercado, por lo tanto, cuando no sucede este tipo de compensación, se quiebra la “buena fe” en el otro.

*Como que yo estuve toda la vida ayudando a este chabón, a salir a sacar fotos y ver notas de él que dice que hace trabajo social y en definitiva, cuando él sale a laburar, el lugar que va lo conozco yo, le estoy diciendo yo, me lo pongo a hacer para mí esto, soy un boludo, claro. Él va con sus fotos y cobra 30 mil dólares, pero no es capaz de agarrar y venir y decirnos a nosotros ‘Bueno, chicos, ustedes me acompañaron’ o ‘vos me acompañaste, tomá’, que sé yo, no sé, un trípode, no, sabe que me das un trípode y lo vas a gastar el trípode (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

La distancia entre G.P. y el grupo inicial se volvió evidente cuando la obra del artista profesional integrado externo realizada con el apoyo de los miembros del grupo inicial se expuso en un mundo de arte organizado (con *marchands*, galerías, curadores y críticos), donde la obra de G.P. cobró existencia en función del lugar de exposición y público presente, y se enfrentó a la de los miembros del grupo inicial.

Los artistas comunitarios consideran sus obras como “*trabajo artístico*”, apto para ser exhibido en circuitos de arte convencionales. Hay en el discurso de los jóvenes del grupo inicial una búsqueda por el reconocimiento, una crítica a los límites que impone el mundo de arte convencional a ellos como artistas, y a sus trabajos como arte.

*una cosa es el Estado, y los artistas se la pasan criticando a los políticos, y lo tienen al medio del arte, al ambiente del arte lo tienen como que es el mundo más democrático de todos y es el mundo más abierto, que esto, que el otro, y ¿quién reconoce el trabajo artístico nuestro? Nadie (miembro grupo inicial, 27 años, hombre, 27-05-10)*

En respuesta a la *tercera pregunta* acerca de la producción de arte sin contar con los medios convencionales para hacerlo, se identificaron vínculos de cooperación (y luego de competencia, que derivó en conflicto) del grupo inicial con el artista profesional externo, con su círculo cercano de amigos, y con otras personas y organizaciones externas. Si se toma como criterio la ubicación social en una relación “*artista*”–“*asistente*”, una de las cualidades de esta relación es la distancia entre ambos, donde uno es productor de la obra artística, y el otro, “personal de apoyo”. Una consecuencia es que una vez que se entra y se participa del mundo de arte convencional, la búsqueda por salirse de la posición de “*asistente*” y elevarse a la posición de “*artista*” conllevó una ruptura en la relación. Es ejemplar el caso de L., que comenzó siendo “*asistente*”, pero que lejos de hallarse ubicado en un compartimiento estanco, buscó superar las fronteras impuestas por el artista profesional integrado externo, disputando su lugar como “*artista*”.

Por otra parte, los artistas comunitarios ubicados en calidad de “*asistentes*”, tienen acceso a la producción de obras artísticas por sí

mismos, en tanto disponen a su vez de sus propios “*asistentes*” (provenientes de su círculo cercano de amigos, sin formación y no profesionales) y de conocimiento artístico que adquieren no sólo a través del artista profesional integrado, sino también por sí mismos o a través de otros nodos de la red. El funcionamiento del grupo inicial como “*colectivo artístico*” parece lograrse sin el apoyo directo de galeristas, de críticos, del Estado, de espectadores, pero sus miembros sí cuentan con el apoyo de otras personas y organizaciones, por medio de las cuales acceden a la exhibición de obra y promoción de sus actividades. Además, gracias a la presencia de vecinos como alumnos de sus talleres, reciben el reconocimiento local y el de las otras agrupaciones como “*artistas*” o “*profesores*” y hallan una reputación entre los vecinos que les da valor como grupo artístico.

A pesar de la importancia que la pertenencia al mundo de arte convencional tiene para el artista profesional (ligada a las posibilidades de obtención de recursos y prestigio), para los miembros del grupo inicial, en cambio, su propio trabajo artístico comprende la actividad conjunta de personas ligadas y desligadas del mundo de arte convencional. Su trabajo es generado en y para el ámbito local, donde un conjunto de actores del barrio forman una red de cooperación, y adquieren así importancia en el proyecto (como los serenos que cuidan el espacio, los amigos que barren el piso o ayudan a colocar reflectores en el predio o el vecino que corta el pasto en las inmediaciones). Para los miembros del grupo inicial son éstos los que más colaboran con el proyecto del predio. Esta distribución de tareas ayuda a que el “personal de apoyo” de G.P. se clasifique a sí mismo como “*artista*”, cediendo el rol de “*asistente*” a aquellos que realizan actividades de mantenimiento en el predio. Es también una experiencia donde se requiere de un conjunto de actores externos para su supervivencia. Los artistas comunitarios alcanzaron la venta de obra gracias a sus vínculos con el artista integrado, y al quebrarse este vínculo alcanzan a financiar la producción de nuevos trabajos, a través de la generación de vínculos con nuevas personas y organizaciones. Los miembros del grupo inicial cuentan con un espacio amplio y con “personal de apoyo” que obtienen por sus propios medios, y materiales para trabajar que alcanzan a través de fuentes internas y externas al mundo del arte.

## PUNTOS CLAVE DEL CASO “B”

En el trabajo se han observado diferencias en la definición de los jóvenes del grupo inicial según la posición de los actores dentro de la estructura, sus consideraciones y vínculos con el mundo de arte convencional. En una búsqueda por integrarlos a tal mundo, el artista profesional incentiva a los miembros del grupo inicial a incorporarse en la educación artística formal. Sin embargo, estos jóvenes expresan una motivación por el arte y una facilidad para el dibujo y/o la pintura desde su niñez, y colocan la capacidad, el talento o el aprendizaje autodidacta por sobre la educación artística formal. Son jóvenes que no encuentran su desarrollo artístico en este tipo de espacios, sino que lo hallan en y reemplazan por proyectos artísticos propios, en tanto consideran que es allí donde más aprenden. El proyecto artístico ocupa una parte central en sus vidas; se dedican a éste y a trabajos relacionados con el arte.

A través de la generación del arte mural se produce la sensación por parte de los miembros del grupo inicial de poder abarcar a todo el barrio, identificarse y apropiarse de él. Sus obras son visibles y accesibles a la comunidad. No es un arte efímero; por el contrario, las obras logran mantenerse en el tiempo y los artistas comunitarios obtienen la respuesta inmediata de los vecinos. Estos murales están ahí como para recordarles a sí mismos que son los “*referentes*” del barrio, y les sirve para ser identificados con su proyecto artístico en el barrio y ser reconocidos como artistas por los vecinos. En el barrio y en el predio, se transforman en artistas.

En este caso sobresale asimismo la pauta de ingreso, permanencia y expulsión de los nodos de la red: ésta cambia permanentemente su configuración y tiene capacidad de expansión o contracción. Las redes cercanas de amistad favorecidas por compartir atributos similares (nivel de ingresos, educación, género, edad, lugar de residencia), se mantienen y el grupo se fortalece por el hecho de sumar participantes de confianza al proyecto. Sin embargo, no sucede lo mismo al revés; es decir que compartir el proyecto artístico con otras personas u organizaciones pero no los atributos de cercanía social, física, económica o psicológica, hace que la información y los recursos circulen con dificultad y recelo entre los grupos.

Las posibilidades de sostener relaciones de distancia respecto a tales atributos para obtener mayores ventajas, se vuelve difícil.

En una “intermediación”, la cooperación anticipada constituye gran parte de la confianza requerida para lograrla. Sin embargo en el caso del grupo inicial, frente a una posibilidad de cooperación, pareciera darse primero una predisposición a la desconfianza. El riesgo de confiar en otro es alto por la sospecha de cooptación, derivada de la informalidad de la organización y tenencia del predio. Entonces el grupo inicial prefiere volcarse hacia redes densas o cercanas, en las que las personas se conectan de tal modo que ningún comportamiento pasa desapercibido. Podría decirse que cuando no se dan algunos de los factores de cercanía, la reciprocidad se pone en juego, y de no cumplirse las expectativas, aumenta la desconfianza.

Se trata de un caso de permanente apertura de unos puentes (para garantizar los recursos) y cierre de otros (para garantizar la confianza). Cuanto más cerrada sea la red, adquiere mayor peso detectar y castigar las conductas “malas” o “perjudiciales”, que mantener la reputación acumulada en la relación. Ello hace que a pesar de que otros grupos y personas se orienten a colaborar con el grupo inicial, éste se halle más atento a desestimar apoyos inciertos, apoyados por el rol influyente del párroco hacia el grupo inicial. El vínculo se termina quebrando cuando el acto de generosidad que unos (grupo inicial) creen estar aportando hacia los otros (otras organizaciones) y visceversa, perciben que no es devuelto con un acto equivalente.

Si bien los otros grupos que trabajan en el mismo predio parecieran tener estructuras de información y financiamiento sólidas a su alrededor (vínculos con universidades, empresas y fundaciones donantes extranjeras), los miembros del grupo inicial tienen la ventaja de la pertenencia a la comunidad donde las actividades se llevan a cabo. Pueden estar los agujeros estructurales (y la capacidad de verlos) y los intermediarios, pero si no están la confianza y el apoyo del grupo inicial, las relaciones de puente no se pueden construir fácilmente. Las oportunidades que estos agujeros podrían brindar se transforman en “saltos al vacío” de los intermediarios.

En este caso la desconfianza de los miembros del grupo hacia el artista integrado fue erosionando su reputación; se amplificó en intensidad la

opinión negativa hacia él y su expulsión sirvió, como en otros casos, de protección del grupo frente a la inestabilidad que los vínculos débiles generan. La repetición del relato de hechos como éste refuerzan los vínculos cercanos del grupo, a la vez que generan rigidez a su interior. El grupo inicial obtiene ventajas temporales de sus vínculos débiles con otros actores; a la vez, mantenerlos se dificulta a largo plazo por la resistencia que se le opone a los “extraños”, que terminan frenando la continuidad de las relaciones.

El grupo conoce las ventajas que puede obtener de tender puentes hacia afuera, pero a la vez tiene recelo sobre las incorporaciones. Si bien atravesar los agujeros estructurales a través de puentes provee oportunidades a uno y otro lado de los agujeros estructurales (como la brecha entre los artistas comunitarios y el artista integrado), al no ser acompañados por una explicitación de las pautas de ingreso, se generaron malos entendidos o interpretaciones parciales a ambos lados del agujero estructural. Sin embargo, el grupo inicial está constituido por personas que forman parte de una red donde surgen oportunidades con bastante frecuencia; por lo tanto el costo de cerrar un agujero estructural es menor si se toma en cuenta que detrás de éste hay otras oportunidades que el grupo reconoce y selecciona. Esta diversidad de oportunidades que provee la red, provoca a su vez el aislamiento del grupo, porque la protección del grupo frente a información nueva es muy alta. Entonces se corre el riesgo de perder apoyo y se ponen en juego sus recursos.

## RESUMEN DEL ANÁLISIS DE LOS CASOS

**Cuadro 7. Resumen de los casos**

Casos	“A”	“B”
<b>Tipo de experiencia</b>	Red en torno a una organización formal; subvencionada por la administración pública; la organización acerca disciplinas artísticas a sectores sociales desfavorecidos; co-creación entre artistas profesionales integrados y miembros de la comunidad; la intervención en la comunidad es a través de una organización de apoyo; colaboración mutua entre artistas profesionales integrados y artistas comunitarios; el proyecto es iniciado por una funcionaria pública.	Red en torno a una organización de base; con fuerte anclaje en la comunidad; iniciativa de la misma comunidad (los artistas son miembros de la comunidad en la que trabajan); participación de los vecinos; artistas profesionales integrados colaboran con artistas comunitarios.
<b>Tipo de organización</b>	organización de apoyo	organización de base
<b>Formalización</b>	con personería jurídica	sin personería jurídica
<b>Impulsores de la experiencia</b>	Surgió como un programa municipal en apoyo a las artes. Luego se conformó la asociación civil, con fondos de GCBA (paso de agente de gobierno a directora de la OSC).	El proyecto fue iniciado por miembros de la comunidad e impulsado desde sus orígenes por el artista profesional integrado externo. En la actualidad intenta tramitar la personería jurídica.
<b>Modo de intervención<sup>145</sup></b>	capacitación, promoción humana (entendida como el desarrollo de las personas en distintos aspectos, como el social, económico y cultural)	promoción social (entendida como el accionar que tiende a mejorar la calidad de vida de la comunidad, promoviendo la participación y el desarrollo de las capacidades)

<sup>145</sup> Por “modo de intervención” CENOC entiende “la manera que la organización elige para abordar las temáticas y realizar sus actividades en función de los objetivos propuestos” (2003: 91), tales como capacitación (transferencia de conocimientos y tecnologías para la formación), promoción humana (desarrollo de las personas desde distintos aspectos: intelectual, físico, afectivo, cultural y psicológico) o promoción social (accionar que tiende a mejorar la calidad de vida de las comunidades en su conjunto desde diversos ámbitos – ambiental, afectivo, cultural, material, etc.– promoviendo la participación y el desarrollo de las capacidades) (CENOC, 2003).

<b>Área temática</b>	social/humana, salud	social/humana, recreación
<b>Objetivos</b>	revincular a las personas en situación de calle con las redes de la cultura, la producción y la familia	brindar un lugar de desarrollo artístico y de fortalecimiento identitario para la contención, la recreación, el aprendizaje y la producción, cuya población destinataria son “los artistas” y aquellos individuos “que más lo necesitan”.
<b>Destinatarios</b>	Jóvenes y adultos en situación de calle (aprox. 20 participantes por tanda)	Niños, jóvenes y adultos del barrio y zonas aledañas (aprox. 20 participantes por taller)
<b>Espacio</b>	La organización cuenta con dos sedes concedidas por GCBA, en la Ciudad de Buenos Aires.	El proyecto está emplazado en un predio ocupado por el grupo para fines artísticos, en la Ciudad de Buenos Aires.
<b>Fuentes de financiamiento</b>	La asociación actualmente es sostenida con recursos estatales (60%), privados (20%) y autogestivos (20%). Está subsidiada por el gobierno local. GCBA otorga un subsidio a aquellos que participan de los distintos talleres de la asociación.	Los fondos provienen en su gran mayoría del exterior (asociaciones internacionales y embajadas), y se captan a través de redes con actores externos. Manifiestan no aceptar propuestas del gobierno local, por la sospecha de una intencionalidad política en el predio.
<b>Normas</b>	Explícitas; reglas variables se suman a “reglas formales no creíbles”.	Implícitas; acuerdos tácitos y supuestos.
<b>Miembros</b>	La directora, otras autoridades, talleristas, trabajadores voluntarios y coordinadores de los distintos programas (aprox. un total de 30 personas).	El grupo inicial está constituido por tres jóvenes residentes del barrio. Al trabajo en el predio se suman otras personas y organizaciones del barrio y externas (aprox. un total de 15 personas).
<b>Grado de apertura y horizontalidad de la gestión</b>	Organización de características verticales y personalistas, centrada en la directora. Vínculos estrechos con su círculo cercano.	Toma de decisiones centrada en el grupo inicial. Los vínculos más estrechos se dan entre aquellos que son del mismo barrio.
<b>Vínculos previos</b>	Participantes desligados de las redes de parentesco y/o de	Vínculos de amistad y vecindad entre los miembros del grupo inicial

	amistad (vínculos parentales, de pareja y/o de amistad ausentes, distantes o quebrados).	y con su círculo cercano.
<b>Vínculos que se generan</b>	Grupo divisivo; contactos organizacionales externos homogéneos; conexión fuerte hacia un contacto central; generación de capital social grupal a través del aprendizaje del trabajo en grupo; posibilidad de establecimientos de vínculos con el Estado a través de vínculos de puente con la directora. Aquellos más beneficiados son quienes están más cercanos a ésta.	Grupo expulsivo; nodos desconectados entre sí; vínculos interorganizacionales heterogéneos; promoción de vínculos débiles para la obtención de recursos y posterior retraimiento; capital social de unión y grupal entre residentes del barrio. Debilitamiento del capital social de escalera generado con otras personas y organizaciones externas.
<b>Ingreso, permanencia y expulsión</b>	“Entrevistas de admisión”; compromisos estipulados de antemano; el costo de seguir siendo confiables.	Establecimiento de contactos con el grupo inicial; compromisos no estipulados de antemano; la confianza guarda relación con la expectativa de “reconocimiento” y reciprocidad, y la desconfianza, con la expulsión.
<b>Proceso</b>	El proceso de “encaminarse”: los talleres como “vehículo” para la “reintegración en la sociedad”.	El proceso de abrir y cerrar puentes: frente a la necesidad de recursos, el grupo se abre a otras personas y organizaciones, y frente a la sospecha, se cierra, frenando la posibilidad de cooperación.
<b>Propiedades del capital social instaladas</b>	Sentido de pertenencia hacia la organización; promoción de vínculos asimétricos fuertes de confianza y reciprocidad; beneficios de la relación talleristas-participantes tanto “hacia arriba” como “hacia abajo”.	Se produce un cambio en la visión del barrio positivamente; confianza a nivel intraorganizacional, y desconfianza a nivel interorganizacional; los miembros de la red pertenecientes al barrio canalizan su compromiso hacia el lugar donde viven, y aquellos externos al barrio “aportan” al proyecto y al barrio.

<b>Tipo de arte en relación a la comunidad</b>	Pareciera tratarse de un tipo de trabajo artístico <i>con</i> la comunidad: el artista profesional trabaja <i>para</i> la organización; ésta contrata a artistas profesionales para desarrollar trabajos artísticos con la comunidad. Los participantes, en algunas ocasiones pintan sus propias obras, en otras, aquellas bocetadas por los artistas profesionales.	La experiencia surge <i>de y por</i> la comunidad: el trabajo emerge de residentes del barrio y éstos son quienes tienen el control total de la experiencia. El artista profesional trabaja <i>en</i> la comunidad.
<b>Rol de los miembros de la comunidad</b>	Son objeto/usuarios de programas.	Son su propio objetivo (agentes del proceso de la actividad artística).
<b>Adentro vs. afuera</b>	Estar “adentro”, en la organización (en oposición al “afuera”, en la calle), les brinda distintas posibilidades de extender puentes en comparación a otros en la misma situación que no asisten a “A”.	Se distingue entre “ <i>alguien del barrio</i> ” vs. “ <i>uno de afuera</i> ”. Referencia al predio como un lugar que ayuda a los jóvenes a “ <i>sacarlos de la calle</i> ”.
<b>Sentido de pertenencia</b>	La asistencia repetida a “A” facilita la transformación de un agrupamiento inicial en un grupo social con sentido de pertenencia.	La transformación de amigos o conocidos del barrio a constituirse en un grupo con un proyecto artístico en el predio, aumenta el sentido de pertenencia hacia el barrio.
<b>Sentido de comunidad</b>	Es entendida como grupo relacional (personas que comparten la situación de calle y los participantes se reconocen unos a otros como conectados a través de un espacio común).	Es entendida como localidad (una ubicación geográfica particular).
<b>Técnicas y lenguaje artístico</b>	En sus orígenes el lenguaje artístico predominante fue el mural, que se mantiene hasta la actualidad. Además se dictan otros talleres de oficios.	Tanto en sus orígenes como en la actualidad, las artes visuales y audiovisuales (murales, fotografía, video) tienen preponderancia. También incluye artes de tipo performativas (murga, percusión, circo).
<b>Función del arte</b>	Fin de inclusión social. Desde la dirección, el arte es utilizado en forma instrumental para otros fines (revincular a las	Fin de inclusión social y cultural. El arte está integrado en la vida diaria del grupo inicial de modo funcional. El arte es

	<p>personas en situación de calle). La mayoría de los participantes del taller expresan que la pintura es parte de su interés intrínseco. Para la obtención del subsidio, la asistencia a los talleres es obligatoria.</p>	<p>vinculado a un derecho y al disfrute. Los participantes asisten en forma voluntaria a los talleres.</p>
<b>Proceso vs. producto</b>	<p>El foco está puesto más en el proceso que en el producto artístico final. Ha habido exhibiciones de obra en la sede del programa (muestra permanente), y murales en las paredes del barrio cercanos a la sede, en otros barrios de la Ciudad y en centros culturales convencionales.</p>	<p>El foco está puesto tanto en el proceso como en el producto artístico final. El propio barrio es el espacio que se interviene artísticamente. Además, su obra fue mostrada tanto en circuitos convencionales de arte, como en exposiciones y a través de eventos en el barrio.</p>
<b>Reconocimiento</b>	<p>Tensión entre el gobierno local y los artistas profesionales integrados por el reconocimiento de los participantes como artistas.</p>	<p>Tensión entre el artista profesional integrado y los artistas comunitarios por su reconocimiento como artistas.</p>

*Fuente:* elaboración propia.

## CONCLUSIONES

A raíz de lo desarrollado en el presente trabajo, se exponen las conclusiones generales de la investigación, en función de lo visto a nivel teórico y empírico. En primer lugar, se enumeran sintéticamente los puntos principales de los acápites teóricos vistos al comienzo de la investigación. Luego se plasma la búsqueda por la verificación o contrastación de las hipótesis propuestas. Más adelante, se exponen las similitudes y diferencias entre los casos. Luego se presentan los principales hallazgos de la investigación. Por último se plantean nuevos caminos para futuras investigaciones.

### **Puntos principales del marco teórico**

En relación al *arte comunitario*, existe una corriente de estudios y mesas de discusión a nivel nacional y regional respecto a un tipo de actividades artísticas, que si bien han tenido un crecimiento importante en los últimos años, se han mantenido en una precaria institucionalidad. Frente a una aceptación del arte comunitario en la academia de países angloparlantes, en nuestra región no se ha constituido aún en un campo de conocimiento específico en profundidad. Fue entonces necesario analizar el concepto dentro del ámbito latinoamericano (donde pareciera haber una fuerte ligazón entre este tipo de experiencias y la población desfavorecida a nivel socioeconómico) frente a la herencia anglosajona del término (donde se lo vincula más generalmente con temas como salud, diversidad cultural y juventud).

A partir de la revisión de literatura especializada, tomando en cuenta los aportes tanto a nivel nacional como internacional, se concluye que el arte comunitario: es el conjunto de acciones y prácticas artísticas de carácter social y procesual, realizadas por grupos u organizaciones de o para una comunidad (o un sector de ésta), con una base comunitaria (la comunidad entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–). Hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos de artistas

comunitarios en un proceso creativo, y a la vez se trabaja en conexión con artistas profesionales integrados. Si bien puede perseguir logros estéticos, implica principalmente un intento de mejora social a través del arte. Es enseñado o realizado fuera del ámbito de academias o institutos convencionales. Puede favorecer la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra y la colaboración entre grupos y entre organizaciones.

En relación al *capital social*, mientras los enfoques teóricos respecto a él resultan disímiles, por otro lado comparten que el capital social es un recurso que se genera y acumula en las redes sociales. Entonces, a pesar de que la vinculación entre arte comunitario y capital social ha sido escasamente estudiada de modo sistemático, la utilización de la teoría del capital social resulta novedosa y útil para explorar experiencias de actividad artística basadas en la posesión de una red de relaciones de colaboración o cooperación en una comunidad.

Si bien dentro de la literatura del capital social es frecuente identificar tres formas de capital social (unión, puente, escalera), a los fines de precisar sobre sus características, ha sido necesario reconstruir una tipología del capital social (unión, grupal, puente y escalera) que organizara y clasificara los tipos según grados de intensidad, niveles de simetría de las relaciones y cercanía. De todos modos, en el ida y vuelta de la teoría a la empiria, se observó la existencia de un rango de posibilidades en la intensidad de los sentimientos de conexión en relaciones asimétricas, que va de vínculos débiles a fuertes, y aquello que resultó más útil para analizar los casos considerados fue la distinción entre densidad e intermediación de los vínculos.

Respecto a las *organizaciones de la sociedad civil* (OSC), de la literatura especializada se desprende un creciente interés por comprender la interfaz entre Estado y sociedad civil, al hacerse evidente la ampliación de la presencia de OSC –principalmente desde la década de 1990–, paralelamente a una transformación del rol del Estado y a una mayor injerencia de los organismos financieros internacionales. Nuestra mirada se centró en un tipo de formas organizativas de expresión artística, que a pesar de su creciente presencia y a pesar de que contribuiría a cubrir ciertos

aspectos de las necesidades sociales y culturales, son invisibilizadas ya sea por su carácter local, informal o no profesional.

### **Contrastación de hipótesis. Caso “A”**

*H1. Las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, porque pueden promover la generación de vínculos positivos entre personas y entre organizaciones.*

Frente al relativo aislamiento de las relaciones primarias, la falta de recursos, y la presencia de información redundante de los vínculos con pares, las personas en situación de calle requieren de otras fuentes para la obtención de recursos; es por ello que interactúan con distintas agencias gubernamentales y OSC; la organización “A” constituye una entre sus posibilidades.

Los participantes de “A” cuentan con la capacidad de generar diversos vínculos al interior de la organización. Allí, los participantes conforman una red intraorganizacional afectiva y de protección social y auxilio frente a eventuales problemas que requieren de una ayuda comprometida. Ello suple en algunos casos la ausencia de relaciones familiares o de amistad socialmente estrechas.

Su entrada a la organización les permite ponerse en contacto con personas de distinto grado de influencia y poder, a través de los cuales obtener información, posibilidades laborales y habitacionales (tales como la obtención de un subsidio, las oportunidades de formación, la facilitación en el acceso a servicios y paradores/hogares, el fomento de vínculos familiares y sociales). En esta situación de vulnerabilidad, los vínculos asimétricos se pueden transformar en estrategias de supervivencia y modificar las condiciones precarias de existencia. Sin embargo, el objetivo de “A” que apunta a la inclusión social de los participantes, se limita al período de participación en (y a los marcos de) la organización.

La variedad en los recursos obtenidos por los participantes en forma individual, depende del lugar que ocupa cada persona en la estructura de relaciones. Si bien los vínculos comienzan siendo formales, la forma que toman las relaciones entre la directora y los participantes varía entre la

proximidad e intimidad y la distancia. Aquellos participantes que logran una relación intensa de confianza, reciprocidad y cooperación con la directora, acceden a mayores beneficios (como trabajos temporales y subsidios habitacionales). Asimismo, aquellos que logran una relación estrecha con los artistas profesionales integrados, consiguen acceder a beneficios que de otra forma les serían difíciles de alcanzar (como material, aprendizaje artístico y exhibición de obra).

*H2. Los tipos de capital social que surgen en estas experiencias dependen del contexto social.*

Las características organizativas verticales y personalistas de la gestión, se enfrentan con dificultades en el marco de esta fuente centralizada de poder: el incumplimiento de normas, la presencia de favoritismos y de comportamientos oportunistas, y los conflictos intragrupales.

Dada la subvención fundamentalmente de la administración pública y al contar también con relaciones colaborativas formales empresariales y de otras organizaciones, esta organización puede dedicarse más a reforzar los vínculos con el gobierno local y a profundizar en las relaciones intraorganizacionales, que a generar vínculos con otras OSC.

La organización constituye una oportunidad para la generación de vínculos. En un ambiente donde los vínculos entre los participantes están en constante transformación, el hecho de poder lograr rápidamente vínculos estrechos con la directora constituye una ventaja. Sin embargo, la directora es sólo una intermediaria potencial, en tanto puede o no actuar como tal. Aquellos participantes más cercanos a la directora tienen una ventaja competitiva sobre el resto, y disfrutan de los mayores beneficios de las capacidades distributivas de ésta. Éstos cuentan con más capital social a nivel individual, en tanto los vínculos que cruzan los agujeros estructurales les dan un mayor y más rápido acceso a información que utilizan en beneficio propio.

Dado el involucramiento en la misma organización, y junto con ello la repetición de actividades conjuntas (asambleas, talleres, limpieza), los vínculos entre los participantes se pueden reforzar, y cuando eso sucede,

fomenta el compañerismo o la amistad. La participación en “A” los ayuda a conectarse entre pares desde la actividad grupal. A medida que pasa el tiempo que están trabajando unos con otros en el mismo taller, son mayores las posibilidades que tienen de formar amistades, y de generar capital social a nivel grupal (como por ejemplo, beneficios surgidos de muestras colectivas).

*H3. Los vínculos con el Estado y/o con la Iglesia son fundamentales para la sostenibilidad en el tiempo de estas experiencias.*

La organización se sostiene en su mayoría con recursos del Estado, y su relación más permanente en tanto agente financiador es con el gobierno local. Como la organización se erige como asociación civil dirigida por una ex funcionaria pública y subsidiada por el gobierno local, existe un trayecto mínimo a recorrer por la directora para beneficiarse de los recursos del gobierno local; a través de estos vínculos se canalizan los recursos. A su vez, esta organización puede servir de estrategia para superar los agujeros estructurales que hay entre los participantes y el gobierno local. La directora es un agente dentro de la red que tiende un puente entre ambos.

Frente a la necesidad de mantener a los participantes dentro de su estructura, desde la dirección se desvía la atención sobre su articulación con el gobierno local y se intenta inhibir otras posibilidades de extensión de puentes de los participantes, como por ejemplo, los vínculos con la Iglesia o con otras organizaciones de ayuda social; de este modo la directora construye su existencia y la de “A” como necesarias e irremplazables.

*H4. Tanto los artistas comunitarios como los artistas profesionales integrados se benefician de la experiencia.*

A través de las actividades grupales propuestas por la organización, se estrechan los vínculos, se amplían las redes y se expande el capital social a nivel individual previo de los artistas comunitarios y de los artistas profesionales integrados.

Si bien aquellos participantes de “A” que más se benefician del programa son los más cercanos a la directora, los participantes del taller de

arte más cercanos a los artistas profesionales integrados también reciben beneficios de los vínculos con éstos; los artistas comunitarios generan capital social individual en tanto: reciben los beneficios de trabajos pagos, tienen la oportunidad de vincularse y capacitarse con profesionales y recibir favores de éstos. Por su parte, los artistas profesionales integrados también se benefician de su participación en la red, en tanto su involucramiento en “A” les es útil como experiencia laboral y les abre la posibilidad de exponer su obra en centros culturales reconocidos o en el espacio público.

### **Contrastación de hipótesis. Caso “B”**

*H1. Las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, porque pueden promover la generación de vínculos positivos entre personas y entre organizaciones.*

El caso de “B” se halla en el doble juego de apertura y cerramiento de vínculos con otras personas y organizaciones. Por un lado, al estar basado en la comunidad, el grupo inicial estrecha vínculos con personas y organizaciones del barrio, por una necesidad de recursos humanos y apoyo; estos vínculos se basan en la confianza. Por otro lado, el grupo amplía los vínculos con personas y organizaciones externas al barrio, por la necesidad de obtener otros recursos; estas relaciones organizacionales colaborativas e informales están basadas en la desconfianza.

A pesar de la informalidad en la ocupación del predio, el grupo inicial se erige como aquel que tiene el control sobre la entrada y permanencia en este espacio basándose en su trabajo en el predio, su pertenencia al barrio y su figura de referentes dentro de la propia comunidad.

Las dificultades del grupo para operar en forma de red con otras organizaciones se debe a: las características de su estructura interna simple y el núcleo reducido de miembros organizadores; la falta de experiencia organizativa del grupo de jóvenes del barrio impulsores de la experiencia; el contexto inestable de la ocupación del espacio; el grado de informalidad (es una OSC de base en proceso de formación y formalización); y la desconfianza hacia otros actores por el temor a la cooptación. Los esfuerzos

del grupo inicial por mantener su autonomía se dirigen entonces a generar alianzas estratégicas sólo momentáneamente; permiten la entrada de otras organizaciones externas que solicitan usufructuar el predio, a cambio de recursos (como servicios, financiamiento, información) y apoyo. Sin embargo, esta estrategia convive con la tendencia del grupo a cerrarse en sí mismo, a reducir al mínimo las posibilidades de apropiación de su trabajo por parte de agentes externos, y finalmente a su expulsión.

*H2. Los tipos de capital social que surgen en estas experiencias dependen del contexto social.*

La experiencia se genera en parte por los vínculos fuertes previos entre los miembros del grupo inicial. Luego, el grupo extiende su red egocentrada hacia otras personas del barrio de la misma condición e iguales recursos, que conforman su círculo cercano de conexión y buena voluntad recíproca. Ello colabora al fortalecimiento del capital social grupal entre el grupo inicial y personas de su confianza, logrando un compromiso estable de éstos con el proyecto.

Como los miembros del grupo inicial no pueden solventarse por sí solos ni a través de los vínculos con el círculo cercano, el grupo requiere conectarse con actores con mayor grado de control y poder sobre recursos, que impulsan al grupo a movilizarse para generar proyectos artísticos; de esta forma se afianzan como grupo.

Al consolidarse, obtienen recursos de estos nuevos vínculos (como posibilidades de exposición y subsidios); estas experiencias positivas fortalecen los vínculos entre los miembros del grupo inicial, generando intensos niveles de capital social de unión a su interior.

Las relaciones de confianza, reciprocidad y cooperación entre personas y entre organizaciones de la red cruzan los estratos sociales y difieren en su posición de poder e influencia. Si bien se esperan beneficios económicos de estas afiliaciones (basadas en el cumplimiento de normas de reciprocidad), el nivel de confianza y cumplimiento de obligaciones recíprocas es percibido como bajo.

El grupo, al no contar con garantías formales que lo proteja, mantiene la idea que las inversiones en estas relaciones van a ser utilizadas por las organizaciones externas para beneficio propio. Los nodos externos pasan a adoptar rasgos de competencia y desconfianza y la buena reputación adquirida por las personas y grupos externos se transforma en mala reputación. Bajo estas circunstancias, los vínculos débiles generados son difíciles de sostener, y se produce la (auto) expulsión.

*H3. Los vínculos con el Estado y/o con la Iglesia son fundamentales para la sostenibilidad en el tiempo de estas experiencias.*

El grado de informalidad de la organización de base y la redundancia de fuentes de recursos con el círculo cercano, dificulta su posibilidad de generar por sí solos convenios u obtener subsidios del Estado, empresas u otros organismos financieros. Frente a ello, el grupo inicial considera la apertura hacia otros actores (personas y organizaciones formales externas ricas en contactos) que pueden funcionar como ventajas en cuanto a la extensión de puentes para la obtención de recursos, bajo el compromiso implícito de reciprocidad instalado entre ambas organizaciones.

El grupo, consciente de su desprotección jurídica y la informalidad de la ocupación del predio, sólo se vincula parcialmente con autoridades y funcionarios públicos, por el temor hacia la cooptación en que puede derivar esta relación asimétrica de poder e influencia. Pero como necesita de recursos externos que no logra obtener en forma directa del gobierno local, mantiene relaciones con: otras organizaciones de la sociedad civil, la esfera gubernamental a través de agrupaciones políticas u otras personas cercanas a esta esfera, que aportan con recursos para la organización (materiales y servicios para talleres); y actores de la Iglesia católica.

Gracias al acumulado de múltiples experiencias de reciprocidad, el párroco es un actor de influencia en el grupo inicial. La confianza entre ambos actores es alta, a partir de lo cual logran no sólo la comunicación e intercambio de información, sino también la constitución de espacios de gestión asociada (tal como el apoyo en la obtención de la personería jurídica). A su vez, a través de estos vínculos el párroco obtiene un modo de

fomentar(les) la doctrina social de la Iglesia. Los intentos del párroco por mantenerlos dentro de su estructura, requiere del achicamiento de sus posibilidades de generar puentes con otras organizaciones, de tal forma que el grupo se vuelva dependiente de los vínculos que éste pueda generarles. Los vínculos con el párroco los fortalece como grupo, a la vez que inhibe el desarrollo de otros vínculos asimétricos.

*H4. Tanto los artistas comunitarios como los artistas profesionales integrados se benefician de la experiencia.*

Los artistas comunitarios miembros del grupo inicial, reciben diversos beneficios de su participación de la red: desarrollo personal, en tanto la experiencia les sirve para definirse y ser reconocidos como artistas; el espacio les brinda posibilidades para la adquisición de un oficio, a través de la enseñanza de las artes a los vecinos del barrio; cohesión social, dado que se conectan con personas y organizaciones del barrio para el sostenimiento de un espacio en común; propia determinación, en tanto construyen capacidades organizacionales y comienzan a involucrarse en el proceso de formalización de la organización; sentimientos positivos sobre el lugar de residencia y sentimiento de pertenencia hacia el predio; desarrollo de la creatividad y aprendizaje en la producción de eventos culturales barriales; salud y bienestar a través de su involucramiento en el proyecto.

Las personas internas al barrio que participan de la red alcanzan beneficios fundamentalmente en el ámbito de la cohesión social, al sumarse al proyecto del sostenimiento del predio como un espacio propio del barrio.

Las personas y organizaciones externas se benefician tanto en su desarrollo personal y económico de su inversión en la red, en virtud de las relaciones que generan desde y gracias a los recursos que obtienen por su pertenencia a ésta. Sin embargo, si se desconocen o no logran adaptarse a las dinámicas propias del grupo inicial, los actores externos obtienen consecuencias negativas de la pertenencia a esta red, como reclamos excesivos, hostilidad o exclusión, socavando el capital social generado.

## **Similitudes y diferencias entre los casos**

En virtud de lo desarrollado, surgen los siguientes interrogantes:

*¿Aporta el arte comunitario una diferencia como elemento convocante de las organizaciones? ¿Hay un rasgo diferencial en que la participación sea en actividades artísticas?*

De acuerdo a lo observado en los casos, realizar trabajos de tipo artístico en experiencias de arte comunitario pueden contribuir a: obtener placer o disfrute en el proceso de creación y presentación de la obra; salirse de la realidad diaria (abrirse a otras posibilidades) a través de la imaginación y el carácter expresivo del trabajo (no sólo por el hecho de estar en un ambiente distinto, sino también por la experiencia artística que es ofrecida); promover la interacción social (como forma de valor social, en tanto genera la sensación de tener amigos y pertenecer a un lugar); generar desafíos estéticos, en tanto el trabajo artístico en conjunto con artistas profesionales, demanda cierto nivel de actividad en el que las dificultades estéticas intentan ser superadas.

A su vez, el rasgo diferencial en la participación en actividades artísticas respecto de otras actividades grupales, depende de la consideración que se tenga y promueva desde las organizaciones acerca del arte y de las posibilidades que experiencias artísticas de este tipo puedan brindar. En el caso de “A”, se restringen las posibilidades de expresión de los artistas comunitarios dada la consideración utilitaria del arte de la directora, y en algunos casos por las decisiones del trabajo artístico de los artistas profesionales. El trabajo en grupo en esta organización es un requisito. La organización ofrece actividades artísticas, partiendo de un problema más social (la exclusión de personas en situación de calle) que cultural (las desigualdades en las posibilidades de acceso al arte). Para la directora, no hay algo que diferencie al arte de otras actividades ofrecidas, sino que según ésta, todas constituyen herramientas que sirven por igual para la revinculación a redes sociales, económicas y culturales. Sin embargo, la mayoría de los participantes del taller de murales expresan que se vieron especialmente atraídos por la posibilidad de realizar esta actividad

artística; sostienen que la pintura o el dibujo son parte de su interés intrínseco; evalúan el impacto de su participación en estas actividades en relación a su desarrollo personal (la expresión de sentimientos y vivencias, y anidado a ello, la autovaloración y sentimientos de distensión y placer en el acto de pintar) y la cohesión social (comprensión intragrupal fomentada por el ejercicio del proyecto común del mural). La participación en las actividades propuestas, constituye además una fuente de afirmación de pertenencia a un proyecto compartido, lo cual facilita la transformación de un agrupamiento inicial a un grupo social con sentido de pertenencia.

En el caso de “B”, en cambio, los artistas comunitarios son quienes encaran el proyecto artístico a partir del propio interés; deciden qué, dónde, cómo y con quién llevar a cabo actividades artísticas. El proyecto se inicia con un fin tanto social como cultural, y hay una búsqueda por garantizar el acceso al arte a los miembros de su comunidad; la cercanía del predio y las actividades allí ofrecidas, son una motivación para los participantes, quienes evalúan el impacto de su participación en relación a: el desarrollo personal (relacionado con cambios en la confianza en sí mismos y desarrollo de habilidades artísticas), la salud (la actividad artística como mecanismo efectivo contra las adicciones o la delincuencia), y la cohesión social (comprensión interbarrial).

La generación del proyecto en el predio del barrio que habitan, constituye para los jóvenes del grupo inicial una afirmación de su identidad como artistas. El interés compartido por el arte desde jóvenes, hace que los miembros del grupo inicial tengan mayor predisposición para llevar adelante un proyecto artístico en el barrio. Además, personas y organizaciones internas y externas al barrio se suman al proyecto en el predio, en tanto les resulta un lugar atractivo para desarrollar actividades artísticas. Las características del lugar y el proyecto en él constituyen un interés para el acercamiento de artistas profesionales provenientes de otras zonas y otros miembros de la red. Los artistas profesionales se suman con un interés artístico.

*¿Qué tipo de vínculos creativos generan mayores ventajas en el sostenimiento de las experiencias de arte comunitario y por qué?*

El término “creativo” es utilizado aquí con un doble significado, ligado por un lado a “crear” trabajos de tipo artístico, en los que se promuevan las posibilidades expresivas grupales e individuales, y por otro lado, a “crear” vínculos a través del desarrollo de espacios colectivos de trabajo. Se sostiene que los vínculos generados alrededor de las experiencias de arte comunitario son creativos, porque son capaces de crear ventajas en aquellos miembros de la red que ven las oportunidades de las redes y hacen uso de ellas, y los artistas comunitarios hacen sus trabajos artísticos como consecuencia de la pertenencia a grupos u organizaciones con fines sociales y/o culturales.

Tanto las sedes en el caso “A”, como el predio en el caso “B”, son espacios de pertenencia desde los cuales crear lazos. Tanto la densidad como la intermediación se vuelven fundamentales en estas experiencias:

Por un lado, la importancia de los vínculos que conforman redes densas se debe a la generación de un núcleo de confianza desde el cual poder generar proyectos comunes. En la organización de apoyo (“A”), los participantes aprenden a trabajar juntos gracias a las actividades en común, y ello les permite generar proyectos colaborativos a partir de los cuales obtener recursos. De todos modos, a pesar de la cercanía física y económica entre los participantes, la conformación de sentimientos de conexión resulta más difícil entre pares que entre vínculos personales asimétricos.

En la organización de base (“B”), los jóvenes del grupo inicial logran recursos vinculados a la pertenencia a un grupo. Tal organización internamente constituye una red densa de relaciones en las cuales apoyarse; su conformación se da con éxito al interior del grupo inicial conformado por amigos cercanos con cercanía física, económica y psicológica.

Por otro lado, la importancia de los vínculos que tienden puentes se debe a la obtención de recursos diferentes a los que los pares pueden aportar. En la organización de apoyo, los participantes cuentan a nivel individual con escasos vínculos cercanos de los cuales beneficiarse, por lo que dependen en mayor medida de agencias gubernamentales, OSC y otras

instituciones. El capital social de escalera allí generado, se basa en los vínculos verticales entre algunos participantes y la directora, que se ubica en una posición de influencia gracias a sus vínculos con el gobierno local. El grado de cercanía entre los participantes y la directora, marca una diferencia en la obtención de recursos económicos y de servicios; el establecimiento de vínculos con ésta facilita su movilidad individual.

En tal organización, los mayores recursos se obtienen de los intensos sentimientos de conexión asimétricos; la conjunción de asimetría e intensos sentimientos de conexión, basados en el afecto, el contacto diario y la preocupación por el otro, conectan a actores de escaso poder verticalmente con otros de mayor poder. Las relaciones de confianza, reciprocidad y cooperación entre la directora y los miembros de su círculo cercano cruzan los estratos sociales; ello permite a estos participantes acceder más fácilmente a recursos del Estado. En estas relaciones no hay que restar importancia a la interacción de las emociones, en la medida que los sentimientos de afecto retroalimentan el vínculo. La intensidad de los vínculos con la directora, constituye una oportunidad para obtener ventajas de ésta en su rol de intermediaria, a la vez que tiene efectos divisivos en términos sociales y contribuye a desincentivar las redes con pares al otro lado del agujero estructural.

En el caso de la organización de base, la expansión de sus vínculos de puente con otras personas y organizaciones locales favorece al apoyo social necesario para sostener la experiencia; a su vez la expansión de vínculos con personas y organizaciones externas es una estrategia de inversión social para la obtención de recursos de utilidad para su propio bienestar y para el desarrollo del proyecto (tales como subsidios económicos, espacios de exposición a nivel local e internacional y/o materiales para trabajar).

En esta organización, la movilización de recursos externos para su proyecto fue el resultado de largos procesos de fortalecimiento de su capital social interno y externo, con avances y retrocesos. Los comienzos inciertos, seguidos de algunos logros relevantes en cuanto a la obtención de financiamiento y reconocimiento de su trabajo, favorecieron la expansión de iniciativas más complejas, que requieren de la convergencia de diversos nodos de la red. Sin embargo, a nivel organizacional, el grupo inicial no

logra sostener en el tiempo una red de relaciones duradera más extensa que abarque a las distintas organizaciones que se suman al proyecto, porque se vuelve difícil generar confianza en una red con nodos heterogéneos en poder e influencia. El grupo inicial es una forma de organización basada en la desconfianza hacia afuera, y sus miembros terminan cerrándose a su círculo inmediato de amigos y vecinos. De esta forma se debilita el capital social organizacional de escalera adquirido; al ver limitados sus recursos, tienen que volver a empezar a tender nuevos vínculos.

*¿Qué función desempeña el área local y el contexto social en estas experiencias artísticas grupales?*

El impacto de las actividades artísticas difiere si se trata de miembros internos o externos a la comunidad con la que se trabaja y en función de dónde se llevan a cabo. En el caso “A”, los talleres de la organización de apoyo intentan promover el desarrollo de compañerismo y buena voluntad recíproca entre los participantes, en base a los puntos de coincidencia entre miembros de la misma condición socio-económica. En algunos casos, los talleres refuerzan los vínculos de amistad previos a la entrada a “A”. Entre aquellos con similares recursos se va generando una red afectiva de contención, que en algunos casos intenta suplir las carencias de vínculos primarios.

En el caso “B”, los puntos de coincidencia del lugar de residencia, la edad y el interés artístico, promueven el capital social de unión entre los miembros del grupo inicial, reforzado por el involucramiento en un proyecto común en su lugar de residencia. El trabajo de la organización de base sin formalización, se lleva a cabo en espacios no convencionales; la necesidad de colaboración de otras personas y organizaciones para ocupar y mantener el espacio promueve el asociacionismo, en tanto una diversidad de actores (artistas profesionales integrados, artistas comunitarios, organizaciones locales y externas) se unen en un proyecto común. Además, la experiencia de arte comunitario en el mismo entorno físico de residencia, alienta al grupo inicial a involucrarse en los asuntos públicos (sobre todo referidos a la denuncia de problemas edilicios y al reclamo del predio para fines

culturales destinados a la comunidad); incrementar la comunicación con el gobierno; canalizar proyectos que favorezcan a su comunidad.

La estructura organizativa interna influye en la resolución de conflictos. Por un lado, la organización de apoyo se guía por una estructura formal de autoridad, pero las sanciones no siguen un procedimiento formal, sino que los conflictos suelen resolverse al arbitrio de la directora. Por otro lado, la organización de base, que depende en mayor medida de relaciones externas e intereses mutuos, resuelve los conflictos a través de normas de reciprocidad y reputación; cuando no se cumplen las expectativas del grupo inicial, ligadas al intercambio de bienes y servicios o información, los nodos pasan a constituir una fuente de conflicto para el grupo inicial. La desconexión entre grupos debilita la comunicación y coordinación interorganizacional.

Además, el campo de acción cultural en un contexto desfavorable o la situación social desfavorable de los destinatarios, pueden facilitar el acceso a diferentes formas de financiamiento, en tanto se vuelven puntos estratégicos para la valoración del proyecto por parte de agencias gubernamentales y no gubernamentales locales e internacionales. Ambas organizaciones abren el camino para que personas en situación desfavorable puedan acceder a actividades artísticas. A través de estas experiencias, tanto los jóvenes de la organización de base como los participantes de la organización de apoyo encuentran una forma de reducir la vulnerabilidad.

El capital social generado en estas redes depende de la cantidad y calidad de los vínculos que cruzan agujeros estructurales. En la organización de apoyo, los vínculos sociales de los que los participantes pueden beneficiarse individualmente son escasos, en tanto se trata de una red enlazada a un contacto central con capacidad de tender puentes hacia el gobierno local; la directora dentro de esta estructura provee una conexión de puente potencial para los participantes; sin embargo no actúa para todos por igual. En la organización de base, sus miembros cuentan con mayor cantidad de vínculos organizacionales de los cuales beneficiarse, en tanto la red está conformada por una variedad de contactos más o menos desconectados entre sí, que son fuente de recursos para el grupo inicial.

*Instituciones como el Estado y la Iglesia, ¿cumplen algún rol en este tipo de red? ¿Éstas facilitan o inhiben el desarrollo de las experiencias de arte comunitario?*

La presencia o ausencia de vínculos con el Estado, influye en los límites de la población destinataria de las actividades. La organización formal, con el financiamiento del gobierno local, lleva adelante un programa que pretende promover el desarrollo de un sector desfavorecido de la población. En tanto la organización se concibe como un programa con subsidios del gobierno local, por un lado debe acotar la población destinataria de sus acciones, y por otro lado recibe espacios cedidos por él para el funcionamiento de sus actividades.

La organización de base, de carácter informal, surge ligada al lugar geográfico de residencia de sus miembros y a la propia comunidad en la que actúa. Al no estar sujeta a las limitaciones que imponen los programas gubernamentales o no gubernamentales de apoyo, está potencialmente abierta a todo aquel que se acerque y quiera participar; en tal sentido podría decirse que su propuesta es más inclusiva. Sin embargo, los destinatarios atendidos por el proyecto son principalmente el núcleo reducido de miembros que conforman el grupo, su círculo cercano de amigos y los vecinos participantes, a los que se suman otros destinatarios indirectos (niños y jóvenes provenientes de zonas aledañas). Además, al participar de la red también se benefician los nodos externos. El Estado no transfiere directamente recursos a los referentes locales; al proyecto se suma una agrupación política que incorpora actividades para el predio. El gobierno local al igual que la escuela confesional lindante, no ceden completamente la propiedad del espacio, aunque tampoco inhiben la continuidad de su ocupación para fines culturales y/o sociales. A su vez, el párroco como actor individual dentro de su pertenencia institucional más amplia, influye sobre los participantes de estas experiencias.

Tanto la directora en el caso “A” como el párroco en el caso “B”, intentan mantener a los participantes dentro de su estructura, generando su dependencia hacia éstos.

El grado de formalización de las organizaciones y las distintas formas de obtener recursos (recibiendo fondos de organismos e instituciones o

recaudando sus propios fondos) influyen en las redes que se generan. Al contar con personería jurídica, la organización de apoyo ve facilitada la obtención de recursos: cuenta con subsidios gubernamentales y con la posibilidad de acceder a subvenciones privadas. Al contar con recursos del gobierno local, los vínculos al interior de la organización cobran mayor espacio. La organización de base, en cambio, requiere de la generación de vínculos con otras organizaciones formales para la obtención de recursos (como subsidios económicos directos, espacios de exposición y materiales para trabajar) a través de subsidios que éstas puedan celebrar. De no contar con recursos estatales, las organizaciones tienden a abrirse a otras posibilidades, extendiendo de esta manera su red social a organizaciones externas que puedan aportar recursos.

*¿Influye el nivel de formalización alcanzado por las organizaciones en las posibilidades de exhibición de trabajos artísticos?*

Las OSC y los grupos artísticos vistos, ofrecen un medio para el desarrollo artístico de los participantes. En ambas organizaciones, los participantes directos de estas experiencias encuentran barreras para su reconocimiento como artistas por parte de los artistas profesionales integrados con los que trabajan. En el caso de los participantes de la organización de apoyo, parece primar por el lado de los artistas profesionales un reconocimiento hacia éstos como “en situación de calle” por sobre la de “artistas”, mientras que por parte del gobierno local y en los documentos organizacionales sí se los considera como tales. En el caso de los miembros de la organización de base, hay una necesidad de éstos por ser reconocidos como artistas y hay en sus discursos una crítica de los límites que impone el mundo de arte convencional. Más allá de las dificultades para su reconocimiento como artistas, encuentran diversos canales de exposición:

En el caso de la organización de apoyo, ésta cuenta con la autorización del gobierno local para pintar paredes públicas. En el caso de la organización de base, los murales que realiza el grupo inicial está enfocado hacia la comunidad de residencia e integrado en ella; éstos se realizan en las paredes del barrio con la conformidad de los vecinos.

Asimismo, los artistas comunitarios de ambas organizaciones logran acceder a los mismos lugares de exhibición convencionales; en lo que difieren es en los medios para lograrlo. Mientras en el caso de “A”, la vía de acceso es principalmente a través de sus vínculos gubernamentales, en el caso de “B”, sus miembros requieren de vínculos con los artistas profesionales integrados con acceso a circuitos convencionales de arte.

El grado de informalidad es una limitación a la vez que una oportunidad para el funcionamiento de las organizaciones. Si bien la posesión de un estatuto legal facilita los acuerdos con otras organizaciones e instituciones, ésta es reemplazable por vínculos de reciprocidad con personas y/u organizaciones formales ricas en recursos. La organización de base, a pesar de que su informalidad le impida suscribir a subsidios o convenios, logra obtener lugares de exposición y venta de obra a nivel internacional gracias a los vínculos que tiene con organizaciones conectadas fuera del ámbito local.

*¿Podría hablarse de alguna secuencia o proceso en el desarrollo de capital social en el marco de experiencias de arte comunitario?*

Dado que el objeto de análisis no es el trabajo artístico en sí, sino de la red y el proceso por el cual se hace, en el análisis se expusieron las secuencias temporales del trabajo colaborativo de dos redes compuestas por personas y organizaciones que participan en la producción de trabajos artísticos. Brevemente, en la red que gira en torno a la OSC de apoyo, en primer lugar los participantes se acercan voluntariamente a ella para mejorar sus condiciones de vida, y producen trabajos en función de lo que dictan los artistas que operan en un mundo de arte convencional. Los trabajos ideados por los artistas profesionales con la asistencia de los artistas comunitarios pasan a formar parte del sistema de exhibición del mundo pictórico establecido (como exposiciones en centros culturales reconocidos), fundamentalmente gracias a la autoría compartida entre artistas profesionales y comunitarios por el apoyo del gobierno local; los trabajos realizados en el marco del taller de murales son observables en las inmediaciones de la sede. Los vínculos entre los participantes y entre éstos

y los artistas profesionales integrados, se van desarrollando a lo largo de las actividades grupales fomentadas por la OSC.

Paralelamente se va forjando un círculo cercano a la directora entre algunos de los participantes. La simpatía entre una y otros va generando vínculos asimétricos fuertes. Luego los participantes pasan a depender de los vínculos con la directora para obtener ventajas, por su posición de intermediaria, para ubicar entre estos participantes los recursos del gobierno local que tiene a su alcance. Es por ello que éstos buscan reforzar los vínculos de apoyo y reciprocidad existentes con la directora. Aquellos participantes que logran tener un lugar en su círculo cercano, salen más beneficiados en recursos obtenidos en comparación con el resto de sus pares.

La confianza con el lugar, los compañeros, los talleristas y las autoridades se va adquiriendo sin orden aparente. Aquellos participantes que llegan a adquirir mayor confianza con la directora, obtienen mayores beneficios (un trato personalizado, la posibilidad de pasar un fin de semana acompañados o salir a comer afuera, mayores posibilidades de participar en actividades pagas dentro de la organización, como bachero o mensajería, o fuera de ésta, como la realización de murales); en tal situación de vulnerabilidad, también aumenta el costo de seguir siendo confiables. Así, cuando el valor de los bienes cuyo control se cede o comparte con el círculo más cercano de la directora se va incrementando, aumenta también la tentación de traicionar la confianza depositada.

En la OSC de base, la secuencia tiene lugar cuando los artistas profesionales integrados a un mundo de arte establecido se acercan a otro segmento del mundo de arte, centrado en los artistas comunitarios. A ambos lados se observa un beneficio: mientras los actores externos ven en el predio una posibilidad de captar el interés de los participantes del mundo de arte en que están insertos, los miembros del grupo inicial alcanzan lugares de exhibición de obra y de la experiencia que exceden al plano local. Cuando no se cumplen las normas tácitas de reciprocidad esperadas, los miembros del grupo inicial quiebran los vínculos con tales actores externos, dado que están concentrados fundamentalmente en mantener el control del proyecto. Luego, buscan vínculos nuevos de los cuales obtener recursos. El pasaje de

la construcción al debilitamiento de vínculos, y de éste a una nueva construcción, es posible en la medida en que hay diferentes posibilidades de estrechar lazos con organizaciones y personas interesadas en formar parte de la red.

### **¿Qué hemos aprendido de los casos sobre el arte comunitario, el capital social y las organizaciones de la sociedad civil?**

Los resultados del trabajo ponen de relieve los siguientes hallazgos:

En relación al arte comunitario y los programas de inclusión social, las experiencias de arte comunitario analizadas, mostraron que si bien no alcanzan a mejorar las condiciones de vida (para ello se necesitaría la confluencia de otros capitales), sí brindan aportes para suavizar las expresiones de la vulnerabilidad e inestabilidad, porque: amplían las redes de las personas en situación desfavorable, mejoran su acceso a recursos públicos y privados; aumentan el valor afectivo hacia los lugares donde participan; crean capital social de unión y grupal al conectar a personas en una situación social similar, y capital social de escalera, al conectar a personas socialmente distantes; y brindan un lugar de pertenencia que los ayuda a afrontar de forma grupal los problemas derivados de la vulnerabilidad.

Su conformación en redes, ha permitido a los participantes transformar el capital social de carácter latente en manifestaciones concretas. Estas redes ricas en capital social colaboraron a generar una transformación en el reconocimiento de los participantes como artistas, aumentaron sus posibilidades de obtención de recursos, colaboraron en el desarrollo progresivo de sus habilidades artísticas y en las posibilidades de exhibición de sus trabajos, demostraron cómo se pueden hacer trabajos de tipo artístico con diferentes auspicios, presionaron al gobierno local para la mejora de servicios públicos y aumentaron la inversión en mejoras para la comunidad. De todos modos, la tarea pendiente es establecer cuáles son las acciones adicionales necesarias para crear las bases que le den sostenibilidad a las mejoras sociales, obtenidas por el esfuerzo colectivo de estas experiencias.

En relación a las oportunidades de las redes en función de los vínculos, de la observancia de vínculos de organizaciones de apoyo y de base con la esfera gubernamental, instituciones como la Iglesia y otras organizaciones del ámbito de la sociedad civil, se entiende que la presencia o ausencia de la conformidad y/o apoyo de tales actores en estas experiencias, junto al grado de formalización de las organizaciones, modifican la estructura de las redes (que va de unas más densas y estáticas, focalizadas en las redes intraorganizacionales, a otras con nodos más heterogéneos, más dinámicas y más focalizadas en las redes interorganizacionales).

Si estamos de acuerdo en que una comprensión más profunda de las ventajas de la red, requiere tomar en cuenta no sólo cómo es la estructura, sino también cómo los nodos piensan y se comportan, el desafío aquí fue responder al modo en que los actores difieren en su percepción y habilidad para ver las oportunidades y el valor de las redes y las motivaciones para crear vínculos y sacar ventaja de ello. Es por esto que aquí se tomó en cuenta no sólo cómo se ve la estructura de las redes en un momento determinado, sino también la composición de las mismas y la calidad de las relaciones (no sólo quién está conectado con quién, sino de qué modo, con qué intensidad, si los vínculos son positivos o negativos, simétricos o asimétricos, si hay conflictos, de qué tipo, cómo los resuelven). Ello demostró tener tanta relevancia como los agujeros estructurales propuestos por Burt (2005a) para comprender el desarrollo de estas redes.

Las experiencias de arte comunitario favorecen a la ampliación de las redes y al desarrollo del capital social, porque para su funcionamiento se requiere de la colaboración y/o cooperación entre distintos actores, necesaria para convocar, producir, exhibir y sostener el trabajo artístico. Por un lado, la importancia de los vínculos fuertes, estrechos o densos se debe a la necesidad de un núcleo de confianza desde el cual generar proyectos comunes, y sirve como una red afectiva y de protección social. Por el otro, la importancia de los vínculos débiles se debe a la obtención de recursos diferentes a las que los pares pueden aportar. Entablar relaciones que excedan las redes densas entre pares, se vuelve un acto necesario para los participantes y para la sostenibilidad de las organizaciones. Si para Burt

(2005a) las personas con redes ricas en agujeros estructurales son aquellas que conocen, tienen injerencia y ejercitan el control sobre más oportunidades, aquí se agrega la importancia de lograr mantener en el tiempo la confianza y la cooperación en la red, para que la conexión de puente sea efectivamente una oportunidad. Junto a aquello que tal autor indica respecto a que personas y grupos que tienen éxito están de alguna manera mejor conectados (Burt, 2005a), aquí se agrega la importancia de la confianza en vínculos asimétricos; y se suma que cuanto mayor intensidad de conexión en los vínculos asimétricos de reciprocidad y confianza, mayor el costo de su mantenimiento.

Las personas involucradas en proyectos de este tipo se enfrentan a relaciones tanto colaborativas como competitivas, cuando aquello que se espera del otro bajo normas de reciprocidad es continuamente alterado. Cuando las relaciones diádicas están más orientadas a fortalecer relaciones individuales de confianza al interior de un núcleo reducido de miembros, que a fortalecer vínculos interorganizacionales, el capital social de escalera generado en las experiencias de arte comunitario puede debilitarse; ello puede derivar en el aislamiento o la exclusión de nodos de la red. En cambio, el sostenimiento de una comunicación transparente y fluida a nivel intra e interorganizacional puede fortalecer a las experiencias, en tanto puede ayudar a: mantener a todos los miembros conectados en la red, comprender los roles de cada nodo a fin de entender su importancia dentro de la red, e integrar las actividades entre sí, para alcanzar un propósito compartido mayor (La materialización de proyectos comunes entre organizaciones puede facilitar las relaciones colaborativas entre organizaciones y entre individuos.)

También se ha aprendido que la posición del intermediario constituye un rol que requiere especial atención, en tanto los recursos obtenidos o potenciales para la organización y a nivel individual, dependen en gran medida de éste. Aquel situado en esta posición, puede constituirse en un puente a la vez que obstruir otros vínculos, en tanto ejerce una buena parte del control sobre las oportunidades.

Otro hallazgo fue en relación al tipo de artistas comunitarios; en esta investigación la mirada se ajustó a observar casos en los que la clasificación

de “artistas” estuviera en tensión (casos en los que la gente busca ese nombre pero le es negado), de modo tal que el proceso de su definición adquiriera relevancia como problema. Tomar esto en cuenta resulta interesante, porque aporta con casos de personas y organizaciones que definen lo que hacen como arte y se definen como artistas, dentro de una red más amplia en la que algunos coinciden en este reconocimiento y otros no. Por ejemplo, en el caso “A”, el gobierno local no sólo reconoce al artista profesional sino al conjunto de personas que trabajaron para producir el trabajo artístico, como artistas con derecho a una membresía plena, mientras que los artistas profesionales rechazan o critican este título. De igual modo, en el caso “B”, los artistas comunitarios compiten con el profesional integrado por su consideración como artistas.

A raíz de ello, en este trabajo ha sido necesario sumar a la tipología de artistas de Becker (2008), el tipo de “artistas comunitarios” enunciado por Goldbard (2006), en tanto las distinciones propuestas por el primer autor no da respuestas a aquellos artistas que: a diferencia del artista profesional integrado, no internalizaron hábitos de visión y pensamiento que los artistas profesionales integrados adquieren en el transcurso de su formación; a diferencia del profesional integrado y del artista rebelde, carecen de un vocabulario estético y crítico; en comparación con los artistas ingenuos, no trabajan aislados, sino que, al igual que los artistas *folk* (o populares) y canónicos, su trabajo tiene una base comunitaria; a diferencia de los artistas aficionados, la participación en experiencias de arte constituye una parte central en las vidas de los participantes; a diferencia del arte popular, trabajan con ciertas referencias a las limitaciones de la convención contemporánea.

Es decir que los artistas comunitarios, aunque no están totalmente integrados al mundo de arte convencional existente, se diferencian de otras formas no estándar de hacer arte, porque tienen una base comunitaria (no realizan sus actividades en soledad) y a la vez trabajan en conexión con artistas profesionales integrados. Los artistas comunitarios se vinculan con aquellos gracias a su participación en una experiencia común. Ello permite a los participantes estar más o menos integrados en algún mundo de arte convencional, a la vez que contar con las ventajas de no formar parte

completamente de él. Los artistas comunitarios nos muestran cómo se pueden hacer trabajos de tipo artístico fuera de los mundos de arte convencionales, y cómo los vínculos con la comunidad (de la que son o se sienten parte), con los miembros de las organizaciones de las que participan y con los artistas profesionales integrados, afectan su actividad. Los artistas comunitarios trabajan en proyectos comunes por un período prolongado en el tiempo. Se trata de formas de cooperación más o menos rutinarias que crean patrones de actividad colectiva. A través de sus vínculos con miembros de la comunidad, con instituciones y organizaciones gubernamentales y de la sociedad civil y con artistas profesionales integrados, acceden a vincularse con ciertas convenciones del mundo de arte canónico.

En esta investigación se ha prestado especial atención a la red que gira en torno a los artistas comunitarios. Allí el arte se hace de una forma distinta a la de los mundos de arte convencionales de los artistas profesionales. La red del pintor profesional integrado consta típicamente de una diversidad de actores especializados ligados al mundo de arte convencional (los fabricantes de telas, galeristas, coleccionistas y curadores, críticos, espectadores y otros pintores profesionales). En cambio, la red de los artistas comunitarios consta de una estructura organizativa con una diversidad de nodos más o menos especializados en la cual se basan, que ocupan nuevos espacios más allá de los circuitos tradicionales del arte. En esta red, los artistas comunitarios son el origen y el fin de la acción colaborativa. El artista comunitario trabaja en el centro de una red de personas que colaboran para una mejora social y cultural a través del arte. En el caso “A”, la organización de apoyo les provee de talleristas, otros artistas profesionales, materiales para trabajar, subsidios del gobierno local, y lugares de exhibición de obra. En el caso “B”, la existencia del proyecto artístico favorece a la generación de vínculos con artistas profesionales y con organizaciones financieras de apoyo a las artes.

Asimismo se ha observado que en las experiencias de arte comunitario, el artista profesional integrado obtiene beneficios de su participación en la red. El artista profesional se vincula con los artistas comunitarios por diversas razones, que van desde hacer un trabajo

profesional en conjunto con los artistas comunitarios, involucrarse en una experiencia con un fin social como facilitadores. El artista profesional no sólo se beneficia, sino que también requiere de los artistas comunitarios para exhibir obra o trabajar de manera profesional.

Las experiencias de arte comunitario forman su propia red de cooperación. Los artistas comunitarios realizan trabajos libres de la formación profesional, aunque en cierta medida limitados por la cooperación con artistas profesionales; ello de algún modo inhibe a los participantes de este mundo de arte, en tanto por participar de clases de arte o colaborar en trabajos con artistas profesionales, no son completamente libres de ignorar las categorías convencionales de los trabajos artísticos.

Respecto a las oportunidades de exhibición, las obras de los artistas comunitarios que pasan a formar parte de una exposición en una galería de arte convencional, son aquellas que fueron bocetadas o aceptadas para su inclusión por los artistas profesionales, mientras que los artistas comunitarios reclaman que sus propias obras sean allí presentadas con menor sujeción a los artistas profesionales. En cambio, las obras en los espacios públicos operan con menores restricciones. Se trata de un aparato de exposiciones y presentaciones locales, que tienen lugar en espacios periféricos a los centros de exhibición tradicionales, a los que el potencial público externo al barrio no tiene fácil acceso, sino sólo cuando algunos de sus productos artísticos (aquellos que se pueden trasladar) acceden a atravesar los límites barriales. Las experiencias de arte comunitario se tratan de un ida y vuelta entre los artistas profesionales integrados y los artistas comunitarios, en donde los primeros facilitan el acceso de los segundos a un mundo de arte convencional, en tanto les aportan conocimiento, contactos, lugares de exposición, público especializado y un lenguaje propios del mundo de arte convencional. A su vez, los artistas comunitarios crean sus propias redes de personal cooperativo y facilitan el acceso de los artistas profesionales a lugares de trabajo, de exposición y público distintos a los que éstos pueden acceder de no contar con la colaboración de éstos. Tomando en cuenta que experiencias de este tipo, lejos de ser aisladas, se vienen desarrollando en forma creciente en diversos lugares, aquí nos preguntamos si sería acaso arriesgado sostener que este tipo de arte en los

márgenes de los sistemas más convencionales, viene empujando los límites de las convenciones como signo de valor artístico.

**Desde la posición de científicos sociales y en base a lo planteado, ¿qué se debería incluir en futuras investigaciones sobre organizaciones de arte comunitario y capital social?**

En primer lugar, se recomienda incluir en los estudios sobre organizaciones sociales y culturales a aquellas formas organizativas sin estatuto jurídico, no sólo para visibilizar experiencias locales, informales o *amateur* en crecimiento en nuestro país, sino también como forma de iluminar las estructuras y los procesos de las organizaciones formales.

Asimismo se sugiere incluir en los estudios sobre arte comunitario y capital social, un análisis profundo sobre la interacción entre actores de diverso tipo, tales como agencias gubernamentales, OSC de base y de apoyo, miembros de la comunidad tanto participantes como no participantes de las experiencias, y las organizaciones externas a la comunidad y vinculadas a las experiencias, para dar cuenta de su alcance.

Por otro lado, en este trabajo se ha buscado examinar, a través de técnicas de carácter cualitativo, los procesos que generan y/o modifican las conexiones de las redes, la interacción entre sus miembros, el poder de estas relaciones y los recursos movilizados; ello ayudó a comprender las estructuras, los contextos y los procesos bajo los que las experiencias de arte comunitario surgen y se desarrollan. En futuras investigaciones, se invita a sumar a ello: por un lado, mediciones sobre las características psicológicas de los nodos propuesto por Chollet (2009), y por otro, el análisis de redes sociales propuesto por Lin, Fu y Hsung (2005) llamado *the position-generator technique*, para complementar el método cualitativo con una formulación cuantitativa de los nodos y grados de vinculación dentro de la estructura social; se cree que con la aplicación de una reciente propuesta en ciencias sociales basada en métodos mixtos [*mixed method research*] (Plano Clark y Creswell, 2008; Creswell, 2009; Morse y Niehaus, 2009), es decir, con el uso de métodos cualitativos y un componente cuantitativo suplementario para la recolección o análisis de datos en un mismo estudio y

para responder a una misma pregunta, se podrán enriquecer las descripciones y verificar los resultados desde otra perspectiva.

Por último, en la presente investigación se ha adoptado un enfoque “de abajo hacia arriba”, explorando la valoración de las experiencias de arte comunitario desde los participantes directos de las experiencias. En investigaciones futuras se propone, como forma de complementar los resultados del trabajo anterior, abordar el tema “de arriba hacia abajo” (IFACCA, 2005); es decir, sumar el punto de vista de los agentes financiadores externos sobre estas experiencias (agencias y programas públicos y privados, nacionales e internacionales).

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Acuña, Carlos (2003). Participación Comunitaria en el Programa Materno Infantil y Nutrición (PROMIN) de la Argentina: una asignatura pendiente. En González Bombal, Inés y Villar, Rodrigo (comp.). Organizaciones de la Sociedad Civil e incidencia en políticas públicas (pp. 227-276). Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Acuña, Carlos (octubre de 2005). Notas sobre la metodología para comprender (y mejorar) la lógica política institucional de las estrategias de reducción de la pobreza en América Latina. Trabajo presentado al X Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública. Santiago, Chile.

Acuña, Carlos; Jelin, Elizabeth y Kessler, Gabriel (2006). Introducción. Repensando las relaciones sociales locales. En Acuña, Carlos; Jelin, Elizabeth y Kessler, Gabriel. Políticas sociales y acción local. 10 estudios de caso (pp. 9-17). Buenos Aires: IDES.

Adams, Don y Goldbard, Arlene (2001). Creative Community. The art of cultural development. New York: The Rockefeller Foundation.

Adler, Paul y Kwon, Seok-Woo (2002). Social Capital: Prospects for a New Concept. *The Academy of Management Review*, 27 (1), 17-40. Consultada el 03-08-2008, disponible en <http://www.jstor.org/stable/4134367>.

Ameigeiras, Aldo (2007). El abordaje etnográfico en la investigación social. En Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.). Estrategias de investigación cualitativas (pp. 107-151). Buenos Aires: Gedisa.

Ander-Egg, Ezequiel (2002). La práctica de la animación sociocultural y el léxico del animador. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial.

Arroyo, Daniel (2006). Desarrollo y políticas públicas. Nuevos desafíos para el Estado y la sociedad civil. En García Delgado, Daniel y Nosetto, Luciano (comp.). El desarrollo en un contexto posneoliberal (pp. 195-217). Buenos Aires: CICCUS.

Auyero, Javier (1997). Evita como performance: Mediación y resolución de problemas entre los pobres urbanos del Gran Buenos Aires. En Auyero, Javier (comp.), ¿Favores por votos? Estudios sobre el clientelismo político contemporáneo (pp.167-232). Buenos Aires: Losada.

Auyero, Javier (2001). La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo. Buenos Aires: Manantial.

Baker, Sarah y Cohen, Bruce (2008). From snuggling and snogging to sampling and scratching: girls' nonparticipation in community-based music

activities. *Youth & Society*. 39 (3), 316-340. Disponible en: <http://yas.sagepub.com/cgi/content/abstract/39/3/316>

Baranger, Denis (2000). Sobre estructuras y capitales: Bourdieu, el análisis de redes y la noción de capital social. *Revista de Antropología ava* (2), 41-63. Misiones: Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones.

Bebbington, Anthony (2005). Estrategias de vida y estrategias de intervención: el capital social y los programas de superación de la pobreza. En Arriagada, Irma (ed.). *Aprender de la experiencia. El capital social en la superación de la pobreza* (pp. 21-46). Santiago de Chile: CEPAL.

Becker, Howard; Pessin, Alain (2006). A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”. *Sociological Forum*, 21(2), 275-286. doi: 10.1007/s11206-006-9018-2.

Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Beltrán, Miguel (1998). Cinco vías de acceso a la realidad social. En García Ferrando, Manuel; Ibáñez, Jesús y Alvira, Francisco. *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación* (pp. 17-49). Madrid: Alianza Universidad Textos.

Belmartino, Susana; Levín, Silvia y Repetto, Fabián (2002). Políticas sociales y derechos sociales en la Argentina: breve historia de un retroceso. *Socialis. Reflexiones latinoamericanas sobre política social* (pp. 53-83). Argentina: Homo Sapiens.

Besnard, Pierre (1991). *La animación sociocultural*. Buenos Aires: Paidós.

Bidegain, Marcela; Marianetti, Marina y Quain, Paola (2008). *Vecinos al rescate de la memoria olvidada: teatro comunitario*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.

Bittner, Astrid y Faisal, Valeria (2007). *Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red*. Tesis de grado, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Blau, Judith; Blau, Peter y Golden, Reid (1985). Social inequality and the arts. *The American Journal of Sociology*, 91 (2), 309-331. The University of Chicago Press.

Borba, Juliano (2009). El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria. En Artea/ Cornago, Óscar (coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 47-59. Recuperado de Archivo Virtual Artes Escénicas, disponible en:

[http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/307/TeatroComunitarioArgentina\\_JulianoBorba.pdf?PHPSESSID=71dc0321ae7f8b2cee1870175314ac6b](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/307/TeatroComunitarioArgentina_JulianoBorba.pdf?PHPSESSID=71dc0321ae7f8b2cee1870175314ac6b)

Bourdieu, Pierre (2001). El capital social. Apuntes provisionales. *Revista Zona Abierta* 94/95, 83-87. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

Bourdieu, Pierre; Wacquant, Löic (1995). Respuestas por una antropología reflexiva. México: Grijalbo.

Briggs, Xavier de Souza (2003). Types of Social Capital. En *Encyclopedia of Community*. Consultada el 28-04-10, disponible en:  
[http://www.sage-ereference.com/community/Article\\_n452.html](http://www.sage-ereference.com/community/Article_n452.html)

Burt, Ronald (2000). The network structure of social capital. University of Chicago and European d'Administration d'Affairs [INSEAD]. Consultada el 26-01-01, disponible en:  
<http://faculty.chicagobooth.edu/ronald.burt/research/nssc.pdf>

Burt, Ronald (2005a). Brokerage & closure. An introduction to social capital. Oxford: Oxford University Press.

Burt, Ronald (2005b). Structural holes versus network closure as social capital. En Lin, Nancy; Cook, Karen y Burt, Ronald (ed). *Social capital: theory and research* (pp. 31-56). New York: Aldine de Gruyter.

Burt (2010). Neighbor networks. Competitive advantage local and personal. United States: Oxford University Press.

Bustelo (2000). De otra manera. Ensayos sobre política Social y equidad. Santa Fe: Homo Sapiens Ediciones.

Camic, Paul (2008). Playing in the mud: Health psychology, the arts and creative approaches to health care. *Journal of Health Psychology*, 13 (2), 287-298. Consultada el 06-10-08, disponible en:  
<http://hpq.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/2/287>

Campetella, Andrea y González Bombal, Inés (2000). Historia del sector sin fines de lucro en Argentina. En Roitter, Mario y González Bombal, Inés (comps.). *Estudios sobre el Sector Sin Fines de Lucro en Argentina* (pp. 31-52). Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES]-The Johns Hopkins University for Policy Studies.

Campetella, Andrea; González Bombal, Inés y Roitter, Mario (2000). Definiendo el sector sin fines de lucro en Argentina. En Roitter, Mario y González Bombal, Inés. (comps.). *Estudios sobre el Sector Sin Fines de Lucro en Argentina* (pp. 15-30). Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES] – The Johns Hopkins University for Policy Studies.

Cardarelli, Graciela; Rosenfeld, Mónica (1998). *Las Participaciones de la pobreza. Programas y proyectos sociales*. Buenos Aires: Paidós.

Castillo Berthier, Héctor (2008). *Juventud, cultura y política social. Un proyecto de investigación aplicada en la ciudad de México, 1987-2007*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.

Carter, Miguel (2010). *Democracia, sociedad civil y participación popular en América Latina*. *Revista Miríada*. 3 (6), 7-45. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

Ceballos Garibay, Héctor (2003). *El saber artístico*. México: Ediciones Coyoacán.

Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad [CENOC] (2003). *Acerca de la constitución del tercer sector en la Argentina. Las actividades de las organizaciones de la sociedad civil inscriptas en el CENOC*. Argentina: CENOC. Consultada el 08-02-11, disponible en: <http://www.cenoc.gov.ar/librosinstitucionales.html>

Chernobilsky, Lilia (2007). *El uso de la computadora como auxiliar en el análisis de datos cualitativos*. En Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.), *Estrategias de investigación cualitativas* (pp. 239-273). Buenos Aires: Gedisa.

Chillemi, A. (2010). Entrevista originalmente publicada en *Kiné: la revista de lo corporal*. [Blog Corporizar... Dar cuerpo a una idea u otra cosa no material. Bailar es corporizar]. Consultada el 02-11-10, disponible en: <http://corporizar.blogspot.com/2010/04/entrevista-aurelia-chillemi.html>.

Cohen, Ernesto y Franco, Rolando (2000). *Evaluación de proyectos sociales*. México: Siglo XXI.

Chollet, Barthilémy (2009). Book review of “Neighbor Networks: Competitive Advantage Local and Personal”, by Ronald S. Burt. *M@n@gement*, 13 (5), 382-390. Disponible en: <http://web.ebscohost.com>

Cockcroft, Eva; Weber, John y Cockcroft, James (1977). *Toward a people's art. The contemporary mural movement*. Canadá: Dutton Paperback.

Congdon, Kristin y Blandy, Doug (2003). *Community Arts*. En *Encyclopedia of Community*. Sage Publications. Consultada el 26-04-10, disponible en: [http://www.sage-ereference.com/community/Article\\_n95.html](http://www.sage-ereference.com/community/Article_n95.html)

Coleman, James (1990). *Foundations of Social Theory*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Cosacov, Natalia; Di Virgilio, María Mercedes; Gil, Alejandra; Gil y de Anso, María Laura, Guevara, Tomás; Imori, Marcela et al. (2011). *Barrios*

al Sur: Villa Lugano, Villa Riachuelo, Mataderos, Parque Patricios y Villa Soldati a través del tiempo. Buenos Aires: Instituto de Investigación Gino Germani. Consultado el 08-02-12, disponible en:

<http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/textos/documentos/dt56.pdf>

Costa, Joan y Raposo, Daniel (2008). La rebelión de los signos: el alma de la letra. Buenos Aires: La Crujía.

Coulthard, Melissa; Walker, Alison y Morgan, Antony (2002). People's perceptions of their neighbourhood and community involvement. Results from the social capital module of the General Household Survey 2000. London: The Stationery Office. Disponible en:

[http://www.statistics.gov.uk/downloads/theme\\_social/Peoples\\_perceptions\\_social\\_capital.pdf](http://www.statistics.gov.uk/downloads/theme_social/Peoples_perceptions_social_capital.pdf)

Creswell, John (2009). Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches. Thousand Oaks: Sage Publications.

Danani, Claudia (2004). Introducción. El alfiler en la silla: sentidos, proyectos y alternativas en el debate de las políticas sociales y de la economía social. En Danani, Claudia (comp.). Política social y economía social. Debates fundamentales (pp.9-37). Buenos Aires: Altamira.

Del Cueto, Carla (2006). Acción cultural y trabajo comunitario en dos barrios del Gran Buenos Aires. En Acuña, Carlos; Jelin, Elizabeth y Kessler, Gabriel. Políticas sociales y acción local. 10 estudios de caso (pp. 189-216). Buenos Aires: IDES.

De Piero, Sergio (2005). Organizaciones de la sociedad civil: tensiones de una agenda en construcción. Buenos Aires: Paidós.

DiMaggio, Paul (1983). The sociology of art comes of age. *The Social Production of Art* by Janet Wolff; *Art Worlds* by Howard S. Becker. (Review). *Contemporary Sociology*, 12 (3), 272-274. American Sociological Association. URL: <http://www.jstor.org/stable/2068956>.

Dirección General de Información y Archivo Legislativo [CEDOM] (s/f). Historia de los barrios. Consultada el 19-01-12, disponible en: <http://www.cedom.gov.ar/es/ciudad/>

Di Stefano, Roberto; Sabato, Hilda; Romero Luis A. y Moreno, José L. (2002). De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990. Argentina: Edilab Editora. Disponible en:

<http://www.gadis.org.ar/documentos/HistdelasAsociaciones.pdf>

Durston, John (1999). Construyendo capital social comunitario. *Revista de la CEPAL*, (69), 103-118. Disponible en:

[http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre1/2004/asocia/modulo2/clase3/doc/capital\\_social.pdf](http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre1/2004/asocia/modulo2/clase3/doc/capital_social.pdf)

Durston, John (2000), ¿Qué es el capital social comunitario? *Serie Políticas Sociales*, (38). Santiago de Chile: CEPAL – ECLAC. Disponible en: <http://www.eclac.cl/cgi-bin/getProd.asp?xml=/publicaciones/xml/5/4885/P4885.xml&xsl=/dds/tpl/p9f.xsl&base=/tpl/top-bottom.xslt>

Durston, John (2002). El capital social campesino en la gestión del desarrollo rural. Díadas, equipos, puentes y escaleras, Libros de la CEPAL, (69), 15-42. Santiago de Chile: CEPAL. Disponible en: [http://www.eclac.org/publicaciones/xml/0/11700/Capitulo\\_I.pdf](http://www.eclac.org/publicaciones/xml/0/11700/Capitulo_I.pdf)

Durston, John (2003). Capital social: parte del problema, parte de la solución, su papel en la persistencia y en la superación de la pobreza en América Latina y el Caribe. En Atria, Raúl y Siles, Marcelo (comps.). Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: En busca de un nuevo paradigma (pp. 147-202). Santiago de Chile: CEPAL – Michigan State University. Disponible en: [www.eclac.cl/cgibin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/3/7903/P7903.xml&xsl=/prensa/tpl/p6f.xsl#top](http://www.eclac.cl/cgibin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/3/7903/P7903.xml&xsl=/prensa/tpl/p6f.xsl#top)

Durston, John (2005). Superación de la pobreza, capital social y clientelismos locales. En Arriagada, Irma (ed.). Aprender de la experiencia. El capital social en la superación de la pobreza (pp. 47-57). Libros de la CEPAL (86). Santiago de Chile: CEPAL.

Fernández Bustos, Cristián (2006). La ruptura de la exclusividad del gusto a través de la música sinfónica como espacio de integración social para niños y jóvenes de sectores populares. Las Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Chile: Universidad de Chile. Consultada el 02-12-10, disponible en: [http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/fernandez\\_c/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/fernandez_c/html/index-frames.html)

Filgueira, Carlos (1999). Vulnerabilidad, activos y recursos de los hogares: una exploración de indicadores. En Katzman, Ruben, (coord.). Activos y Estructuras de Oportunidades. Estudios sobre las raíces de la vulnerabilidad en Uruguay. Montevideo: PNUD-CEPAL, pp. 165-261.

Filmus, Daniel (coord.); Arroyo, Daniel y Estébanez, María Elina (1997). El perfil de las ONGs en la Argentina. Argentina: Banco Mundial – FLACSO.

Flores, Margarita; Rello, Fernando (2003). Capital social: virtudes y limitaciones. En Atria, Raúl y Siles, Marcelo (comps.). Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: En busca de un nuevo paradigma (pp. 203-227). Santiago de Chile: CEPAL – Michigan State University. Disponible en: [www.eclac.cl/cgibin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/3/7903/P7903.xml&xsl=/prensa/tpl/p6f.xsl#top](http://www.eclac.cl/cgibin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/3/7903/P7903.xml&xsl=/prensa/tpl/p6f.xsl#top)

Forni, Pablo (2001). Las redes inter-organizacionales y el desarrollo de las ONGs de base. Estudios de caso en el Gran Buenos Aires durante la década del '90. *Revista Organização & Sociedade*, 8 (20), 93-106. Salvador: EAUFBA.

Forni, Pablo (2004). Prácticas organizativas, patrones de articulación y desarrollo de las organizaciones comunitarias de base. Estudios de caso en barrios de la Matanza. Buenos Aires: IDICSO. Consultada el 09-02-2011, disponible en: <http://www.salvador.edu.ar/csoc/idicso/docs/sdti029.pdf>

Forni, Pablo (2010). Los estudios de caso: orígenes, cuestiones de diseño y sus aportes a la teoría social. En: *Revista Miríada*. 3 (5), 61-80. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

Forni, Pablo; Siles, Marcelo y Barreiro, Lucrecia (2004). ¿Qué es el capital social y cómo analizarlo en contextos de exclusión? Disponible en: <http://jsri.msu.edu/RandS/research/irr/rr35.pdf>

Forni, Pablo y Coniglio, Valeria (2003). Capital social y organizaciones comunitarias en Cuartel V, Moreno. Buenos Aires: IDICSO. Consultada el 09-02-2011, disponible en: <http://www.salvador.edu.ar/csoc/idicso/docs/sdti011.pdf>

Frías, Efraín Franco (2005). Cultura popular y artesanías. Méjico: Zafiro editores. Consultada el 15-08-2011, disponible en: <http://www.jalisco.gob.mx/wps/wcm/connect/eccaa7004dbe317ca0e4e95160bedb77/10artesanias.pdf?MOD=AJPERES>

Freeman, Howard y Sherwood, Clarence (1981). Investigación social y política social. Madrid: Tecnos.

García Canclini, Néstor (2005). Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós.

Gilman, Claudia (2003). Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.

Glasser, Barney (1978). Theoretical sensitivity. *Advances in the methodology of grounded theory*. San Francisco: University of California.

Glaser, Barney y Strauss, Anselm (1967). *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.

Goldbard, Arlene (2006). *New Creative Community. The art of cultural development*. Canadá: New Village Press.

Gómez Aguilera, Fernando (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *Revista On the Waterfront*, (5), 36-51. España: Universidad de Barcelona.

González Bombal, Inés (1995). ¿Entre el estado y el mercado? ONGs y sociedad civil en la Argentina. En Thompson, Andrés (comp.). Público y privado (pp. 65-81). Buenos Aires: Editorial Losada.

Granovetter, Mark (1973). The strength of weak ties. *The American Journal of Sociology*, 78 (6), pp. 1360-1380. The University of Chicago Press. Consultada el 14-08-07, disponible en: [http://www.personal.si.umich.edu/~rfrost/courses/SI110/readings/In\\_Out\\_and\\_Beyond/Granovetter.pdf](http://www.personal.si.umich.edu/~rfrost/courses/SI110/readings/In_Out_and_Beyond/Granovetter.pdf)

González de la Rocha, Mercedes (2005). México: Oportunidades y capital social. En Arriagada, Irma (ed.). Aprender de la experiencia. El capital social en la superación de la pobreza (pp. 61-97). *Libros de la CEPAL* (86). Santiago de Chile: CEPAL.

Greco, Angela (2007). La Red Americana de Arte para el Cambio Social: cuando la resistencia a las políticas neoliberales viene desde el Arte. Un análisis interdisciplinario sobre sus orígenes y dinámicas. Tesis de Maestría sin publicar, FLACSO, Buenos Aires.

Grootaert, Christiaan; Narayan, Deepa; Nihan Jones, Verónica y Woolcock, Michael (2004). Measuring Social Capital. An Integrated Questionnaire. *World Bank Working Paper* (18). Washington D.C.: The World Bank. Disponible en: [http://info.worldbank.org/etools/docs/library/238427/11998\\_WP18-Web.pdf](http://info.worldbank.org/etools/docs/library/238427/11998_WP18-Web.pdf)

Guber, Rosana (2001). La etnografía, método, campo y reflexividad. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Guber, Rosana (2005). El salvaje metropolitano. Buenos Aires: Paidós.

Haney, Lynne (1996). Homeboys, Babies, Men in Suits: The State and the Reproduction of Male Dominance. *American Sociological Review*, 61, 759-778.

Hanneman, Robert (2000). Introducción a los métodos de análisis de redes sociales, Departamento de Sociología de la Universidad de California Riverside. Disponible en: <http://revista-redes.rediris.es/webredes/textos/Introduc.pdf>

Heinich, Natalie (2003). La sociología del arte. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Hernández Sánchez, Pablo (2008). La historia del graffiti en México. México: Instituto Mexicano de la Juventud.

Herreros, Francisco (2004). The problem of forming social capital: Why trust? New York: Palgrave MacMillan.

Hintze, Susana (2004). Capital social y estrategias de supervivencia. Reflexiones sobre el 'capital social de los pobres'. En Danani, Claudia (comp.). Política social y economía social. Debates fundamentales (pp. 143-166). Buenos Aires: Altamira.

Internacional Federation of Arts Councils and Culture Agencies [IFACCA] (2005). Indicadores estadísticos para políticas de arte. Sydney: IFACCA. Disponible en:  
[http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09\\_BrowseDart.asp](http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09_BrowseDart.asp)

Instituto Universitario Nacional de Arte [IUNA] (2007). Proyectos de Investigación y/o desarrollo en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores. Consultada el 25-11-10, disponible en <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/docincur/2007-IUNA%202.doc>

Jencks, Christopher (1995). The Homeless. USA: Harvard University Press.

Johnston, Pam (2002). The Rat or the Swallow? Artists, Communities and Institutions. *Third Text*, 16 (2), 195-203. U.K.: Routledge.

Katzman, Ruben y Filgueira, Carlos (1999). Notas sobre el marco conceptual. En Katzman, Ruben, (coord.). Activos y Estructuras de Oportunidades. Estudios sobre las raíces de la vulnerabilidad en Uruguay (pp. 19-36). Montevideo: PNUD-CEPAL.

Kessler, Gabriel (2000). Redefinición del mundo social en tiempos de cambio. Una tipología para la experiencia de empobrecimiento. En Svampa, Maristella (ed.), Desde abajo. La transformación de las identidades sociales (pp. 25-50). Buenos Aires: Editorial Biblos – Universidad Nacional de General Sarmiento.

Kessler, Gabriel y Roggi, María Cecilia (2005). Programas de superación de la pobreza y capital social: la experiencia argentina. En Arriagada, Irma (ed.). Aprender de la experiencia. El capital social en la superación de la pobreza (pp. 133-160). Libros de la CEPAL (86). Santiago de Chile: CEPAL.

Kirk, Jerome y Miller, Marc (1991). Reliability and Validity in Qualitative Research. Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Kliksberg, Bernardo (2000). Capital social y cultura: claves olvidadas del desarrollo. Buenos Aires: INTAL.

Knoke, David (2001). Changing organizations: business networks in the new political economy. Boulder, Colorado. Oxford: Westview Press.

Koopman, Constantijn (2007). Community music as music education: on the educational potential of community music. *International Journal of Music Education*, 25 (2), 151-163. Consultado el 05-10-08, disponible en: <http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/151>

Krackhardt, David y Brass, Daniel (1994). Intraorganizational networks: the micro side. En Wasserman, Stanley y Galaskiewicz, Joseph (eds.), *Advances in social network analysis: research in the social and behavioral sciences* (pp. 207-229). Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Lacarrieu, Mónica (2008). El arte fuera del lugar del arte. *Revista Oficios Terrestres*, 14 (21), 28-40. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación social-UNLP.

Lazega, Emmanuel y Pattison, Philippa (2005). Social capital as social mechanisms and collective assets. En Lin, Nan; Cook, Karen y Burt, Ronald (ed.). *Social capital: theory and research* (pp. 185-208). New York: Aldine de Gruyter

Lechner, Norbert (2007). Desafíos de un desarrollo humano: individualización y capital social. En Gutiérrez, Paulina, Moulian, Tomás (ed.). *Lechner, Norbert: 1939-2004. Obras escogidas de Norbert Lechner: volumen 2* (pp. 433-463). Santiago: Lom Ediciones. Disponible en: [http://books.google.es/books?id=8L00XLAQGY0C&pg=PA449&lpg=PA449&dq=Putnam+redes+normas+confianza&source=bl&ots=kuopc5cWh4&sig=Ln\\_buPKS6LvNFtX-13kprUIbFH0&hl=es&ei=eBj\\_Sq7uHoinuAfov4Tddw&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=Putnam%20redes%20normas%20confianza&f=false](http://books.google.es/books?id=8L00XLAQGY0C&pg=PA449&lpg=PA449&dq=Putnam+redes+normas+confianza&source=bl&ots=kuopc5cWh4&sig=Ln_buPKS6LvNFtX-13kprUIbFH0&hl=es&ei=eBj_Sq7uHoinuAfov4Tddw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=Putnam%20redes%20normas%20confianza&f=false)

Lin, Nan; Cook, Karen y Burt, Ronald (2005). Preface. En Lin, Nan; Cook, Karen y Burt, Ronald (ed.). *Social capital: theory and research* (pp. vii-xii). New York: Aldine de Gruyter.

Lin, Nan; Fu, Yang-chih y Hsung, Ray-May (2005). The position-generator: measurement techniques for investigations of social capital. En Lin, Nancy; Cook, Karen y Burt, Ronald (eds.), *Social capital: theory and research* (pp. 57-84.). New York: Aldine de Gruyter.

Lomnitz, Larissa (2000). *Cómo sobreviven los marginados*. México: Siglo XXI.

Longoni, Ana (2007). Encrucijadas del arte activista en Argentina. En *Revista Ramona* (74), 31-43.

Longoni, Ana y Bruzonne, Gustavo (2008). Introducción. En: Longoni, Ana y Bruzonne, Gustavo (comps.). *El Siluetazo* (pp. 6-60). Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo.

Lowe, Seana (2000). Creating Community: art for Community development. *Journal of contemporary Ethnography*, 29, 357-386. Consultada el 17-05-08, disponible en: <http://jce.sagepub.com/cgi/content/abstract/29/3/357>

Mallimaci, Fortunato (1996). Políticas Sociales: Hacia una nueva relación entre el Estado y sociedad civil. Las organizaciones no gubernamentales de promoción y desarrollo. *Revista Dialógica*, 1 (1). Buenos Aires: CEIL.

Matarasso, Francois (1997). Use or Ornament? The social impact of participation in the arts. U.K.: Comedia. Consultada el 15/06/2009, disponible en:  
<http://www.institutumeni.cz/res/data/004/000571.pdf>

Maya Jariego, Isidro (2009). Sentido de comunidad y potenciación comunitaria. *Revista Miríada*. 2 (3), 69-109. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

Mc Kinney, John (1998). Tipología Constructiva y teoría social. Buenos Aires: Amorrortu.

Médicos del Mundo [MDM] Argentina (2008). Informe Proyecto 2008 "Salud en la calle". Consultada el 13-10-11, disponible en:  
<http://www.mdm.org.ar/informes/9/Informe-Salud-en-la-Calle.pdf>

Mehra, Ajay; Kilduff, Martin y Brass, Daniel (1998). At the margins: a distinctiveness approach to the social identity and social networks of underrepresented groups. *The Academy of Management Journal*, Vol. 41, No. 4 (Aug., 1998), pp. 441-452. Consultada el 08-12-11, disponible en [www.jstor.org/stable/257083](http://www.jstor.org/stable/257083).

Merklen, Denis (2000). Vivir en los márgenes: la lógica del cazador. En Svampa, Maristella (ed.). Desde abajo. La transformación de las identidades sociales (pp. 81-119). Buenos Aires: Biblos, Universidad de General Sarmiento.

Merklen, Denis (2005). Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática argentina, 1983-2003. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Millán, Patricio y Cesilini, Sandra (1997). Presentación. En: Filmus, Daniel (coord.), Arroyo, Daniel y Estébanez, María Elina. El perfil de las ONGs en la Argentina. Argentina: Banco Mundial-FLACSO.

Milner, Jennifer (2002). Arts impact: arts and culture in the community. *Performing Arts & Entertainment in Canada*, 34 (1), 11-12. Disponible en:  
<http://search.epnet.com>

Morse, Janice; Niehaus, Linda (2009). Mixed method design. Principles and procedures. California: Left Coast Press.

Mosher, Michael (2004). The Community Mural and Democratic Art Processes. *Review of Radical Political Economics*, 36, 528-537. Consultada el 17-05-08, disponible en:  
<http://rrp.sagepub.com/cgi/content/abstract/36/4/528>

Mulford, Charles (1984). *Interorganizational Relations*. New York: Human Sciences Press.

Nardone, Mariana y García, Gabriela (2006). Los grupos solidarios de microcrédito y la generación de capital social. Estudio de caso en Cuartel V, Moreno. Buenos Aires: IDICSO-USAL. Disponible en: <http://www.salvador.edu.ar/csoc/idicso/docs/sdti035.pdf>

Neffa, Julio (1998). Actividad, trabajo y empleo. En Gautié, Jerome y Neffa, Julio (comps.). *Asociación Trabajo y Sociedad, PIETTE* (pp.537-553). Buenos Aires: Lunen.

Neiman, Guillermo y Quaranta, Germán (2007). Los estudios de caso en la investigación sociológica. En Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.). *Estrategias de investigación cualitativas* (pp. 213-237). Buenos Aires: Gedisa.

Núñez Espinoza, Juan Felipe (s/f). Manual para operaciones básicas con Visone en el análisis de redes sociales para el desarrollo rural: Un acercamiento a una herramienta de apoyo para la evaluación de proyectos de desarrollo rural. *Revista Redes*. Consultada el 07-07-11, disponible en: <http://revista-redes.rediris.es/webredes/>

Olaechea, Carmen y Engeli, Georg (2008). *Arte y Transformación Social. Saberes y prácticas de Crear Vale la Pena*. Buenos Aires: Crear Vale la Pena.

Palacios Garrido, Alfredo (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211. Consultada el 12-12-10, disponible en: <http://revistas.ucm.es/edu/18866190/articulos/ARTE0909110197A.PDF>

Pansera, Claudio (2005). Arte comunitario, definiendo un nuevo campo de trabajo. En Dubatti, Jorge y Pansera, Claudio (coord). *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires: Editorial Artes Escénicas.

Pérez Coscio, Luis (1997). Organizaciones no Gubernamentales de promoción y desarrollo y políticas sociales de vivienda popular en el área metropolitana de Buenos Aires. En Cuenya, Beatriz y Falú, Ana (comps.). *Reestructuración del Estado y Política de Vivienda en Argentina* (pp.187-210). Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC- Universidad de Buenos Aires.

Pitts, Graham y Watt, David (2001). The imaginary conference. *Artwork Magazine*, (50), 7-14. Consultada el 10-09-10, disponible en: [http://www.ccd.net/pdf/art50\\_imaginary\\_conference.pdf](http://www.ccd.net/pdf/art50_imaginary_conference.pdf)

Plano Clark, Vicki; Creswell, John (2008). *The mixed methods reader*. USA: Sage Publications.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD] - Banco Interamericano de Desarrollo [BID] (1998). El capital social: Hacia la construcción del índice de desarrollo sociedad civil de Argentina. Buenos Aires: Edilab Editora.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD] - Banco Interamericano de Desarrollo [BID] - Grupo de Análisis y Desarrollo Institucional y Social [GADIS] (2004). Índice de desarrollo sociedad civil de Argentina. Argentina: Edilab Editora. Disponible en: <http://www.gadis.org.ar/documentos/IDSC%20de%20Arg.pdf>

Policy Research Initiative [PRI] (2003). Social Capital Workshop. Concepts, Measurement and Policy Implications – Report of Findings June 19. Canada. Disponible en: <http://www.policyresearch.gc.ca/doclib/Full%20Workshop%20Document%20final.pdf>

Portes, Alejandro (1999). Capital Social: Sus orígenes y aplicaciones en la sociología moderna. En Carpio, Jorge y Novacovsky, Irene (comps.), De igual a igual. El desafío del Estado ante los nuevos problemas sociales (pp. 243-266). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pose Porto, Héctor (2006). La cultura en las ciudades. Un quehacer cívico-social. Barcelona: Graó.

Putland, Christine (2008). Lost in Translation: The question of evidence linking community-based arts and health promotion. *Journal of Health Psychology*, 13 (2), 265–276.

Putnam, Robert (1993). Making Democracy Work. New Jersey: Princenton University Press.

Putnam, Robert (2000). Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. New York: Simon and Schuster.

Putnam, Robert y Goss, Kristin (2003). Introducción. En Putnam, Robert (ed.). El declive del capital social. Un estudio internacional sobre las sociedades y el sentido comunitario. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Quinti, Gabrielle (1999). Exclusión social: el debate teórico y los modelos de medición y evaluación. En Carpio, Jorge y Novacovsky, Irene (comps.), De igual a igual. El desafío del Estado ante los nuevos problemas sociales (pp. 289-305). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ramos, María del Carmen y Sanz, Sonia (2009). El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local. El caso de Patricios, Provincia de Buenos Aires. *Revista Miríada*, 2 (4), 141-157. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

Rapp-Paglicci, Lisa; Ersing, Robin, y Rowe, William (2006). The effects of cultural arts programs on at-risk youth: Are there more than anecdotes and promises? *Journal of Social Service Research*, 33 (2), 51-56. Disponible en: <http://jssr.haworthpress.com>

Raczynski, Dagmar y Serrano, Claudia (2005). Programas de superación de la pobreza y el capital social. Evidencias y aprendizajes de la experiencia en Chile. En: Arriagada, Irma (ed.). *Aprender de la experiencia. El capital social en la superación de la pobreza* (pp. 99-132). Libros de la CEPAL (86). Santiago de Chile: CEPAL.

Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social [Red LAATS] (2009). Consultada el 25-05-09, disponible en: [http://www.artetransformador.net/esp/inicio\\_esp.html](http://www.artetransformador.net/esp/inicio_esp.html)

Repetto, Fabián; Filgueira, Fernando; Papadopulos, Jorge (2006). La política de la política social latinoamericana. Memo. INDES.

Robison, Lindon; Schmid, Allan y Siles, Marcelo (2000). Is social capital really capital? Disponible en: <http://www.eclac.cl/prensa/noticias/comunicados/3/7903/robison-siles2409.pdf>

Robison, Lindon; Siles, Marcelo y Schmid, Allan (2003). El capital social y la reducción de la pobreza: hacia un paradigma maduro. En Atria, Raúl y Siles, Marcelo (comps.). *Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: En busca de un nuevo paradigma* (pp. 51-113). Santiago de Chile: CEPAL – Michigan State University. Disponible en: [www.eclac.cl/cgi-bin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/3/7903/P7903.xml&xsl=/prensa/tpl/p6f.xsl#top](http://www.eclac.cl/cgi-bin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/3/7903/P7903.xml&xsl=/prensa/tpl/p6f.xsl#top)

Roitter, Mario (2000). Introducción. En Roitter, Mario y González Bombal, Inés (comps.). *Estudios sobre el sector sin fines de lucro en Argentina* (pp. 9-14). Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES]-The Johns Hopkins University for Policy Studies.

Roitter, Mario (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES]. Consultada el 12-12-10, disponible en: [http://www.cedes.org/informacion/ci/publicaciones/nue\\_doc\\_c.html](http://www.cedes.org/informacion/ci/publicaciones/nue_doc_c.html)

Rovere, Mario (2006). *Planificación estratégica de recursos humanos en salud*. Washington D.C.: Organización Panamericana de la Salud [OPS].

Rubinich, Lucas (1993). *Extensionismo y basismo: dos estilos de política cultural*. Buenos Aires: Espacio Editorial.

Salamon, Lester (2000). Prefacio. En Roitter, Mario y González Bombal, Inés. (comps.). *Estudios sobre el sector sin fines de lucro en Argentina* (pp.

7-8). Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES] – The Johns Hopkins University for Policy Studies.

Salamon, Lester y Anheiner, Helmut (1996). The emerging nonprofit sector. An overview. Johns Hopkins Nonprofit Sector Series (1), Manchester: Manchester University Press.

Sautu, Ruth (2003). Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación. Buenos Aires: Lumiere.

Schuster, Federico (2005). Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva. En Schuster, Federico; Naishtat, Francisco; Nardacchione, Gabriel; Pereyra, Sebastián (comps.). Tomar la palabra: estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea (pp. 43-83). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Schuster, Federico; Naishtat, Francisco; Nardacchione, Gabriel; Pereyra, Sebastián (comps.) (2005). Tomar la palabra: estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Secretaría de Cultura de la Nación Argentina, Fundación Arcor y UNICEF (2008). Arte y Ciudadanía. El aporte de los proyectos artístico-culturales a la construcción de ciudadanía de niños, niñas y adolescentes. Consultada el 25-05-09, disponible en:

<http://www.cultura.gov.ar/prensa/?info=noticia&id=556>

Sojo, Carlos (2008). La modernización sin estado: reflexiones en torno al desarrollo, la pobreza y la exclusión social en América Latina. FLACSO. Programa Costa Rica; Agencia Sueca para el Desarrollo Internacional. San José de Costa Rica: FLACSO. Programa Costa Rica, ASDI.

Sonn, Christopher; Drew, Neil y Kasat, Pilar (2002). Conceptualising community cultural development: the role of cultural planning in community change. Perth: CANWA.

South, Jane (2006). Community arts for health: An evaluation of a district programme. *Health Education* 106 (2), 155-168. U.K.: Emerald. Consultada el 29-07-10, disponible en: <http://web.ebscohost.com>

Stake, Robert (1995). Investigación con estudio de casos. Madrid: Ediciones Morata.

Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (1998). Basics of Qualitative Research. Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory. U.S.A.: Sage Publications.

Suess, Astrid (2006). El arte como herramienta de transformación social: proyectos comunitarios. Encuentros con la expresión. *Revista Arteterapia*,

70-75. Universidad de Murcia: Ed. Mancomunidad Valle del Ricote. Disponible en:  
[http://www.vallericote.net/documentos/publicaciones/revista\\_at17\\_astridsue ss.pdf](http://www.vallericote.net/documentos/publicaciones/revista_at17_astridsue ss.pdf)

Svampa, Maristella (2008). Cambio de época. Movimientos sociales y poder político. Buenos Aires: Siglo XXI.

Swanborn, Peter (2010). Case study research. What, why and how? Thousand Oaks: Sage Publications.

Thompson, Andrés (1995). Introducción. Las organizaciones no gubernamentales y sin fines de lucro: un fenómeno mundial (pp. 9-17). En Thompson, Andrés. (comp.). Público y privado. Buenos Aires: Editorial Losada.

Toepler, Stefan (2003). Grassroots associations versus larger nonprofits: New evidence from a community case study in arts and culture. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 32 (2), 236-251. Consultada el 17-05-08, disponible en: <http://nvs.sagepub.com/cgi/content/abstract/32/2/236>

Trilla, Jaume (1997). Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos. Barcelona: Editorial Ariel.

Tsai, Wenpin y Ghoshal, Sumantra (1998). Social capital and value creation: the role of intrafirm networks. *The Academy of Management Journal* 41(4), 464-476. Disponible en [www.jstor.org](http://www.jstor.org)

Uphoff, Norman (2003). El capital social y su capacidad de reducción de la pobreza. En Atria, Raúl y Siles, Marcelo (comps.), *Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: En busca de un nuevo paradigma* (pp. 115-143). Santiago de Chile: CEPAL – Michigan State University.

Valenzuela Arce, José (1997). Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti. México: Editorial CUSCH- UDEG.

Van Delinder, Jean (2006). The Sociology of the Performing Arts. *21st Century Sociology*. Consultada el 11-05-10, disponible en: [http://www.sage-ereference.com/sociology/Article\\_n87.html](http://www.sage-ereference.com/sociology/Article_n87.html)

van Maanen, Hans (2009). How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values. Amsterdam University Press. Consultado el 19-04-12, disponible en eBook Collection (EBSCOhost), Ipswich, MA.

Wald, Gabriela (2007). PH15: una experiencia de educación fotográfica con jóvenes de Ciudad Oculta, Buenos Aires. En Kornblit, Ana Lía (coord.). *Juventud y vida cotidiana* (pp. 151-183). Buenos Aires: Editorial Biblos.

Wald, Gabriela (2009a). Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en 'Ciudad Oculta', la villa N° 15 de la Ciudad de Buenos Aires. *Salud Colectiva*, 5(3), 345-362. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/sc/v5n3/v5n3a04.pdf>

Wald, Gabriela (2009b). Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Revista Oficios Terrestres*, 53-63. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación social-UNLP.

White, Tabitha y Rentschler, Ruth (2005). Toward a New Understanding of the Social Impact of the Arts. Consultada el 02-09-10, disponible en: [http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF\\_Text/WhiteTR\\_RentschlerR.pdf](http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/WhiteTR_RentschlerR.pdf)

Wilks, Ariel (2004). Las revistas de la calle: nuevas experiencias en el campo de la asistencia a los sin techo y desempleados. Un estudio de caso sobre la empresa social Hecho en Buenos Aires. En Forni, Floreal (comp.), Caminos solidarios de la economía argentina. Redes innovadoras para la integración (pp. 191-219). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Williams, Dreide (1995). Creating social capital. A study of the long-term benefits from community based arts funding. Australia: Community Arts Network of South Australia.

Wortman, Ana (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En Mato Daniel (ed.). Cultura y globalización en América Latina. Caracas: CLACSO/UNESCO. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mato2/wortman.pdf>

Wortman, Ana (2002). Políticas culturales para una visión integrada del país. Paper presentado en Plan Fénix, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://www.econ.uba.ar/planfenix/docnews/III/Politicasy20culturales/Wortman.pdf>

Wortman, Ana (2005). Sociedad civil y cultura: la formación de una esfera pública paralela. Paper presentado en I Congreso Latinoamericano de Antropología, Rosario, Argentina. Disponible en: <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/sitiosdegrupos/anawortman/investigacion/txts/socpostcrisis.pdf>

Wositzky, Helen (1998). Out of the ashes, a community responds: The dandenong ranges bushfires. *Australian Journal of Emergency Management*, 17-20.

Wright, Robin; John, Lindsay; Ellenbogen, Stephen; Offord, David; Duku, Eric; Rowe, William (2006). Effect of a structured arts program on the psychosocial functioning of youth from low-income communities: Findings from a canadian longitudinal study. *The Journal of Early Adolescence*, 26, 186-205. Consultada el 05-05-08, disponible en: <http://jea.sagepub.com/cgi/content/abstract/26/2/186>

Zibecchi, Carla y Guimenez, Sandra (2004). Algunas precisiones teórico metodológicas para el estudio de los planes sociales: recuperar la mirada de sus 'destinatarios/as' a partir de la utilización de los métodos cualitativos. Paper presentado a las Cuartas Jornadas sobre Etnografía y Métodos Cualitativos, los días 26 y 27 de agosto de 2008. Buenos Aires: IDES.

### **Páginas web consultadas:**

Arte en Red. Consultada el 29-11-10, disponible en: [www.arteenred.org.ar](http://www.arteenred.org.ar)

Arte.epson. Antonio Berni Retrospectiva. Consultada el 04-12-10, disponible en:  
<http://arte.epson.com.ar/ASP/Pintores/Default.asp?Pintor=Berni>

Movimiento de Arte Comunitario de Centro América [Maraca]. Consultada el 26-11-10, disponible en:  
<http://redmaraca.blogspot.com/2009/10/presentacion.html>

Encuentro Latinoamericano 'Juventud y Arte Comunitario'. Consultada el 26-11-10, disponible en:  
<http://juventudyartecomunitario.blogspot.com>

Red de Arte Comunitario GuanaRED. Consultada el 26-11-10, disponible en:  
<http://www.interferencia.info/PAGS/2007/interferencia2007/PAG.3.html>

Red Guatemalteca de Arte Comunitario. Consultada el 26-11-10, disponible en: <http://redartecomunitario.blogspot.com>

Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad [CENOC]. Consultada el 08-02-11, disponible en: [www.cenoc.gov.ar](http://www.cenoc.gov.ar)

Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad [CENOC]. Consultada el 12-12-11, disponible en: [http://www.cenoc.gov.ar/preg\\_pj.asp](http://www.cenoc.gov.ar/preg_pj.asp)

Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad [CENOC]. Memoria anual del Estado de la Nación 2009. Consultada el 08-02-11, disponible en [http://www.cenoc.gov.ar/actividades/Informe\\_de\\_gestion\\_2009\\_Cuadro\\_V\\_CENOC.doc](http://www.cenoc.gov.ar/actividades/Informe_de_gestion_2009_Cuadro_V_CENOC.doc)

Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES] – Área Sociedad civil y desarrollo social. Disponible en  
[http://www.cedes.org/areas/sociedad/prog\\_inv.html](http://www.cedes.org/areas/sociedad/prog_inv.html)

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales [FLACSO-Argentina] – Área Educación. Consultada el 01-12-10, disponible en:  
<http://www.flacso.org.ar/educacion/iguales/experiencias.html>

Fundación Crear Vale la Pena. Disponible en:

<http://www.crearvalelapena.org.ar/>

Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires – Programa Pica Pared. Consultada el 25-11-10, disponible en:

[http://www.ic.gba.gov.ar/gabinetesocial/pica\\_pared.htm](http://www.ic.gba.gov.ar/gabinetesocial/pica_pared.htm),

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos [INDEC] (2003). Qué es el Gran Buenos Aires. Consultada el 27-10-10, disponible en: [www.indec.gov.ar](http://www.indec.gov.ar)

Instituto Universitario Nacional de Arte [IUNA] – Extensión. Consultada el 02-11-10, disponible en: <http://www.iuna.edu.ar/extension/cursos/809-taller-arte-e-inclusion>

Instituto Universitario Nacional de Arte [IUNA] – Voluntariado Universitario. Consultada el 25-11-10, disponible en:

<http://www.iuna.edu.ar/contenidos/150-convocatoria-2007>

Instituto Universitario Nacional de Arte [IUNA] – Programa de Incentivos a los Docentes Investigadores. Consultada el 25-11-10, disponible en:

<http://www.iuna.edu.ar/userfiles/file/artes-visuales/2010/investigacion/proyectos/av-inv-2010-2012-arte-y-trabajo.pdf>

Jornadas sobre Cultura y Desarrollo Social. Disponible en:

<http://www.culturaydesarrollo.com.ar/jornadas.htm>

Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires [GCBA]. Disponible en: [www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/)

Ministerio de Desarrollo Social, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires [GCBA]. Disponible en:

[http://www.buenosaires.gov.ar/areas/des\\_social/?menu\\_id=5](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/des_social/?menu_id=5)

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (1980). Recomendación Relativa a la Condición de Artista. Disponible en:

[http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13138&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

Pueblo Hace Cultura. Consultada el 29-11-10, disponible en: <http://www.pueblohacecultura.org.ar>

Ramona Web, Revista de Artes Visuales Argentina. Disponible en:

<http://www.ramona.org.ar>

Real Academia Española. Consultada el 16-09-11, disponible en: <http://buscon.rae.es/>

Red Nacional de Teatro Comunitario. Disponible en:

<http://www.teatrocomunitario.com.ar/>

Red de Cultura y Desarrollo Social. Disponible en:  
<http://ar.groups.yahoo.com/group/culturaydesarrollosocial/>

Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación. Disponible en:  
[www.cultura.gov.ar](http://www.cultura.gov.ar)

Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación – Programa Cultural de Desarrollo Comunitario. Consultada el 02-11-10, disponible en:  
<http://www.cultura.gov.ar/becas/?info=detalle&id=8&idi=19>

Simposio Internacional de Arte para la Transformación Social. Disponible en: [www.arteytransformacion.com](http://www.arteytransformacion.com)

Visual Social Networks (Visone). Consultada el 06-10-11, disponible en [http://visone.info/wiki/index.php/Visualization\\_and\\_analysis\\_\(trail\)](http://visone.info/wiki/index.php/Visualization_and_analysis_(trail))

### **Artículos de Diarios:**

Diario Clarín (24-12-2010). Daniel Arroyo: “En el 1% del territorio, viven 14 millones de habitantes”. Consultado el 09-02-11, disponible en: [http://www.clarin.com/politica/Daniel-Arroyo-territorio-millones-habitantes\\_0\\_395960649.html](http://www.clarin.com/politica/Daniel-Arroyo-territorio-millones-habitantes_0_395960649.html)

Diario Crítica (15-06-2009), Hay 11.000 personas en situación de calle, disponible en:  
<http://www.criticadigital.com.ar/impres/index.php?secc=nota&nid=25981>

Diario Página 12 (08-10-2010), La calle ya es un hogar para una multitud. Consultado el 13-10-11, disponible en:  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-154542-2010-10-08.htm>

## ANEXO I. De la reflexividad en el campo<sup>146</sup>

### *Reflexividad. Caso “A”*

El trabajo de campo para el estudio de esta organización se realizó entre mayo y diciembre de 2009. Consiste en una asociación civil, cuya población objetivo son personas en situación de calle. Mi decisión de investigarla ha sido teórica. La organización “A” era un contexto ideal para examinar los vínculos entre Estado y OSC en experiencias de arte comunitario. Elegí trabajar en esta asociación, porque creí que podía proveerme de una clara visión de estos lazos. Pensé que la articulación con el Estado iba a ser evidente si se trataba de un programa de una OSC que intentaba atender a un problema social, y que estaba subsidiada por el gobierno local.

La primera negociación en el campo fue con la directora, quien – frente a mi interés en la realización de este estudio– enfatizó en devolver con *“trabajo real”* el tiempo que *“ellos”* iban a darme para mi investigación, agregando que esa era *“la única forma”*. Por *“trabajo real”* la directora entendía actividades que iban desde *“levantar una pared de ladrillos”* hasta *“recaudar fondos mensuales para la organización entre conocidos”*, en vez de *“hacer informes”*, como le propuse de entrada.

La segunda negociación, que se dio prácticamente al mismo tiempo que la primera, fue con respecto a la metodología. Cuando le pregunté a la directora si una vez definida la actividad que iba a realizar en la organización, podía empezar inmediatamente con las entrevistas, me contestó *“Más que entrevistas, charlas”*. Y cuando le dije sobre

---

<sup>146</sup> Tres textos fueron de especial orientación, consuelo y compañía ante ciertos incidentes en el campo, y motivaron la realización de este apartado: 1. Lynne Haney (1996). Homeboys, Babies, Men in Suits: The State and the Reproduction of Male Dominance. *American Sociological Review* 61, 759–778; 2. Denis Merklen (2000). Vivir en los márgenes: la lógica del cazador. En Maristella Svampa (ed.), Desde abajo. La transformación de las identidades sociales. Buenos Aires: Biblos, Universidad de General Sarmiento; 3. Rosana Guber (2001). La etnografía, método, campo y reflexividad. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

entrevistarla a ella en primera instancia, me respondió: *“Yo te diría que me entrevistaras a lo último, así te empapás de la organización”*. Es decir que tanto la organización del trabajo como las técnicas a aplicar que tenía pensados de antemano, se modificaron de forma imprevista. De algún modo, ello me condujo a incorporar necesariamente la etnografía como estrategia.

Una vez dentro de “A”, seleccioné mis funciones dentro de la asociación en base a aquellas que fueran a brindarme mayor información, que implicaran conocer más la organización, conversar y conocer en profundidad a los participantes. Elegí por un lado, trabajar en un espacio consistente en redireccionar el tiempo ocioso/libre de los participantes de la asociación a través de actividades extra-taller, buscando que fuera en un horario coincidente con el taller de murales. Por otro lado elegí asistir a las asambleas que se llevaban a cabo todos los viernes, que constituyen espacios de conversación entre todos los participantes, donde se infiere lo singular y grupal de la experiencia. Ambos tipos de trabajo me ayudaron a obtener información de primera mano.

Trabajar en el espacio extra-taller me permitió tener un contacto individual con algunos de los participantes. Lo primero que se me ocurrió hacer dentro de este espacio, que me parecía útil para ellos y a su vez me hacía sentir útil allí, fue ayudarlos a realizar su currículum vitae. Incluso, esta fue una forma de generar favores con los posibles informantes, y de este modo entrar en confianza con más facilidad. Esta actividad fue luego rechazada por la directora, lo que obligó a pensar nuevas actividades.

La asistencia a las asambleas me puso al tanto de lo que ocurría semanalmente a nivel individual y grupal. Comencé sentándome en la ronda de participantes, observando y escuchando. Ya para la segunda asamblea decidí que valía la pena grabar estos encuentros. Así que mi tercera negociación en el campo con la directora fue el permiso para utilizar el grabador, a cambio de entregarle las relatorías de las mismas.

Con el tiempo fui adquiriendo mayor confianza con los participantes, y siendo a su vez más confiable, compartiendo el mate, escuchándolos cuando querían contarme algún momento especial de su vida, algún

problema o una buena noticia. Hacia el final de año, conocí de cerca a casi todos los participantes de la organización y asistí a más de 15 asambleas.

Realicé una entrevista a la directora de la asociación hacia la mitad de mi permanencia en ésta, y hacia el final entrevisté a las dos talleristas de murales, a una ex tallerista, a los participantes del taller de murales y a un pintor reconocido que realizó un trabajo en conjunto con algunos de ellos. El hecho que atrasara la realización de estas entrevistas hasta sentirme con mayor confianza para hacerlas, por un lado favoreció una actitud abierta hacia los entrevistados, aumentando el *rapport*, al igual que el diálogo abierto y ameno de éstos; y por otro lado hizo que me perdiera la oportunidad de entrevistar a otros participantes que pasaron por el taller de murales que, dada su inestable situación, repentinamente abandonaban. También me mantuve en permanente contacto con las otras colaboradoras del espacio extra-taller. Mi profunda inmersión en la asociación me llevó a reconocer las dificultades de devolver mis escritos a aquellos a quienes estudiaba.

Desde mis primeras interacciones en el campo, la directora hizo notar su descrédito hacia los académicos. Asimismo le perturbaba el “morral”<sup>147</sup> que portaba siempre conmigo. Para ella era un signo más de mi desconfianza hacia “*los sin techo*”; para mí, era una forma de cuidar mis pertenencias. Frente a su exclamación de “*Parecés una guerrillera*”, yo me defendía con un “*Entre la pluma y el fusil*”<sup>148</sup>.

Al principio tenía varias sensaciones. Me sentía inútil en el espacio extra-taller; abochornada por mi ignorancia de cómo tratar con “*los sin techo*” frente al manejo que tenía la directora con este tipo de población; con falta de autoridad sobre ellos que estaban hace más tiempo que yo en la asociación; sin las herramientas necesarias para el manejo de grupos y sin los mínimos conocimientos de psicología para tratar con personas psicóticas, bipolares, depresivas o adictas; sin soltura para expresarme con la directora y con los participantes; angustiada por sentirme que vivía dos realidades, yéndome a dormir a mi casa pensando que ellos dormían en

---

<sup>147</sup> Cartera que se coloca cruzada.

<sup>148</sup> Claudia Gilman (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

paradores; enojada por las injusticias en nuestra sociedad y por el desconocimiento de muchas personas sobre el trabajo que la asociación llevaba adelante.

En un comienzo, los participantes, si bien no me ignoraban, se rehusaban a colaborar en el espacio extra-taller, con la excusa de que “*Ya empieza el taller*” o “*Es la hora del té*”. Al tiempo esto se revirtió, hasta el punto que se ofrecían para trabajar, se alegraban de verme y yo a ellos, e incluso las galanterías eran moneda corriente.

No pienso que superé las barreras o divisiones en el campo (estar “*de este lado*” o “*del otro lado*” tal como decía uno de los participantes), pues sería ingenuo de mi parte. Mi sensación era que mis trayectorias laboral y educativa y mi situación socioeconómica actual distaban mucho de los participantes de la experiencia, y muchas veces determinaron mis formas de actuar, en no “soltarme” del todo. Sin embargo esto fue cambiando cuando empecé a vestirme como habitualmente hago, a usar la mochila que habitualmente cargo, y a hablar con mayor soltura sobre mi vida habitual (estudios, comidas, salidas, pareja, vivienda). Por otro lado, y quizás en parte también por esto, con la directora nunca logré conectarme o relajarme del todo. Me ha llegado a gritar “*¡Qué desconfiada que sos!*”. Además nunca dejé de sentirme una intrusa, alguien que al final de cuentas iba a sacar información para su provecho. Me costaba recordarme a mí misma el contrato pactado con ella, que fue: “*Realizar conversaciones informales, observación y entrevistas individuales y/o grupales a los integrantes de la misma, tanto a autoridades y personal, como a los integrantes/participantes de las distintas actividades*”, a cambio de realizar trabajo voluntario en la asociación. Esto fue aclarado en el acuerdo que ella me solicitó confeccionar. Con lo cual, en todo caso estábamos a mano. Al mismo tiempo, mi obstrucción frente a ella hacía abrirme más con otros miembros del *staff*, como los talleristas o con los participantes no tan cercanos a la directora.

Con el fallecimiento repentino de la directora a causa de un broncoespasmo, esta división entre “*ellos*” y “*nosotros*” se desdibujó. En ese momento me sentí parte de la organización, en la que yo también era “*nosotros*”. En la primera asamblea posterior a esta pérdida (noviembre de

2009), a la hora de tomar lista el psicólogo a cargo preguntó: “¿Cuántos somos hoy?”. Contó “Quince”; entonces uno de los participantes dijo “Diecisiete”, contándonos a otro miembro del espacio extra-taller y a mí. Entonces yo dije “Dieciocho”, incluyendo al psicólogo.

Mi posición y rótulos en el campo no fueron los mismos. A veces era sólo “la chica” del espacio extra-taller que iba a hacer trabajo voluntario, a veces predominaba “la fotógrafa” de la asociación, como algunos me llamaban cuando llevaba la cámara, en otras oportunidades era “la encuestadora”, cuando comenzaba con las entrevistas. Quizás también por ello me fue difícil ubicarme socialmente en la asociación.

Por último, mis diferentes posiciones probablemente afecten mi análisis, por ejemplo y principalmente: ubicándome como una mujer que se sintió incómoda en el campo por otra mujer; y probablemente mi disentimiento con las opiniones y conductas de la directora me volvió más sensible a observar las diferencias que ella hacía entre los participantes.

### ***Reflexividad. Caso “B”***

Los miembros del grupo inicial difieren en sus trayectorias educativas (que van del secundario incompleto al terciario completo) y comparten un mismo barrio y una misma situación de inestabilidad en el empleo. Pero además comparten un mismo proyecto grupal, que pareciera ser su forma de insertarse en el mundo y de tener un lugar de pertenencia.

Las dificultades para realizar las entrevistas de este caso han sido permanentes. Podría aseverar que todo el trabajo de campo, desde el comienzo hasta el final, ha sido acompañado de escollos, por tres razones principales: 1. la dificultad de establecer citas seguras; 2. la infrecuencia del transporte público; y 3. la desconfianza. Veamos cada una de ellas:

En primer lugar, ha sido difícil armar la agenda de entrevistas, dado que costaba mantener el compromiso seguro de que los entrevistados estuvieran el día y a la hora pautados. Por lo general, solía esperar en la soledad del predio o sus alrededores a los entrevistados que, por diferentes motivos (se habían ido más temprano, estaban ocupados en otras tareas), a

veces llegaban y a veces no. En otras ocasiones me dirigía a alguno de los dos lugares, que, dentro de la extrañeza del lugar, se habían vuelto familiares en el transcurso de la investigación: la parrilla o la panadería.

En segundo lugar, la realización de una sola entrevista demandaba por lo menos 6 horas, en tanto a las dos horas de entrevista se sumaba una hora de viaje de ida y otra de vuelta, más una hora de espera del colectivo tanto de ida como de regreso, más el tiempo de espera al entrevistado. Esto que para mí fue anecdótico, es el tiempo que a las personas del barrio sin auto les demanda trasladarse desde y hasta un lugar céntrico. Pareciera que para los entrevistados, el barrio es el mundo que conocen, que manejan, donde pueden liderar, y donde, finalmente, se quedan.

En tercer lugar, la ocupación del predio se encuentra en un intersticio entre la legalidad y la ilegalidad, hecho que los ubica en un situación de inestabilidad; sostienen que reciben presiones por parte del Estado, de la escuela, que demanda esos terrenos, y de los habitantes de asentamientos circundantes. En el discurso de los entrevistados, surge permanentemente la idea del rechazo a ofrecimientos político-partidarios que resulten en relaciones clientelares. Ello se extiende a una desconfianza generalizada hacia personas extrañas al barrio que se acercan al predio, por la sospecha que querrán hacer un uso estratégico del proyecto.

Me detendré en este último punto (la desconfianza), en tanto es allí donde encuentro la causa de un incidente que ha marcado mi cierre inmediato y definitivo del trabajo de campo. Frente a las recomendaciones de ciertos textos de metodología que apuntan a concluirlo de tal modo que quede abierta la posibilidad para un retorno a éste en caso de ser necesario, a veces suceden episodios imprevistos que van en contra de tales sugerencias.

Habían pasado ya seis meses de observación y realización de entrevistas en el barrio (con los participantes del proyecto y miembros de otros grupos). Las últimas dos entrevistas claves (sugeridas por los propios miembros del grupo inicial), fueron las únicas realizadas fuera del barrio: una, al ex párroco del barrio comprometido con el proyecto cultural de estos

jóvenes; otra, a la profesional externa que desde hacía poco tiempo se había sumado al proyecto.

Unos días más tarde de finalizadas estas últimas entrevistas, recibí un e-mail a mi casilla de correo por parte de uno de los integrantes del grupo (con copia a otro de ellos y a la profesional que había entrevistado última). En él escribía remarcado en rojo que había “muchas dudas con tu investigación”, a la vez que ponía en duda la transparencia acerca de “para que es toda la info [sic]”, remarcado en amarillo; además sostenía que “nos tenes [sic] que informar” qué utilidad le iba a dar a la información, dado que ellos debían “tener en cuenta que [sic] tipo de publicación es”, y me instaban, resaltado esta vez en negro, a que “te acerques y nos cuentes a todos realmente de que [sic] se trata tu trabajo”.

Luego de ponerme pálida intenté repasar mis visitas al predio, desde mi entrada hasta mi salida del campo, intentando encontrar cuál había sido el motivo de esta reacción a seis meses de iniciado el trabajo, cuando hasta ese momento no había detectado señales que hicieran pensar que podría producirse un cuestionamiento de este tipo. Esperando encontrar alguna pista que explicara tal reacción del grupo, repasé mis notas de campo y las entrevistas; en ambos casos quedaba plasmada una forma de presentación que en ninguna entrevista había sido objetada (socióloga, docente universitaria, alumna de postgrado), junto con una explicación de los propósitos y el interés en el proyecto. Por otra parte, una constante a lo largo de todo el trabajo de campo había sido un desinterés por parte del grupo (o al menos no preguntaron prácticamente nada) sobre cuestiones personales, laborales o sobre el estudio que estaba realizando.

En el siguiente e-mail que recibí de la misma persona, esta vez en el destinatario había cambiado mi nombre por el de “investigacion jajajaja” [sic]. El mensaje continuó en tono agresivo; entre otras cosas preguntaba cuánto se beneficiaba el proyecto de mi investigación, marcado en rojo, y concluía: “estas [sic] muy lejos pero muy lejos de entender, de que [sic] se trata todo esto”. No sólo mi persona estaba siendo cuestionada, sino que esta vez lo estaba también mi oficio como socióloga. Este cimbronazo me hizo

odiar mi tema de tesis, o si se quiere, volverme escéptica por un tiempo considerable sobre los beneficios de este tipo de experiencias.

Creo que las dos últimas entrevistas que realicé (al ex párroco y a la profesional) fueron las que alimentaron esta sospecha sobre mi persona. En la entrevista con el párroco, encontré el origen de la postura de los jóvenes del grupo. El discurso del párroco estaba cargado de opuestos: lo bueno y lo malo, lo puro y lo impuro, la paz y la guerra, la pobreza y la riqueza, y sobre todo eran recurrentes las advertencias que él les daba, ligado a las ventajas que otros pudieran sacar de su proyecto, tales como: *“no se sometan a la usurpación del trabajo de ustedes”*, o *“que el intermediario no se lleve los laureles”*, o *“no se presten al abuso de movimientos raros que aparecen, grupos, gente”*, o *“no sean usados por nadie”* (entrevista a párroco, 26-08-10). Ellos repetían esto mismo como una preocupación constante, que hacía que desconfiaran de todos, hasta de aquellos que habían conseguido fondos, exposiciones y ventas a nivel internacional para beneficio del grupo.

Desde el comienzo de la entrevista a la profesional externa (con la que compartía el género, un mismo nivel de instrucción universitaria, y el interés por los mismos tipos de proyectos), se dio una suerte de intento de superar la división jerárquica que el propio acto de entrevistar genera. Esto lo noté especialmente en tres hechos: 1. cuando saqué el grabador, ella sacó el suyo para registrar la misma entrevista; 2. fue la única de todos los miembros del grupo en pedir explícitamente una devolución de mi trabajo; 3. me solicitó como condición para la realización de la entrevista la entrega de un informe firmado, que debía incluir: datos personales, filiación institucional, una síntesis del proyecto, financiamiento de la investigación y ámbitos de circulación de la misma, que entregué una vez finalizada la entrevista.

Dado que la agresión en los mensajes por e-mail se iban incrementando, decidí que lo mejor era llamar por teléfono a su emisor, que había sido mi referente en todo el trabajo de campo. Le expliqué en detalle qué era el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), de qué se trataba la beca de postgrado que había obtenido, para qué servía y para qué no. Recién allí pude entender qué estaba pasando: él estaba convencido que con la información obtenida iba a hacer

una publicación sobre “B” que me haría ganar dinero a costa de ellos. Le reiteré que tenía una beca del CONICET, que el fin último era la realización de mi tesis de postgrado para ser presentada en la Universidad. Para concluir este intercambio y evitar un encuentro probablemente difícil y hasta peligroso, decidí enviar también al resto del grupo esta explicación por e-mail, sumado a un listado de programas y asociaciones que otorgaban subsidios para iniciativas artísticas como las de este grupo. Para ello tuve presentes las palabras de Guber respecto a que:

La entrevista significa una alteración de los términos habituales de interacción social para la mayoría de los actores sociales (...) por lo general, la gente no pide ser entrevistada para una investigación social (...) La entrevista implica, sociológica y epistemológicamente, una relación diferencial y asimétrica. Sociológicamente, el investigador representa a un sector de *status* superior –económico, cultural, etc.– al del entrevistado; surge en la forma de la interacción: uno pregunta, el otro responde. Por eso, epistemológicamente, el investigador impone el marco del encuentro y de la relación, las temáticas a tratar y el destino de la información (Guber, 2005: 209-210).

Luego, las agresiones y el contacto en general terminaron. Comprendí que como grupo canalizaban todo peleándose hacia afuera, y en ese exterior también entraba yo como agente “extranjera”.

## ANEXO II. Síntesis general del trabajo

<b>TÍTULO TESIS DOCTORAL</b>	<b><i>Vínculos creativos. Las oportunidades en redes de arte comunitario y el capital social</i></b> <b>por Mariana Nardone</b>
<b>RESUMEN</b>	
<p>En este trabajo se lleva a cabo un desarrollo teórico y empírico del arte comunitario, el capital social y las organizaciones de la sociedad civil. El eje gira en torno a de qué modo impactan, positiva o negativamente, las experiencias organizativas de arte comunitario en la modificación del capital social.</p> <p>Se revisa y reconstruye el concepto de arte comunitario en base a autores tanto nacionales como internacionales. Se concluye que el arte comunitario es el conjunto de acciones y prácticas artísticas de carácter social y procesual, realizadas por grupos u organizaciones de o para una comunidad (o un sector de ésta), con una base comunitaria (la comunidad entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–); hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos de artistas comunitarios en un proceso creativo, y a la vez se trabaja en conexión con artistas profesionales integrados; si bien puede perseguir logros estéticos, implica principalmente un intento de mejora social a través del arte.</p> <p>El trabajo continúa con una revisión de las discusiones en torno al significado, propiedades e impactos del capital social. Además, a los fines de este estudio se reconstruye una tipología de capital social con el ánimo de captar el fenómeno con mayor precisión (unión, grupal, puente y escalera).</p> <p>Luego se incorpora literatura sobre las organizaciones de la sociedad civil. Se revisa la amplitud de sus definiciones, antecedentes, crecimiento y su acercamiento o distanciamiento con otras agencias gubernamentales y no gubernamentales. Ello deriva en la especificación de los dos tipos de organizaciones que se toman en este trabajo: de base y de apoyo.</p> <p>Más adelante se analizan cualitativamente dos redes de arte comunitario en actual funcionamiento en la Ciudad de Buenos Aires: una gira en torno a una organización formal, que sobre la base de financiamiento del gobierno local, lleva adelante un programa que intenta contribuir a cubrir necesidades de los sectores más desprotegidos; la otra gira alrededor de una organización de base, con origen diverso de fondos.</p> <p>Los aportes intentan hacerse en torno a: 1. el arte comunitario, por la necesidad de contar con una definición consistente que permita comenzar a examinar este tipo de experiencias y porque se busca sumar un agregado a la tipología de artistas de Howard Becker: el artista comunitario; 2. el capital social, en tanto se busca sumar la discusión acerca del contenido emotivo en los vínculos asimétricos de intermediación, a la vez que se reelabora la tipología según intensidad, simetría y cercanía de las relaciones; y 3. las organizaciones de la sociedad civil, en tanto se comparan organizaciones con distinto grado de formalización (con y sin personería jurídica).</p> <p>El trabajo se acerca a una sociología de las organizaciones aplicada a nuevas formas de organización social, entendida como la red de personas que cooperan para producir un trabajo artístico. El interés en este estudio está puesto en comprender las estructuras de las redes que giran en torno a experiencias de arte comunitario, los procesos que llevan a la modificación de los vínculos y las oportunidades que brindan este tipo de experiencias.</p>	

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	DEFINICIONES Y TIPOLOGÍAS A LAS QUE SE ARRIBA
<p><b>Arte comunitario:</b>  Antecedentes  Definiciones  Impacto  Tipologías</p> <p><b>Capital social:</b>  Antecedentes  Definiciones  Impacto  Tipologías</p> <p><b>Organizaciones de la sociedad civil:</b>  Antecedentes  Definiciones  Tipologías</p>	<p><b>Arte comunitario:</b>  Es el conjunto de acciones y prácticas artísticas de carácter social y procesual, realizadas por grupos u organizaciones de o para una comunidad (o un sector de ésta), con una base comunitaria (la comunidad entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–); hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos de artistas comunitarios en un proceso creativo, y a la vez se trabaja en conexión con artistas profesionales integrados; si bien puede perseguir logros estéticos, implica principalmente un intento de mejora social a través del arte; es enseñado o realizado fuera del ámbito de academias o institutos convencionales; puede favorecer la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra y la colaboración entre grupos y entre organizaciones.</p> <p><b>Tipos:</b>  proyectos iniciados institucionalmente  proyectos iniciados por grupos de artistas  proyectos iniciados por asociaciones con fines sociales y/o culturales</p> <p><b>Propiedades:</b>  desarrollo personal  cohesión social  empoderamiento comunitario y propia determinación  imagen local e identidad  imaginación y visión  salud y bienestar</p>

	<p><b>Capital social:</b>  “los activos que se tienen como consecuencia de las relaciones de uno con otros y (de forma correlacionada) de la participación en organizaciones –tales relaciones facilitan el acceso a otros recursos” (Bebbington, 2005: 25);  “el conjunto de relaciones sociales asociativas y de cooperación basadas en la confianza y la reciprocidad, que permiten a las personas, en este caso las personas y segmentos pobres, ampliar su campo de oportunidades, al derivar de él activos y beneficios individuales y grupales” (Raczynski y Serrano, 2005: 103).</p> <p><b>Tipos:</b>  unión  grupal  puente  escalera</p> <p><b>Propiedades:</b>  visión del área local  reciprocidad y confianza  redes sociales  compromiso cívico  cooperación</p> <p><b>Organizaciones de la sociedad civil:</b>  “se trata de organizaciones que operan por fuera del aparato estatal, que no distribuyen beneficios y a los que los ciudadanos son libres de asociarse o no en la persecución de objetivos comunes” (Salamon, 2000: 7).</p> <p><b>Tipos:</b>  organizaciones de base  organizaciones de apoyo</p>
--	--

### ANEXO III. Síntesis de problema, objetivos e hipótesis

Problema	Objetivos		Ejes de operacionalización	Hipótesis
	General	Específicos		
		Descriptivos		
<p>¿Son las experiencias de arte comunitario eficaces para el fortalecimiento del capital social?</p> <p>¿Qué vínculos surgen en tales experiencias?</p> <p>¿Qué oportunidades generan las redes de arte comunitario?</p> <p>¿Qué tipos de artistas e impactos surgen en este tipo de experiencias?</p>	<p>Analizar si las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social.</p> <p>Analizar qué vínculos surgen en experiencias de arte comunitario.</p> <p>Analizar qué oportunidades generan las redes de arte comunitario.</p> <p>Analizar qué tipos de artistas e impactos surgen en experiencias de arte comunitario.</p>	<p>1. Describir las características de las distintas organizaciones (diferentes en cuanto a formalización e impulsores de las experiencias).</p> <p>2. Describir los orígenes y la trayectoria de las mismas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Naturaleza del vínculo (participantes, destinatarios, etc.)</li> <li>- Direccionalidad de la propuesta artística</li> <li>- Orígenes</li> <li>- Trayectoria</li> <li>- Miembros/composición social</li> <li>- Organización interna</li> <li>- Objetivo principal de su accionar</li> <li>- Actividades</li> <li>- Recursos</li> <li>- Lugar de actividades</li> <li>- Modos de acción</li> <li>- Orientación</li> <li>- Finalidad</li> </ul>	<p>H1. Las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, porque pueden promover la generación de vínculos positivos entre personas y entre organizaciones.</p> <p>H2. Los tipos de capital social que surgen en estas experiencias dependen del contexto social.</p> <p>H3. Los vínculos con el Estado y/o con la Iglesia son fundamentales para la sostenibilidad en el tiempo de estas organizaciones.</p> <p>H4. Tanto los artistas comunitarios como los artistas profesionales integrados se benefician de la experiencia.</p>

			<ul style="list-style-type: none"><li>- Valores</li><li>- Creencias</li></ul>	
--	--	--	---	--

Problema	Objetivos		Ejes de operacionalización	Hipótesis
	General	Específicos		
		Análíticos		
¿Son las experiencias de arte comunitario eficaces para el fortalecimiento del capital social?	Analizar si las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social.	3. Analizar cómo se construyen los vínculos de estas organizaciones a su interior (intereses, negociaciones, conflictos).	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Circunstancias de encuentro</li> <li>- Temores, información y experiencias intercambiadas</li> <li>- Toma de decisiones</li> <li>- Eventos y logros</li> <li>- Reuniones</li> <li>- Acciones para enfrentar dificultades</li> <li>- Proyectos comunes</li> <li>- Quiénes se retiran</li> <li>- Rol de agentes externos</li> </ul>	<p>H1. Las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, porque pueden promover la generación de vínculos positivos entre personas y entre organizaciones.</p> <p>H2. Los tipos de capital social que surgen en estas experiencias dependen del contexto social.</p> <p>H3. Los vínculos con el Estado y/o con la Iglesia son fundamentales para la sostenibilidad en el tiempo de estas organizaciones.</p> <p>H4. Tanto los artistas comunitarios como los artistas profesionales integrados se benefician de la experiencia.</p>
¿Qué vínculos surgen en tales experiencias?		4. Analizar cómo se vinculan con organizaciones gubernamentales y de la sociedad civil, nacionales e internacionales.		
¿Qué oportunidades generan las redes de arte comunitario?		Analizar qué oportunidades generan las redes de arte comunitario.		
¿Qué tipos de artistas e impactos surgen en este tipo de experiencias?		Analizar qué tipos de artistas e impactos surgen en este tipo de experiencias.		

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Favores realizados y recibidos</li> <li>- Expectativas</li> <li>- Atributos para la inclusión de miembros</li> <li>- Vitalidad asociativa</li> <li>- Participación</li> <li>- Objetivos compartidos</li> </ul>	
<b>ESTRATEGIA METODOLÓGICA</b>			<b>ACTIVIDADES REALIZADAS</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metodología cualitativa.</li> <li>• Estudio de casos múltiple.</li> <li>• Muestra intencional.</li> <li>• Muestreo teórico.</li> <li>• Técnicas: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Observación participante y no participante.</li> <li>- Entrevistas en profundidad.</li> <li>- Fotografías.</li> <li>- Revisión de documentos.</li> </ul> </li> <li>• Fuentes: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Participantes de las organizaciones.</li> <li>- Agentes externos relacionados con los casos.</li> <li>- Documentos.</li> <li>- Publicaciones on line.</li> </ul> </li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revisión bibliográfica.</li> <li>• Realización del proyecto de investigación.</li> <li>• Construcción del marco teórico conceptual.</li> <li>• Realización del trabajo de campo.</li> <li>• Codificación y análisis de los datos.</li> <li>• Elaboración de las conclusiones.</li> <li>• Entrega del documento de la tesis doctoral.</li> </ul>	

Diseño cuadro con base en Romagnoli, Venetia. Seminario de Tesis I. Doctorado FLACSO

## ANEXO IV. Perfil de los entrevistados y otras referencias

### Caso "A"

Nom bre	Rol en "A"	Ed ad	Géne ro	Fecha ingreso	Fecha entre vista	Estudios cursa dos	Tiem po en "A"
<b>Perfil de los entrevistados</b>							
A.	participante murales	58	fem.	nov. '09	30-11-09	s/r	1 mes
A.V.	artista profesional externo	46	masc.	ago. '09	17-12-09	universita rio completo   arquitectura, artes visuales	2 meses
Es.	tallerista murales	34	fem.	may. '09	16-12-09	universita rio incumple to   bellas artes	7 meses
F.	directora	57	fem.	Mar. '03	22-07-09	universita rio incumple to   abogacía	6 años
G.G.	participante murales	33	masc.	mar. '09	07-12-09	secunda rio completo	10 meses
M.	participante murales	50	fem.	mar. '09	03-12-09	universita rio incumple to   traduc torado	10 meses
M.C.	tallerista murales	29	fem.	sep. '09	03-12-09	universita rio completo   artes visuales	3 meses
N.	ex tallerista murales	46	fem.	jun. '06 (h. abr. '07) y nov. '08' (h. sep. '09	16-12-09	terciario completo   cerámica; universita rio incumple to   arte terapia	22 meses

O.	participante murales	57	fem.	jun. '09	25-11-09	terciario incumplido  arte	5 meses
V.	participante murales	50	masc.	may. '09	19-11-09	terciario completo  mecánico dental	7 meses

**Otras referencias**

<b>Nombre</b>	<b>Rol en "A"</b>	<b>Edad</b>	<b>Género</b>
An.	participante murales	57 aprox.	fem.
A.P.	coordinador taller cocina	30 aprox.	masc.
B.	coordinador área informática	19	masc.
C.	participante murales	48	fem.
Ca.	participante refacciones	37	masc.
Ch.	participante refacciones	60 aprox.	masc.
Cr.	coordinador asamblea	60 aprox.	masc.
E.	entrevistadora	28	fem.
G.B.	participante murales	24	masc.
G.S.	secretario	50 aprox.	masc.
J.	participante murales	50 aprox.	masc.
J.A.	participante refacciones	50 aprox.	masc.
L.	participante murales	37	masc.
M.F.	participante murales	50 aprox.	masc.
P.	participante refacciones	23 aprox.	masc.
P.T.	co-coordinadora asamblea	27 aprox.	fem.
T.	participante murales	43	masc.

*Fuente:* elaboración propia.

**Caso “B”**

<b>Nom bre</b>	<b>Rol en red “B”</b>	<b>Ed ad</b>	<b>Géne ro</b>	<b>Fecha ingre so</b>	<b>Fecha entre vista</b>	<b>Estudios cursa dos</b>	<b>Tiem po en red “B”</b>
<b>Perfil de los entrevistados</b>							
A.	participante circo	17	masc.	s/r	19-08-10	Secunda rio incumple to	s/r
A.Y.	participante circo	18	masc.	marzo 2010	19-08-10	Secunda rio incumple to	8 meses
C.	tallerista circo	32	masc.	s/r	22-05-10	Secunda rio completo	s/r
D.M.	director escuela	62	masc.	1992	25-06-10	Terciario completo   letras y psicología social	18 años - en escuela
D.	profesional externa	39	fem.	s/r	31-08-10	Universita rio completo   medicina	s/r
G.	miembro grupo instalaciones	42	masc.	agosto 2009	14-04-10	Universita rio completo   arquitectura	9 meses
G.P.	artista profesional integrado	41	masc.	2006	12-05-10	Terciario completo   fotografía	5 años
J.	participante murga	14	masc.	2009	19-08-10	s/r	3 meses
L.	miembro grupo inicial	27	masc.	2006	27-05-10 y 03-06-10	Secunda rio incumple to	5 años
L.G.	miembro grupo instalaciones	42	masc.	agosto 2009	14-04-10	Universita rio completo   arquitectura	9 meses
Lu.	participante murga	21	masc.	abril 2006	19-08-10	Secunda rio completo y magisterio	2 meses

						artes plásticas	
M.	tallerista murga	27	masc.	abril 2010	03-06-10	Secundario completo	2 meses
M.G.	participante percusión	27	fem.	s/r	18-08-10	Secundario completo	s/r
N.	miembro OSC de apoyo local	46	masc.	febr. 2010	24-06-10	Universitario completo   sociología	6 meses aprox
P.	miembro grupo inicial	25	masc.	2006	19-05-10	Terciario incumplido   Profesorado en artes visuales	5 años
R.	miembro grupo inicial	26.	masc.	2006	08-08-10	Secundario completo   Magisterio de Bellas Artes	5 años
Ra.	párroco	47	masc.	marzo 2009	26-08-10	Universitario completo   teología	9 meses
Ro.	tallerista percusión	32	masc.	s/r	18-08-10	Magisterio completo   Magisterio bellas artes	s/r
S.	miembro agrupación política	30	masc.	s/r	18-08-10	Terciario completo   productor de radio y periodista	
W.	docente	44	masc.	---	25-06-10	Terciario completo   maestro mayor de obras y docente	17 años
Otras referencias							
Nombre		Rol en red "B"		Edad		Género	
Al.		director centro cultural barrial		s/r		masc.	

Ca.	jardinero	s/r	masc.
Ch.	miembro círculo cercano grupo inicial	s/r	masc.
E.	entrevistadora	29	fem.
F.	miembro círculo cercano grupo inicial	s/r	masc.
L.B.	directora museo	s/r	fem.
Ma.	miembro círculo cercano grupo inicial	s/r	masc.
Pa.	tallerista percusión	s/r	masc.

*Fuente:* elaboración propia.

## ANEXO V. Guía de preguntas

PREGUNTA PRINCIPAL	PREGUNTAS DE PROFUNDIZACIÓN
<b>1. Historia personal</b>	
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Contame de tu vida: ¿A qué te dedicabas antes de formar parte de la organización? ¿En qué barrio vivías?</li> <li>2. ¿Participaste o participás o colaborarás en alguna otra organización o agrupación o en una experiencia similar (por ejemplo de oficios, centro cultural, iglesia)?</li> <li>3. ¿Tenías conocimientos previos de arte? ¿Cómo los adquiriste?</li> <li>4. ¿Recibís remuneración por tu trabajo? ¿Reciben recursos para trabajar? ¿De dónde?</li> <li>5. ¿Recibís algún subsidio del Estado? ¿Subsidio habitacional?</li> </ol>	<p><i>Captar valores y creencias.</i></p>
<b>2. Orígenes y trayectoria</b>	
<ol style="list-style-type: none"> <li>6. ¿Cómo son los orígenes de la organización desde sus inicios hasta la actualidad? ¿Cómo se fue conformando?</li> <li>7. ¿De quién era o para qué se usaba este espacio antes?</li> <li>8. ¿Cuál es el objetivo de la organización?</li> <li>9. ¿Quiénes lo conforman?</li> <li>10. ¿Cómo lo llamarías? ¿Espacio, grupo, proyecto, organización, colectivo, otro?</li> <li>11. ¿Cuál es tu rol allí?</li> <li>12. ¿Qué talleres se brindan? ¿En base a qué se eligen? ¿Algún ejemplo que recuerdes?</li> <li>13. ¿Cómo se les ocurrió el nombre de la organización?</li> <li>14. Si tuvieras que distinguir por etapas la historia de esta asociación, desde sus inicios hasta la actualidad, ¿qué título le darías a cada una</li> </ol>	<p><i>Indagar si hay un problema que se busca resolver (¿es social, cultural o económico?).</i></p>

<p>de ellas y por qué? ¿En cada una de las etapas mencionadas, fueron siempre los mismos miembros o cambiaron?</p> <p>15. ¿Cómo se consiguen los materiales para trabajar? ¿Reciben algún subsidio?</p> <p>16. ¿Tramitaron o están tramitando la personería jurídica? ¿Por qué?</p>	
<p><b>3. Arte</b></p>	
<p>17. Según tu opinión, ¿cuál es el rol que cumple el arte en esta organización?</p> <p>18. ¿Se trabaja en forma individual o grupal?</p> <p>19. ¿Te ayuda en algo el grupo? ¿Notás algún cambio en vos?</p> <p>20. Cuando pintás, ¿trabajás solo, con alguien más? ¿Algún ejemplo?</p> <p>21. ¿Cómo elegís qué pintar? ¿Algún ejemplo?</p> <p>22. ¿Opinan los vecinos sobre tu trabajo? ¿Qué?</p> <p>23. ¿Impartís algún taller o participás de alguno? ¿Quiénes participan? ¿Cómo surgió? ¿Es pago o gratuito? ¿Les sirve?</p> <p>24. ¿Notás alguna diferencia entre este taller de artes visuales y otros talleres? ¿Cuáles?</p> <p>25. ¿Qué significa el arte para vos?</p>	

<b>4. Vínculos internos</b>	
<p>26. ¿Cómo se incluyen otras personas en la organización?</p> <p>27. ¿Con quiénes de la organización tenés más relación? ¿Se reúnen?</p> <p>28. ¿Cuáles creés que son las mayores ventajas y desventajas de estos otros grupos o personas de trabajar en la organización?</p> <p>29. Ahora voy a apelar a tu imaginación. Si tuvieras que pintar la forma en la que la organización se ha articulado con los distintos grupos del espacio, ¿qué imagen elegirías (orquesta, banda de música o violinista)? ¿Por qué?</p>	<p><i>Indagar cómo son los vínculos entre los participantes. Captar valoraciones y percepciones.</i></p> <p><i>Distinguir por actores y por etapas.</i></p> <p><i>Indagar: intereses, negociaciones, conflictos, quiénes se incorporan y quiénes se retiran, modificaciones en su finalidad, población objetivo, composición, actividades, proyectos, etc., razones de estos cambios, qué ganaron y qué perdieron en cada etapa.</i></p>
<b>5. Vínculos externos</b>	
<p>30. ¿Se vinculan con los vecinos? ¿Cómo? ¿Se acercan a la organización?</p> <p>31. ¿Se vinculan con otras organizaciones dentro del barrio?</p> <p>32. ¿Se vinculan con organizaciones o instituciones fuera del barrio?</p> <p>33. ¿De quién recibieron el mayor y el menor apoyo?</p> <p>34. ¿Hubo eventos dentro del predio? ¿Cómo son? ¿Quiénes participan? ¿Se logra algo?</p> <p>35. ¿Hicieron algún trabajo o alguna actividad en común que tuviera la participación de algún artista reconocido?</p> <p>36. ¿Hubo exhibiciones o presentaciones? ¿Qué balance hacés de éstas?</p>	<p><i>Indagar si:</i></p> <p>a) intercambian información/bienes/servicios; b) planean actividades conjuntas; c) ejecutan actividades conjuntas.</p> <p><i>Indagar sobre empresas, OSC, sindicatos, escuelas, iglesias, universidades, gobierno, municipalidad.</i></p> <p><i>Indagar qué los motivó a trabajar juntos.</i></p> <p><i>Prestar atención a su naturaleza jurisdiccional (gubernamentales, no gubernamentales, internacionales, nacionales, provinciales, municipales, empresariado).</i></p> <p><i>¿Cómo influyen los recursos que reciben –aportes estatales y privados- en el grupo? (si condicionan de algún modo sus estrategias). Porcentajes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Aportes estatales</li> <li>-Aportes privados</li> <li>-Aportes autogestivos</li> <li>-Otros (redes, etc.)</li> </ul>

<b>6. Visión del área local</b>	
<p>37. ¿Qué es lo que más y menos te gusta de este barrio?</p> <p>38. ¿Notás algún cambio en el barrio a partir del trabajo de la organización?</p> <p>39. ¿Cómo creés que los vecinos ven a la organización y lo que ésta hace?</p>	<p><i>Indagar sentimientos y percepciones respecto del entorno físico (cuestiones edilicias, seguridad, espacios verdes, etc.)</i></p>
<b>7. Normas de reciprocidad y confianza</b>	
<p>40. ¿Tenés compromisos u obligaciones con la organización?</p> <p>41. ¿Qué está permitido hacer en la organización y qué no se puede hacer?</p> <p>42. ¿Cómo se toman las decisiones? ¿Algún ejemplo que recuerdes?</p> <p>43. ¿Desde que participás en la organización, hiciste y/o recibiste algún favor/objeto/ayuda (asistencia desinteresada y gratuita) a algún miembro del grupo?</p> <p>44. Frente a algún problema de índole personal o alguna necesidad ¿a quién acudías y a quién acudís? ¿Recordás algún ejemplo?</p> <p>45. Y al revés, ¿acudieron a vos alguna vez por algún asunto particular?</p> <p>46. ¿A quién confiarías algún objeto de valor?</p> <p>47. Si tuvieras que pedirle algo a alguien que implique una urgencia o una ayuda comprometida (salud, dinero), ¿a quién le pedirías o a quién le pediste?</p>	
<b>8. Cooperación</b>	
<p>48. ¿Recordás algún evento importante en el que participaron todos los miembros de la organización? ¿Y todos los distintos grupos del predio? ¿Cómo resultó?</p>	

49. ¿Y algún momento en el que hayas visto a todos trabajar en pos del mismo objetivo, algún proyecto conjunto?	
<b>9. Redes de compromiso cívico</b>	
50. ¿Qué ganan y qué pierden formando un grupo? 51. ¿Participa de alguna manera la organización en las cuestiones del barrio o políticas?	
<b>Preguntas de cierre</b>	
52. ¿Qué significa la organización para vos? 53. ¿Se visualizan nuevas dificultades o desafíos? 54. ¿Cómo te imaginás la organización en unos años? ¿Y a vos? 55. ¿Aprendiste algo de esta experiencia? 56. ¿Quisieras agregar algo más?	

<b>DATOS DEL ENTREVISTADO</b>
Edad:
Estudios cursados (y profesión):
Tiempo en el cargo actual:
Cantidad de personas a tu cargo:
A quién reportás:
Si fuera necesario, ¿podría volver a contactarme con vos para alguna cuestión puntual? (teléfono, e-mail, etc.):
¿Estás de acuerdo en que el nombre de la organización sea mencionado en este estudio?:

<b>FICHA TECNICA REALIZADA DESPUÉS DE LA ENTREVISTA</b>
Organización de referencia:
Nombre del entrevistado:
Rol que desempeña:
Fecha y duración de la entrevista:
Lugar de realización de la entrevista, consignar: 1) características generales del lugar; 2) privacidad/presencia de otras personas; etc.:
Actitud del entrevistado/a durante la entrevista (abierto, ameno, de difícil dialogo, etc.):
Postura física general del entrevistado/a y gestos faciales:
Identificar alguna instancia donde haya sido más dificultoso obtener información (si aplica):
Identificar alguna instancia donde sospeche que la información brindada puede no ser válida (si aplica):
Percepciones adicionales de la entrevista:
Valoración del desempeño propio en el trabajo de campo:

