



FLACSO
ARGENTINA

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE
CIENCIAS SOCIALES**

-SEDE ACADÉMICA ARGENTINA-

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS
SOCIALES**

TÍTULO DE LA TESIS DE CALIFICACIÓN:
*Tres pinceles. Organizaciones de arte
comunitario y capital social*

TESIS DE MAESTRÍA EN DISEÑO Y
GESTIÓN DE PROGRAMAS SOCIALES



AUTORA:
Mariana Nardone

DIRECTOR:
Dr. Pablo Forni

FECHA: Marzo, 2011

Resumen

En este trabajo se lleva a cabo una reflexión teórica acerca del arte comunitario y el capital social. El eje orientador gira en torno a si las experiencias organizativas de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social.

Se revisa el concepto de arte comunitario en base a autores tanto nacionales como internacionales. Se concluye que lo distintivo del arte comunitario es su naturaleza grupal, la participación activa de sus miembros en un proceso creativo y su desarrollo en la comunidad.

El trabajo continúa con una revisión de las discusiones en torno al significado, funciones y dimensiones del capital social. Además, ha sido preciso reconstruir una tipología de capital social con el ánimo de captar el fenómeno con mayor precisión.

El trabajo presenta tres organizaciones de arte comunitario. Aquí se espera generar un desarrollo teórico-metodológico dentro de la teoría del capital social, reelaborando su definición, tipos, dimensiones e indicadores en función de los casos de estudio. A su vez el aporte se hará en torno al arte comunitario, en tanto se propone un término y una definición universal que abarque este tipo de experiencias organizativas.

En la tesis doctoral en proceso de escritura se estudiarán cualitativamente estas tres experiencias de organizaciones de arte comunitario del Gran Buenos Aires bajo la óptica del capital social. Para ello se atenderá a organizaciones tanto formales como informales, en tanto se buscará integrar diversas formas de organización social, entendida como la red de personas que cooperan para producir un trabajo artístico. Se intentará dar cuenta si experiencias de este tipo generan, modifican, fortalecen o debilitan el capital social. Tal trabajo se acercará a una sociología de las organizaciones aplicada a nuevas formas de asociatividad que tienen como base la acción cultural.

Abstract

This work develops of a theoretical reflection of community arts and social capital. The focus of the paper is whether the organizational experiences of community arts are effectively strengthening social capital.

The concept of community arts is reviewed in light of national and international authors. The conclusion is, that community arts is distinct because of its group nature, the active participation of its members in a creative process and that it develops in the community.

The work continues with a review of the meaning, functions and dimensions of social capital. In order to complete this, it was necessary to develop a typology of social capital in order to capture the phenomena with more precision.

The paper introduces three community arts organizations and it considers the development of theory and methodology within the concept of social capital, elaborating on its definitions, dimensions and indicators in light of the case studies. At the same time this paper intends to contribute to the development of the concept of community arts by proposing a universal term to describe these organizational experiences.

The doctoral thesis will be a qualitative analysis of experiences in the three community arts organizations from Gran Buenos Aires and the study of them through the theory of social capital. The research will consider organizations with both formal and informal structures, in order to integrate the diverse forms of social organization, being, networks of people that cooperate to produce an artistic work. The intention is to show the manner in which experiences of this type generate, modify, strengthen or attenuate social capital. The result of this analysis is a sociology of organizations through the view of new forms of association that have cultural action as a base.

Agradecimientos

Agradezco especialmente a Pablo Forni, director de esta tesis, por haberme brindado su experiencia y confianza en mis decisiones, fundamentalmente por abrirme el camino en la sociología.

A los protagonistas de las experiencias, por el tiempo brindado y la disposición a reflexionar sobre ellas.

Este trabajo contó con el apoyo del sistema de becas de FLACSO-Argentina y de CONICET, que tuvo como sede el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (IDICSO-USAL). Agradezco a estas instituciones por haberme brindado la oportunidad para realizar este estudio; constituyen hogares intelectuales sumamente estimulantes para mí.

A las autoridades de FLACSO, por abrir la posibilidad de un intercambio lleno de color y aprendizaje con FLACSO-México y el Programa Centroamericano de Postgrado. Agradezco especialmente a Karina Ansolabehere, Gisela Zaremborg y Nicolás Loza Otero de esa institución por dedicar su tiempo y atención en comentar mi proyecto de tesis. Gracias también a Lizette Mora Urquiza por acompañarme en los recorridos históricos del muralismo mexicano.

A mis compañeros de Maestría y Doctorado, por sus comentarios a los avances de este trabajo, fundamentales desde el comienzo hasta el final del proceso de investigación. Gracias especialmente a Tatiana Barrero Buch, por compartir conmigo eternas divagaciones sobre el arte comunitario, el mundo y sus alrededores, a quien le debo mi tema de estudio.

A quienes fueron mis profesores de Maestría y Doctorado, fundamentalmente a Ana Laura Rodríguez Gustá, por sus perspicaces sugerencias, su entusiasta apoyo y especialmente por enseñarme el rumbo, y a Alicia Méndez, por lo aprendido gracias a la calidez de su enseñanza.

A Luciana Castronuovo por entender siempre mis inquietudes y ayudarme con ellas, y a Cecilia Sleiman por la seguridad de saber que cuento con ella.

A Liam Dunstan, por sostenerme en todo momento y por enviarme perlas bibliográficas de los lugares más recónditos.

A mi familia que siempre me acompaña, especialmente a Magdalena Cattaneo, 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	21
1.1 ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO INTERNACIONAL	21
Antecedentes	23
Definiciones	27
Impacto.....	36
Metodología	40
Tipologías.....	40
1.2 ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO LATINOAMERICANO Y LOCAL	42
Antecedentes	43
Definiciones	47
Impacto.....	57
Metodología	59
Tipologías.....	60
1.3 RESUMEN DEL ARTE COMUNITARIO Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO	62
Definición de arte comunitario a la que se arriba	64
CAPÍTULO 2: CAPITAL SOCIAL	67
Definiciones	67
Propiedad individual o colectiva.....	74
Impacto.....	75
Tipologías.....	77
2.1 RESUMEN DEL CAPITAL SOCIAL Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO	82
Definición de capital social a la que se arriba.....	82
Tipología de capital social a la que se arriba	84
Dimensiones de capital social a las que se arriba	86
CAPÍTULO 3. LAS ORGANIZACIONES DE LA SOCIEDAD CIVIL ...	96
Definiciones	96
Antecedentes	100
El crecimiento del sector.....	102
Tipologías.....	107
3.1 RESUMEN DE ORGANIZACIONES DE LA SOCIEDAD CIVIL Y POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO	109
Definición y tipología de OSC a los que se arriba.....	109
CONCLUSIONES	113
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	117
ANEXO I. Síntesis general del trabajo	1
ANEXO III. Síntesis de problema, objetivos e hipótesis.....	1
ANEXO IV. Síntesis preliminar de los casos	1
ANEXO V. Guía de preguntas.....	1

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Características e impactos del arte comunitario según la literatura especializada	63
Cuadro 2. Definiciones de capital social por autores.....	73
Cuadro 3. Diferentes tipologías de capital social según tipo de vínculos....	82

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 (Wald, 2007):

Hoy en día no es posible hallar una definición consensuada sobre qué es el arte, cuáles son sus funciones, quién puede hablar en su nombre y cuáles son las conexiones entre el arte y las otras áreas de la actividad social (Wald, 2007: 151).

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 formación del capital social en ciertas organizaciones? Siguiendo a Ceballos Garibay (2003), el arte, entre otras razones: 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 o 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 se busca hacer una contribución teórico-metodológica, a partir de la reelaboración de la definición, tipos, dimensiones e indicadores del capital social, en función de los casos de estudio. A su vez mi aporte pretende ser en torno al arte comunitario, en tanto no existe aún un término oficial o universal que abarque este tipo de experiencias organizativas. Se busca avanzar en la evolución de los trabajos sobre el capital social en ámbitos disciplinares (en este caso ligados al arte comunitario), donde su aplicación ha sido escasamente desarrollada.

El tema de la tesis doctoral en proceso de escritura es la modificación del capital social en ámbitos artísticos y comunitarios. Tal tesis desarrollará el estudio de experiencias de arte comunitario, utilizando la teoría del capital social. Allí se describirán experiencias de arte comunitario en Gran Buenos Aires¹ surgidas cercanas a crisis socio-económicas considerables del país, y se analizarán las modificaciones en el capital social al interior de los

¹ Siguiendo al Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), se entiende por Gran Buenos Aires “al área comprendida por la Ciudad de Buenos Aires más los Partidos del Gran Buenos Aires” (2003: 4).

grupos, y entre éstos y otros actores. Se intentará dar cuenta del modo en que experiencias de este tipo modifican el capital social. Se buscará obtener conclusiones sobre las capacidades de diferentes tipos de organizaciones artísticas (diferentes en cuanto al tipo de organización, impulsores, estatus jurídico, modo de intervención y población objetivo), desde la óptica del capital social. A partir de los casos seleccionados, el trabajo de análisis se concentrará en identificar procesos que favorezcan la generación (o fortalecimiento, o debilitamiento, según el caso) del capital social en sus diferentes formas.

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 muralismo², 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).

Enfoque y aproximación teórica

En esta investigación se enfatizará 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.) o relativos al campo de la sociología del arte. Consiste más bien en considerar la posibilidad de comprender las formas de organización social (Becker, 2008) –entendida como la red de personas que cooperan para

² 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). Utiliza fundamentalmente latas de spray como material de expresión (Costa y Raposo, 2008; Hernández Sánchez, 2008).

producir un trabajo artístico– de experiencias artísticas 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 profunda admiración, la propuesta de Howard Becker (*“Los mundos del arte”*, primera edición 1982), consistente en partir desde un principio de análisis “social y organizacional, no estético”, donde “lo que buscamos son grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellas llaman arte” (2008: 55). 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). Es por ello que en la tesis doctoral en proceso de escritura se examinará la dinámica de las experiencias organizativas de arte comunitario en términos de aquellos que participan directamente en ellas³. 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).

³ 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 que no participan de las experiencias. Sin embargo, esta población deberá ser tenida en cuenta para futuras investigaciones sobre el tema.

Preguntas de investigación, objetivos e hipótesis

El aporte del presente trabajo intenta ser la generación de un desarrollo teórico-metodológico dentro de la teoría del capital social y en torno al arte comunitario. Para la definición de los interrogantes se tuvo presente la tesis doctoral en proceso de escritura, en la que se intentará dar cuenta del modo en que experiencias de este tipo generan o modifican el capital social. Por lo tanto, las preguntas de investigación giran en torno a: ¿Son las experiencias de arte comunitario eficaces para el fortalecimiento del capital social? ¿Qué tipo/s de capital social surge/n en experiencias de arte comunitario? ¿Qué vínculos o procesos promueven la generación (o fortalecimiento, o debilitamiento, según el caso) de las experiencias de arte comunitario? ¿Qué tipo/s de artista/s e impactos surge/n en experiencias de arte comunitario?

De lo anterior se derivan preguntas más específicas: ¿Qué características tienen las distintas organizaciones de arte comunitario (diferentes en cuanto al tipo de organización, estatus jurídico, modo de intervención y población objetivo)? ¿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, en la tesis doctoral en proceso de escritura se proponen las siguientes hipótesis de partida: Primero, las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, porque promueven la generación de vínculos entre personas y organizaciones. Segundo, los tipos de capital social que surgen en estas experiencias dependen del tipo de financiamiento, de la estructura organizativa de la organización, del grado de apoyo de las organizaciones gubernamentales y de la sociedad civil, del anclaje en la comunidad, y/o del posicionamiento en el mercado de sus productos. Tercero, los vínculos con el Estado y/o con la Iglesia son fundamentales para la sostenibilidad en el

tiempo de estas organizaciones. Las experiencias de arte comunitario, más allá de las instancias de consolidación y desarrollo en las que se encuentren, buscarán vincularse fundamentalmente con estos actores para su supervivencia. Cuarto, los impactos emergentes (artísticos, económicos, sociales, educativos) serán distintos y/o en distinta medida para cada miembro, según sean o no artistas profesionales integrados, rebeldes, ingenuos, *folk* o aficionados.

Enfoque y aproximación metodológica

La metodología con que se lleva a cabo la tesis doctoral en proceso de escritura 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 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:

es un tipo de investigación que produce hallazgos no provenientes de procedimientos estadísticos u otras formas de cuantificación. 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. La labor básica de la investigación en esta perspectiva es generar nuevos conceptos y categorías a partir de los datos.

En este método, la recolección de datos, el análisis y la teoría están en relación recíproca unos con otros. Un investigador no comienza con una teoría preconcebida y luego la prueba (a

menos que su propósito sea elaborar y extender una teoría existente). Más bien, uno comienza con un área de estudio y permite a la teoría emerger de los datos (Strauss y Corbin, 1998: 12, 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 no tanto en actores individuales, sino fundamentalmente en las relaciones de las organizaciones de la sociedad civil y entre éstas y otros actores relevantes.

Las *unidades de análisis* de la tesis doctoral en proceso de escritura son las organizaciones de arte comunitario. 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 el Gran 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 y los veinticuatro partidos son las áreas con el mayor número de organizaciones de la sociedad civil: el Gran Buenos Aires se ubica en el primer lugar (1.376), seguido por la Ciudad de Buenos Aires, con 1.014 OSC (Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad [CENOC], 2003).

Dado que la intención es analizar conformaciones y modificaciones del capital social en las organizaciones 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 la tesis doctoral en proceso de escritura se realiza un *estudio de casos múltiple* (Stake, 1995), 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.

Para la selección de los casos se ha realizado una búsqueda a través de: i) 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; y ii) informantes claves (dado el carácter muchas veces no institucionalizado de estas experiencias).

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*]⁴ (Blau, Blau y Golden, 1985: 310; Van Delinder, 2006), y dentro de éstas, las artes visuales en especial. De todas formas, esta distinción no es absoluta, en tanto, tal como explica Williams: “muchos de los proyectos de artes preformativas tienen un significativo componente de artes visuales y muchos de los proyectos visuales tienen un

⁴ 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 preformativas 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 moleados o transformados para crear un objeto artístico.

componente de diseño importante” (1995: 8, traducción propia). La tesis doctoral en proceso de escritura se centra en casos que tienen un mismo (aunque no necesariamente un único) y preponderante “tema específico”⁵ (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 tangibles⁶, 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 escala, 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).

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:

⁵ “Los Temas Específicos tienen por fin indagar sobre las actividades puntuales que abordan las organizaciones particularizando aspectos de las áreas temáticas” (CENOC, 2003: 110).

⁶ 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 distintas dimensiones y nivel de institucionalización.

Presentación de los casos seleccionados

A continuación se presentan brevemente los tres casos seleccionados. De forma preliminar, esta tríada responde al interés por cubrir cada tipo de las clasificaciones aquí generadas (tipologías 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: tipo de organización, impulsores, nivel de formalidad, modo de intervención y población objetivo.

Cabe señalar que la siguiente descripción de las organizaciones tomadas se inspira en las tipologías 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 seleccionados⁷:

Caso I (Organización “A”): *“modelo institucionalizado (subvencionado por la administración pública); con un nivel medio de participación (co-creación entre artistas y miembros de la comunidad); la intervención en la comunidad es a través de una organización de apoyo; profesionales integrados colaboran con artistas aficionados; el artista profesional trabaja para y con la comunidad; el proyecto es iniciado por un*

⁷ Los nombres de las organizaciones han sido modificados.

funcionario”. Es una asociación civil con dos sedes en el norte de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo objetivo es reinsertar a ciudadanos en situación de calle a las redes sociales, culturales y productivas. El proyecto nació en el 2003 por iniciativa del gobierno local, con un énfasis en la realización de murales. Actualmente conforman una asociación. Comprende talleres de artes y oficios.

Caso II (Organización “P”): *“modelo de organizaciones de base; con fuerte anclaje en la comunidad; con un nivel alto de participación; profesionales integrados colaboran con artistas aficionados; el artista profesional trabaja en y para la comunidad; el proyecto es iniciado por miembros de la comunidad”*. Se trata de una organización cultural ubicada en un predio de un barrio del sur de la Ciudad de Buenos Aires. Nació en 2006 por iniciativa de un grupo de jóvenes del barrio, con el objetivo de crear talleres artísticos para la población del barrio. Este proyecto ha recibido, entre otros, apoyo financiero de artistas e instituciones internacionales. Realizan actividades recreativas, deportivas y culturales (exposiciones de arte, festivales, etc.). Una de las principales acciones de la organización en el barrio es la realización de murales en el espacio público.

Caso III (Organización “M”): *“modelo de organizaciones de apoyo y de base; nivel alto de participación; profesionales integrados colaboran con artistas aficionados; el artista profesional trabaja para la comunidad; el artista aficionado trabaja con, de y por la comunidad; el proyecto es iniciado por artistas profesionales en conjunto con centros comunitarios”*. El proyecto de generar arte a partir de una tarea grupal en espacios comunitarios, surgió durante la crisis de 1989, cuando una pintora profesional decidió impartir talleres de arte en un comedor infantil ubicado en un asentamiento del Gran Buenos Aires. En la actualidad, varias de las primeras participantes de esta experiencia son hoy multiplicadoras de la tarea. Los grupos que forman parte de esta experiencia se ubican en el oeste del Gran Buenos Aires, y el ámbito de acción se extiende a la Provincia de Buenos Aires. La propuesta está destinada a mujeres, niños y adolescentes

que por diversas razones (sociales, económicas, culturales) tienen limitado acceso a espacios para desarrollar actividades artísticas.

Fuentes y técnicas de recolección de datos

La recolección de datos a analizar en la tesis doctoral en proceso de escritura ha finalizado. Para ello 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, en tanto las características de los casos hicieron necesaria la presencia prolongada en el lugar. Junto a una amplia gama de técnicas de recolección, se llevó a cabo la observación participante, vinculada a un modo de ver e interactuar en el campo (Ameigeiras, 2007).

El *registro* de la información se hizo a través de notas de campo, grabaciones 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 su estructura organizativa, modos de acción y las prácticas que realizan en su propio contexto y lugares de acción.

Asimismo se utilizó la *entrevista en profundidad semi-estructurada – con guía–* (ver Anexo) para los individuos que conforman las distintas experiencias y a los miembros de la red. 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, pintor profesional, otro actor). De todos modos, los mejores resultados de las entrevistas se obtuvieron una vez incorporadas las preguntas, lo cual colaboró en el resultado 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 inter y entre grupos. 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, considero estas herramientas como las más adecuadas para el presente estudio.

Como método complementario de investigación, podría haber sido conveniente realizar *grupos focales* (Morgan, 1996), de los que participarían los integrantes de las experiencias. La disposición grupal de este tipo especial de técnica hubiera facilitado observar la interacción grupal y las diferencias y similitudes en las expresiones de los participantes. Sin embargo, la aplicación de técnicas de recolección de datos siguió las reglas de cada caso. En el primer y segundo caso, este sesgo se cubrió con las técnicas de observación participante y no participante. En el tercer caso, se lograron realizar entrevistas grupales, que de algún modo suplieron a los grupos focales.

Por otra parte, se produjeron fotografías de las experiencias como medida no obstructiva complementando 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.

Muestreo

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)⁸

⁸ 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

y empírica (dado que los casos seleccionados son relevantes en sí mismos por la densidad de sus vínculos).

Análisis

En cuanto a las *técnicas de procesamiento y análisis de datos*, siguiendo a Strauss y Corbin (1998), se comenzará por el microanálisis (análisis detallado línea por línea para generar categorías iniciales) y se continuará por la codificación abierta, axial y selectiva.

Durante la codificación abierta se procederá a la atribución de nombres o categorías conceptuales a diferentes partes relevantes de las observaciones, entrevistas y memos. Este proceso consiste en “abrir” el texto y exponer los pensamientos, significados e ideas allí contenidos; de este análisis surgirán los conceptos, que luego se agruparán en categorías, de mayor nivel de abstracción, con sus propiedades y dimensiones.

Luego se procederá a la codificación axial, consistente en el proceso de desarrollar categorías sistemáticamente y vincularlas con sus subcategorías, para explicar el fenómeno de forma más precisa. En este proceso, la codificación ocurre alrededor del eje de una categoría, vinculando categorías al nivel de propiedades y dimensiones. Las categorías se ubicarán dentro de un paradigma, en el que se identificarán: condiciones, acciones/interacciones y consecuencias.

Por último se procederá a la codificación selectiva, esto es, el proceso de integrar y refinar la teoría. Se codificará selectivamente para una categoría central, y se revisarán posibles inconsistencias de la teoría.

Para ello me apoyaré en el Programa ATLAS.ti como soporte técnico para el análisis cualitativo de los datos. Es decir que si bien se tiene una teoría desde la que se parte, se espera, a partir de la sensibilidad teórica (Glaser y Strauss, 1967), hacer emerger aquello que es relevante para la

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 convocante.

misma (Strauss y Corbin, 1998). Se busca que la teoría sea una herramienta para la problematización de los casos y que éstos a su vez operen como disparadores de desarrollos conceptuales.

Asimismo se espera confeccionar diagramas de los vínculos a partir de los datos, generando de esta forma una visualización de redes. Para ello me apoyaré en el Programa Visone como soporte técnico.

Factibilidad

La forma de acceder a los grupos varió de acuerdo al caso, según su grado de horizontalidad. La *entrada al campo* se vio facilitada por la propia afinidad y experiencia en talleres de artes visuales, lo cual ayudó a establecer *rapport* con los entrevistados. Luego se utilizó la técnica de “bola de nieve”, es decir, a través de contactos establecidos en el trabajo de campo, los informantes recomendaban una o más personas de sus círculos conocidos (Gubber, 2004, en Zibecchi y Guimenez, 2004).

Si bien el tiempo preciso que insumirá el trabajo de análisis no puede precisarse con exactitud, se cuenta con amplia disponibilidad para llevarlo a cabo. Se dispone asimismo de un espacio físico institucional acorde a las necesidades del presente estudio, en tanto posee computadoras con acceso a Internet y programas especializados, grabadores, una biblioteca especializada en la temática a tratar y un amplio margen horario para su ocupación.

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 ciertamente débil (Lowe, 2000: 359). Recurriendo a *Sage Publications*⁹, una

⁹ 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

base de datos que compila la literatura científica internacional de humanidades y ciencias sociales (y también de otras disciplinas) publicada por más de 500 revistas, 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. En una búsqueda del término “arte comunitario” realizada en la biblioteca electrónica *Scielo*¹⁰, se obtuvieron 2 resultados, y la búsqueda de términos semejantes no superaba este resultado.

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 5804 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 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 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).

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.

¹⁰ Búsqueda propia realizada el 26 de noviembre de 2010.

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 Estados Unidos y países de Europa) que han investigado este tema (Jones 1988; Lowe, 2000; Wositzky, 1998). Asimismo encuentro 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.

Aquí se espera incorporar el capital social, en tanto se reconoce 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 y la tesis doctoral en proceso de escritura es potenciar el debate teórico en torno al arte comunitario y a la vez enriquecer la teoría con experiencias organizativas concretas. Entiendo que con ello se enriquecen teoría y práctica mutuamente, en tanto: 1. la práctica aporta a la teoría en complejidad (sobre todo considero 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. El interés de la tesis doctoral final es llegar a reconstruir las redes que forman las

experiencias de arte comunitario y conocer qué tipos de capital social allí se generan o cómo se modifican, y específicamente conocer si las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social.

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”¹¹ (Merklen, 2000), experiencias creativas del Gran 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).

Impulsan a este trabajo las Recomendaciones de la UNESCO (1980), que sostienen 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.

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 conveniencia de este tipo de estudios al destacar, entre otros desafíos, “Comprometer a las universidades estatales y privadas en la construcción de

¹¹ 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).

evidencia científica sobre la acción que desarrollamos en particular en relación al perfil intangible que representan los aportes culturales”.

Quisiera por último aclarar que mi 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 estudiante¹², luego como tesista de la carrera de sociología de USAL¹³ y finalmente como becaria con sede en el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (IDICSO)¹⁴, 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 grupo.

Esquema de exposición

En este trabajo se presenta la primera parte de un estudio mayor (correspondiente a la tesis doctoral en proceso de escritura). La presente tesis da cuenta del marco teórico-conceptual del estudio, que comprende tres capítulos, uno referido al arte comunitario, otro relacionado con el capital social, y el tercero vinculado a las organizaciones de la sociedad civil. En este texto se presenta el problema de investigación y una discusión teórica sobre tales términos. Posteriormente se exponen las conclusiones generales de esta investigación y las preguntas y desafíos de la tesis doctoral futura. En el anexo se hallan esquemas que resumen el trabajo, como así también la guía de preguntas utilizada, que dan cuenta de los avances en el trabajo de campo, en miras a la tesis doctoral en proceso de escritura.

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ En la actualidad participo del Proyecto CONICET de Investigación Plurianual (2010-2011) “Organizaciones comunitarias, redes sociales y capital social en ámbitos de pobreza y exclusión” a cargo del Dr. Forni.

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 tradicionales de creación y exposición; y como objetivo de la tesis doctoral en proceso de escritura, 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 más o menos informales.

CAPÍTULO 1: ARTE COMUNITARIO

En este capítulo se revisa el concepto “arte comunitario” [*community arts*]¹⁵. 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 de la complejidad latinoamericana 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 contextos¹⁶.

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 vías de desarrollo, 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

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 (en tanto utiliza las mismas formas que éste – danza, pintura, etc.–); 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 experiencias¹⁷ (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 tema¹⁸. 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 (Putland, 2008). 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.

¹⁷ Una excepción al respecto es Australia, donde hacia 1987 quedó oficialmente instalado el término “*community cultural development*” (CCD, según sus siglas en inglés), recomendado por *Australian Art Council*, aunque recientemente, hacia 2006, se cambió el término por el de “*creative communities*”, 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.

¹⁸ 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 el 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, considerada 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 [*community arts*] 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: “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 socioculturales¹⁹, 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 desarrollo cultural 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).

¹⁹ 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.

En esta década comenzó a plantearse el dilema entre proceso y resultado, consistente en el debate 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 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

Si bien es de suponer que para comprender el arte comunitario necesitamos establecer primero qué se entiende por arte y comunidad, la gran mayoría de los autores revisados provenientes de una perspectiva del arte comunitario, no se detiene a definirlos por separado. 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 difícil definir al arte comunitario” (Congdon y Blandy, 2003).

De un estudio sobre el impacto del arte, White y Rentschler (2005) hallan que los 12 autores que ellos analizan en profundidad, 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 no se dedica a desarrollar con precisión la noción de arte comunitario (la nombra de manera auxiliar), resulta fundamental dar cuenta de su planteo, en tanto se comparte la premisa desde la que el autor parte: el arte implica la acción conjunta de diversas personas. 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)

También la define como “una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (Becker, 2008: 54). Su objeto de análisis no se restringe al artista y su obra, sino que toma a la red de cooperación con el fin de analizar al arte como fenómeno social. 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” (2008: 43).

Aquí se retoman con especial énfasis el capítulo ocho del libro de Becker titulado “*Los mundos del arte*”, en tanto es allí donde 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: profesionales integrados, rebeldes, ingenuos y *folk*.

Resumiendo los tipos de artistas por él mencionados y los rasgos fundamentales en los que difieren, puede decirse que el *profesional integrado* adquirió e internalizó hábitos de visión y pensamiento durante su formación; el *rebelde* 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. Aquí se agrega a ello un quinto tipo que, sin ser definido propiamente como tal por Becker, se desprende del anterior: el *artista aficionado*, que comparte con el *artista folk* la lejanía del mundo de la pintura profesional, aunque sí puede haber asistido a talleres o clases de pintura para no profesionales. Por último, Becker sostiene que puede haber movimientos de uno a otro tipo, y que éstos se explican por la relación entre el autor y un mundo de arte organizado.

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; en la tesis doctoral en proceso de escritura se buscará retomar la tipología propuesta por este autor, a partir de los propios hallazgos surgidos en la empiria.

En relación al término “comunidad”, para Mosher (2004) suele suceder que términos como “comunidad” y “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 tipo 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 en sus estudios como: artes plásticas, 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).

De todos modos Koopman aclara que las oportunidades que este tipo de arte brinda no es únicamente relevante en áreas desfavorecidas, sino en todo tipo de escenarios. De la definición anterior, 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): i) se focaliza en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias; ii) puede alcanzar a personas con poca afinidad a centros culturales estandarizados (como escuelas de música o teatros); y iii) 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: iv) se desarrolla típicamente en la comunidad; v) involucra no tanto a “audiencias” sino a la participación activa de individuos o grupos; y vi) 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).

Tomando estas definiciones, veamos brevemente el punto sobre arte comunitario y arte público. Si bien cabe aclarar que otros autores distinguen uno de otro (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.

En el tercer trabajo (Mosher, 2004), el arte comunitario se define 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).

A diferencia de los otros trabajos revisados que en general apuntan a un trabajo necesariamente grupal, el aporte de Mosher se distingue por abrir la posibilidad de que sea un arte hecho por una o más personas.

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. (1997) 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

agregamos, 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 impecables, 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 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 describir a 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*²⁰ (editorial científica con una base de datos *on line* que compila revistas y libros a nivel internacional), 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

²⁰ Búsqueda propia realizada el 09-10-10 en un rango de años que va de 1879 a 2011.

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 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 Koopman²¹, 2007; Lowe²², 2000), el trabajo de Matarasso (1997) titulado *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, 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 esta 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 resulta el más apropiado, en tanto aporta elementos para poder construir categorías y poder aplicarlas a casos concretos. Las categorías utilizadas en este estudio fueron:

²¹ 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.

²² 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.

Desarrollo personal: 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).

Cohesión social: 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).

Empoderamiento [empowerment] comunitario y propia determinación: está relacionado 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).

Imagen local e identidad: se relaciona 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).

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).

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 contento 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 este estudio son: 1) la participación en actividades artísticas conlleva beneficios sociales; 2) los beneficios son intrínsecos al acto de la participación; 3) los impactos sociales son complejos pero comprensibles; 4) los impactos sociales pueden evaluarse o planearse (Matarasso, 1997). 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 comúnmente la teoría del capital social. Si bien en este trabajo no se halla referencia directa a ésta, algunas de las categorías aquí utilizadas para analizar el impacto de este tipo de programas artísticos (tales

como cohesión social e imagen local) son compartidas por la teoría del capital social.

En esta tesis se aplicarán en forma preliminar las categorías trabajadas por Matarasso como punto de partida para el análisis cualitativo, y aquellas que vayan surgiendo del análisis. A su vez se contemplarán las sugerencias halladas de la revisión bibliográfica realizada. Aquí se acuerda con White y Rentschler (2005) que 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 el trabajo de Williams (1995), en el que la gran mayoría de las preguntas del cuestionario aplicado eran 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 en el impacto social 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. Acerca de la medición del impacto, sostienen que los estudios realizados no son necesariamente representativos, que faltan datos longitudinales y validación 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 modelos 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)²³, 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). Tratándose del poder y control de los trabajadores comunitarios hacia la comunidad el modelo va de mayor a menor, y tratándose de la comunidad hacia aquellos, va de menor a mayor. 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, la interpretación acerca de los límites de cada tipo se dificulta, en tanto no queda claro si parten desde la posición del artista profesional, del artista aficionado, de la organización, de los miembros de una 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 toman en cuenta asimismo tres tipos, según los proyectos hayan sido iniciados por funcionarios, miembros de la comunidad o artistas profesionales.

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 particularmente el caso argentino, con el fin de construir un marco adecuado para el estudio de este tipo de experiencias organizativas en Argentina.

²³ Si bien estos autores nombran en mayor medida al “desarrollo cultural comunitario”, hacia el final los autores sostienen que no existe una oposición entre arte comunitario [*community arts*] y desarrollo cultural comunitario [*community cultural development*], sino que ha habido una evolución de un término hacia otro (Pitts y Watt, 2001).

1.2 ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO LATINOAMERICANO Y LOCAL

Si bien hemos visto que el “arte comunitario”²⁴ es una expresión surgida y desarrollada principalmente en diferentes países angloparlantes (Australia, Estados Unidos, Inglaterra), 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, en los países angloparlantes las experiencias de arte comunitario resultan igualmente desarrolladas a nivel empírico como teórico, mientras que en estas latitudes, 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.

En investigaciones y mesas de discusión latinoamericanas existe una corriente de estudios al respecto, que se han 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 de la complejidad latinoamericana frente a la herencia anglosajona del término.

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 -conformado por distintas organizaciones de la sociedad civil sin fines de lucro de Guatemala, El Salvador y Honduras-; el Encuentro Latinoamericano “Juventud y Arte Comunitario” (25-30 de noviembre de

²⁴ 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.

2009, Guatemala), La “Red Guatemalteca de Arte Comunitario”; la red de arte comunitario “GuanaRED” de Costa Rica.

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 latinoamericano²⁵. Se busca conocer cuál es el grado de avance en la investigación académica (aunque también se incluyen ciertos aportes de la investigación no académica²⁶) 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)²⁷

Aquí interesa, no tanto averiguar el modo en que aparece el concepto en nuestro país, sino más bien establecer un estado de la cuestión sobre el arte comunitario en la región. Se espera que ello colabore a establecer un marco teórico para la futura descripción, análisis y comprensión del tema en la Argentina.

²⁵ 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.

²⁶ Como explica Roitter en su texto ‘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.

²⁷ Página web arte.epson.

Si bien el trabajo, la documentación y los encuentros entre diversas organizaciones se hicieron más visibles especialmente después de la crisis de 2001 en nuestro país (Bittner y Faisal, 2007), las experiencias de arte en red surgen bastante tiempo antes. En una búsqueda por los orígenes del arte comunitario en Argentina, Pansera plantea que se pueden rastrear diversos antecedentes del mismo 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 de Buenos Aires a principios del siglo XX (del Cueto, 2006).

Para otros autores, estas experiencias se desarrollan durante la dictadura militar y para otros tantos, con la vuelta a la democracia. Dubatti, siguiendo la primera postura, considera que 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” (en Bittner y Faisal, 2007: 15). Es así como la gran mayoría de las actividades culturales quedaron del lado de la clandestinidad. Con la vuelta a la democracia, las organizaciones culturales existentes fueron adquiriendo más fuerza y protagonismo, volvieron al espacio público y empujaron el 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).

Sin embargo, según Pansera (2005) es en el contexto de crisis del 2001 que este “movimiento” comenzó a tomar características particulares, que reunían tanto al arte como a la solidaridad. Los sucesos de aquella

época dieron lugar a la explosión de vastas expresiones en la vida política y social, entre las que surgieron 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). 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). 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).

Algunos autores sostienen que el panorama del 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 (Pansera, en Bittner y Faisal, 2007: 18).

La proliferación en los últimos diez años 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, marchantes, 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 Comunitario²⁸, la Alianza Metropolitana²⁹ y la Red Solidaria Arte en Red³⁰.

Asimismo, 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 Comunitario³¹ y el Programa de Subsidios para el Desarrollo Sociocultural (Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, 2005-2010), el Seminario de Arte y Desarrollo Comunitario (Buenos Aires, 2008), las Jornadas Internacionales de Cultura y Desarrollo Social (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

²⁸ 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).

²⁹ 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).

³⁰ 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).

³¹ 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 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).

nacional durante 2005 y 2006, en los que se advirtió por un lado una amplia definición del universo de “organizaciones comunitarias”³² destinatarias del programa (amplia en cuanto a los objetivos no únicamente estéticos sino principalmente sociales de las organizaciones) junto a ciertos requerimientos institucionales; y 2) la participación en diversas Jornadas y Seminarios relacionados con el arte y la cultura, en los que a la vez se notó tanto una vasta cantidad de relatorías de experiencias, como una desvinculación de éstas de algún tipo de marco teórico.

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, junto con él emergen conceptos vecinos.

Arte comunitario y términos semejantes

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 las presentadas por la literatura en inglés. Las denominaciones que estas experiencias adquieren en estudios realizados a nivel latinoamericano y especialmente local, son diversas:

³² 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).

“*Teatro comunitario*”³³: Son numerosos los estudios e instituciones que utilizan esta denominación (Bidegain, Marianetti y Quain, 2008; Borba, 2009; Greco, 2007; 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). Veamos sus características generales, que 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; es gratuito. Sobre este último punto, Bidegain et al. (2008) plantean que de un encuentro realizado en La Plata hacia 2005, surgió la pregunta “¿Por qué no cobramos por actuar?”. El resultado fue que en su gran mayoría los vecinos-actores concluyeron que ello diluiría el objetivo del teatro comunitario; es decir, 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.

Segundo, finalidad artística y social: todo el que participa asume un compromiso con lo artístico y con las tareas organizativas que tengan que

³³ 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 sus 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 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).

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.

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; 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 juveniles³⁴ de la zona

³⁴ “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

sur de la Ciudad de Buenos Aires, Wald sí utiliza el término “arte comunitario” (2009a: 346; 2009b: 53). Si bien aclara que es así como estas experiencias “han sido denominadas en grillas de programación de festivales, centros culturales, teatros y medios de comunicación” (2009b: 54), no da precisiones sobre su definición. 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*”. Respecto al primero, bajo tal 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. Son varios los autores e instituciones que se sitúan dentro de esta concepción (Bidegain et al., 2008; Greco, 2007; Ministerio de Cultura GGBA, 2010; Olaechea y Engeli, 2008; Ramos y Sanz, 2009; Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social [Red LAATS]³⁵, 2009; Roitter, 2009; Suess, 2006).

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)

³⁵ 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

Las fuentes teóricas propias del “arte para la transformación social” y del “teatro comunitario” suelen ubicarse en la pedagogía del oprimido de Paulo Freire y el teatro-foro de Augusto 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:

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 rumbos 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).

laboral, económica y socialmente que perdieron su lugar de participación en la sociedad” (Red LAATS, 2009: 21).

Por último, más allá de los términos vecinos al arte comunitario encontrados en la literatura, también encontramos a autores e instituciones que sí utilizan concretamente este término. El “*arte comunitario*” 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 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 (puede implicar las artes visuales pero también el teatro, la danza, la artesanía, o las 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 semejantes³⁶, cabe detenerse en algunos puntos de coincidencia hallados en la literatura en idioma español. En primer lugar, se observa que todos ellos comparten: un desacuerdo con las jerarquías culturales, 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 que se encuentran 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).

³⁶ 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).

En segundo lugar, a raíz de los textos analizados, se desprende que en nuestro país pareciera haber una fuerte ligazón entre este tipo de experiencias y la población de sectores sociales más desfavorecidos (hecho que tiene su correlato en la mayoría de los países de América Latina), situación menos frecuente en la literatura en lengua inglesa. 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”, es curioso evidenciar que de la revisión de la literatura sobre el arte comunitario y conceptos semejantes en español, no se hayan encontrado definiciones acerca del arte en sí, con excepción de: 1. un trabajo de Secretaría de Cultura de la Nación Argentina et al., que laxamente describe que el arte “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), y 2. un trabajo sobre las prácticas de una fundación que sostiene que allí se “toma al 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”³⁷ 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).

Aquí también se destaca otro trabajo (Maya Jariego, 2009), 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”. El autor 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

³⁷ 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 Miríada*, 2 (3), 69-109. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

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 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” (2009b: 54)³⁸. En Suess (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 hallados sobre estas cuestiones 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 del *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

³⁸ 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 Aires: Paidós; 2. Carla Muriel del Cueto. *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*. Buenos Aires: IDES; 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.

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 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 auto-ayuda 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; y

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 que también es útil a la clasificación de los casos seleccionados en esta tesis:

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).

También podemos referirnos a las comunidades en diferentes niveles de análisis: microsistemas (grupos de ayuda mutua, clases); organizaciones (grupos comunitarios, congregaciones religiosas, lugares de trabajo); localidades (manzana, barrio, pueblo, ciudad, área rural) (Dalton, Elias y Wandersman, 2001, en Maya Jariego, 2009).

Algunos dilemas vinculados a esta relación entre artista y comunidad son: “¿En qué posición se sitúa el artista? ¿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).

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 literatura estudiada. En base a la literatura internacional, latinoamericana y local presentada, se muestra 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

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

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

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 formación³⁹, 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 facilitará un vocabulario multidisciplinario y universal.

Asimismo en la tesis doctoral en proceso de escritura se busca tomar en consideración una serie de cuestiones que deja planteada la literatura sobre el arte comunitario: primero, la necesidad de un marco teórico crítico (Palacios Garrido, 2009: 208); segundo, la evaluación de los impactos, en base a indicadores que puedan dar cuenta de la singularidad de las prácticas artísticas y que puedan medir “intangibilidades” propias del proceso del arte comunitario (Roitter, 2009: 13); tercero, la documentación y evaluación críticas –en especial en aquellos proyectos artísticos que reciben dinero público, cuyo fin es mejorar una problemática social– (Palacios Garrido, 2009); cuarto, evaluar la naturaleza real de las prácticas colaborativas, es decir, documentar tanto sus consensos como sus conflictos y diferencias (Palacios Garrido, 2009).

Definición de arte comunitario a la que se arriba

De la literatura anglosajona y latinoamericana sobre “arte comunitario” vimos que no se desglosan con demasiada profundidad los dos

³⁹ 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).

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, en base a los diversos autores analizados hasta aquí, se desprende una definición propia acerca del término⁴⁰:

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 pueden ser diversos (organizaciones de servicio social,

⁴⁰ Utilizo el término con reparos, puesto que mientras unas organizaciones aquí estudiadas utilizan expresiones similares para denominar sus prácticas, otras se muestran menos proclives a una denominación específica.

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 tradicionales 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 remuneradas, admiten prácticas rentadas. Si bien la población a la que se dirige es amplia, puede focalizarse en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias.

CAPÍTULO 2: CAPITAL SOCIAL

Definiciones

Hemos visto en la literatura especializada sobre arte comunitario que éste puede 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 de otras culturas o sectores sociales. Entonces, ¿podría decirse, tal como indica Williams (1995), que experiencias de arte comunitario colaboran a crear capital social?

Si se trata 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*”⁴¹, en tanto allí “se muestra cómo la práctica del arte comunitario está desarrollando considerable capital social” (1995: 1). Más allá de esta premisa, es sorprendente que la única definición presentada para definir el capital social no remita directamente a expertos en el tema, sino que se limite a una definición propia, que entiende el término 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, y a la vez se observan en él ciertas limitaciones a nivel teórico, 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

⁴¹ En español: “Creando capital social. Un estudio de los beneficios de largo plazo derivados del financiamiento al arte comunitario” (traducción propia).

sido tanto fuente de entusiasmo como de críticas. Existe una diversidad de 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 tenido 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 de los varios activos que los actores pueden activar. De todos modos podría argumentarse que el capital social reúne los requisitos que debe tener el capital para serlo (Coleman, 1990: 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. Aquello en lo que difiere el capital social de algunas otras formas de capital es que el primero existe

necesariamente en una relación social (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 que con 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 su creciente popularidad, al sostener que el concepto se ha empleado bastamente, porque pone en el debate un conjunto de temas invisibilizados por las políticas y teorías dominantes, y 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).

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 que puede hallarse 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 James 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.

Mientras Coleman pone el énfasis en la densidad de las redes como condición para el surgimiento del capital social, otro autor, Mark 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.

Ronald Burt (2000) va a nutrirse de esta fuente de inspiración para destacar casi veinte años más tarde una concepción semejante en la cual, según su opinión, es la relativa ausencia de lazos (que da en llamar “huecos”

o “brechas 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.

Si bien el capital social como concepto académico puede encontrarse desde comienzos del siglo XX, éste fue extensamente estudiado y se volvió popularizado en los noventa, 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).

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 interreconocimiento; 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 permanentes y útiles</i> ” (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, Granowetter 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	“es una función de mediación a través de agujeros estructurales más que cercanía al interior de una red” (2000: 1, 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). 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 de capital social 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). Esta definición abarca a actores tanto individuales como colectivos.

Acerca 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.

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, 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 (Durstun, 2000; Portes, 1999; Robison et al., 2003; Warren, 2008).

Dado que el foco está puesto en general 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. Este autor, si bien define al capital social como aquel que produce efectos positivos a los individuos dentro de las redes sociales, aclara que, de todos modos, 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).

De su estudio de programas de superación de la pobreza, Raczynski y Serrano (2005) plantean una idea diferente, que puede servir de utilidad para complementar la idea acerca de los beneficios en virtud de la pertenencia a redes y su relación con actores externos. Las autoras sostienen que los programas sociales, aún cuando tengan como objetivo fortalecer las relaciones sociales y redes, al desconocer las dinámicas propias de las comunidades, pueden debilitar el capital social previo de una comunidad.

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 que puede establecerse una distinción entre el capital social de unión [*bonding social capital*], que crea vínculos intragrupos, y el de aproximación, que genera vínculos entre grupos [*bridging social capital*]. El capital social de unión se refiere a las relaciones al interior de grupos homogéneos. En contraposición, el de aproximación es mucho 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 primera vez por Granovetter en la década de 1970 (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; Raczynski y Serrano, 2005):

- *bonding social capital* (más comúnmente traducido como capital social de unión, si bien autores como Kessler y Roggi prefieren utilizar el término “capital social comunitario” para referirse a este tipo de vínculos): 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.

- *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 estudios 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.) –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 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 exhaustiva que las vistas hasta aquí, en tanto incluye mayores niveles de especificidad. El autor nos provee de una distinción extendida de capital social (individual, grupal, comunitario, de puente, de escalera y societal), que se repasa brevemente a continuación:

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).

Capital social grupal: este tipo de capital social pareciera asemejarse a lo que la literatura especializada generalmente llama “capital social de unión” [*bonding social capital*]: “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).

Capital social comunitario: éste se encuentra en estructuras sociales mayores y se expresa en instituciones complejas, con contenido de cooperación y gestión (Durstón, 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 (Durstón, 2000: 25).

Esta forma particular de capital social abarca el contenido informal de las instituciones cuyo fin es contribuir al bien común (Durstón, 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 (Durstón, 2005: 49).

Asimismo el autor en otro texto describe este tipo de capital social de la siguiente forma: integra las normas culturales de confianza entre individuos con las prácticas de cooperación entre todos los miembros de un sistema social. “Los aspectos individuales y colectivos se compenetrán. La relación queda clara en el dicho ‘Los hombres pasan, las instituciones quedan’” (Durstón, 2000: 24)

Capital social puente: Durstón 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 (Durstón, 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).

Capital social de escalera: Este tipo de capital 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 un capital social que es propiedad (en proporciones desiguales) de ambas partes: es el capital social de escalera. Además, para el autor, este tipo de capital da acceso a otros recursos, económicos y políticos, que escasean en las comunidades pobres (Durston, 2002).

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. Diferentes tipologías de capital social según tipo de vínculos

Autores Vínculos	Putnam	Grooaert et. al.	Kessler y Roggi	Robison Siles y Schmid	Durston	Construcción propia
Horizontales	unión	unión	comunitario	unión	individual*	unión
	puente	puente	puente	escalera	grupal comunitario puente societal*	grupal puente
Verticales		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:

el significado del capital social puede ser completamente clarificado sólo si la actual situación tanto como sus supuestas

funciones son especificadas. 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).

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). 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); o bien se toma en cuenta la noción “mínima”, que sostiene que es el conjunto de recursos ligados a la posesión de una red de relaciones (Kessler y Roggi, 2005). 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).

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 construir una tipología de capital social propia principalmente por tres 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; 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; y 3) a medida que se fue avanzando en el estudio, el análisis dio cuenta de la complejidad y diversidad de los vínculos en los casos seleccionados, por lo que el mismo trabajo demandó superar la tríada de tipos más habitual en la literatura. Para ello me he apoyado fundamentalmente en las tipologías del Banco Mundial, CEPAL e Iniciativa de Capital Social anteriormente presentadas, que fueron reconstruidas y adaptadas, a modo que permitieran captar el fenómeno con mayor precisión.

Con el ánimo de salvar las dificultades recién enumeradas, aquí se aclara que en este estudio los tipos que resultan más útiles para analizar los casos considerados difieren en grados de intensidad, 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 (Durston, 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. Para González de la Rocha (2005), retomando la tipología de Durston, consiste en intercambios asimétricos y vínculos entre actores sociales y el Estado. Del mismo modo, Raczynski y Serrano (2005) explican, para el marco de los programas sociales, que las relaciones sociales de este tipo vinculan a

los grupos con programas, autoridades y funcionarios públicos. 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. Además, consiste en las relaciones establecidas entre actores con distinto grado de control y poder sobre recursos. 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).

Dimensiones 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 vimos 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). 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 dimensiones 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 un 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:

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).

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 dimensiones más propicias para el estudio del capital social ni un único método de medición, aquí se decide capturar esta “naturaleza multi-dimensionalidad” 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 dimensiones, la intención es dejarlas abiertas para poder enriquecerlas o modificarlas según cuáles vayan surgiendo como las más adecuadas a mi 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 dimensiones preliminares porque: 1. éstas confluyen en los diversos enfoques del capital social; 2. la selección de estas dimensiones consiste en un elemento de medición que ha sido validado con anterioridad en estudios en contextos de exclusión social del Gran Buenos Aires⁴² (ver Forni y Coniglio, 2003 y Forni, et al., 2004); y 3. constituyen un punto de partida para el análisis cualitativo.

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 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).

⁴² 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).

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*, que 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 ha puesto 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.

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. 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 (Durstun, 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.

De acuerdo con Molina (2001), el primero en utilizar el término red (*network*) fue John Barnes, hacia 1954, cuando utilizó esta palabra como analogía para describir un campo de actividad hecho de los lazos de amistad y de conocimiento al interior de una comunidad isleña de pescadores en Noruega.

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 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 enlaces que ocurren entre personas y 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).

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.

De acuerdo a lo sugerido por Putnam (2000), puede establecerse una distinción entre vínculos intra y entre grupos. Mientras el capital social de unión, crea vínculos intragrupos al interior de grupos homogéneos, el de aproximación genera vínculos entre grupos más heterogéneos. 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 primera vez por Granovetter en la década de 1970 (PRI, 2003). 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” (Durston, 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 (relativo a la teoría de los juegos y a la de la cooperación). La cooperación también puede emerger como consecuencia no planeada de la evolución interactiva —o coevolucionó— de distintas estrategias de agentes múltiples (Durston, 2005).

Durston 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 o aún más 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 (Durston, 2002: 19).

CAPÍTULO 3. LAS ORGANIZACIONES DE LA SOCIEDAD CIVIL

Tal como se adelantara a modo introductorio, este estudio se centra en organizaciones sin fines de lucro tanto formales como informales, y sus vínculos con organizaciones gubernamentales, de la sociedad civil, nacionales e internacionales. Es por ello que a continuación se aborda el desarrollo de las organizaciones de la sociedad civil (OSC), en tanto éstas se vinculan directamente con los objetivos del trabajo.

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).

Según 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)” (Arroyo, 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 que, como advierte Thompson,

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 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 estos 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, 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 (Campetella et al., 2000: 15)⁴³.

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 estudio del CENOC (2003), la mayor parte de las asociaciones incluidas en su base de datos (9.010 OSC inscriptas en ésta voluntariamente) corresponden a organizaciones informales. La presencia de este tipo de organizaciones también es mencionada en los trabajos de Roitter y González Bombal (2000) y de De Piero (2005). Según el informe de CENOC (2003), 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 representan en este registro el 44,3% (CENOC, 2003).

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

⁴³ 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).

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 2009).

Frente al cúmulo de denominaciones para las organizaciones del sector sin fines de lucro, en este estudio se acuerda con De Piero en la denominación de organizaciones de la sociedad civil (OSC) para expresar el universo de estas organizaciones.

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). Otros⁴⁴ apuntan a una clasificación con distintos matices, y ordenan los momentos clave de la siguiente manera: el período colonial; el inmigratorio; el de consolidación del modelo agroexportador y la sustitución

⁴⁴ 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 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.

de importaciones; el proceso de caída del Estado de Bienestar; y la globalización. Siguiendo a PNUD-BID, veamos cada uno de ellos:

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 (como medio ambiente, de la mujer o del consumidor). Ello surge a la par de la desregulación de la economía, los ajustes monetarios y fiscales, las privatizaciones y la reestructuración del Estado. Asimismo, impulsadas por una corriente renovadora en el sector empresario, y junto a un modelo que privilegia la eficiencia económica, aparecen las fundaciones empresarias y de múltiples

iniciativas enmarcadas en la responsabilidad social empresaria (PNUD-BID, 1998).

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 concuerdan 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)⁴⁵, 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). 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,

⁴⁵ 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)

particularmente las sociales. A manera de hipótesis acerca de la historia de las OSC, el autor arriesga que:

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”. 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 sociales⁴⁶. 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 “coordenada para pensar la relación entre política social y acción local” para este estudio, que Acuña, Jelin y Kessler mencionan bajo el concepto de “interfaz”, esto es:

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).

⁴⁶ Simplemente a modo de mención de una de las definiciones existentes sobre política social, podría decirse que: “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” (2000: 228).

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 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 provisoria para iniciar el análisis, a los fines específicos de los objetivos planteados para la investigación doctoral en proceso de escritura.

Definición y tipología de OSC a los 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 dos grandes grupos: 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 son:

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).

CONCLUSIONES

A raíz de lo desarrollado en el presente trabajo, se enumeran sintéticamente las reflexiones a las que se arriba:

1. Existe una corriente de estudios y mesas de discusión a nivel nacional y regional respecto a un tipo de actividades artísticas que se realizan en espacios no tradicionales, que han tenido un crecimiento importante en los últimos años. Sin embargo, el fenómeno se ha mantenido en una precaria institucionalidad. Frente a una aceptación del arte comunitario en la academia de países angloparlantes, en nuestra región éste no se ha constituido aún en un campo de conocimiento específico en profundidad.
2. Si bien el “arte comunitario” 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. Fue necesario analizar el concepto dentro de la complejidad latinoamericana frente a la herencia anglosajona del término.
3. Por un lado, a partir de la revisión de literatura especializada, tomando en cuenta los aportes tanto a nivel nacional como internacional, puede decirse que 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.

4. Por otro lado, las diferencias entre la literatura especializada internacional y local se vinculan a que mientras en nuestro país pareciera haber una fuerte ligazón entre este tipo de experiencias y la población desfavorecida a nivel socioeconómico (hecho que tiene su correlato en la mayoría de los países de América Latina), esta relación es suficiente aunque no necesaria en la literatura en lengua inglesa, donde la vinculación es más fuerte con temas como salud, diversidad cultural y juventud.
5. Si bien los enfoques teóricos respecto al capital social resultan disímiles, de esta literatura se desprende que el capital social es un recurso que se genera y acumula en las redes sociales. Es por ello que 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 basadas en la posesión de una red de relaciones.
6. La identificación de tres formas de capital social (unión, puente, escalera) es la más frecuente dentro de 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 clasificaciones del término pueden ser igualmente útiles, dependiendo del contexto y del objeto.
7. De la literatura revisada se advierte una serie de elementos comunes entre arte comunitario y capital social: la existencia de redes; la confianza derivada de la interacción; la pertenencia a un grupo; el sentido de pertenencia local; los lazos compartidos de solidaridad; la construcción de relaciones sociales.
8. De la literatura especializada del sector sin fines de lucro, se desprende un creciente interés por comprender la interfaz entre el Estado y la sociedad civil, cuando se hizo evidente la ampliación de la presencia de organizaciones de la sociedad civil –principalmente en 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 centra en los recursos para la acción de nuevas formas organizativas ligadas a la expresión artística, que a pesar de su relevancia dentro del sector y a pesar de que su presencia contribuiría a cubrir ciertas necesidades culturales, son invisibilizadas ya sea por su carácter local, informal o *amateur*.

9. Este trabajo se guía por el intento de generar un estudio 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. Además, el planteo es que mientras algunos estudios preocupados por hallar evidencia del impacto social de las experiencias de arte comunitario, aplica elementos de la teoría del capital social, en la tesis doctoral en proceso de escritura se buscará, de modo inverso, explicar cómo estas experiencias tienen impactos en el capital social.
10. Asimismo y sumado a las preguntas de investigación, surgen ciertos interrogantes que requieren de un tratamiento ulterior: Primero, si aceptamos la afirmación de Williams (1995), consistente en que experiencias de arte comunitario colaboran a crear capital social, ¿no estaríamos junto con ello suponiendo el consenso y descartando posibilidades de conflicto? ¿Sería más correcto hablar de una modificación del capital social? Segundo, retomando un interrogante de Kliksberg y Rivera (2007), si bien desde la perspectiva del arte comunitario se sostiene que este tipo de experiencias organizativas pueden resultar en importantes beneficios para los participantes y la comunidad en general, ¿qué posibilidades tienen en nuestro país los sectores más desfavorecidos de formar parte de experiencias artísticas? Tercero, ¿estas experiencias surgen como una iniciativa de ciertos miembros de la comunidad por generar espacios de organización cultural? Cuarto, ¿qué función desempeña el contexto comunitario en las experiencias culturales grupales? Quinto, ¿aporta el arte comunitario una diferencia como elemento convocante de las organizaciones? Estos interrogantes y los que probablemente irán

surgiendo en el proceso de análisis, son los que motivan a continuar avanzando en esta investigación.

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 (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, 18-21 octubre.

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. 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 Noretto, Luciano (comp.). El desarrollo en un contexto posneoliberal (pp. 195-217). Buenos Aires: CICCUS.

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 (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, 2009, pp. 47-59. Recuperado de Archivo Virtual Artes Escénicas. Disponible en: http://arteescenicass.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

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>

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.

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.

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>

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

Coleman, James (1990). Foundations of Social Theory. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

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

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.

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

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

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

Filmus, Daniel (coord.); Arroyo, Daniel y Estébanez, María Elina (1997). El perfil de las ONGs en la Argentina. Argentina: Banco Mundial – FLACSO.

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: EAUFBFA.

Forni, Pablo (2004). Prácticas organizativas, patrones de articulación y desarrollo de las organizaciones comunitarias de base. Estudios de caso en barrios de la Matanza. IDICSO. Consultada el 09-02-2011, disponible en: <http://www.salvador.edu.ar/csoc/idicso/docs/sdti029.pdf>

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. IDICSO. Consultada el 09-02-2011. Disponible en: <http://www.salvador.edu.ar/csoc/idicso/docs/sdti011.pdf>

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.

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.

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.

Gómez Aguilera, Fernando (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *Revista On the Waterfront*, (5), 36-51. España: Universidad de Barcelona.

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

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. *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

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.

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

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

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.deartesypasiones.com.ar/03/docincur/2007-IUNA%202.doc>

Johnston, Pam (2002). The Rat or the Swallow? Artists, Communities and Institutions. *Third Text*, 16 (2), 195-203. U.K.: Routledge.

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. Libros de la CEPAL (86), pp. 133-160. Santiago de Chile: CEPAL.

Kliksberg, Bernardo y Rivera, Marcia (2007). El capital social movilizado contra la pobreza. La experiencia del Proyecto de comunidades Especiales en Puerto Rico. San José: Oficina de Comunidades Especiales de Puerto Rico, UNESCO.

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>.

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.

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-13kprUIbFHo&hl=es&ei=eBj_Sq7uHoinuAfov4TdDw&sa=X&oi=book_re

[sult&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=Putnam%20redes%20normas%20confianza&f=false](#)

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.

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, Univesidad 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>

Morgan, David (1996). Focus groups. *Annual Review of Sociology*, 16, 129-52.

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>

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

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>

Podolny, Joel y Page, Karen, (1998). Network Forms of Organization. *Annual Review of Sociology*, 22 (1), 57-77.

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: Princeton 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.

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*. 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

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

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

Roitter, Mario; List, Regina y Salamon, Lester (2000). Descubriendo el sector sin fines de lucro en Argentina: su estructura y su importancia económica. En Roitter, Mario y González Bombal, Inés. (comps.). Estudios sobre el sector sin fines de lucro en Argentina (pp. 103-115). Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad [CEDES] – The Johns Hopkins University for Policy Studies.

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.

Secretaría de Cultura de la Nación Argentina, Fundación Arcor y UNICEF (2009). *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>

Soneira, Jorge Abelardo (2007). La teoría fundamentada en los datos (grounded theory) de Glaser y Strauss. En Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.). *Estrategias de investigación cualitativas* (pp. 153-173). Buenos Aires: Gedisa.

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_astridsuess.pdf

Svampa, Maristella (2008). *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo XXI.

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.

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

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

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/Politicass%20culturales/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/socposterisis.pdf>

Wositzsky, Helen (1998). Out of the ashes, a community responds: The dangenong 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

Arte.epon. Antonio Berni Retrospectiva. Consultada el 04-12-10, disponible en:
<http://arte.epon.com.ar/ASP/Pintores/Default.asp?Pintor=Berni>

Blogspot Corporizar. Entrevista a Aurelia Chillemi. Consultada el 02-11-10, disponible en:
<http://corporizar.blogspot.com/2010/04/entrevista-aurelia-chillemi.html>

Blogspot Movimiento de Arte Comunitario de Centro América [Maraca]. Consultada el 26-11-10, disponible en:
<http://redmaraca.blogspot.com/2009/10/presentacion.html>

Blogspot Encuentro Latinoamericano 'Juventud y Arte Comunitario'. Consultada el 26-11-10, disponible en:
<http://juventudyartecomunitario.blogspot.com>

Blogspot Red de Arte Comunitario GuanaRED. Consultada el 26-11-10, disponible en:
<http://www.interferencia.info/PAGS/2007/interferencia2007/PAG.3.html>

Blogspot 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

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

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

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 Pamerco. Consultada el 27-10-10, disponible en: <http://www.pamerco.com.ar/espanol/integracion2/muralistas.php>

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,

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/

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

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

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>

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

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

ANEXOS

ANEXO I. Síntesis general del trabajo

TÍTULO TESIS DE CALIFICACIÓN	<i>Tres pinceles. Organizaciones de arte comunitario y capital social por Mariana Nardone</i>	
RESUMEN		
<p>Este trabajo buscó generar un desarrollo teórico-metodológico dentro de la teoría del capital social, reelaborando su definición, tipos, dimensiones e indicadores en función de los casos de estudio. A su vez el aporte se hizo en torno al arte comunitario, en tanto no existe aún una definición ni un término universal que abarque este tipo de experiencias organizativas.</p> <p>Con respecto al arte comunitario, se llevó a cabo una revisión del término, en base autores tanto nacionales como internacionales. Se concluye que lo distintivo del arte comunitario es su naturaleza grupal, la participación activa de sus miembros en un proceso creativo y su desarrollo en la comunidad.</p> <p>En relación al capital social se partió de una revisión de las discusiones en torno a su significado, sus funciones y dimensiones. Además, ha sido preciso construir una tipología de capital social propia con el ánimo de captar el fenómeno con mayor precisión.</p>		
MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	DEFINICIONES Y TIPOLOGÍAS A LAS QUE SE ARRIBA	
<p>Arte comunitario: Antecedentes Definiciones Impacto Metodología Tipologías</p> <p>Capital social: Antecedentes Definiciones Impacto Metodología Tipologías</p>	<p>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, con una base comunitaria; 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>Tipos: proyectos iniciados por funcionarios proyectos iniciados por miembros de la comunidad proyectos iniciados por artistas profesionales</p>	

<p>Organizaciones de la sociedad civil: Antecedentes Definiciones Tipologías</p>	<p>Dimensiones: desarrollo personal cohesión social <i>empoderamiento</i> comunitario y propia determinación imagen local e identidad imaginación y visión salud y bienestar</p> <p>Capital social:</p> <p>“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 recursos ligados a la posesión de una red de relaciones” (Kessler y Roggi, 2005: 134).</p> <p>Tipos: unión grupal puente escalera</p> <p>Dimensiones: visión del área local reciprocidad y confianza redes sociales compromiso cívico cooperación</p>
--	---

	<p>Organizaciones de la sociedad civil:</p> <p>“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><i>Tipos:</i> organizaciones de base organizaciones de apoyo</p>
TÍTULO TESIS DOCTORAL EN PROCESO DE ESCRITURA:	<i>Tres pinceles. Estudio de organizaciones de arte comunitario desde la teoría del capital social</i>
RESUMEN	
<p>En la tesis doctoral en proceso de escritura trabajo se estudiarán cualitativamente tres experiencias visuales de arte comunitario de Gran Buenos Aires bajo la óptica del capital social. Para ello se atenderá a diversas formas de organización social –entendida como la red de personas que cooperan para producir un trabajo artístico– de mayor y menor escala, en tanto se busca integrar experiencias de organizaciones tanto formales como informales. Puede decirse que tal trabajo se acerca a una sociología de las organizaciones aplicada a nuevas formas de asociatividad que tienen como base la acción cultural. El eje orientador de la investigación futura girará en torno a si las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social. Se intentará dar cuenta del modo en que experiencias de este tipo generan o modifican el capital social.</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 tipo/s de capital social surge/n en experiencias de arte comunitario?</p> <p>¿Qué vínculos o procesos promueven el fortalecimiento o debilitamiento de las experiencias de arte comunitario? ¿Qué tipo/s de artista/s e impactos surge/n en experiencias de arte comunitario?</p>	<p>Analizar en qué medida las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social.</p> <p>Analizar qué tipo/s de capital social surge/n en experiencias de arte comunitario.</p> <p>Analizar qué vínculos promueven el fortalecimiento o debilitamiento de las experiencias de arte comunitario.</p> <p>Analizar qué tipo/s de artista/s e impactos surgen en experiencias de arte comunitario.</p>	<p>1. Describir las características de las distintas organizaciones (diferentes en cuanto al tipo de organización, impulsores, estatus jurídico, modo de intervención y población objetivo).</p> <p>2. Describir los orígenes y la trayectoria de las mismas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Naturaleza del vínculo (participantes, beneficiarios, etc.) - Direccionalidad de la propuesta de arte (de abajo o de arriba) - Coyuntura - Orígenes - Trayectoria - Miembros/composición social - Organización interna - Objetivo principal de su accionar - Actividades - Recursos - Locaciones - Lugar de operación - Modos de acción - Orientación 	<p>H1. Las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social, porque promueven la generación de vínculos entre personas y organizaciones.</p> <p>H2. Los tipos de capital social que surgen en estas experiencias dependen del tipo de financiamiento, de la estructura organizativa de la organización, del grado de apoyo de las organizaciones gubernamentales y de las OSC, del anclaje en la comunidad, y/o del posicionamiento en el mercado de sus productos.</p> <p>H3. Los vínculos con el Estado y/o con la Iglesia son fundamentales para la sostenibilidad en el tiempo de</p>

			<ul style="list-style-type: none"> - Finalidad - Valores - Creencias 	<p>estas organizaciones. Las experiencias de arte comunitario, más allá de las instancias de consolidación y desarrollo en las que se encuentren, buscarán vincularse fundamentalmente con estos actores para su supervivencia.</p> <p>H4. Los impactos emergentes (artísticos, económicos, sociales, educativos) serán distintos y/o en distinta medida para cada miembro, según sean o no artistas profesionales integrados, rebeldes, ingenuos, <i>folk</i> o aficionados.</p>
--	--	--	---	---

Problema	Objetivos		Ejes de operacionalización	Hipótesis
	General	Específicos		
		Análíticos		
<p>¿Son las experiencias de arte comunitario eficaces para el fortalecimiento del capital social?</p> <p>¿Qué tipo/s de capital social surge/n en experiencias de arte comunitario?</p> <p>¿Qué procesos o vínculos promueven la sostenibilidad o debilitamiento de las experiencias de arte comunitario?</p> <p>¿Cómo experiencias concretas de arte comunitario generan o modifican el capital social?</p>	<p>Analizar en qué medida las experiencias de arte comunitario son eficaces para el fortalecimiento del capital social.</p>	<p>3. Analizar cómo se construyen los vínculos de estas organizaciones a su interior (intereses, negociaciones, conflictos).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Circunstancias de encuentro - Temores, información y experiencias intercambiadas - Toma de decisiones - Eventos y logros - Reuniones - Acciones para enfrentar dificultades - Proyectos comunes - Quiénes se retiran - Rol de agentes externos 	
	<p>Analizar qué tipo/s de capital social surge/n en experiencias de arte comunitario.</p>	<p>4. Analizar cómo se vinculan con organizaciones gubernamentales, de la sociedad civil, nacionales e internacionales.</p>		
	<p>Analizar qué vínculos promueven la sostenibilidad o fortalecimiento de las experiencias de arte comunitario.</p> <p>Analizar qué tipo/s de artistas surgen en experiencias de arte comunitario según su vínculo con la comunidad.</p>	<p>5. Analizar las modificaciones (tanto positivas como negativas) en el capital social, a partir de la participación en estas experiencias.</p>		

			<ul style="list-style-type: none"> - Favores realizados y recibidos - Expectativas - Atributos para la inclusión de miembros - Vitalidad asociativa - Participación - Objetivos compartidos 	
ESTRATEGIA METODOLÓGICA				
TIPO DE ESTRATEGIA		ACTIVIDADES REALIZADAS HASTA LA ACTUALIDAD		ACTIVIDADES 2011-2012
<ul style="list-style-type: none"> • Metodología cualitativa. • Carácter inductivo. • Investigación diacrónica. • Estudio de casos múltiple. • Muestra intencional. • Técnicas: <ul style="list-style-type: none"> - Observación participante/no participante. - Entrevistas en profundidad. - Revisión de documentos. • Fuentes: <ul style="list-style-type: none"> - Miembros de las diferentes organizaciones. - Agentes externos relacionados con éstas. - Documentos. - Material audiovisual. 		<ul style="list-style-type: none"> • Revisión bibliográfica. • Construcción del marco teórico conceptual. • Realización del trabajo de campo. 		<ul style="list-style-type: none"> • Análisis de los datos. • Elaboración de las conclusiones del trabajo. • Presentación del documento de la tesis doctoral.

Diseño cuadro con base en Romagnoli, Venettia. Seminario de Tesis I. Doctorado FLACSO

ANEXO IV. Síntesis preliminar de los casos a partir del trabajo de campo realizado (2009-2010)

Organización	“A”	“P”	“M”
Año de inicio	2003	2006	1989
Tipo de experiencia	Modelo institucionalizado (subvencionado por la administración pública); con un nivel medio de participación (co-creación entre artistas profesionales y miembros de la comunidad); la intervención en la comunidad es a través de una organización de apoyo; profesionales integrados colaboran con artistas aficionados; el artista profesional trabaja <i>para</i> y <i>con</i> la comunidad; el proyecto es iniciado por un funcionario.	Modelo de organizaciones de base; con fuerte anclaje en la comunidad; con un nivel alto de participación; profesionales integrados colaboran con artistas aficionados; el artista profesional trabaja <i>en</i> y <i>para</i> la comunidad; el proyecto es iniciado por miembros de la comunidad.	Modelo de organizaciones de apoyo y de base; nivel alto de participación; profesionales integrados colaboran con artistas aficionados; el artista profesional trabaja <i>para</i> la comunidad; el artista aficionado trabaja <i>con</i> , <i>de</i> y <i>por</i> la comunidad; el proyecto es iniciado por artistas profesionales en conjunto con centros comunitarios.
Tipo de organización	asociación civil	organizaciones de base	asociación civil y organizaciones de base
Modo de intervención	capacitación, promoción humana	promoción social	capacitación, promoción social
Área temática	social/humana, salud	social/humana, recreación	social/humana, género
Población objetivo	Jóvenes y adultos en situación de calle	Niños, jóvenes y adultos de zonas del barrio y zonas aledañas	Mujeres, niños y jóvenes del municipio
Miembros	La fundadora de la asociación civil, otras autoridades, talleristas, trabajadores voluntarios y coordinadores de los distintos programas (aprox. un total de	El grupo fundador está constituido por un grupo de jóvenes residentes del barrio. Al trabajo en el predio se suman otras personas y organizaciones internas y externas al barrio.	La experiencia analizada está compuesta por tres grupos de mujeres que realizan actividades artísticas en diversos espacios (capillas y talleres abiertos a la comunidad).

	30 personas).		Sus principales integrantes son: las dos fundadoras de la asociación (pintoras profesionales); las talleristas multiplicadoras de la experiencia (en la actualidad imparten talleres a niños y adultos del barrio); otras talleristas externas al barrio; un cura que colabora con la experiencia a través del apoyo, los recursos y el espacio para la realización de las actividades.
Sentido de comunidad	Es entendida como grupo relacional (personas que comparten la situación de calle).	Es entendida como localidad (una ubicación geográfica particular).	Es entendida como categoría social (grupos de “mujeres populares”).
Función del arte	El arte es utilizado en forma instrumental para fines de inclusión social.	El arte está integrado en la vida diaria del grupo fundador de modo funcional.	El arte es tomado tanto desde una visión instrumental como funcional. Es un medio para fortalecer la integración social y comunitaria y también una salida laboral.
Espacio	La organización cuenta con dos sedes concedidas por GCBA, en el norte de la Ciudad de Buenos Aires.	El proyecto está emplazado en un predio ocupado por el grupo para fines artísticos. Está ubicado en el sur de la Ciudad de Buenos Aires.	Las actividades se llevan a cabo en centros religiosos y talleres de arte cedidos por el municipio en el oeste del Gran Buenos Aires.
Fuentes de financiamiento	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	Los fondos provienen en su gran mayoría del exterior (asociaciones internacionales, embajadas), que se captan a través de redes con actores externos. En cuanto a sus vínculos con el	Cuenta con subsidios gubernamentales (nacionales, provinciales, municipales), subvenciones privadas, honorarios por servicios y aquellos provenientes de la venta de obra.

	participan de los distintos talleres de la asociación.	Estado, hay desconfianza por la sospecha de una intencionalidad política en el predio.	
Técnicas y lenguaje artístico	En sus orígenes el lenguaje artístico predominante fue el mural, que se mantiene hasta la actualidad. Además se dictan 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.	Cuenta con los murales desde sus orígenes, como arte visual predominante que se mantiene en el tiempo. Luego se va diversificando hacia otras técnicas: cerámica, fieltro, venecita.
Impulsores de la experiencia	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 fundadora de una OSC).	Surgió promovido por un grupo de jóvenes de la comunidad junto con el apoyo de un artista profesional. En la actualidad están tramitando la personería jurídica.	Surgió promovido por dos artistas profesionales, y con el apoyo de líderes comunitarios. Luego se conformó una asociación civil y se crearon distintos grupos.
Proceso vs. producto	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 GCBA y en centros culturales tradicionales.	El foco está puesto más bien en el producto artístico final. El propio barrio es el espacio que se interviene artísticamente. Además, su obra fue mostrada tanto en circuitos tradicionales de arte, como en exposiciones y eventos en el barrio.	El foco está puesto tanto en el proceso como en el producto artístico final, y los artistas profesionales cuidan la calidad de los trabajos terminados. Su obra fue exhibida en centros culturales tradicionales, ferias municipales y en las capillas del barrio.
Tipo de arte en relación a la comunidad	Pareciera tratarse de un tipo de arte <i>para</i> y <i>con</i> la comunidad: el artista profesional trabaja <i>para</i> la organización; ésta contrata trabajadores del arte para	La experiencia surge <i>de</i> y <i>por</i> la comunidad: el trabajo emerge de residentes del barrio y éstos son quienes tienen el control total. El artista	Pareciera tratarse de un tipo de arte <i>con</i> , <i>de</i> y <i>por</i> la comunidad: en tanto se observa una igualdad en la distribución de poder entre artista profesional y la

	<p>desarrollar trabajos artísticos con la comunidad. Los participantes, en algunas ocasiones pintan sus propios bocetos, en otras, aquellos de artistas profesionales.</p>	<p>profesional trabaja <i>en y para</i> la comunidad.</p>	<p>comunidad. Ésta es consultada acerca de aquello que el trabajo artístico debe expresar. Los participantes son miembros de la comunidad y el artista profesional junto con el equipo multiplicador son “facilitadores” de la experiencia.</p>
--	--	---	---

ANEXO V. Guía de preguntas

PREGUNTA PRINCIPAL	PREGUNTAS DE PROFUNDIZACIÓN
1. Historia personal	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Contame de tu vida: ¿A qué te dedicabas antes de formar parte de la organización? ¿En qué barrio vivías? 2. ¿Y participaste o participás o colaborás en alguna otra organización o agrupación o en una experiencia similar (por ejemplo de oficios, centro cultural, iglesia)? 3. ¿Tenías conocimientos previos de arte? ¿Cómo los adquiriste? 4. ¿Recibís remuneración por tu trabajo? ¿Reciben recursos para trabajar? ¿De dónde? 5. ¿Recibís algún subsidio del Estado? ¿Subsidio habitacional? 	<p><i>Captar valores y creencias.</i></p>
2. Orígenes y trayectoria	
<ol style="list-style-type: none"> 6. ¿Cómo son los orígenes de la organización desde sus inicios hasta la actualidad? ¿Cómo se fue conformando? 7. ¿De quién era o para qué se usaba este espacio antes? 8. ¿Cuál es el objetivo de la organización? 9. ¿Quiénes lo conforman? 10. ¿Cómo lo llamarías? ¿Espacio, grupo, proyecto, organización, colectivo, otro? 11. ¿Cuál es tu rol allí? 12. ¿Qué talleres se brindan? ¿En base a qué se eligen? ¿Algún ejemplo que recuerdes? 13. ¿Cómo se les ocurrió el nombre del grupo? 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 	<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>3. Arte</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>	

4. Vínculos internos	
<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>
5. Vínculos externos	
<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 o 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, empresariados.</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"> -Aportes estatales -Aportes privados -Aportes autogestivos -Otros (redes, etc.)

6. Visión del área local	
<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>
7. Normas de reciprocidad y confianza	
<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>	
8. Cooperación	
<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?	
9. Redes de compromiso cívico	
50. ¿Qué ganan y qué pierden formando un grupo? 51. ¿Participa de alguna manera la organización en las cuestiones del barrio o políticas?	
Preguntas de cierre	
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?	

DATOS DEL ENTREVISTADO
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?:

FICHA TECNICA REALIZADA DESPUÉS DE LA ENTREVISTA
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 valida (si aplica):
Percepciones adicionales de la entrevista:
Valoración del desempeño propio en el trabajo de campo:

Diseño cuadro con base en Rodríguez Gustá, Ana Laura

Esta obra está protegida por los derechos de autor.