

Redes de Autogestión y Espacios de Circulación de Arte en la Ciudad de La Plata: Ciudad y mapa para una tipología posible.

Patricia MARTÍNEZ CASTILLO
(IHAAA. Facultad de Bellas Artes UNLP)

Cristina FUKELMAN
(IHAAA. Facultad de Bellas Artes UNLP)

Jorgelina SCIORRA
(IHAAA. Facultad de Bellas Artes UNLP)

Resumen

El espacio de la ciudad se compone más allá de las estructuras de calles y edificios de un entramado de espacios que promueven las relaciones entre las comunidades. En la ciudad de La Plata, los espacios culturales autogestivos se presentan como una variable que emerge de las comunidades barriales locales hacia las necesidades de estas mismas. Estos centros, impulsados para la promoción de actividades de este tipo, también se han convertido en un contexto alternativo de circulación del arte: instancias de producción, exhibición y compra, lo que permite pensar que estos procesos de circulación poseen ciertas características que posibilitan su agrupamiento en tipologías- entendidas estas como categorías abiertas- que describen su accionar al mismo tiempo que determinan formas de relación con los productores y consumidores de obra particulares.

En este artículo se proponen cinco tipologías posibles para la clasificación de los espacios culturales en la ciudad de La Plata y se constituye un conjunto de conceptos que agrupan a estos espacios en relación a la manera cómo se gestionan las producciones artísticas y se convoca a la comunidad en torno a la exhibición.

Abstract

The space of the city is composed beyond the structures of streets and buildings of a network spaces that promote relations between the communities. In the city of La Plata, self-managed cultural spaces are presented as a variable that emerges from local neighborhood communities towards their needs. Promoted for the promotion of activities of this type, they have also become an alternative context of art circulation, in instances of production, exhibition and purchase. The latter

allows us to think that these processes of circulation that are created in communities have characteristics that allow them to be grouped into typologies, understood as open categories that describe their action as a space that requires its own tools to sustain itself while determining forms of relationship with the producers and consumers of particular works.

We present a proposal of five typologies for the classification of cultural spaces in the city of La Plata

and is constituted a set of concepts gathering these spaces in relation to the way of how artistic productions are managed and also the way of they summon the community around the exhibition .

“Una gran ciudad construida según todas las reglas de la arquitectura y de pronto, sacudida por una fuerza que desafía los cálculos”.
Vassili Kandinsky¹

Observar la ciudad, andar la ciudad

Para poder dar una primera mirada a los espacios culturales de ciudad de La Plata, existe hoy la posibilidad de observar la ciudad desde un espacio digital como *google maps*, algo que va más allá de la mirada desde lo alto de un edificio o un vuelo de pájaro, dado que es una posición privilegiada que nos permite ver con una distancia controlada el trazado de una ciudad simétrica, higienizada por sus transversales y numerada en sus calles. Esta herramienta facilita una intervención con referencias y leyendas que se pueden escribir y colorear, a modo de información de la ubicación geográfica de estos centros culturales que denominaremos autogestivos por su modo de organización y gestión.

1 Guerra, M. W. (Ed.). (2005). *Buenos Aires a la deriva: Transformaciones urbanas recientes*. Editorial Biblos.



Figura 1: Google Maps, Ciudad de La Plata

Partiendo de allí, desde una clara perspectiva ubicua, desde la altura y la distancia, surgen las preguntas respecto de los espacios de referencia que se pueden tener al interior de un mapa, al interior del entramado aparentemente estático de la ciudad de La Plata. Entonces, la ciudad se convierte en un texto maleable. Surge un escenario que De Certeau (2008) comprendería como una *ciudad-panorámica* “[...]un simulacro “teórico” (es decir, visual), en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas”; es decir que a la vez que se presencia este texto de ciudad a la distancia, este plano cuadrículado y estático de ciudad-panorama, se nos debe confiar la formulación de nuevos cuestionamientos sobre su abordaje; así pues, debemos preguntarnos por lo que compone su interior, por un entramado de recorridos personales y múltiples. Es aquí donde aparecen los pequeños espacios que alimentan los recorridos que complejizan aquella totalidad funcionalista, entendida desde la esfera arquitectónica.

En el trazado del mapa, se indican los espacios que estuvieron activos entre los años 2010 a 2016, lo que hace visible que, el entramado de estos centros autogestivos posee la cualidad de mutar (cambiar como una analogía adaptativa biológica) de forma vertiginosa en relación a su capacidad de sostenimiento, de acción, su geografía cercana o capacidad de relación con la comunidad y el entorno. Extendiéndose este fenómeno, también a los alrededores de la ciudad o su eje de influencia, donde se encuentra actividad transpuesta y entramada; allí se generan nuevos significados en las calles, en los espacios barriales.

La presencia de estos centros culturales se puede trazar, de acuerdo con lo analizado por Alicia Valente (2014), en tres momentos temporales que se superponen y no responden estrictamente a una fecha de cierre e inicio lineal. Se puede rastrear su aparición en la Argentina hacia la década de 1990 y a instancias de la crisis de 2001.

Durante la etapa comprendida entre 2010 a 2016, los espacios tuvieron una gran trascendencia. Por un lado, debido a la necesidad de generar propuestas culturales en barrios periféricos en donde la presencia institucional resultaba escasa y en consecuencia, la comunidad demandaba y a la vez se organizaba en respuesta a este abandono estatal; por el otro, se menciona la permanente búsqueda de normativas que avalan la gestión de estos espacios en donde la incorporación de estructuras de contención y agrupamiento, como cooperadoras, hicieron visibles a la enorme cantidad de estos espacios.

Lo mencionado entra en relación con el concepto de espacio social desarrollado tanto por Michel Foucault como por De Certeau, ya que estos autores ponen en juego las luchas de poder en el espacio social. Frente a la fuerza hegemónica de las instituciones oficiales (museos, ministerios, etc.) que tanto por acción como por omisión dejan por fuera a productores culturales y a las comunidades que desean participar del campo artístico, aparece una contraposición o un flujo de espacios de resistencia, que si bien no niegan la existencia de aquellas, se organizan de manera paralela y tratan de responder a formas más democráticas de inclusión en los tres ejes fundamentales del campo artístico: la producción, la circulación y el consumo:

Se abre a la posibilidad de que dicho poder sea subvertido y alterado en su significado por las prácticas cotidianas de aquellos que lo habitan [...] Mediante astucias furtivas, por tanto, los ciudadanos "de a pie" tienen la capacidad de abrir un espacio original, de creación, no subyugado al orden dominante. (De Certeau, 2008. sp)

Hemos pues pasado de una mirada panóptica de la ciudad, circunscrita a un trazado rígido y racional, a su intervención desde el medio digital, lo que nos permite observar el entramado (las redes) lo que componen esta forma de resistencia de los espacios culturales, que apela a la apropiación de otras espacialidades que se cruzan entre sí a partir de formas específicas de intervenir el entorno, sin un autor ni espectador específicos, ya que la dinámicas de estos espacios culturales se caracterizan por la producción y gestión colectiva: “Cuando se menciona prácticas

colectivas en arte se hace referencia a un escenario heterogéneo e inestable, donde conviven y se recrean experiencias diversas” (Valente, 2014: 2973).

Las dinámicas permiten el surgimiento y la composición de un relato múltiple, diverso, mutante, etc. dónde las trayectorias de los sujetos que se convocan en estos espacios generan modificaciones en los mismos, en las casas, edificaciones y calles; evidencian una transformación, una alteración dinámica. A modo de un “texto urbano” tal como lo definiera De Certeau, que como transeúntes nos convoca y transmite un mensaje que se puede afirmar y en otros casos ignorar; resulta imposible de leer en su totalidad por el nivel de inmersión en el cual el cuerpo del andante/transeúnte se encuentra. El cuerpo se desenvuelve en un recorrido intertextual en el que, al mismo tiempo se incorpora en una fracción de la información ignorando otra parte de este entorno vivo de la ciudad, esto hace parte del deambular y andar la ciudad. Bajo este flujo de información, similar a una marea del entorno, aparecen los espacios culturales, como redes alternativas de tránsito o contención en donde cada sujeto en su recorrido particular por la ciudad (ilegible en el flujo de relatos de la ciudad misma), encuentra un punto de convergencia colectiva.

Se formulan pues espacios al interior de la ciudad que resultan capaces de atraer a un flujo de transeúntes al mismo tiempo que se formulan al interior de los centros culturales, transformaciones, intervenciones y diversas firmas de apropiación que amplifican la idea de habitar. Milton Santos (1996) afirma que el espacio es una realidad relacional que vincula tanto cosas como relaciones. En este sentido:

El espacio debe considerarse como el conjunto indisoluble del que participan, por un lado, cierta disposición de objetos geográficos, objetos naturales y objetos sociales, y por otro, la vida que los llena y anima, la sociedad en movimiento. El contenido (de la sociedad) no es independiente de la forma (los objetos geográficos): cada forma encierra un conjunto de normas, que contienen fracciones de la sociedad en movimiento. Las formas, pues, tienen un papel en la realización social (Santos. 1996: 28)

Se habla pues de un proyecto en el cual se organiza una relación de apropiación, en el conjunto casi infinito de posibilidades al interior de la ciudad y de las redes de espacios culturales que conforman una totalidad. Tal como lo afirma Santos (1996) que retoma a Kant « [...] es la "pluralidad considerada como unidad" o la "unidad de la diversidad"» (p. 28). Generalmente estas totalidades se relacionan con los modos de enunciación del andante, ya que se gestionan en el presente, en lo

discontinuo y lo fáctico. Esto se relaciona con el hecho de que muchos de los mecanismos y medios de producción son limitados, lo que Andrea Giunta (2009) denominará “poéticas sin insumos”, resultado por un lado de la falta de estímulo desde lo institucional sobre el campo del arte y la demanda permanente de la comunidades de estos modos de producción participativa, integradora y colectiva.

Ahora bien, en este recorrido del cuerpo/andante por la ciudad existe una circulación fragmentada (lo discontinuo) de información que demanda actualización (el presente como pauta de tiempo fundamental). En palabras de De Certeau:

El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que “habla”. Todas las modalidades se mueven, cambiantes paso a paso y repartidas en proporciones, en sucesiones y con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes. Diversidad indefinida de estas operaciones enunciatoras. (De Certeau, 2008. sp)

Las totalidades comprendidas en estos espacios vincula tanto los sentidos de su acción como el espacio físico de emplazamiento y la toponimia que al mismo tiempo ocupan los espacios culturales y los articula con otros espacios. Ejemplo de ello es el barrio Meridiano V que conserva la impronta de la antigua estación de trenes a partir de la que se generó un circuito de otros espacios topónimos que conforman una totalidad identitaria barrial que les permite desarrollar como comunidad geográfica (de barrio o zona) nuevos sentidos.

Una topografía poética, que alimenta las formas de apropiación y participación de la comunidad, se presenta como raigambre para las prácticas espaciales y prácticas significantes, en términos de De Certeau, es decir la formas de apropiación mediante la acción de estos espacios culturales y el entorno que los carga de sentido, los valida y les da autoridad como otra alternativa de producción cultural.

Sobre los espacios culturales y sus posibles tipologías

La primera cualidad que debemos tener en cuenta a la hora de hablar de espacios culturales es su heterogeneidad dado que proponen la construcción colectiva tanto de formas de producción como de difusión de productos culturales. Esto provoca asimismo un nuevo recorrido (cartografías vivas,

activas y mutables) y una nueva forma de habitar la ciudad a partir de la construcción de sentidos que acompañan los modos de vida de la comunidad desde su instancia más irreductible: la autogestión que implica autonomía de decisión en las prácticas de los colectivos y su relación con lo local.

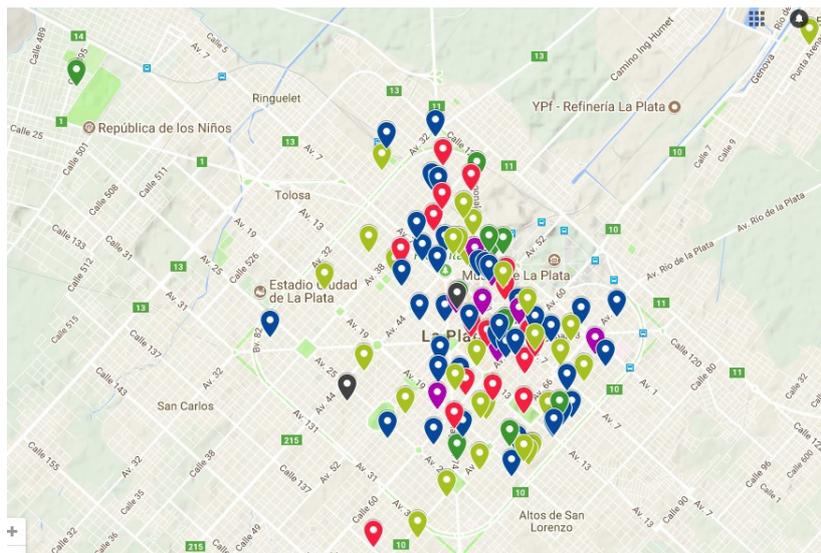


Figura 2: Mapa con la ubicación de centros culturales.

Se debe tener en cuenta además que estos espacios culturales autogestivos, entran en disputa con el campo intelectual y artístico ya institucionalizado dado que estos ocupan

“[...] cierto espacio social en el cual se establecen relaciones de asociación y de lucha entre productores culturales, defensores y público por la apropiación del capital cultural, de un saber y de unas prácticas en disputa” (Fukelman & Galarza, 2015). Cabe aclarar que al hacer referencia a esta disputa se advierte una tensión entre los espacios de autonomización creciente y la conformación tradicional del campo cultural, consideradas por Habermas (1990) como la “emergencia de las esferas artísticas”, afirmación que deja en evidencia que el campo ha difuminado el contorno de su esfera artística y se disemina de tal forma que las reglas de legitimación se desvanecen en la medida en que el espacio del campo se vuelve indeterminado.

En este punto resulta fundamental abordar la noción de campo desde el autor que acuñó el término, Pierre Bourdieu (1985), quien busca articular el análisis interno de la obra cultural con el contexto

en el que se produce y se difunde. Lo anterior quiere decir, que el espacio intersticial de relación (obra-contexto), compenetra tanto a los denominados agentes, como a las instituciones productoras y difusoras de bienes culturales. Este campo al estar enmarcado en lo social, responde a un conjunto de leyes o normas, implícitas y explícitas que regulan tanto las funciones de los agentes como la estructura misma del campo, donde se presentan tensiones en el ejercicio del poder entre los agentes socialmente más avalados (desde los espacios institucionales, oficiales, académicos, etc.) y los agentes más autónomos que responden a la producción de bienes simbólicos para una clase social diferente a la hegemónica, permitiendo un ensanchamiento del campo, permitiendo el consumo de los “no productores” que también son vistos como potenciales productores dentro de este mercado de los bienes simbólicos, promoviendo más esta forma de consumo -simbólica- que el consumo como mera mercancía, construyendo algo que se suponía solo parte del consumo del campo restringido, el desinterés asentado no en la acumulación de un capital simbólico sino en la apropiación de un capital simbólico colectivo.

El terreno que han ganado los espacios culturales autogestivos, se basa en su carácter de autonomía frente a las tensiones de poder presentes en el campo. Los bienes simbólicos se convierten en el eje de la relación de los agentes que no necesitan legitimación permanente, permitiendo el uso de espacios alternativos como redes sociales (en particular *facebook*), como plataforma de difusión de la producción y la valoración de estos bienes, que amplían la circulación local y colocándola en permanente actualización, retomando un aspecto del apartado anterior.

Estos espacios son gestionados en el presente, en lo discontinuo y lo fáctico; ya que, de acuerdo con Raymond Williams (1958), la cultura es entendida y experimentada como todo un modo de vida.

La construcción de redes que se establecen como formas de registro y difusión de los centros culturales, como se dijo previamente, una red virtual que responde a la red social (transnacional o global) de *facebook* y a una red física que comprende el desplazamiento por la ciudad y la contención de la comunidad hacia el espacio cultural y viceversa, se consolidan. No se busca pues una legitimidad a través del poder, sino una legitimidad a través del trabajo colectivo.

Bajo la idea propuesta por Ana Wortman (2015), acerca de que los espacios culturales son enclaves culturales y barriales, encontramos que el conjunto de prácticas, que van desde la exhibición a la circulación de bienes culturales, abordan un flujo de relaciones de enseñanza y aprendizaje donde

las experiencias asociativas nos permiten enunciar un tipo de “ecología cultural”, en donde los artistas tienen más de un rol en el espacios culturales autogestivos: son productores, gestores y pedagogos de manera simultánea o compartimentada de acuerdo a las dinámicas internas y las posibilidades de acción (acto-potencia) donde se respeta una subjetividad singular vinculada a unos modos de relación horizontales y conjuntos.

Respecto del tema, Alicia Valente (2014) prioriza en una de sus investigaciones, la habitabilidad de la casa o la ocupación de vivienda para tratar el entramado de vínculos y relaciones de los colectivos a través de la noción de “casa cultural”. La investigadora propone una analogía con el concepto de familia y tiene en cuenta las auto denominaciones más comunes de los espacios culturales: “Casa Cultural”, “Casa de Artistas”, “Espacio Cultural” “Centro Cultural” “Galón”, etc.

Por otra parte, María Cristina Fükelman (2017), plantea la existencia de dos modalidades de agrupamientos para el abordaje de los centros autogestivos en la ciudad de La Plata; aquellos espacios que resultan próximos ideológicamente a ciertos proyectos políticos y los que aspiran a una inserción en el campo artístico tradicional. “Los primeros presentan una implícita tendencia ideológica y lo cultural aparece como toma de posición frente a la cultura [...] Mientras que en los espacios emergentes cuyo punto de interés está delimitado exclusivamente por el mercado artístico adoptan la forma de micro emprendimientos individuales” (Fükelman & Sciorra, 2017); y afirma que estos espacios constituyen ámbitos sociales que asumen el rol de difusores culturales y que asimismo dan cuenta de distintas acepciones de lo artístico.

Teniendo en cuenta estas clasificaciones es que esta investigación tiene el objetivo de proponer un conjunto de nociones abiertas que agrupen los centros culturales en relación a la forma en que gestionan sus producciones y buscan convocar a la comunidad en torno a la exhibición, aprendizaje y consumo de su producción artística y simbólica.

A. Tiendas culturales²: Tiendas independientes, generalmente auto denominadas autogestivas y de carácter asociativo o grupal que se plantean explícitamente la oferta de bienes culturales con un intercambio consciente, equitativo, colaborativo y de acogida dentro de una “lógica de tienda de

2 Este planteamiento está relacionado con el mapa en formato Google maps que se puede consultar en este enlace: https://drive.google.com/open?id=1ryHilXLny-TB3N2TSq_W388es8UqThvW&usp=sharing

barrio”; es decir, atendida por sus propietarios con una estrecha relación con la clientela, que apela a la empatía y la pertenencia como “miembros de un club” o “amigos de la casa”. Todo ello bajo la mirada horizontal de personas con intereses comunes donde se cree en lo que se brinda.

B. Galerías y Residencias Artísticas: En estos espacios el nombre del artista aparece de forma individual, tomando así distancia con las formas de producción cultural colectivas, se busca en estos espacios la inserción en el campo “restringido” del arte. Sin embargo existen algunos espacios que de manera intersticial poseen el acervo de la autogestión y tripulan entre este campo y el campo ampliado, se sitúan en espacios barriales más céntricos y se disputan una posibilidad de exhibición tipo “cubo blanco” más inclusiva. Además tiene relación cercana con los espacios oficiales e instituciones museables de la ciudad. Por último responden a la idea de “laboratorio” planteada por Mellado (2015) que: «desestima el fetiche de la “formación de audiencias” y participa directamente de una modalidad que incide responsablemente en la formación de “público específico”. Lo que Umberto Eco llamó en un momento “lector cooperante” (p. 87).

C. Espacios de Activismo: Su prioridad es la visibilización y sensibilización de temáticas sociales, políticas y ambientales. Comprende el entrecruzamiento de múltiples disciplinas y actividades que se apropian de un discurso transversal del colectivo que compone este tipo de espacios culturales. La propuesta es de permanente enunciación: fomento y reflexión de sus ideas. En palabras de Groy (2016): “Los activistas de arte no quieren simplemente llevar adelante una crítica del sistema del arte o de las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema” (p. 55).

D. Puntos de Encuentro y Esparcimiento: Destinados a la exposición periódica de obra (visual, audiovisual, musical, interdisciplinar, etc.) con fines recreativos, buscando la generación de redes más amplias de sujetos vinculados que se suman a las redes de amistad, barrial, profesional, etc. Buscando emprender nuevas acciones exhibitivas en formatos muy distendidos.

E. Espacios Formativo/Exhibitivo: Comprende una oferta de talleres destinada a una muestra final con o sin fines comerciales. Abarca la demanda etaria de acuerdo con el sector de la ciudad donde esté emplazado el centro cultural, generalmente se comprende una tendencia entre centro/periferia, mientras más periférico es el sector, existe una mayor demanda de talleres infantiles (relación zona-demografía).



Figura 3: Relación de las tipologías con las leyendas el mapa en formato digital.

Esta propuesta de clasificación no es cerrada, lo cual implica que por el flujo y la movilidad de los espacios culturales, algunos de ellos pueden tener características de más de una categoría (tipología); sin embargo siempre tenderá a ocupar un espacio en la categoría más pregnante, sin negar asimismo, que dentro de su etapa de funcionamiento puede mutar de forma parcial a otra categoría, teniendo en cuenta las particularidades de estos espacios autogestivos y los entramados sociales en los que están sumergido y son partícipes.



Figura 4: Código QR para consulta del mapa.

Buena parte del panorama de aproximación a los centros culturales, como se ha venido mencionando, parte de la relación de estos espacios con las redes sociales instaladas en internet. Una de las ventajas de estos sitios virtuales es que no hay “censura estética”, como ocurriría en espacios tradicionales como los museos. “Todos pueden poner en Internet cualquier texto o cualquier material visual de cualquier tipo y hacerlos accesibles a nivel global” (Groys, 2015: 134). Esto por un lado nos habla de la posibilidad de democratizar la circulación de eventos, talleres de

producción, venta de obra, exhibición, etc. Pero también presenta problemas respecto a las tensiones al interior del campo artístico:

El mundo del arte es solo una pequeña parte de este espacio digital público y el mundo del arte mismo ya está muy fragmentado. Por lo tanto, incluso si hay muchas quejas sobre la invisibilidad de Internet, nadie está realmente interesado en la observación total: todos buscan información específica y están listos para ignorar todo el resto (Groys, 2015: 135)

Lo anterior, señala que la fragmentación del campo artístico es aprovechada por los espacios alternativos para engendrar su propio nicho y vincular su potencial visibilidad en el espacios digital con su accionar en el espacio público y barrial. También nos muestra que las labores de los centros culturales son heterogéneas y que la construcción de una tipología aporta a la comprensión de estas formulaciones fragmentadas del campo del arte. Volviendo a la formulación de Groys (2015) respecto a los trabajadores del arte y el internet: “el flujo desterritorializado de la información se re-territorializa” (p. 145). Se parte del escenario digital, global, rastreable, un flujo permanente de información de las redes sociales, que se canaliza por la acción del usuario en la actualización de los gustos, búsquedas, ubicaciones geográficas, etc. Un escenario global da cabida a los espacios locales con cualidades que pueden ser susceptibles de ser clasificadas. Valente (2014) nos lleva a una reflexión sobre la relación desde y hacia los espacios culturales autogestivos:

Los agenciamientos colectivos que se inscriben en espacios físicos determinados, en sus modos de hacer, artístico, poético, político, activan críticamente sobre dos dimensiones: la que tiene que ver con las formas de habitar en la ciudad contemporánea; y por otro lado, y a su vez intrínsecamente relacionada con la primera, la que tiene que ver con habitar el deseo de forjar otras sociabilidades disruptivas.

Esto nos permite reflexionar sobre la potencia de estas relaciones, la necesidad de ir más allá en la producción contemporánea de arte, como espacio (campo de fuerza) y como forma de relacionar distintos actores sociales al interior de la ciudad.

Se evidencia la fragmentación del campo artístico y su presencia en la virtualidad a nivel global al mismo tiempo que la consolidación de espacios físicos dinámicos en la ciudad que formulan modos de producción, circulación y adquisición que buscan construir una identidad a partir de la realidad de sus comunidades que permiten construir un marco de categorías y un archivo de estas acciones que genera precedentes para la construcción de espacios autogestivos en ciudades con características sociales similares en América Latina.

Bibliografía

- Bourdieu, P., & Gutiérrez, A. B. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (1985). The genesis of the concepts of habitus and field. *Sociocriticism*, 2(2), 11-24.
- Bourdieu, P. (2016). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Canclini, N. G. (1991). El consumo sirve para pensar. *Diálogos de la Comunicación*.
- Certeau, M. (2008). Andar en la ciudad. Bifurcaciones. *Revista de estudios Urbanos*, 7. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm#22>
- Fükelman, M. C., López Galarza, C., & Ortiz, J. M. (septiembre de 2015). “Consideraciones sobre el circuito artístico platense y los espacios autogestionados”. Ponencia presentada en las *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Fükelman, M.C; Sciorra, J.A (octubre de 2017). “Una aproximación a los espacios autogestivos de La Plata: AwkaChe y sus antecedentes”. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno.
- Groys, B. (2015). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Groys, B., & Cortés-Rocca, P. (2016). *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.
- Guerra, M. W. (Ed.). (2005). *Buenos Aires a la deriva: Transformaciones urbanas recientes*. Editorial Biblos.
- Habermas, Jürgen (1990). *Historia y crítica de la opinión pública*. Buenos Aires: Ediciones Gustavo Gili.
- Mellado, J. P. (2015). *Escenas locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Editorial Curatoría Forense.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona. *Oikos-tau*.
- Valente, A. K. (2014). Casas y espacios culturales: formas poético-políticas de habitar. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. N 8. Buenos Aires.
- Valente A.K. -IHAyA-FBA-UNLP, Espacios autónomos de arte contemporáneo: prácticas colectivas de producción y gestión.
- Valente, A. K. (2015). Dispositivos poéticos para nuevos sentidos sobre el trabajo y la cultura. *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*.
- Williams, R. (1958). La cultura es algo ordinario. Recuperado de: <http://www.ram-wan.net/restrepo/cultura/williams-cultura%20es%20algo%20ordinario.pdf>
- Wortman, A. (2015). Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.