

Redes de autogestión y espacios de circulación de arte
Análisis al interior de la ciudad de La Plata
María Cristina Fükelman, Jorgelina Araceli Sciorra, Patricia Martínez Castillo
Arte e Investigación (N.º 14), e005, noviembre 2018. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e005>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

REDES DE AUTOGESTIÓN Y ESPACIOS DE CIRCULACIÓN DE ARTE

Análisis al interior de la ciudad de La Plata

SELF-MANAGEMENT NETWORKS AND ART CIRCULATION SPACES

Analysis Inside the City of La Plata

MARÍA CRISTINA FÜKELMAN
mcfukelman@hotmail.com
JORGELINA ARACELI SCIORRA
jasci_21@hotmail.com
PATRICIA MARTÍNEZ CASTILLO
patmarc16@hotmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 15/3/2018 | Aceptado 7/6/2018

Resumen

El espacio de la ciudad se compone, más allá de las estructuras de calles y de 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. En este artículo se proponen 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 con relación a la manera como se gestionan las producciones artísticas y se convoca a la comunidad en torno a la exhibición.

Palabras clave

Autogestión; circulación de arte; redes; espacios culturales

Abstract

The space of the city is composed beyond the structures of streets and buildings of a network of spaces that promotes 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. We present a proposal of typologies for the classification of cultural spaces in the city of La Plata and a set of concepts gathering these spaces in relation to the way artistic productions are managed and how they summon the community around the exhibition is constituted.

Keywords

Self-management; art circulation; networking; cultural spaces



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

«Una gran ciudad construida según todas las reglas
de la arquitectura y de pronto,
sacudida por una fuerza que desafía los cálculos.»
Vassili Kandinsky (2005)

Para poder ofrecer un primer acercamiento a los centros culturales de la ciudad de La Plata, existe la posibilidad de observar la urbe desde un espacio digital como *google maps*, visión que excede la mirada desde lo alto de un edificio o la de un vuelo de pájaro [Figura 1]. Esta aplicación permite ver, desde una posición privilegiada y a una distancia controlada, el trazado de una ciudad simétrica, higienizada por sus transversales y con sus calles numeradas. De esta forma, facilita nuestra intervención mediante referencias y leyendas que se pueden escribir y colorear, a modo de información.

Se utilizará esta herramienta para el abordaje de los mencionados espacios, que denominaremos *autogestivos* por su modo de organización y de gestión, con la finalidad de ubicarlos geográficamente y de efectuar una aproximación a los mismos por medio de los vínculos que esta tecnología posibilita.



Figura 1. Google Maps. Ciudad de La Plata

A partir de allí, desde una clara perspectiva ubicua, en altura y en 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 Plata. Entonces, la ciudad se convierte en un texto maleable. Se configura un escenario que Michel 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» (s/p). De modo 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 y 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 con su capacidad de sostenimiento, de acción, con su geografía cercana o con su capacidad de vincularse con la comunidad y con el entorno. Este fenómeno se extiende también a los alrededores de la ciudad o de 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 o un inicio lineal; dichos momentos se pueden rastrear en la Argentina hacia la década de 1990 y a instancias de la crisis de 2001. Durante la etapa comprendida entre 2010 y 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, a raíz de la permanente búsqueda de normativas que avalen la gestión de estos ámbitos en donde la incorporación de estructuras de contención y de agrupamiento, como cooperadoras, hizo visible la enorme cantidad de estos espacios.

Lo mencionado nos permite establecer una relación con el concepto de *espacio social* desarrollado tanto por Michel Foucault (1980) como por De Certeau (2006) que pone en juego las luchas de poder en el espacio social. Frente a la fuerza hegemónica de las instituciones oficiales —museos, ministerios, etcétera— que tanto por acción como por omisión dejan por fuera a productores culturales y a comunidades que desean participar del campo artístico, aparece una contraposición o un flujo de espacios de resistencia. Los mismos, si bien no niegan la existencia de aquellas instituciones, 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, 2006, s/p).

Hemos 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 que compone esta forma de resistencia de los espacios culturales. Estas redes apelan a la apropiación de otras espacialidades que se cruzan entre sí a partir de formas específicas de intervenir el entorno, sin un autor ni un espectador específico, ya que las correlaciones de estos espacios culturales se caracterizan por la producción y por la gestión colectiva: «Cuando se mencionan prácticas colectivas en arte se hace referencia a un escenario heterogéneo e inestable, donde conviven y se recrean experiencias diversas» (Valente, 2014, p. 273).

Dichas dinámicas permiten el surgimiento y la composición de un relato múltiple, diverso, mutante, etcétera, donde las trayectorias de los sujetos que se convocan a estos espacios generan modificaciones en los mismos, en las casas, en las edificaciones y en las calles; provocan una transformación, una alteración de su intercambio. A modo de un *texto urbano*, tal como lo define De Certeau (2006), el entramado de la ciudad nos convoca como transeúntes 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, a la par se incorpora en una fracción de la información ignorando otra parte de este entorno vivo de la ciudad; esto forma parte del deambular y del andar la ciudad. Bajo este flujo de información, similar a una marea del entorno, aparecen los espacios culturales, como redes alternativas de tránsito o de contención en donde cada sujeto en su recorrido urbano particular—ilegible en el flujo de relatos de la ciudad misma— encuentra un punto de convergencia colectiva.

De este modo, se constituyen espacios al interior de la ciudad que resultan capaces de atraer a un flujo de transeúntes, a su vez que se formulan al interior de los centros culturales transformaciones, intervenciones y diversas formas 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:

El espacio debe considerarse como el conjunto indisociable 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 (p. 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 vinculan con los modos de enunciación del andante, ya que se gestionan en el presente, en lo discontinuo y en lo fáctico. Esto se relaciona con el hecho de que muchos de los mecanismos y de los medios de producción son limitados, lo que Andrea Guinta (2009) denomina *poéticas sin insumos*, resultado, por un lado, de la falta de estímulo desde lo institucional sobre el campo del arte y, por el otro, de la demanda permanente de las 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 —discontinua— de información que demanda actualización —el presente como pauta de tiempo fundamental—. En palabras de De Certeau (2006):

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 (s/p).

Las totalidades comprendidas en estos espacios vinculan tanto los sentidos de su acción como el sitio físico de emplazamiento y la toponimia que al mismo tiempo ocupan los espacios culturales, articulándolos con otros lugares. Ejemplo de ello es el barrio Meridiano V que conserva la impronta de la antigua estación de trenes. A partir del edificio de la estación de trenes se generó un circuito de otros espacios topónimos que conforman una totalidad identitaria barrial que les permite desarrollar nuevos sentidos como comunidad geográfica. Una topografía poética, que alimenta las formas de apropiación y de participación de la comunidad, se presenta como raigambre para las

prácticas espaciales y para las prácticas significantes, en términos de De Certeau (2008). Es decir, las formas de apropiación (mediante la acción de estos espacios culturales) y el entorno (que los carga de sentido) los validan y les dan 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 formas 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].



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 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» (Fükelman & Galarza, 2015, p. 11). 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 considerados por Ana Wortman (2009) parte de 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 las funciones de los agentes y la estructura misma del campo.

En su interior, se presentan tensiones en el ejercicio del poder entre los agentes socialmente más avalados —desde los espacios institucionales, oficiales, académicos, etcétera— y los agentes más autónomos, que responden a la producción de bienes simbólicos para una clase social diferente a la hegemónica. Esto permite un ensanchamiento del campo a través del consumo de los *no productores*, que también son vistos como potenciales productores dentro de este mercado de los bienes simbólicos, lo que promueve más esta forma de consumo —simbólica— que la del consumo como mera mercancía. Asimismo, construye una forma de intercambio amplificada a partir de una relación de consumo, que comprende la apropiación y la construcción de un capital simbólico colectivo que revierte y subvierte las relaciones tradicionales del campo artístico, caracterizadas por un consumo restringido (hegemónico y privado) basado en la acumulación de un capital simbólico.

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 artístico. 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 la colocan en permanente actualización, retomando un aspecto del apartado anterior. Estos espacios son gestionados en el presente, en lo discontinuo y en lo fáctico, ya que, de acuerdo con Raymond Williams (1958), la cultura es entendida y experimentada como todo un modo de vida.

De esta manera, se consolida la construcción de redes que se establecen como formas de registro y de difusión de los centros culturales, redes virtuales que responden a la red social *Facebook* —transnacional o global— y a una red física que comprende el desplazamiento por la ciudad y la relación de la comunidad con el espacio cultural. No se busca pues una legitimidad a través del poder, sino una legitimidad a través del trabajo colectivo.

Bajo la idea propuesta por 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*. Así, en los espacios culturales autogestivos los artistas tienen más de un rol: son productores, gestores y pedagogos de manera simultánea o compartimentada, de acuerdo a las dinámicas internas y a las posibilidades de acción —acto/potencia— en las que se respeta una subjetividad singular vinculada a unos modos de relación horizontales y conjuntos.

Al respecto, 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», «Galpón», etcétera (Valente, 2014, p. 4).

Por otra parte, María Cristina Fükelman y Jorgelina Araceli Sciorra (2017) afirman que estos espacios constituyen ámbitos sociales que asumen el rol de difusores culturales y señalan las distintas acepciones de lo artístico. Las autoras plantean 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).

A partir de aquellas clasificaciones, esta investigación tiene el objetivo de proponer un conjunto de nociones abiertas que agrupen los centros

culturales en relación con la forma en que gestionan sus producciones y buscan convocar a la comunidad en torno a la exhibición, al aprendizaje y al consumo de su producción artística y simbólica. Según esta idea, se podrían clasificar de la siguiente manera: tiendas culturales, galerías y residencias artísticas, espacios de activismo, puntos de encuentro y de esparcimiento, espacios formativos/exhibitivos.

Las *tiendas culturales*¹ son tiendas independientes, generalmente 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 barrio*. Es decir, es 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.

En las *galerías* y en las *residencias artísticas* el nombre del artista aparece de forma individual, tomando distancia con las formas de producción cultural colectivas; se busca la inserción en el campo *restringido* del arte. Sin embargo, existen algunos de estos ámbitos 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 tienen una relación cercana con los espacios oficiales e instituciones museables de la ciudad. Por último, responden a la idea de *laboratorio*, planteada por Justo Pastor Mellado (2015), sobre la base de la 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).

Con respecto a los *espacios de activismo*, su prioridad es la visibilización y la 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 Boris Groys (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).

¹ 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

Los *puntos de encuentro y de esparcimiento* están destinados a la exposición periódica de obra —visual, audiovisual, musical, interdisciplinar, etcétera— con fines recreativos, buscan la generación de redes más amplias de sujetos vinculados que se sumen a las redes de amistad, barrial, profesional, etcétera. De este modo, intentan emprender nuevas acciones exhibitivas en formatos muy distendidos. Los *espacios formativos/exhibitivos* comprenden 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 observa una tendencia entre centro/periferia: mientras más periférico es el sector, existe una mayor demanda de talleres infantiles —relación zona-demografía— [Figuras 3 y 4].

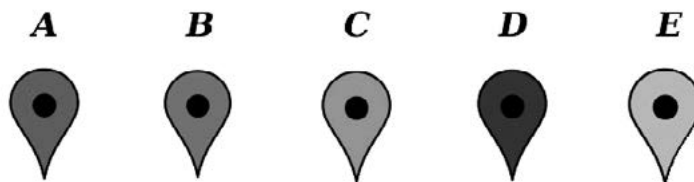


Figura 3. Relación de las tipologías con las leyendas del mapa en formato digital



Figura 4. Código QR para consulta del mapa

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). Si bien siempre tenderán a ocupar un lugar dentro de la categoría más pregnante, en su etapa de funcionamiento pueden mutar de forma parcial a otra categoría, de acuerdo a las particularidades de estos espacios autogestivos y los entramados sociales en los que están sumergidos y son partícipes.

Como se ha mencionado, buena parte del panorama de aproximación a los centros culturales se sostiene en 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 ámbitos 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, p. 134). Esto, por un lado, nos habla de la posibilidad de democratizar la circulación de eventos como talleres de producción, ventas de obra, exhibiciones, etcétera. 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, p. 135).

Lo anterior nos permite señalar que la fragmentación del campo artístico es aprovechada por los espacios alternativos para engendrar su propio nicho y vincular su potencial visibilidad en el espacio 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. Como afirmaba Groys (2015) respecto a los trabajadores del arte y el internet: «el flujo desterritorializado de la información se re-territorializa» (p. 145). Es decir, 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, de las búsquedas, de las ubicaciones geográficas, etcétera. Un escenario global da cabida a los espacios locales con cualidades que pueden ser susceptibles de ser clasificadas.

En este sentido, Valente (2014) nos propone 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 (p. 12).

Esto nos permite reflexionar sobre la potencia de estos vínculos, 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.

De esta manera, se pone en evidencia la fragmentación del campo artístico y su presencia en la virtualidad a nivel global, al mismo tiempo que se consolidan espacios físicos dinámicos en la ciudad. A través de ellos se formulan modos de producción, circulación y adquisición que buscan configurar una identidad a partir de la realidad de sus comunidades. Todo esto permite construir un marco de categorías y un archivo de acciones que genera precedentes para la construcción de espacios autogestivos en ciudades latinoamericanas con características sociales similares a La Plata.

Referencias

- Bourdieu, P. (1985). The genesis of the concepts of habitus and field. *Sociocriticism*, 2(2), 11-24.
- Barou, J. P., Perrot, M. (1980). *Bentham, Jeremías. El Panóptico*. Barcelona, España: La Piqueta.
- De Certeau, M. (2006). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales 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^{er} 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*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Groys, B. (2015). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Guerra, M. W. (Ed.). (2005). *Buenos Aires a la deriva: Transformaciones urbanas recientes*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Mellado, J. P. (2015). *Escenas locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Córdoba, Argentina: Editorial Curatoría Forense.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona, España: Oikos-tau.
- Valente, A. K. (2014). Casas y espacios culturales: formas poético-políticas de habitar. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, (14), Publicado en *Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*. 2014 vol. n°. p - . issn 1853-5798.
- Williams, R. (1958). La cultura es algo ordinario. En *Historia y cultura común*. Madrid: Libros La Catarata (pp. 37-62). Recuperado de <http://www.ramwan.net/restrepo/cultura/williams-cultura%20es%20algo%20ordinario.pdf>
- Wortman, A. (2009). Una mirada sobre la esfera de la cultura en procesos de globalización. Recuperado de http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/Desarrollo,%20cultura%20y%20procesos%20de%20globalizaci%C3%B3n%20Vol.%20II_0.pdf
- Wortman, A. (Julio de 2015). Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires. Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Argentina.