

Públicos implícitos en la relación arte-espacio urbano en la producción de los barrios artísticos como eventos culturales. Una aproximación a partir del caso de La Gran Paternal.

Camila Ziperovich

Directora académica: María Guillermina Fressoli

Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura
Departamento de Arte y Cultura
Universidad Nacional de Tres de Febrero
2022

Resumen

En la posmodernidad, la recepción del arte exige un concepto de experiencia e inmersión con el objeto estético, fenómeno que se evidencia en la emergencia de modalidades de exhibición donde la ciudad se convierte en un fenómeno estético. En la Ciudad de Buenos Aires, el desarrollo de los barrios artísticos combina la expansión de lo estético con la puesta en valor del espacio urbano. El caso paradigmático que dio inicio a este cambio fue el del barrio de Palermo (Herzer, Di Virgilio y Rodríguez, 2016). Hoy existen en barrios como Chacarita, Colegiales y Boedo, redes de artistas y eventos culturales masivos que marcan cierta transformación del barrio. Este proyecto indaga en la actual emergencia y desarrollo de los llamados barrios artísticos en la Ciudad de Buenos Aires. Específicamente busca relevar los conceptos de públicos que estos espacios tienden a promover en sus diversas instancias de producción, tales como aquellas vinculadas a las obras que se muestran, a las modalidades que adquieren los espacios de exhibición y/o a la relación que estos establecen con el entramado urbano. Los interrogantes del proyecto buscan ser resueltos a través del estudio de caso: La Gran Paternal, un evento organizado por la red de artistas y mediadores culturales concentrados en el barrio artístico de La Paternal en la Ciudad de Buenos Aires desde el año 2016. ¿Qué categorías de público implícito contienen las diversas prácticas que integran el evento, cómo se relacionan entre sí? ¿Qué comportamientos de mirada contienen? ¿Qué relación se observa con la percepción y dinámicas ordinarias del barrio?

Presentación del proyecto de investigación: Públicos implícitos en la relación arte-espacio urbano en la producción de los barrios artísticos como eventos culturales.

Una aproximación a partir del caso de *La Gran Paternal*.

Introducción

A partir del presente texto pretendemos comunicar los fundamentos teóricos y preguntas del proyecto de investigación: "Públicos implícitos en la relación arte-espacio urbano en la producción de barrios artísticos como eventos culturales. Una aproximación a partir del caso de *La Gran Paternal*", que se encuentra en estado inicial. Por lo tanto, nos referiremos únicamente a los objetivos, marco de la investigación y conceptos claves que hicieron a la formulación del proyecto de investigación. La propuesta del proyecto de investigación surgió a partir de interrogantes en torno al involucramiento del arte en transformaciones en el espacio urbano y las formas de abordar y habitar el mismo en el contexto actual. Para abordar el tema, se analizaron determinados aspectos de la posmodernidad, sobre todo ligados a la expansión de la esfera estética proveniente de una desdiferenciación de esferas vitales. En ese sentido, se estudiaron fuentes (nombradas más adelante en el presente texto) que resaltan que esta desdiferenciación genera que lo estético se vuelque sobre las otras. Esto llevó a observar que el arte, en este contexto, exige nuevas formas de recepción. Si en la modernidad se exigía una contemplación marcada por la distancia, ahora se trata de una experiencia de inmersión y exploración con el objeto. A su vez, se analizó la transformación de espacios de exhibición y museos, que mutan a la par que las ciudades, las cuales se vuelven en sí mismas fenómenos estéticos. De hecho, a partir de este proceso podemos evidenciar los nuevos modos de recepción del arte: el museo ya no es el espacio definido y delimitado para la experiencia estética, que rebalsa a la institución y se vuelca sobre la ciudad. La sensibilidad museística ocupa ahora un lugar en la experiencia cotidiana y social, se involucra en ella, a la vez que introduce nuevos públicos masivos. Por otra parte, las ciudades se transforman en base a procesos de gentrificación y renovación urbanas. Muchas veces el arte y la cultura funcionan como causa y consecuencia de estos procesos. En otras palabras, agrupamos los aspectos aquí

mencionados (si bien unos y otros se encuentran íntimamente relacionados) en la expansión de la esfera estética, los cambios en la recepción del arte, los cambios en los museos y los procesos de transformación de la ciudad. Dentro de este marco, resulta de interés analizar eventos, festivales o exposiciones artísticas en su relación con el espacio urbano.

A partir de lo desarrollado anteriormente, planteamos como caso de estudio el evento La Gran Paternal de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Este evento, que a la fecha ha realizado nueve ediciones, pone evidencia el fenómeno del barrio de La Paternal en tanto barrio artístico donde se encuentran más de cincuenta talleres de trabajo de artistas, generalmente compartidos. Durante el festival, los espacios de trabajo se convierten en espacios de exhibición abiertos al público. De esta forma, se permite un encuentro entre público y artista, así como ciertas actividades y propuestas temporales. A través del caso planteado, se buscará comprender qué categorías de público implícito contienen las diversas prácticas que integran el evento y cómo se relacionan entre sí. A su vez, se analizará los comportamientos de mirada que contienen las exhibiciones y qué relaciones se establecen con la percepción y dinámicas ordinarias del barrio.

Objetivos de la investigación

El objetivo general que persigue la investigación es establecer y analizar qué categorías de público tiende a promover el evento la Gran Paternal. En base a ello se plantea una serie de objetivos específicos, citados a continuación:

- Identificar los actores y los espacios que forman parte de la red, estudiar su trayectoria en tanto organizaciones y productores de La Gran Paternal y dentro del campo artístico local y en relación al campo cultural.
- Revelar y describir las actividades que componen el evento La Gran Paternal. Conceptualizar los comportamientos de mirada que las exhibiciones que las componen y sus obras contienen.
- Comparar artefactos exhibitivos, obras y espacio urbano. Determinar la relación entre experiencia urbana y experiencia artística que formulan. Establecer tensiones y continuidades.
- Revelar y comparar las representaciones de público implícito que los diversos actores manifiestan de modo explícito y en relación a sus intervenciones como artistas y/o gestores culturales.

Esta investigación se realizará en el marco del proyecto “La construcción de la mirada en el campo de estudios y formación de públicos desarrollados por las prácticas museológicas contemporáneas en Argentina”, que le permite fortalecer su marco teórico y contrastar el problema con otros casos de estudio. A su vez, se estima que el proyecto

presentado puede aportar al proyecto nuevos espacios de injerencia de los estudios de formación de públicos, que se vinculan a la expansión del museo en el espacio urbano.

¿De qué contexto partimos?

Para establecer el marco en el que se inserta la investigación, realizamos un relevamiento bibliográfico con el que establecimos ciertos aspectos de la posmodernidad que resultan relevantes para el análisis del caso específico. Los mismos se detallan brevemente a continuación.

1. La expansión de la esfera estética y los cambios en la recepción del arte:

Durante la modernidad, la vida social deja de ser una unidad homogénea y estalla en las llamadas “esferas vitales” diferenciadas entre sí (Salvi, 2005). Cada una de estas esferas culturales obtiene el mayor grado de autonomía posible. Además, se establecen criterios de autorregulación y autolegislación que rigen cada una de ellas (Lash, 1990). Es decir que cada esfera desarrolla sus propias formas de evaluación, y los objetos culturales de cada una deben adecuarse a las normas de la misma. La esfera económica se rige entonces por la utilidad, la política por la justicia, la intelectual por la verdad, la estética por la belleza, etc (Salvi, 2005). En este contexto comienza un proceso de autonomización del arte.

Sin embargo, en la posmodernidad aparece un proceso contrario: la desdiferenciación de esferas marcada por una pérdida de autonomía de lo ético, lo estético y lo teórico, y el predominio de lo estético. Además, lo cultural y lo social ya no están separados, en parte debido a la ruptura entre la “alta cultura” y la “cultura popular”. El proceso de desdiferenciación realiza una inversión de la autonomía del arte: el arte y el mundo se presentan como iguales, marcado por la expansión completa del consumo (Lash, 1990). Este proceso se encuentra íntimamente relacionado con el surgimiento de la llamada “cultura figural” contrapuesta con la “cultura discursiva” propia de la modernidad, si bien la génesis de estos procesos se encontraba ya en la modernidad. Mientras que la cultura discursiva apelaba al sujeto moderno racional, al discurso, a lo literario; la cultura figural está marcada por la centralidad del deseo, del inconsciente y de la superioridad de la imagen por sobre la palabra (Lash, 1990).

Este proceso de desdiferenciación de esferas y de surgimiento de la cultura figural, aparece en relación al proceso de estetización de la vida cotidiana, donde el mundo social se ve saturado de un flujo infinito de imágenes y signos que produce una constante reelaboración de los deseos sociales a través de las imágenes, generando que los límites entre la imagen y el mundo real se vuelvan poco claros. Esto se debe a la expansión de la

producción de mercancías y de la expansión de la cultura material. La sociedad de consumo se convierte en sociedad estética (Featherstone, 2000).

La cultura figural trae consigo transformaciones en las exigencias del arte respecto a su recepción. En la modernidad la contemplación estaba determinada por la idea de distancia respecto del objeto, lo cual marcaba la diferencia entre el gusto puro y la estética popular. El gusto puro implicaba un rechazo a lo "humano": a las pasiones, las emociones y los sentimientos, privilegiando el distanciamiento estético (Bourdieu, 1999). Sin embargo, en la cultura figural la recepción estética responde a la inmersión del sujeto en el objeto estético, contemplar es la experiencia del cuerpo que transita en búsqueda de goce y apelando a los sentidos (Lash, 1997). Estos cambios en la recepción del arte traen aparejados un proceso de desdistanciamiento que afectan a los museos y a las ciudades. Ambos se transforman en espacios que dan lugar a experiencias que transforman la sensibilidad (Featherstone, 2000).

2. Transformación de los museos:

El museo moderno se construye como espacio de representación de lo racional y lo científico, como parte del conjunto de estrategias que implementan los gobiernos para *construir* ciudadanos (Bennett, 1995). Es así como el museo moderno ofrece creencias y valores que ayudan a transformar a la comunidad en un ente cívico en base a una experiencia a la vez individual y colectiva. Estos valores que el museo moderno defiende se asocian con una verdad secular que impone a lo racional un estatus de verdad o conocimiento objetivo (Duncan, 2007). Es por ello que Carol Duncan (2007) los relaciona con los antiguos santuarios rituales, en tanto están destinados para una tipo específico de ritual moderno. Dentro de los museos, se espera una clase de comportamiento por parte de los visitantes. Además, el espacio se encuentra claramente definido y diferenciado del resto del espacio urbano. Por otra parte, la autora resalta el concepto de "liminalidad" en el tiempo y el espacio, que exige una atención dentro del museo que se aparta de la atención práctica de la vida cotidiana. Otro punto importante que señala Duncan es que un lugar ritual es un espacio diseñado como experiencia estructurada con un objetivo o fin que se relaciona con poder escenificar alguna cuestión, que en este caso viene dado por la inculcación de ciertos valores seculares, tanto en los museos de índole científicos como en los de arte.

Por otra parte, según lo propuesto por Tony Bennett (1995), la configuración moderna del museo debe pensarse en relación al desarrollo de otras instituciones culturales o espacios de exhibición que incluye a aquellos que parecen completamente ajenos al museo, tal como los parques de diversiones y las ferias. Durante el siglo XVIII y hasta comienzos del XIX, las ferias funcionan como emblema de la conducta desordenada, que el museo parece ordenar a la vez que difunde otra concepción del tiempo y del espacio. En

este contexto, el parque de diversiones que surge en el siglo XIX se presenta como un espacio intermedio entre ambos, que establece una estrategia más o menos planificada de objetivación de significados. Nuevamente en este estudio aparece la cuestión de la “caminata organizada” que aportan los parques de diversiones como los museos, en tanto se reconoce que la experiencia de quien asiste se da por medio de un desplazamiento por el espacio, que busca educar la conducta (Bennett, 1995).

La posmodernidad transforma al museo e inaugura una nueva relación del museo con las comunidades, mediado más por el mercado que por el Estado. El museo experimenta un “giro epocal” (Fleck, 2014) determinado por una primacía del consumo y del marketing. El museo se piensa ahora como una vivencia de consumo y, por ello, aquellos que administran la institución buscan generar una experiencia más abierta y “fácil de consumir”, en relación con el turismo cultural y masivo. Este fenómeno se visibiliza en gran parte en la búsqueda de nuevos públicos, que no necesariamente conocen de historia del arte y a los que se le ofrece una experiencia completa de consumo cultural, expresado mediante estrategias comunicacionales innovadoras y equipaciones edilicias que permiten espacios de ocio y consumo. Estos museos globales se gestionan ahora en base a criterios de rentabilidad: son empresas y como tal se administran en base al marketing y la comercialización (Fleck, 2014). Los museos se convierten en espacios de entretenimiento para públicos masivos globalizados (Escobar, 2007).

Con el avance de la modernidad y el surgimiento de la posmodernidad, el museo se complejiza y adquiere nuevas funciones (Escobar, 2007). Pero esta complejidad permite el surgimiento, no solo de los modelos enfocados en lo empresarial, sino también de nuevas posibilidades de superación de los museos enfocados en la memoria nacional o local. Según lo expresado por Ticio Escobar: “abandonadas las pretensiones de un museo soberano y total, se requiere explicitar las condiciones y supuestos de cada entidad museal que acota un espacio de trabajo” (Escobar, 2007). De esta forma, mientras en el museo tradicional se formaba o visibilizaba la esencia de una cultura y se certificaba el estatuto artístico o simbólico de los objetos expuestos, hoy encontramos un museo transformado, que no puede estar sustraído de la historia, que puede no ser garante del patrimonio simbólico ni del valor de lo artístico. En relación a ello, Escobar plantea que esto no significa en absoluto la finalización del museo, sino su apertura a nuevas oportunidades, a modelos parciales, plurales, particulares, fragmentados y complejos. La identidad, desde la expansión de las industrias culturales, ya no se basa en sustancias fijas, sino en una diversidad de referentes identitarios que conviven y se interpelan entre sí (Escobar, 2007)

3. Transformación de las ciudades:

La ciudad posmoderna posee características que la distinguen de la moderna. La primera se centra en la racionalidad propia de lo moderno, en la planificación, en lo moldeable, en el proyecto y en la funcionalidad. La figura central de este modelo es el ciudadano, es el sujeto que imagina y proyecta la ciudad moderna. En la ciudad posmoderna, por su parte, prima el diseño, la estética, la fantasía y la ficción. Justamente por la estetización de la vida cotidiana y la cultura figural, la ciudad posmoderna apela a lo inconsciente, a lo bello, a los deseos y el goce. El agente central es el mercado y por ello la figura predominante ya no es la del ciudadano sino la del consumidor (Harvey, 1999). El museo ya no es el espacio definido y delimitado para la experiencia estética, que rebalsa a la institución y se vuelca sobre la ciudad. La sensibilidad museística ocupa ahora un lugar en la experiencia cotidiana social, se involucra en la misma, a la vez que introduce a nuevos públicos masivos (Huysen, 2002). La ciudad se vuelve escenario de la experiencia estética (Harvey, 1999).

La bibliografía en torno a la transformación del espacio urbano muestra también la aparición de procesos de gentrificación urbana y el factor clave que constituye en muchos casos el funcionamiento de lo artístico. Martha Rosler (2017) observa que, desde la década de 1980, las ciudades se han visto profundamente transformadas debido a procesos de especulación inmobiliaria, monopolios financieros y tecnológicos, y a la terciarización de la producción industrial, que se ha apartado de las ciudades centrales. Esto ha generado un abandono de ciertos barrios o su conversión en barrios de consumo o artísticos (Rosler, 2017). En ese sentido, la concentración de artistas y agentes de la cultura en barrios por lo general desmejorados o zonas fabriles en desuso, han sido tanto causa como consecuencia de procesos de regeneración urbana (García, 2008). La relación entre arte y procesos de gentrificación y renovación (y sus consecuencias negativas) remite además al desarrollo de grandes instituciones museísticas, eventos o ferias (Yúdice, 2008), y al uso que hacen del arte visual los planificadores urbanos como activo estratégico que resulta en nuevos patrones de consumo y creación de activo inmobiliario (Rosler, 2017).

En cuanto al caso específico de la Ciudad de Buenos Aires, María Carla Rodríguez y María Mercedes Di Virgilio (2014) analizan la ciudad en base a las transformaciones socioterritoriales marcadas por la renovación urbana, la pérdida de barrios residenciales, los grandes proyectos urbanos, entre otros factores. A partir de ellos, observan las capas superpuestas de sentidos e imaginarios urbanos que provienen de una historia compleja del espacio de la ciudad. Los barrios del sur de la ciudad, por ejemplo, se han visto envueltos en procesos de renovación urbana dirigida principalmente por políticas estatales, que han generado grandes resistencias y dinámicas diferenciadas (Rodríguez y Di Virgilio, 2014). Tomás Alejandro Guevara (2014), por su parte, reflexiona sobre las formas de empresarialismo impulsado por las estrategias de desarrollo urbano en la ciudad, que

tendieron a generar una mercantilización del espacio urbano . En este marco, donde se transforman los sentidos sociales de lo urbano, la gentrificación aparece como un proceso de diferenciación social y espacial que expresa la desigualdad social y económica en la Ciudad de Buenos Aires (Herzer, Di Virgilio y Rodríguez, 2016).

Debe mencionarse que, en la mayor parte de los estudios relevados, el barrio de La Paternal, territorio donde se emplaza el caso de estudio, prácticamente no se encuentra mencionado, ya que los estudios se encuentran focalizado sobre todo los en los barrios del sur de la ciudad (San Telmo, La Boca, Parque Patricios y Barracas), Palermo y Chacarita. Si bien estos estudios no analizan el territorio preciso del caso, sí permiten identificar la existencia de procesos de gentrificación y renovación urbana en la Ciudad de Buenos Aires, provenientes de diferentes causas y agentes. Restan aún el desarrollo de estudios que releven la especificidad del fenómeno de concentración artística en relación a la Ciudad de Buenos Aires, ya que los existentes se focalizan en los barrios del sur de la ciudad y Palermo. Además, no se encuentran trabajos que atiendan a qué ideas de público y mirada los eventos vinculados a estos procesos tienden a promover, sin embargo se estima que ambos aspectos pueden ayudar a la comprensión de la agencia de lo artístico en la configuración del barrio.

Por otra parte, ciertas herramientas de la antropología urbana permiten considerar a las ciudades como un problema social y colectivamente producido por el trabajo de construcción de la realidad social (Bourdieu y Wacquant, 1995). Los estudios de Mónica Lacarrieu expresan que las prácticas que se desarrollan sobre el espacio son resultado de conflictos y continuidades entre diversas imágenes, representaciones sociales e imaginarios sobre el mismo, lo cual da forma a las identidades formadas en torno a los espacios urbanos y los sentidos que se les otorga (Lacarrieu, 2007). Estos conceptos también permiten observar los talleres de la paternal en tanto transformación o huellas de una ciudad material y pesada como lo era la ciudad moderna a una ciudad centrada en lo simbólico (Lacarrieu, 2007). De esta forma, nos permite analizar el caso a través de las prácticas colectivas de los artistas en su relación con el espacio y con lo artístico. A su vez, trabajos desde la sociología urbana como aquellos escritos por Richard Sennet permiten estudiar las transformaciones de las ciudades, en torno a los conceptos de *ville* y de *cité* que aluden a la territorialidad del espacio y al espacio compartido (Sennet, 2019).

¿Cuáles son los conceptos clave a tener en cuenta?

Existen dos conceptos claves a definir para el desarrollo de la investigación, ya que en ellos se basan los objetivos establecidos: la construcción de la mirada y los públicos implícitos.

1. Construcción de la mirada

La concepción de mirada que se utilizará para la investigación parte de la idea de que nuestros modos de representación forman el sistema visual humano, transformando las bases naturales del ojo en un artefacto cultural e históricamente variable. La mirada, en este sentido, es considerada un artefacto en tanto es producto de la actividad humana, guiada por las tecnologías de ese accionar deliberado, lo que la vuelve transformable (Wartofsky, 1980). En ese sentido, la visión tiene una historia que se desarrolla en relación a las formas de representación dominantes. Este concepto permite observar la posición del cuerpo en relación al otro (la obra, el objeto, la persona), que representa también un rango de intencionalidades o disposiciones a actuar de cierta manera. De esta forma, ciertas formas de representación imponen o requieren de cierta postura visual, que transforma al perceptor en audiencia (Wartofsky, 1980). Pero además, el artista posee una intención que exige una forma de mirar la obra, a la vez que el sujeto que observa la obra, proyecta sobre la misma su propia subjetividad. De esta forma, el sujeto pretende dominar la representación, planteándose como centro de la obra, en busca de algo identificable. Sin embargo, debe también posicionarse también en otro punto de vista, en una otredad que se encuentra (y se escapa) en la exigencia del artista. De esta forma aparece en la obra la acción de ver, ligada a una voluntad ordenadora y la acción de mirar relacionada con el entendimiento de que hay un otro en la obra (Vinciguerra, 2006).

A partir de este concepto, podemos estudiar las condiciones de visionado en el espacio urbano en relación al caso de estudio, a través del movimiento del cuerpo, el desplazamiento, la entrada y salida a los diversos talleres, los recorridos que se generan. A su vez, permite observar qué modelo de visión prevalece dentro y fuera de los talleres o las exhibiciones: si se trata de una visión activa o pasiva tanto en relación con la obra como con el espacio urbano en el que se inserta.

2. Los públicos implícitos

Para la realización de esta investigación se partirá sobre la base de que los públicos no son preexistentes a la oferta cultural, sino que se generan en el encuentro con ella -si bien no dependen únicamente de la atracción que puede generar la oferta-. Por ello, las modalidades de público varían históricamente (Rosas Mantecón, 2009). Preguntarse qué es el público (y no solo la descripción de cómo son los públicos), tanto para Ana Rosas Mantecón (2009) como para María Cristina Mata (2000) implica “comprender los mecanismos por los cuales los individuos aceptan, en situaciones específicas y en relación con interpelaciones particulares, convertirse en seres genéricos, es decir, parte de un colectivo mayor que se autoreconoce como público de determinadas ofertas culturales” (Rosas Mantecón, 2009:3). En la modernidad, esto está marcado por la convivencia en el

espacio con extraños (Warner, 2002), lo cual se vuelve más evidente en el caso de los eventos artísticos o muestras que se emplazan en el espacio urbano, marcado justamente por la convivencia con desconocidos. La formación de público responde a la idea de público implícito de un evento u obra, es decir a la anticipación del público que tiene una determinada oferta cultural, que construyen como destinatario ideal (Rosas Mantecón, 2009). Quienes no se encuentran del público implícito pueden enfrentarse a barreras no solo físicas sino también simbólicas que los apartan de esa oferta. Según lo planteado por Rosas Mantecón: “El consumo cultural supone, en grados distintos, múltiples tareas, algunas de ellas sólo distinguibles analíticamente: búsqueda (que permite identificarlos y acceder a ellos), desciframiento (decodificación, comprensión, reinterpretación) y apropiación (referida a los modos de utilización), las cuales requieren para su ejecución un conjunto de disposiciones y habilidades adquiridas con el tiempo” (Rosas Mantecón, 2009:23)

Esto permite plantear interrogantes en torno a las muestras que interrumpen el espacio y la circulación urbana cotidiana, ¿tienen otro público anticipado que el de un museo o institución separada de la vida cotidiana, a la que hay que acercarse e ingresar? ¿Las actividades aportan a una mayor accesibilidad, o por el contrario restringen la experiencia a un público exclusivo? ¿Cuál es el público ideal de estas actividades según los actores de la red?

Bibliografía

- Bennett, T. (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge: Londres/Nueva York.
- Bourdieu, P y Wacquant, L.J.D (1995). Respuestas. Por una antropología reflexiva. Grijalbo, Ciudad de México
- Bourdieu, P. (1999) La distinción. Criterio y Bases sociales del Gusto, Taurus, Madrid. (26-66)
- Di Virgilio, M.M; Guevara, T.A. (2015) "La gran transformación: políticas urbanas y gobernanza en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires del siglo XXI"; Red de Investigación Urbana AC; Ciudades; 106; 7-2015; 30-36
- Duncan Carol (2007) *Rituales de civilización*, Londres-New York, Routledge [1995] (Digitalizado)
- Escobar, Ticio (2007), "Los desafíos del museo: el caso del museo del Barro en Paraguay" en MARIA LUISA BELLIDO GANT (ed.) *Aprendiendo de Latinoamerica. El museo como protagonistas*. Gijón, TREA (Digitalizado)
- Featherstone, M (2000) *Cultura de consumo y posmodernismo*, Amorrortu: Buenos Aires.
- Fleck, Robert (2014) "Los museos del siglo XXI", *El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galerías*, Buenos Aires, Mardulce.
- García, B. (2008) "Política cultural y regeneración urbana en las ciudades de Europa Occidental: lecciones aprendidas de la experiencia y perspectivas para el futuro" RIPS. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, núm. 1, 2008, pp. 111-125 Universidad de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España
- Guevara, T. (2014) "La renovación como estrategia de desarrollo urbano en Buenos Aires (1996-2011)"; Pontificia Universidad Javeriana; Apuntes; 26; 2; 4-2014; 68-79
- Harvey, D. (1999) *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre el origen del cambio social*, Amorrortu: Buenos Aires.
- Herzer, H.M.; Di Virgilio, M.M.; Rodríguez, M.C. (2016) "Transformaciones al sur y al norte: Similitudes y diferencias en los procesos de gentrificación en los barrios porteños"; Universidad Externado; 2016; 123-153
- Huyssen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, F. C. E.: México.
- Lacarrieu, Mónica. (2007). La "insoponible levedad" de lo urbano. *EURE (Santiago)*, 33(99), 47-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612007000200005>
- Lash, S. (1990) *Sociología del posmodernismo*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Mata, María Cristina (2001) "Interrogaciones sobre el público" en María Immacolata Vassallo y Raúl Fuentes Navarro (comps.), *Comunicación. Campo y objeto de estudio. Perspectivas reflexivas latinoamericanas*, México, ITESO, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de Colima, Universidad de Guadalajara, pp. 183-199.
- Rodríguez, M. C.; Di Virgilio, M.M. (2014): "Ciudad de Buenos Aires: políticas urbanas neoliberales, transformaciones socio-territoriales y hábitat popular";

Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Revista de Direito da Cidade; 6; 2; 10-2014; 323-347

- Rosas Mantecón, Ana (2009): "O qué é o público?" en 174 - Revista Poiesis, nº14, p. 175-215
- Rose- Paule Vinciguerra (2006) "Tu no me ves desde donde yo te miro" en Las tres estéticas de Lacan, Buenos Aires, Ediciones del cifrado
- Rosler, M. (2017) *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Caja Negra, Buenos Aires
- Warner, Michael (2002) "Publics and counterpublics" en Quarterly Journal of Speech, vol. 88, núm. 4, nov., pp. 413-425.
- Salvi, V. (2005) "La modernidad y la diferenciación de esferas vitales.", Mimeo
- Sennett, Richard (2019) Construir y habitar. Ética para la ciudad. Barcelona: Anagrama
- Wartofsky, Marx W. (1980) "Visual Scenarios: The role of representation in Visual Perception" en The Perception of Pictures Volume II. New York, Academic Press.
- Yúdice, G. (2008). "Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?". *Alteridades*, 18(36)
- Zarlenga, M., Rius Ulldemolins, J.; Rodríguez Morató, A. (2016). "Cultural clusters and social interaction dynamics: The case of Barcelona". *European Urban and Regional Studies* 23 (3): 422-40.