

Autora: Raggio Ana
Mail: anitaraggio@gmail.com
FaHCE – UNLP

Residencia Internacional de Arte Contemporáneo en el “interior”: los imaginarios sociales de los pueblos del partido de Lincoln a través de proyectos de arte colaborativo.

I. Introducción

En el presente trabajo me propongo analizar dos obras realizadas en el marco de Comunitaria, una Residencia¹ Internacional de Arte Contemporáneo y Procesos Sociales. Este programa, que comenzó en el año 2016 y se realizó anualmente hasta el 2019, convocó 11 artistas cada año, provenientes de distintos países y disciplinas. Cada uno de ellos debía convivir durante una semana en uno de los 11 pueblos² del partido de Lincoln y promover prácticas artísticas tomando como punto de partida el contexto sociocultural del territorio. Por su extensión temporal y territorial, Comunitaria cuenta con más de cuarenta producciones artísticas elaboradas a partir de esa experiencia con la localidad de residencia. En tanto producción colaborativa, los resultados de esas experiencias dialógicas permitirán indagar sobre la manera de *habitar* el territorio en las distintas localidades y recuperar los *imaginarios sociales* a través de la mirada de los artistas.

De esta manera, las preguntas que guiarán la presente investigación se desprenden de los resultados de ese proceso colaborativo: ¿Cómo revelan las producciones artísticas colaborativas de la residencia Comunitaria los imaginarios sociales de los pueblos del partido de Lincoln? ¿De qué manera los artistas participantes de Comunitaria interpretan y representan los imaginarios sociales de los pueblos en sus obras? A modo de hipótesis, sostengo que los artistas que participan de Comunitaria (re)construyen los imaginarios sociales, sus modos de habitar el espacio y la memoria colectiva de los pueblos a partir de las distintas experiencias compartidas con los habitantes. Sin embargo, esta interpretación está influenciada por la perspectiva individual de cada artista y por las interacciones dialógicas con los residentes locales, en las que se manifiestan dinámicas de poder.

¹ Una residencia artística es un programa estructurado que ofrece a los artistas la oportunidad de vivir y trabajar durante un tiempo determinado en un nuevo entorno cultural y social. Pueden variar en duración, espacios y recursos materiales.

² En Argentina, la clasificación de un asentamiento como "pueblo" o "ciudad" no está estrictamente definida por el número de habitantes. Sin embargo, generalmente se utilizan ciertos umbrales de población como referencia. Un pueblo suele tener una población menor a tres mil habitantes.

El trabajo se compone de siete apartados estructurados de la siguiente manera: en el primer apartado se encuentra la introducción; el segundo apartado estará dedicado a la presentación del programa Comunitaria y su contexto de surgimiento; en el tercer apartado, se expondrá el estado de la cuestión, donde se dialogará con otros trabajos escritos sobre el mismo programa; el cuarto apartado se centrará en las referencias teóricas que sustentan este trabajo. A continuación, analizaré los casos elegidos. Para los fines de esta investigación, seleccioné el trabajo realizado por la artista Jo Muñoz (Chile) residente de Carlos Salas durante la primera edición del programa y el trabajo del artista Cleverson Salvaro (Brasil) residente de Lincoln 2019. Hacia el final, se presentarán las conclusiones y, por último, se incluirán las referencias bibliográficas.

II. Sobre Comunitaria

Comunitaria es una residencia de producción artística en relación a procesos sociales que surge en Lincoln, provincia de Buenos Aires, en el año 2016 y se realizó anualmente hasta el 2019. Sobre el primer año de residencia se editó un libro físico, mientras que las demás producciones se encuentran en la página oficial de internet. Para llevar a cabo el programa Laura Khalloub y Rodolfo Sala, los artistas gestores, invitaron como coordinadores de la primera edición a Jorge Sepúlveda, Guillermina Bustos y Paola Fabres. Desde el inicio contaron con el apoyo del municipio y ya la primera edición fue financiada por la Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Lincoln. Cada año los coordinadores abrieron una convocatoria pública para artistas interesados en desarrollar prácticas de investigación crítica y producciones artísticas en relación a las experiencias que se viven en cada una de las comunidades.

Cuando finaliza el periodo de convocatoria, se inicia un proceso de selección de 11 artistas para las 11 localidades del partido. De esta manera, han participado de la residencia 44 artistas de distintos países. En cuanto al criterio de selección no está basado en currículos sobre trayectorias profesionales, sino que buscan artistas con experiencias previas en investigación de campo. Por otro lado, no se les solicita a los postulantes una propuesta de proyecto, con el objetivo de que no tengan prenociones que puedan interferir en la experiencia dialógica y la relación entre artista y comunidad. El equipo de coordinación sostiene que el programa “consta de distintos métodos de trabajo orientados al arte socialmente comprometido y sus relaciones con contextos comunitarios” (Comunitaria, n. d.) con el objetivo de incluir a todo el territorio mediante instancias de diálogo. Esto implica que

cada artista debe atender a los conflictos, demandas, tensiones y dinámicas sociales que surgen en aquel preciso momento en cada territorio específico. Al comienzo de la residencia los artistas participan de un seminario de dos días donde se conversa de qué manera abordar las prácticas artísticas en relación a la comunidad.

Luego cada artista viaja a un pueblo y convive allí durante una semana. Los coordinadores recorren cada una de las localidades para dialogar con los artistas sobre sus experiencias en el territorio y atender a cualquier problema que pueda surgir. Los lugares de residencia son proporcionados por las propias comunidades (escuelas, casas, geriátricos, centros de salud, etc.). La última instancia de Comunitaria consiste en la presentación pública de todos los proyectos artísticos. Allí suelen participar los habitantes de los pueblos más involucrados en el proceso de producción para dar su testimonio junto a los artistas. En ese encuentro se relatan experiencias vividas, anécdotas, decisiones que debieron tomarse y las que se descartaron, los distintos obstáculos, etc.

El partido de Lincoln está ubicado a 320 km. de Buenos Aires, capital federal del país, y las 11 localidades que abarca son: Bayauca, Martínez de Hoz, Roberts, Triunvirato, El Triunfo, Las Toscas, Carlos Salas, Pasteur, Arenaza, Bermúdez y Lincoln. Existen grandes diferencias organizacionales, tanto socioculturales como políticas, ya que algunos son pueblos con menos de cien habitantes mientras otras son ciudades que superan los veinte mil. Sin embargo, los coordinadores nunca dudaron de que la residencia abarcaría el territorio en su totalidad. El programa no sólo tiene en cuenta estas asimetrías y la diversidad de dinámicas sociales, sino que afirman que es el punto de partida del proyecto. En este sentido, buscaron conformar “ámbitos de debate e intercambios entre artistas, coordinadores, gestores y habitantes locales para promover la realización de proyectos artísticos atentos a la especificidad del contexto local” (Comunitaria, n. d.).

En el año 2022 se llevó a cabo una muestra en el museo El Obrador, ubicado en la ciudad de Buenos Aires, donde se exhibieron las experiencias de las distintas ediciones del programa de residencia. Allí se manifestó la propuesta de los coordinadores de Comunitaria de elaborar producciones artísticas a partir de la construcción de vínculos sociales, permitiendo el diálogo entre habitantes y artistas, y, por lo tanto, orientando sus acciones a la descentralización del ámbito artístico de las grandes ciudades en función de atender a las particularidades de los espacios locales. El programa fue incluido como estudio de caso en arte contemporáneo en la cátedra de Epistemología del arte en la UNA y formaron parte del conversatorio que se

desarrolló en la sala del museo. Este proyecto expositivo implicó el desafío de plasmar los tres ejes que estructuraron el programa a lo largo de las cuatro ediciones: metodológico, experimental y epistemológico. En relación a este último eje, los coordinadores hacen énfasis en que Comunitaria es un proceso de *construcción social de conocimiento*. Es decir, no sólo recuperan el proceso de construcción de conocimiento, sino que enfatizan en el carácter social del mismo, ya que este emerge del diálogo y la puesta en común tanto de la producción del artista residente como del aporte y participación activa de los vecinos involucrados.

III. Estado de la cuestión

Hasta el momento, el único trabajo sobre Comunitaria ha sido realizado por Paola Fabres. La curadora, investigadora y crítica de arte estudió la trayectoria, las repercusiones e impactos de Comunitaria en su tesis doctoral. Allí no sólo atiende a las particularidades y las implicancias que tuvo el proyecto, sino que busca “reconocer y debatir alternativas de investigación que pudieran ayudar a reposicionar la perspectiva del historiador, teórico o incluso curador” (2022, p. 324). En su intento por analizar los efectos que tienen los proyectos de arte contemporáneo, como Comunitaria, que se encuentran guiados por el compromiso con el contexto mismo, por la negociación y participación de distintos sujetos sociales, Fabres (2022) encontró la necesidad de poner en discusión los desafíos que esta investigación implica y los métodos para llevarla a cabo.

De esta manera, sostiene que, para analizar estos proyectos reconociendo su complejidad, su carácter multifacético y su extensión, que logra desbordar las fronteras del ámbito artístico, es fundamental recurrir a la crítica dialógica. En contra de las lecturas monológicas, centradas en la interpretación de quien escribe o quien expone la obra, en palabras de la autora, este pensamiento crítico dialógico podría entenderse como “un método de acercamiento, lectura y comprensión que extrae significado de la interacción de las diversas voces dispares que acompañan y dan forma a estos procesos artísticos, centrándose en analizar las intersecciones y particularidades de estas voces” (Fabres, 2022, p. 328).

Fabres (2022) sostiene que, si bien existe cierta apertura de los roles en la producción artística experimental de los años 60-70, en aquel momento aún se mantenía el triángulo “artista-obra-público”. Ese público podía interactuar, pero generalmente no participaba del proceso de investigación o concepción de la obra. En tanto no era escuchado, tampoco era tomada como punto de partida para la creación del trabajo. Es a fines del siglo XX que, a través de las prácticas artísticas colaborativas entre artistas y habitantes de contextos territoriales diversos,

se establece un acercamiento del arte al campo antropológico. Este “giro etnográfico” implicó reflexionar acerca del rol o el lugar de centralidad que tradicionalmente ocupó el artista, que según Fabres (2022) se manifestaba aún más cuando esos trabajos realizados en conjunto con la comunidad se trasladaban a instituciones de exposición.

En relación a la residencia de arte contemporáneo, considero que resulta fundamental reflexionar acerca de la posición y la mirada externa del artista sobre la comunidad con la que va a convivir y, al mismo tiempo, tener en cuenta cuáles son las expectativas y las representaciones de aquellos sujetos involucrados, para comprender cómo inciden las condiciones materiales y simbólicas en la producción de conocimiento. De esta manera, recuperando a Siegenthaler, Fabres (2022) afirma que este acercamiento a la investigación etnográfica en la práctica artística implica repensar los métodos de investigación del arte contemporáneo. Entendiendo que las obras se producen a partir de metodologías de carácter interactivo e inmersivo, resulta insuficiente analizar sólo su exposición en museos. En este sentido, se torna cada vez más crucial emplear técnicas asociadas a las Ciencias Sociales para comprender la interacción entre artistas y comunidades, los dispositivos de poder y los imaginarios sociales que emergen en estos procesos.

IV. Marco teórico

Recuperaré el texto de Rodríguez (2019) para definir, primero, qué es el imaginario. Dicho autor sostiene que, si bien el imaginario alude a una cuestión individual, se vuelve social en la medida en que es aceptado y compartido por la sociedad. El imaginario funciona como una matriz de sentido que se impone a los sujetos como una manera de leer la vida social. A diferencia de la imaginación, el imaginario no es una facultad humana, sino que opera como “un esquema referencial que permite interpretar la realidad, socialmente legitimado, intersubjetiva e históricamente determinado” (Rodríguez, 2019, p. 34). Entonces, si bien existen grandes debates en torno a este concepto y no hay una definición unívoca, existe cierto consenso en sostener que el imaginario son aquellos esquemas o marcos de sentido que les permiten a los individuos conocer, crear, resignificar la realidad social en la que viven y es de carácter social en la medida en que es reconocida y compartida por la sociedad en su conjunto.

Ahora bien, afirmar que una sociedad o una comunidad tiene *un* imaginario social sería rechazar la idea de que existe una diversidad de sentidos y, por lo tanto, que coexisten diversos imaginarios sociales “en disputa por adueñarse de la centralidad hegemónica en la

producción de sentido colectivo” (Carretero, 2018, p. 28). El mundo social se compone de una pluralidad de interpretaciones, que en ocasiones entran en conflicto. Por lo tanto, Carretero (2018) sostiene que para la su utilización sociológica se ha legitimado el término en su uso plural. Estos imaginarios sociales nos permiten *habitar* el mundo social y relacionarnos con los demás sujetos sociales. Giglia (2012) define el concepto de habitar en vinculación con la idea de las prácticas rutinarias de espacio local que permiten al sujeto reconocerse y situarse en un orden espacio-temporal. Es decir, habitar refiere a la relación que establecemos con el espacio que nos rodea y, por lo tanto, al proceso continuo de interpretación, modificación y simbolización de ese espacio. En otras palabras, Giglia (2012) recupera la definición de Marc Augé: “el habitar transforma el *no lugar* en un lugar, es decir, en un espacio provisto de usos y significados colectivos y memorias compartidas” (p.13).

En efecto, no sólo los sujetos son siempre sujetos localizados, situados, sino que también los lugares son lugares subjetivados o humanizados. Cada uno de nosotros cuenta con un mapa mental del mundo que cumple una función cognitiva y valorativa (Signorelli en Giglia, 2012). Por un lado, nos permite relacionarnos con los lugares y con nuestros pares. Por otro lado, es una representación compartida de cómo pensamos que es y cómo pensamos que debería ser el mundo que habitamos. Este *mapa del mundo* es un producto cultural y es aprendido por cada sujeto a través del grupo con el que se relaciona en un momento histórico determinado.

En conclusión, si habitar significa establecer una relación dinámica de interpretación y resignificación con los lugares que nos rodean, se vincula con los imaginarios sociales en tanto estos son los esquemas referenciales que permiten interpretar la realidad, es decir, habitarla. En otras palabras, habitar es un proceso de interpretación mediado por imaginarios sociales.

V. Imaginarios posibles

Si bien Comunitaria se compone de un amplio conjunto de producciones artísticas tanto por su continuidad en el tiempo como por la extensión territorial que abarca, al leer cada uno de los trabajos creo haber encontrado un punto en común a todos ellos. A primera vista, una dimensión transversal son los *imaginarios sociales* de las distintas comunidades. En las primeras interacciones y conversaciones que los artistas tienen con los vecinos surge de manera recurrente una nostalgia por lo colectivo, por la escucha, por lo que se compartía y ya no, por un sentido de comunidad en espacios de encuentros colectivos que ya no existe.

A través de las producciones escritas de los artistas podríamos suponer que ese imaginario se encuentra marcado, por un lado, por recuerdos de actividades y lugares que ya no existen y, por otro lado, caracterizado por la noción de subordinación a la ciudad cabecera (Lincoln), donde se concentra la administración pública. Si bien el objetivo no es responder todos estos interrogantes, frente a esas características que se presentan como evidentes me pregunto ¿el imaginario compartido por los pueblos se encuentra marcado por esa nostalgia y esa memoria colectiva? ¿está atravesado por esa dimensión geopolítica local que establece una relación de subordinación de los pueblos con la ciudad de Lincoln? ¿o la manera en que los artistas guían la experiencia provoca que se resalten esos aspectos y no otros? Para los fines de este trabajo seleccioné el proyecto de dos artistas en distintas localidades y diferentes años.

V. I Artista: Jo Muñoz / Localidad: Carlos Salas / Edición 2016

Por un lado, el arte mnémico, en la medida que logra su objetivo, remite al pasado, a lo sucedido, pero por el otro, también al futuro. Daniel Brauer

Jo Muñoz fue parte de la primera edición de Comunitaria y pasó su semana de residencia en Carlos Salas. Esta localidad se encuentra a 92km de Lincoln y en el año 2016 tenía 261 habitantes. La mayor parte de la población se dedica a actividades rurales. Para salir de la casa donde pasaría sus días, la artista chilena, debía ponerse un par de botas de goma que le habían prestado quienes la hospedaban para poder cruzar el charco que separaba la casa del camino. En cuanto se producen los primeros acercamientos con los vecinos, Jo comprende que es una región que sufre fuertes inundaciones y la falta de asfalto en la ruta provoca el aislamiento del pueblo.

Uno de los vecinos le cuenta sobre las “zorritas”, un carro de tren de tracción humana, que se usa para trasladar niños a la escuela o enfermos al hospital cuando se corta el camino. Frente a ello, la artista decide indagar acerca de los recuerdos que tienen los habitantes para recopilar distintas historias y descubre que “las inundaciones se integran y organizan la memoria del pueblo, infiltrándose en las fotos familiares” (Comunitaria, 2016, p. 69). Algunas fotografías eran de personas sonriendo al lado de los charcos de agua o tortas de cumpleaños decoradas con la “zorrita”.

Un grupo de mujeres se acercan a la artista para contarle que querían crear un museo para el pueblo. El lugar sería en la Estación de Tren, donde habían acondicionado una sala blanca. A partir de allí, Jo se pregunta si un museo debe estar compuesto necesariamente de objetos

antiguos en vitrinas y comienza a preguntarle a las mujeres el para qué del museo. Luego de un día de reunión en el que hicieron distintos diagramas y esquemas, la artista propone que el museo funcione como un espacio para conservar la memoria del pueblo a través de las fotografías familiares. Una vez en la sala blanca, Jo traza una línea horizontal de barro en la que señala las fechas de las inundaciones. Con el objetivo de reconocer aquello que, según la artista, siempre definió la memoria del pueblo, colocó una gran cantidad de fotos en una maleta para que los vecinos recuerden lo sucedido y las ubiquen en la fecha correspondiente.



FUENTE: PAGINA OFICIAL DE COMUNITARIA ³

Desde sus primeros días, la artista reconoció que los espacios del pueblo estaban sectorizados según sexo y género. Las mujeres y los hombres no participaban ni habitaban los mismos espacios, sino que organizaban eventos por separado. De esta manera, el hecho de que toda la comunidad haya participado en la construcción de un álbum colectivo significaba cierta disolución de los límites que existían en relación al género en espacios públicos. Aquellas historias que eran contadas a la artista con nostalgia, tragedia o tristeza, fueron el punto de partida para reconstruir retrospectivamente la historia de Carlos Salas y construir un bien simbólico social.

El resultado del proceso de producción colaborativa entre la artista y los habitantes permite reconocer que la manera de relacionarse con el espacio, de habitarlo, está atravesada por los recuerdos de las sucesivas inundaciones en la región. Al mismo tiempo, la artista reconoció que la incertidumbre constante llevó a sobrevalorar las instituciones del pueblo. En este sentido, aquellas imágenes de las inundaciones integran la memoria colectiva de la comunidad y se convierten en símbolos que representan la identidad y la historia del pueblo. Estas representaciones simbólicas son una parte esencial de los imaginarios sociales.

³ Todas las ilustraciones de este trabajo fueron tomadas de la Página oficial de Comunitaria. <https://residenciacomunitaria.com.ar/web/home>

En síntesis, el trabajo guiado por la artista permitió poner en valor aquellos acontecimientos y convertir el museo de Carlos Salas en un lugar de memoria, es decir, un sitio que nos da acceso a sucesos del pasado (Jodelet, 2010). Las inundaciones no sólo afectan físicamente al pueblo de Carlos Salas, sino que también juegan un papel crucial en la construcción de sus imaginarios sociales. La forma en que los habitantes recuerdan, representan y resignifican las inundaciones en sus prácticas cotidianas y en su memoria colectiva demuestra cómo este fenómeno moldea su percepción e interpretación de la realidad.

V. II Artista: Cleverson Luiz Salvaro / Localidad: Lincoln / Edición 2019

Las construcciones simbólicas son también maneras de imaginar lo posible. García Canclini

Cleverson Luiz Salvaro participó de la última edición de Comunitaria y Lincoln fue su lugar de residencia. Esta ciudad cabecera del partido se encuentra al noroeste de la provincia de Buenos Aires y en el 2019 tenía 28.051 habitantes. Al recorrer los márgenes de la ciudad, el artista brasileño llegó al basural que está ubicado al lado del cementerio municipal. Es una zona alejada del centro urbano y para llegar es necesario pasar por donde, en aquel momento, se estaban construyendo los barrios privados de Lincoln. Lo primero que llamó la atención del artista fue ese contraste en el paisaje, entre montañas de basura y casas lujosas, que evidenciaba una ruptura en la organización social local. Interesado por las dinámicas de los recolectores de basura y las relaciones sociales que emergían allí, Cleverson decidió instalarse en el basural.

El artista se impresionó al saber que, quienes frecuentaban aquella zona, le llamaban “el shopping”. Además, pudo ver que en su mayoría buscaban materiales u objetos que puedan ser reciclados. Al lograr cierto acercamiento y analizar la dinámica del territorio en disputa, Cleverson comprendió que el sentido de aquella comunidad se asociaba al respeto por lo que el otro “conquistó”. A modo de observación participante, el artista estuvo días buscando basura en las montañas del shopping y al final de la tarde se formaba un grupo pequeño propicio para entablar una conversación. Como no todas las personas de la ciudad con las que Cleverson había tenido contacto conocían el basural, invitó a muchos de ellos para compartir experiencias allí con la intención de problematizar aquella grieta social.

La intervención artística de Cleverson da cuenta de cómo se organiza el espacio urbano y la

significación que le otorgan distintos sectores sociales de la localidad. El hecho de que los recolectores llamen “shopping” al basural sugiere una resignificación del espacio y permite reflexionar acerca de cómo se reconfigura un concepto relacionado al consumo en contextos marginales. La instalación del artista en el lugar, así como el establecimiento de ciertas normas relacionadas al respeto de lo “conquistado”, demuestran cómo los sujetos interpretan, simbolizan y modifican los espacios al habitarlos colectivamente, cargándolos de nuevas significaciones y sentidos. El individuo no sólo se relaciona con el espacio a través del filtro de sus ideas, valores y sentimientos, sino que los sentidos del espacio se encuentran marcados por la cultura y la historia. Aquellos significados subjetivos que prestan los habitantes tienen que ver con su biografía y la historia de su grupo de pertenencia (Jodelet, 2010). De esta manera, habitar estos espacios implica su constante simbolización y modificación.



Por otro lado, su trabajo “desencadenó discusiones sobre la circularidad de los procesos de adquisición y descarte, sobre intercambios entre los diferentes procesos de recolección allí involucrados, así como entre las diferentes concepciones tipológicas de objetos de valor” (Comunitaria, n. d.). Al invitar a los ciudadanos linqueños a que conozcan el basural y problematizar aquella “grieta social”, el artista introduce la posibilidad de modificar los imaginarios sociales que tienen los residentes locales sobre el basural y sobre quienes lo frecuentan.

VI. Conclusiones

Para concluir, considero que Comunitaria es un proyecto en el que se materializa la relación entre arte contemporáneo y procesos sociales, estudiados en el marco de la sociología. Creo que las producciones artísticas contemporáneas son un aporte fundamental para la producción

de investigaciones sociológicas, ya que ofrecen un acercamiento particular a distintos aspectos culturales, políticos y económicos de territorios diversos, sobre todo a aquellas experiencias no documentadas o no formalizadas. Como sostiene Canclini (1979), es en el arte donde se cultiva lo aún no real, la utopía, y la sociología puede instruir a la estética sobre la manera de tratar con lo posible, “para que la experimentación sea inventiva y no la repetición de lo mismo en la diferencia” (p. 150).

En este caso, si bien el tiempo con el que cuentan los artistas es demasiado breve como para producir una lectura acabada sobre los procesos sociales en el territorio, es posible superar esta limitación si se pone el énfasis en la comunidad local, utilizando la obra artística, la perspectiva del artista o el programa en sí mismo como una herramienta más en nuestro análisis, entendiendo que la comunidad preexiste a la semana de residencia y permanece luego de ella. Por otro lado, una problematización crítica del proceso de creación artística permite pensar en lo que los artistas no recuperan, no narran o no exponen, entendiendo que sus maneras de guiar la experiencia destacan ciertos aspectos y no otros. En este sentido, una mirada sociológica sobre estos procesos permite atender a aquellos imaginarios sociales subterráneos, no hegemónicos o invisibilizados.

VII. Bibliografía

Carretero Pasin, E., (2018). Una aproximación a la “lógica” de los movimientos sociales a partir de los “imaginarios sociales”. *Atenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 18 (3), 2122. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2122>

Canclini, N. G. (1979). *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI.

COMUNITARIA. (n. d.) *Comunitaria residencia*. Página oficial de Comunitaria. Disponible en: <https://residenciacomunitaria.com.ar/web/home>

Fabres, Paola (2022). A troca no tempo estendido: modos de aproximação da prática artística em território. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.

García-Rodríguez, G. (2019). Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*, 19(37), 31-42.

Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura*. Barcelona / México: Anthropos Editorial / UAM- Iztapalapa.

Jodelet, D. (2010) La memoria de los lugares urbanos. *Alteridades*. 20 (39): Págs. 81-89