

Sociología del arte.

Un mapa posible de su desarrollo en Argentina

Daniela Lucena¹

Una ausencia elocuente

En el año 2002 aparecía en Buenos Aires el libro *Términos críticos de sociología de la cultura*, bajo la dirección del investigador Carlos Altamirano (2002). El volumen ofrecía, a modo de diccionario, distintas entradas con definiciones de conceptos clave de aquello que desde los años setenta se concebía como una renovada sociología cultural, y en la que los nombres de Raymond Williams, Clifford Geertz y Pierre Bourdieu se evocaban como sus principales forjadores. Nociones como “campo intelectual”, “capital cultural”, “conocimiento”, “cultura”, “estilos de vida”, “estructuralismo”, “culturales juveniles”, “género”, “hegemonía”, “hibridación”, “globalización”, “ideología”, “recepción”, “vanguardias” y “medios de comunicación de masas”, entre otras, eran definidas entonces por destacados especialistas latinoamericanos, entre los cuales figuraban los nombres de Aníbal Ford, Mirta Varela, Adrián Gorelik, Beatriz Sarlo, Javier Auyero, Claudio Benzecry, María Elisa Cevasco, Leonor Arfuch, Marcelo Urresti, Jesús Martín Barbero, Emilio de Ípola, Pablo Alabarces, Renato Ortiz, Oscar Steimberg, Juan Carlos Portantiero, Néstor García Canclini, Eliseo Verón, Gonzalo Aguilar y el propio Altamirano.²¹ Entre las variadas definiciones, se encontraba una específicamente destinada a la Sociología del arte. Allí, la historiadora del arte Andrea Giunta presentaba los diferentes enfoques teóricos y los temas más relevantes de esta disciplina y señalaba las diferencias con la Historia social del arte. Mientras esta última se dedica al estudio de “las condiciones

1. Universidad de Buenos Aires - CONICET.

2. La investigadora Ana Teresa Martínez aporta datos interesantes sobre el contenido del libro: “Entre las cincuenta entradas que componen el texto, dos pertenecen a términos técnicos propiamente bourdianos: ‘campo intelectual’ y ‘capital cultural’; pero el dato que más nos interesó es el siguiente: de los cincuenta artículos, en la breve bibliografía que cierra cada uno -nunca más de cinco a siete referencias- en diez se recomienda leer uno o más textos de Bourdieu, y de estas diez recomendaciones, nueve proceden de autores argentinos (dos de ellos trabajando actualmente en los Estados Unidos). Es en realidad el autor más recomendado al final de los artículos en el conjunto del libro (catorce referencias), seguido por Raymond Williams (nueve) y luego sólo por una dispersión de textos de autores aconsejados de una a cuatro veces, como los de Martín Barbero (cuatro) o Mijaíl Bajtín (tres)” (2007: 12).

Lecturas
en debate

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

151

materiales de la producción artística desde perspectivas macrohistóricas o limitadas a épocas o casos específicos” (Giunta 2002: 5); la Sociología del arte “busca poner en correlación las obras y el medio en el que se producen, a fin de establecer interpretaciones que permitan comprender el funcionamiento de la relación entre el arte y la sociedad” (Giunta 2002: 5).

Tomo esta entrada del diccionario, escrita con una gran claridad analítica, porque me resulta sugerente para plantear otra entrada: la que nos conduce a los estudios sociológicos sobre el arte en la Argentina de las últimas décadas. No pretendo reponer la totalidad de las investigaciones que podrían incluirse bajo este título, más bien voy a enfocarme parcialmente en ciertas investigaciones que se ocuparon de problematizar experiencias, obras, proyectos y artistas del campo de las artes visuales. Y elijo partir desde esa definición de Sociología del arte porque puede ser significativo, para quienes nos formamos en la disciplina de la sociología y nos interesamos por el estudio de las producciones simbólicas, preguntarnos qué nos dice esta intervención en términos de la generación de conocimiento social sobre el mundo artístico. ¿Por qué no fue un/a sociólogo/a quien escribió esa síntesis sobre las perspectivas sociológicas que se ocupan del arte? Más allá de las complicidades, tráficós y rivalidades entre disciplinas, me parece interesante reflexionar sobre esta ausencia y sus implicancias, que habla –salvo contadas excepciones– del poco interés que ha suscitado el mundo del arte en los estudios de la sociología argentina. Para esto, se hace necesario el empleo de un enfoque que amplíe el ángulo hacia un campo teórico, el de la Sociología del arte, que aún hoy tiene escasa presencia en el marco mayor de las preguntas y reflexiones propias de la teoría social. Así podremos leer en esa entrada del libro algo más que definiciones conceptuales para empezar a entrever una historia de creativas recepciones teóricas, tradiciones interrumpidas, intercambios interdisciplinarios y proyectos refundacionales.

La recepción de Pierre Bourdieu

En nuestro país, una temprana utilización de las nociones de la Sociología del arte de Pierre Bourdieu para analizar experiencias locales es la que hace Néstor García Canclini a fines de los años setenta. A propósito de su investigación sobre las relaciones entre el Instituto Di Tella y las políticas desarrollistas, el autor propone que cada obra debe entenderse como el “resultado del campo artístico, el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad” (García Canclini 1979: 37). Además de este uso inaugural del concepto de “campo” para el estudio del arte argentino, encontramos en los trabajos de Beatriz Sarlo y Altamirano de los años ochenta un interesante empleo de propuesta teórico-metodológica del sociólogo francés para pensar la producción literaria nacional. En el libro *Literatura/Sociedad*, los autores señalan las virtudes del concepto

de “campo intelectual”, en tanto “permite percibir los rasgos sistemáticos, las tendencias y las articulaciones institucionalizadas de las formas dominantes de la actividad literaria en las sociedades capitalistas” (Altamirano y Sarlo 1983: 152). También destacan la importancia de un análisis sociológico de la creación cultural que conduce a percibir con mayor claridad las características distintivas de la comunidad intelectual “así como los aspectos sistemáticos y organizados, con arreglo a los cuales funciona, diferenciándose dentro de la sociedad global” (Altamirano y Sarlo 1983: 155). Su aguda lectura de la teoría de Bourdieu nos alerta, asimismo, sobre ciertos reparos asociados a la cuestión de la autonomía y de la integración nacional del campo intelectual en las sociedades latinoamericanas.

Si bien en Francia es posible establecer una relativa autonomía de los campos en base a la distancia que mantienen respecto de los poderes religioso, político y económico, ese criterio resulta problemático a la hora de analizar el funcionamiento de los campos culturales en América Latina. En estas sociedades capitalistas periféricas, donde “no se han consolidado sistemas políticos liberal-democráticos estables”, se observan con frecuencia “sistemas intelectuales precarios” (Altamirano y Sarlo 1983: 159), expuestos a la coerción de fuerzas políticas que tienen alta injerencia en las dinámicas del campo cultural y restringen su funcionamiento autónomo. El otro presupuesto problemático, según Sarlo y Altamirano, se halla en la configuración nacional verificable en el caso del campo intelectual francés, pero que tampoco es atribuible a los campos intelectuales de los países latinoamericanos. En el caso argentino esto implica, por ejemplo, que buena parte de su sistema de referencias e incluso muchas de sus instancias de consagración se encuentran fuera de los límites nacionales, en los campos de las metrópolis culturales, “sin que el intercambio sea reversible porque es asimétrico” (Altamirano y Sarlo 1983: 162). No obstante, no debe deducirse de esto una recepción pasiva, refleja o funcional de los paradigmas de los llamados “campos centrales”, sino más bien analizar el campo como un espacio de refracción ideológica que opera en su conjunto recreando, transformando y reapropiando de modos diversos –de acuerdo con las posiciones y estrategias desplegadas por sus miembros– las tendencias de los países centrales.

La introducción del pensamiento de Bourdieu en los términos planteados por Sarlo y Altamirano, con su pregunta crucial sobre los alcances y limitaciones de la noción de “campo” para estudiar el arte y la cultura en las sociedades latinoamericanas, tuvo una amplia difusión no solo en la crítica y en los estudios literarios. Desde entonces, distintos investigadores de las disciplinas humanísticas se apropiaron de ese bagaje conceptual para plantear miradas renovadas sobre la historia del arte argentino. En este sentido, resulta ilustrativo el prólogo al tomo *Arte, sociedad y política* de la *Nueva Historia Argentina* escrito por José Emilio Burucúa (1999). Como director de esa compilación, Burucúa reseña las distintas teorías que han contribuido en la construcción de una nueva historia social de las artes, entre las que destaca una renovada “sociología marxista de la cultura” (1999: 17), que

**Lecturas
en debate**

D. Lucena

Sociología
del arte

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

153

cuenta con los aportes de Raymond Williams –y la tradición anglosajona– y “los trabajos de Pierre Bourdieu y su fértil teoría del ‘campo artístico’” (1999: 18). Luego de esto, Burucúa se detiene en “una breve explicación de la teoría socioestética de Pierre Bourdieu”, que considera necesaria debida a la fuerte presencia de la categoría de “campo” que “ha sido utilizada con provecho por otros investigadores argentinos en varios de los capítulos de este mismo libro” (1999: 18).

Efectivamente, investigaciones como la de Laura Malosetti Costa (2002) sobre la génesis del campo artístico de Buenos Aires entre fines del siglo XIX y el Centenario; la de Diana Wechsler (1999) sobre las tensiones entre tradición, modernidad y vanguardia en las artes plásticas de los años veinte y treinta; o la de Andrea Giunta (2001) sobre el arte argentino en los años sesenta hacen uso de las herramientas de la teoría bourdiana –entre otros recursos– inaugurando un nuevo modo de estudiar la producción artística, que se aleja de las fórmulas tradicionales y se diferencia críticamente de los relatos canónicos. En esa misma línea de trabajos que plantean la revisión de los modos en que se construyó la historia del arte argentino (como una evolución de estilos o como una sucesión de biografías de los llamados grandes maestros), se ubica el estudio de investigadora Ana Longoni sobre las relaciones entre vanguardia estética y política en la década del sesenta (Longoni y Mestman 2000). Todas estas investigadoras han provocado un quiebre en los modos de abordar y problematizar las experiencias del arte argentino y se han vuelto una referencia ineludible para generaciones siguientes.

Nuevas investigaciones a comienzos de los 2000

Mientras tanto, ¿qué ocurría con la Sociología del arte? Tal como sostiene Mariana Cerviño, actual profesora titular de la materia Sociología del Arte en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, “a partir de la década del setenta la problemática de los intelectuales en general y de los artistas, en particular, devino marginal en la jerarquía de intereses académicos en Argentina” (2017). Luego de la empresa fundacional e interrumpida de García Canclini, las líneas de investigación en sociología cultural volcaron su interés hacia el estudio de los consumos culturales, sobre todo a partir del regreso de la democracia, cuando se instaló un fuerte interés por la recepción y los públicos (Cerviño 2010). En ese contexto, a comienzos de los 2000, los nuevos estudios de la historia social del arte argentino irradiaron hacia las ciencias sociales, inspirando a jóvenes investigadores que centraron sus investigaciones en problemas específicamente sociológicos. Es decir, desde una mirada que se enfocó no tanto en las preguntas por el arte *y* la sociedad o el arte *en* la sociedad, sino más bien en el arte *como* sociedad (Heinich 2002).

Un buen ejemplo de estos fecundos diálogos lo encontramos en la tesis doctoral de Cerviño (2010), referida a la Sala de Exhibiciones del Centro Cultural Ricardo Rojas, bajo la gestión de Jorge Gumier Maier, entre 1989 y 1993. Haciendo un creativo uso de la teoría de Bourdieu, los principales interrogantes que guían su investigación refieren, por un lado, a la emergencia y consolidación de ese espacio en relación con las dinámicas de diferenciación que generó hacia el interior del campo artístico; y, por otro, a los elementos de los *habitus* de los artistas del Rojas que los inclinaron a producir una estética herética, opuesta a los valores más legítimos del arte hegemónico del período. Si bien este enfoque teórico se vincula con su interés de “reposicionar el estudio de un fenómeno artístico dentro de una teoría más general de la acción social” (Cerviño 2010: 38), la autora retoma del estudio de Giunta sobre los años sesenta ciertas estrategias e interpretaciones analíticas sumamente fértiles para abordar el arte de los primeros noventa. Sobre todo, aquellas vinculadas con las rupturas estéticas gestadas en disputas generacionales, los proyectos internacionalistas del arte argentino –y las tramas institucionales que los sostuvieron– y las relaciones entre el campo del poder y el campo artístico.

A través de sólidas argumentaciones, las conclusiones centrales a las que arriba Cerviño proponen que la nueva posición inaugurada por la Sala del Centro Cultural Rojas, y su director Gumier Maier, responden a las siguientes situaciones. Por un lado, la expansión del campo cultural y las propiedades del llamado *under* porteño en los años del retorno democrático, circuito en el que los actores impulsan prácticas contrapuestas al orden moral y estético hegemónico. Por otro, la creciente visibilidad de la cuestión gay, que se ve favorecida por la aparición de espacios que ponen en escena disruptivos valores antes reprimidos, o censurados, propios de las minorías sexuales. La conjunción estético-política de esos grupos que van ganando espacios cada vez más amplios de circulación genera, a su vez, un tipo específico de sociabilidad que los caracteriza: “consiste en un modo de producción de bienes culturales que desafían el modo de circulación tradicional, habilitando la experimentación y, con ello, la generación de estéticas que encarnan los valores de grupos alternativos a las normas hegemónicas” (Cerviño 2010: 334). Por sus características, el Centro Cultural Rojas constituye entonces un importante espacio de condensación y visibilización de esas experiencias, que habilita al despliegue de estrategias de ruptura. La figura de Gumier Maier se vuelve central en este punto, en tanto sus selecciones de artistas y estéticas refuerzan el *habitus* distintivo del grupo de artistas congregado en torno a su figura (como por ejemplo Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere). Desde ese espacio, la formación de artistas del Rojas recortará su posición diferencial a partir de una concepción romántica del arte como práctica vocacional, en oposición a otros modos de ser artista, ligados a un modelo de tipo profesional. En las luchas por la imposición de sus valores, disputarán principalmente la legitimidad de la tradición de la pintura argentina (encarnada en esos años en figuras como Marcia Schwartz y Duilio Pierrí). Esta polémica puede sintetizarse (aunque de un modo un

**Lecturas
en debate**

D. Lucena
Sociología
del arte

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

155

tanto reduccionista) en la polarización arte *light* vs. arte comprometido, que signará los enfrentamientos entre artistas y estéticas del campo artístico de Buenos Aires hasta incluso los primeros 2000. Es interesante observar, tal como lo hace la autora, que las polémicas generadas por los artistas del Rojas (polémicas que les permiten consolidarse como grupo singular y al mismo tiempo diferenciarse de otras posiciones) producen y refuerzan, en años de expansión y racionalización del campo artístico, la autonomía propia de ese espacio “al acentuar, todo el tiempo, el valor del arte por el arte mismo” (Cerviño 2010: 338).

La cuestión de la autonomía del arte y los vínculos entre estética y la política es central en la línea de trabajo impulsada por Longoni (2002; 2014), cuya influencia ha sido clave en mi estudio sobre el campo artístico y el campo político en los años de la segunda posguerra. Para acercarme a las complejas relaciones entre la vanguardia de arte concreto, el comunismo y el gobierno peronista, fue nodal su modo de abordar la pregunta por los vínculos entre estética y política, que no se limita a la mención de la pertenencia de los artistas a determinado partido como una anécdota pintoresca que no incide en su producción o en su posición en el campo. Tampoco a la búsqueda del contenido político de las obras como un tema o una dimensión externa a las producciones. Se trata, más bien, de entender la politicidad del arte a partir de los programas manifestados por los artistas, que implican a su vez posicionamientos ideológicos concretos, búsquedas y experimentaciones estéticas, formas muchas veces disruptivas de concebir el arte y el modo de ser artista, proyectos de transformación social a través del uso de herramientas artísticas y el establecimiento de vínculos muchas veces conflictivos y contradictorios con los partidos políticos (sobre todo de izquierdas). Por eso, quise dar crédito en mi investigación a los postulados materialistas de la estética concreta y al proyecto político expresado por los artistas en sus intervenciones y obras. Analizar sus implicancias y su irrupción en una trama de relaciones y posiciones compleja, atravesada por debates sobre vanguardia y realismo en el comunismo internacional, la consolidación del primer peronismo y la emergencia del discurso del diseño moderno. Sólo así, tomando distancia de una mirada formalista o esteticista, puede comprenderse cabalmente la posición inseparablemente estética y política del concretismo argentino, y su afán de contaminar el mundo artísticamente para transformar la realidad que nos rodea (Lucena 2015).

Un punto central de mi investigación tuvo que ver, justamente, con la deriva del arte concreto hacia el diseño impulsada por Maldonado a partir de 1948, en línea con su proyecto de ampliación el dominio tradicional del arte. La reformulación del arte concreto en diseño industrial –y gráfico luego– permite no solo analizar las disputas propias del campo artístico, sino también complejizar la difundida caracterización del primer peronismo como un actor político retrógrado y anti-moderno. En términos generales, la postura del gobierno peronista en relación con las artes plásticas ha quedado fijada en las polémicas declaraciones del ministro Oscar Ivanissevich

sobre el arte abstracto como arte morboso y burgués, coincidentes además con las del Partido Comunista argentino, luego de la expulsión de los artistas concretos tras la imposición del realismo socialista como estética oficial. Por eso, consideré importante analizar un hecho poco mencionado: que el peronismo (y no el comunismo) sí se mostró proclive, a través de ciertas iniciativas educativas y culturales, a promover al arte concreto, sobre todo en su versión diseño. A comienzos de los años cincuenta, muchos de los intereses de los artistas y arquitectos modernizantes del núcleo de Maldonado coincidieron con los de un sector del gobierno peronista que también apostaba al desarrollo industrial, la modernización, el diseño y la planificación urbana para lograr el bienestar del pueblo. En ese contexto, los artistas concretos encontraron en las iniciativas de ciertos funcionarios peronistas, como Ignacio Pirovano, tanto un espacio para reposicionar y legitimar el concretismo en el campo artístico como la oportunidad para llegar a públicos más amplios, por fuera del espacio elitista del museo.

Al respecto, debo mencionar que otro valioso interlocutor interesado en este tipo de problemáticas fue el sociólogo Lucas Rubinch, quien impulsó y apoyó con entusiasmo la realización de estudios específicamente referidos a los artistas y sus prácticas. Desde mediados de los noventa, el seminario a su cargo en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, “Sociología de los Intelectuales”, se configuró como un productivo espacio de lecturas y discusiones críticas centradas en autores como Bourdieu y Williams; pero también Karl Mannheim, Anna Boschetti, Alvin Gouldner, Gaston Bachelard, Ricardo Sidicaro y Silvia Sigal, entre otros. Desde allí, fueron muchos los estudiantes que ensayaron sus primeros intentos de construir proyectos según los requisitos formales solicitados por los organismos de subsidios a la investigación. Todos ellos, con un punto en común de interés: la pregunta por diversos productores privilegiados de visiones del mundo. Es decir, aquellos que desde espacios prestigiados de la sociedad, relativamente autónomos, pueden “en algunas de sus zonas y en determinados momentos históricos que lo posibiliten, convertirse no solo en vitalizadores imaginativos de los órdenes dominantes, sino que también pueden devenir en potenciales constructores de visiones disruptivas” (Rubinch 2011: 9). En su órbita, encontramos también trabajos referidos a la producción literaria y editorial, el diseño, la música independiente, el cine y la publicidad (Rubinch y Miguel 2011).

Tradiciones y perspectivas

Para concluir este recorrido quiero mencionar dos trabajos sociológicos recientes sobre públicos e instituciones artísticas. El primero, de la investigadora María del Rosario Zavala (2017), analiza el rol de los museos de arte de Mendoza en los años de la posdictadura, problematizando los vínculos entre gestiones de arte y gestiones de memoria. Con este fin, la investiga-

**Lecturas
en debate**

D. Lucena

Sociología
del arte

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

157

ción presenta un exhaustivo trabajo documental que es analizado desde una perspectiva que conjuga la noción de mundos del arte de Howard Becker (2008) con enfoques propios de los estudios de memoria, patrimonio y musealidad. Una de las conclusiones primordiales a la que arriba la autora es que las actividades y muestras promovidas por los museos mendocinos pueden comprenderse como “estrategias para la construcción de memoria cultural *necesaria*” (Zavala 2017: 220), en el marco de políticas que apuntaron a ampliar la circulación y el acceso a los bienes artísticos como parte del proceso de restitución simbólica de la democracia.

El segundo trabajo pertenece al investigador Syd Krochmalny (2016-2017). Se trata de un artículo que recoge los resultados de una encuesta aplicada al público del arte contemporáneo en Buenos Aires, que tiene por objetivo describir sus características socioeconómicas y culturales. Asimismo, presenta un rico análisis del ese público desde el punto de vista de los artistas. Además de los resultados obtenidos en la encuesta, el texto plantea una comparación con los datos aportados por un trabajo de Marta Slemenson y Germán Kratochwill, realizado en el año 1967. Para analizar el fenómeno de la plástica de vanguardia de los años sesenta, estos autores formulan distintas entrevistas y cuestionarios a los artistas, los difusores y el público. La perspectiva empleada por Slemenson y Kratochwill (1967) nos reenvía directamente a una línea de estudios iniciada en esa década, que se ocupó de caracterizar el público de los museos de arte a través de métodos y técnicas cuantitativas. Dentro de esa tradición, que no fue continuada posteriormente,³ debe mencionarse el libro de Regina Gibaja, *El público de arte* (1964). Allí la autora indaga –a pedido del Instituto Di Tella– sobre la composición y las motivaciones del público asistente a una muestra de pintura moderna, organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en agosto de 1961. A tono con los nuevos objetos analíticos surgidos en esa época, en la descripción del libro se afirma que el volumen también constituye un aporte para el estudio de los medios de comunicación de masas, “cuyas conclusiones podrán ser utilizadas provechosamente en investigaciones posteriores en el campo de la cultura de masas, centro de interés hacia el cual tiende últimamente el estudio sociológico” (Gibaja 1964).

Volviendo a la comparación propuesta por Krochmalny, los resultados muestran que mientras el público de artes visuales del Di Tella era circunstancial –conformado por una minoría interesada de modo general en las propuestas culturales de esa institución–; el público del arte contemporáneo es más especializado e informado pero, no obstante, sigue siendo una minoría identificada con intermediarios y productores culturales con quienes comparten un mismo lenguaje. Por lo tanto, afirma el autor, “el problema del arte contemporáneo no es el desarrollo del ‘público’, sino de ‘los públicos’” (Krochmalny 2016-2017: 7). Esta situación podría sub-

3. Solo se registra un estudio realizado en 1998 por César Lorenzano, en el que se utiliza el cuestionario aplicado por Gibaja para caracterizar el público asistente al Museo de Bellas Artes y a muestras realizadas en el marco del Programa Cultural de Barrios de la Ciudad de Buenos Aires (Krochmalny 2016-2017).

sanarse a través de un aumento de los intermediarios culturales capaces de conectar a los artistas con públicos cada vez más amplios y una mayor cantidad de espacios de exhibición destinados a los lenguajes contemporáneos. El rol de las políticas culturales y educativas del Estado resulta crucial para el logro de estos objetivos tendientes a la democratización del espacio artístico, a través de la promoción de actividades ligadas a la investigación, la producción, la circulación y el consumo de los bienes simbólicos.

Hasta aquí fue mi intención proponer el trazado de un mapa posible sobre el desarrollo de la Sociología del arte en Argentina. Sus principales coordenadas nos condujeron desde aquellos primeros estudios realizados en los años sesenta hasta las investigaciones más recientes, pasando por tramos en los que la ausencia marcó de manera significativa el itinerario de los trabajos sobre los fenómenos artísticos. Desde sus múltiples entradas, este mapa nos habla también del universo jerarquizado de los objetos de estudio considerados dignos o relevantes por la teoría social pero que, sin embargo, sí fueron problematizados de modo inspirador desde las disciplinas humanísticas. No obstante, a pesar del escaso interés que la sociología argentina ha demostrado por el arte, puede decirse que, en distintos momentos históricos y contextos teóricos, diversos investigadores se han preocupado por elaborar propuestas analíticas referidas a los artistas, el público y las obras. Esas preocupaciones, así como también las perspectivas teóricas y metodológicas elaboradas en sus estudios, han sido retomadas en los últimos veinte años por nuevas investigaciones sobre el mundo del arte. En todas ellas, reverberan sugestivamente las voces de productivas discusiones sociológicas que abren a nuevas preguntas y problemáticas sobre el arte como una particular forma de actividad social.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, 1983. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Altamirano, Carlos. 2002. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Burucúa, José Emilio. 1999. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cerviño, Mariana. 2010. *Artistas del Rojas: las determinaciones sociales de la innovación artística*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- . 2017. *Programa del Seminario Sociología del Arte. Producción y circulación de artes visuales y literatura en Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Obtenido el 1 de noviem-

**Lecturas
en debate**

D. Lucena
Sociología
del arte

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

159

bre de 2017 (file:///C:/Users/Daniela%20Lucena/Desktop/Sociología%20del%20arte/Programa%20Soc%20del%20Arte%20Cerviño.pdf).

García Canclini, Néstor. 1979. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Gibaja, Regina. 1964. *El público de arte: encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: EUDEBA.

Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

-----, 2002. "Sociología del arte". Pp. 1-7 en *Términos críticos de sociología de la cultura*, dirigido por C. Altamirano. Buenos Aires: Paidós.

Heinich, Nathalie. 2002. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Krochmalny, Syd. 2016-2017. "La cofradía estética. El público de arte contemporáneo en Buenos Aires". *Prácticas del oficio*. Volumen 2. N° 18: 1-15.

Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2000. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Longoni, Ana. 2002. "Apuntes en medio del campo (de batalla)". Pp. 16-21 en *Mirada y contexto*. Buenos Aires: Trama.

-----, 2014. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Lucena, Daniela. 2015. *Contaminación artística. Arte concreto, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.

Malosetti Costa, Laura. 2002. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Martínez, Ana Teresa. 2007. "Lecturas y lectores de Bourdieu en la Argentina". *Prismas* Volumen 11. N°1: 11-30. Obtenido el 10 de noviembre de 2017 (http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992007000100001&lng=es&tlng=es).

Rubinich, Lucas. 2011. "Productores privilegiados de visiones del mundo". Pp. 9-44 en *01-10. Creatividad, economía y cultura en la Ciudad de Buenos Aires*, editado por L. Rubinich y P. Miguel. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Rubinich, Lucas y Paula Miguel. 2011. *01-10. Creatividad, economía y cultura en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Slemenson, Marta y Germán Kratochwill. 1967. "Un arte de difusores: apuntes para la comprensión del movimiento". Presentado en el *Simposio sobre Sociología de los Intelectuales*. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

Wechsler, Diana. 1999. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes". Pp. 269-312 en *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, dirigido por J. E. Burucúa. Buenos Aires: Sudamericana.

Zavala, María del Rosario. 2017. *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo.