



Historia del arte y ciencias sociales: inflexiones de una disciplina en la Universidad de Buenos Aires¹

Carla Guillermina-García²

Recibido: el 01 de noviembre 2021 / Aceptado: el 06 de marzo 2022

Resumen. El interés de la historia del arte por incorporar marcos teóricos provenientes de las ciencias sociales tuvo un recorrido inestable dentro de la Universidad de Buenos Aires y logró consolidarse hacia la década de 1990 desde una perspectiva profesional. Los contextos políticos que crearon condiciones particulares para el desarrollo de la educación superior en la Argentina se asociaron con los intereses de determinadas figuras en la elaboración de sus propios perfiles como especialistas, así como con la articulación de sus conocimientos con áreas como la docencia y la investigación. Este artículo propone un recorrido por distintos momentos de la historia del arte como una disciplina universitaria y recupera episodios institucionales y proyectos editoriales de referencia para entender el sinuoso recorrido hacia la interdisciplina.

Palabras clave: Humanidades; Currículo universitario; Enseñanza; Arte Argentino; Sociología.

[en] Art History and Social Sciences: turning points of a discipline at the Universidad de Buenos Aires

Abstract. Art History's interest in incorporating theoretical frameworks from the Social Sciences had an unstable path within the Universidad de Buenos Aires, which managed to consolidate towards the 1990s from a professional perspective. Political contexts that created particular conditions for the development of higher education in Argentina were associated with the interests of certain figures in the formulation of their profiles as specialists, as well as with the articulation of their knowledge with areas such as teaching and research. This article observes different moments of Art History as a university discipline and recovers institutional episodes and editorial projects to understand the slow course towards interdisciplinary approach.

Key Words: Humanities; University Curriculum; Teaching; Argentine Art; Sociology.

Sumario: 1. Introducción. 2. Una disciplina en ciernes. 3. Instituciones en crisis, papeles en conflicto. 4. Conclusión: el perfil de una disciplina más allá de la UBA. Referencias.

Cómo citar: Guillermina-García, C. 2022. Historia del arte y ciencias sociales: inflexiones de una disciplina en la Universidad de Buenos Aires. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1317-1333, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78437>

¹ La investigación en torno a este artículo fue financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

² Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM-CONICET)
E-mail: cgarcia@unsam.edu.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1908-2064>

1. Introducción

El estudio de la historia del arte como disciplina y su afianzamiento profesional dentro de la universidad argentina se ubica en un espacio y tiempo concretos: la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) desde mediados de la década de 1980. La implementación de políticas de docencia e investigación en el ámbito de la educación superior a partir del retorno democrático estimuló el acceso a becas de posgrado y un recambio generacional en el cuerpo de profesores, marco en el cual la Secretaría de Ciencia y Técnica y su programa de Formación en Recursos Humanos (iniciado en 1986) tuvo un rol esencial. Esta situación se asienta en un antecedente ineludible, como lo es la creación de la carrera de Historia de las Artes en 1963 y el cambio de plan de estudios instrumentado veintitrés años más tarde.

En este escenario, donde se produjo la emergencia de perfiles especializados que pugnaron por una revisión crítica de los relatos canónicos sobre arte argentino y americano, se abrieron paso nuevos enfoques metodológicos especialmente preocupados por la interdisciplina. Esto es, por la necesidad de aminorar los abordajes sobre los artes visuales centrados exclusivamente en los aspectos formales, de tomar distancia de categorías provenientes de la historia del arte occidental en tanto parámetros de valor (belleza, originalidad, estilo) y de incorporar marcos de lecturas provenientes de las ciencias sociales, especialmente la sociología de la cultura y la historia cultural como áreas más específicas.³ En consecuencia, un nuevo universo de temas comenzó a ser explorado: el campo artístico como problema, el mercado y el consumo del arte, las vanguardias, una relectura de los nacionalismos y de las jerarquías en torno a la alta/baja cultura, por nombrar solo algunos de ellos. Autores como Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Carlo Ginzburg y Roger Chartier fueron recursos teóricos privilegiados para pensar hipótesis de lectura novedosas y para indagaciones de tipo sociológico que ampliaron las miradas formalistas o biográficas (Giunta, 2020).

Este horizonte historiográfico se materializó en numerosas intervenciones tanto dentro como fuera de la UBA: nuevas instituciones como núcleos de intercambio, siendo el caso del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA), proyectos editoriales colaborativos y tesis de doctorado gestadas dentro de la FFyL que pronto se volvieron investigaciones de referencia. No han sido pocos los especialistas que, en mayor o menor medida, revalorizaron este período y las perspectivas metodológicas que estamos mencionando (Siracusano, 2002; Wechsler, 2002; Usubiaga, 2009; Burucúa, 2015; Baldasarre y Dolinko, 2011; Szir y García, 2017). En particular, cabe mencionar el trabajo de reciente aparición sobre la historia del arte en la UBA dirigido por Marta Penhos y Sandra Szir (2020), donde se sigue un recorrido exhaustivo desde el funcionamiento solitario de la materia Historia del Arte dentro de las carreras de Letras e Historia, la creación de la licenciatura en Historia de las Artes en 1963 y los sucesivos desarrollos del área a partir de esta etapa de institucionalización. Allí las autoras observan “hitos de redefinición disciplinar” (Penhos y Szir, 2020, p. 14) directamente relacionados con episodios claves: el impulso de la universidad desa-

³ Estas no fueron las únicas áreas de estudio, aunque son las que privilegiaremos en este recorrido. La relación de la historia del arte con las ciencias exactas, por ejemplo, contó con un impulso concreto en el marco de la Fundación TAREA, creada en 1987 para desarrollar acciones de restauración y conservación de obras de arte donde convergieron profesionales de distintas disciplinas (Burucúa, Bustillo et. al, 2000).

rollista interrumpido por el golpe de Estado de 1966, el período 1973-1974 con el impacto de la Ley Taiana, la dictadura cívico-militar y finalmente el retorno democrático, en el marco del cual comenzó a producirse un giro conceptual que favoreció la renovación de los estudios artísticos.

Otra dimensión corresponde a los vínculos regionales que lograron afianzarse desde la década de 1990 y que vale la pena mencionar. Al respecto, María Amalia García (2015) revisó las agendas de investigación que primaban durante aquellos años en los Coloquios de Historia del Arte organizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) en la Universidad Nacional Autónoma de México (donde convergieron muchos historiadores argentinos) y su potencia para conducir una ampliación de los criterios metodológicos como un tema de debate en sí mismo.⁴ En esa línea, cabe mencionar la publicación de *Teoría Social del Arte* a cargo de Rita Eder y Mirko Lauer, libro que buscaba una inscripción de las artes visuales en aspectos socio-históricos y fomentaba la circulación de dichos recursos en el seno de la universidad, hacia “estudiosos y estudiantes de las disciplinas vinculadas a lo artístico” (Eder y Lauer, 1986, p. 7). Esta tendencia en el interior de la UNAM se conecta con el horizonte teórico que veremos más adelante en torno a la UBA y muestra el interés hacia ciertos autores para pensar las relaciones entre arte y sociedad en ambas escenas, como Michael Baxandall, John Berger, Walter Benjamín, Pierre Bourdieu, Timothy J. Clark, y Thomas Crow.

Aunque existe, al interior de la academia, un consenso sobre el carácter decisivo de este período para pensar la profesionalización de la disciplina, vemos necesario hacer una revisión en torno a los antecedentes que marcaron distintos momentos en la ejecución de los proyectos institucionales dentro de la UBA. Precisamente, porque no es posible trazar una continuidad del derrotero de los estudios artísticos en su apertura hacia las ciencias sociales y, en su lugar, se deben considerar experiencias institucionales específicas. Por lo tanto, el objetivo de este artículo reside en caracterizar las distintas modulaciones que tuvo la articulación de la historia del arte con aquellas áreas del conocimiento e identificar su impacto en la configuración de proyectos vinculados al ámbito de la educación superior que, a largo plazo, contribuyeron a la consolidación de la especialidad. Para ello, no consideraremos los abordajes historiográficos al margen de la universidad, como el ensayo o los formatos de divulgación, en la medida en que nos interesa concentrarnos en propuestas basadas en la formulación de un conocimiento especializado.

La principal hipótesis que orienta este trabajo es que la consideración del período posdemocrático como momento de despliegue hacia una institucionalización de la historia del arte en la Argentina debe tener en cuenta escenarios previos que enmarcaron, principalmente, intenciones de apertura hacia otras áreas del conocimiento. En ese sentido, si desde mediados de la década de 1980 comenzaban a emerger condiciones materiales que favorecían la especialización (mediante becas, accesos al ejercicio docente, publicaciones) y de su mano nuevos intereses de investigación conducentes a replanteos disciplinares, esto no sucedió de forma aislada ni espontánea, sino como producto de tensiones con esquemas oficiales, del diseño de perfiles

⁴ El caso mexicano resulta muy sugerente para pensar este desarrollo universitario en perspectiva comparada, ya que el IIE y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas creado en la UBA años más tarde resultaron pioneros dentro del ámbito latinoamericano y experimentaron con el correr de los años distintas adaptaciones.

profesionales y, en gran medida, de voluntades colectivas orientadas al cambio institucional que se desarrollaron a lo largo el tiempo. El artículo va entonces en esa dirección, la de reconocer la particularidad de experiencias previas en el ámbito de la UBA y la inevitable convivencia de tradiciones desiguales que acompañaron la trayectoria de la disciplina.

2. Una disciplina en ciernes

La etapa posterior al golpe de Estado de 1955 con la reconfiguración de las universidades nacionales marcó un nuevo panorama a nivel interfacultades para los estudios artísticos. En el caso de la UBA, dos escenarios son los que debemos tener en cuenta. El primero corresponde al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA) liderado por Mario Buschiazzo (1902-1970) en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU)⁵, núcleo de las cátedras de Historia de la Arquitectura. Este espacio conducía desde 1946 un programa institucional inédito hasta ese entonces para el estudio del arte y la arquitectura en Sudamérica especialmente centrado en la recuperación de fuentes primarias y en el relevamiento del patrimonio cultural. Pero fueron proyectos más tardíos, gestados en el marco de lo que Buschiazzo destacó como una “nueva orientación de la enseñanza” que empalmaba estratégicamente con el proyecto del rector Risieri Frondizi y con sus pronunciamientos respecto de la profesionalización del ejercicio docente y de la investigación (García. 2020), los que propiciaron un primer acercamiento a cuestiones del contexto social para el abordaje de la arquitectura argentina. Estos se encontraron directamente relacionados con un impulso a la investigación que benefició de manera directa al IAA a partir del acceso a subsidios otorgados por distintos entes públicos. Entre ellos el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Municipalidad de Buenos Aires y el Fondo de Promoción de la Tecnología Agropecuaria.

Desde ese momento, entonces, se privilegiaron dos áreas dentro del IAA; los edificios porteños de los siglos XIX y XX y la arquitectura rural, para las cuales se postulaba la importancia de recuperar una “evolución social” que, a través de las fuentes primarias, pudiera explicar el desarrollo material de los edificios. Buschiazzo se refiere a esta fase interpretativa como una “etapa sociológica complementaria” (Buschiazzo, 1962, p. 321). El proyecto sobre estancias, liderado por Jorge Gazaneo y Mabel Scarone y centrado en la consideración de estos asentamientos como núcleos sociales, originó distintos recursos desde el plano metodológico, como el registro oral mediante grabaciones de entrevistas a gauchos y paisanos a la par del relevamiento arquitectónico *in situ*. Esta tendencia, cercana a la recuperación del “arquitecto anónimo” (Gazaneo y Scarone, 1965) también dialogaba con cierto vernaculismo y con una identificación del medio para los cuales la arquitectura rural constituía un ejemplo paradigmático (Aliata y Ballent, 1990). Si atendemos, asimismo, a los vínculos entre el desarrollo de estos proyectos y su impacto en el currículo de la carrera de Arquitectura, encontramos una incorporación parcial de estos temas en los planes de estudio, lo que da cuenta de un interés por poner en funcionamiento el binomio investigación-docencia.

⁵ (Actual FADU).

Un documento más tardío, de principios de 1970, nos brinda más información sobre las posibilidades de expansión que encontraba Buschiazzo al pensar la integración con otras disciplinas. Se trata de un proyecto sobre la Avenida de Mayo y de otro sobre arquitectura escolar para los cuales planificaba la inclusión de especialistas de las carreras de Economía, Sociología y Ciencias de la Educación, a la vez que explicitaba la necesidad de producir un cruce colaborativo entre la FAU y la FFyL de la UBA (García, 2020). El destino de estos intereses en la etapa posterior a Buschiazzo, que falleció en 1970, se encontró sujeto a distintas realidades institucionales: la intervención de la UBA en 1973 ocasionó el cierre temporal del IAA y su reemplazo por un instituto central denominado “de Investigaciones y Proyectos”, luego fue reestablecido en plena dictadura cívico-militar y mantuvo algunas líneas de investigación previas, aunque no contó con un desarrollo editorial sostenido. Fue recién a partir del retorno democrático, en paralelo a un proceso de consolidación profesional que, como veremos, coincide con el de la FFyL, donde podemos ubicar intereses de investigación abiertos a otras áreas de estudio que lograron fortalecerse a largo plazo. Desde 1984, el IAA desarrolló subprogramas de investigación que relacionaban el estudio de la arquitectura y el urbanismo con cuestiones teóricas y del contexto histórico, áreas que estuvieron a cargo de una nueva generación de graduados arquitectos que durante la década de 1990 consolidó enfoques interdisciplinarios de referencia.

El segundo espacio que debemos considerar corresponde a la creación de la carrera de Historia de las Artes a instancias de Julio Payró (1899-1971) en 1963. Vale aclarar, brevemente, que Payró había ingresado a la FFyL en 1956 como docente de Historia del Arte y en paralelo se le adjudicó la dirección del Instituto de Historia del Arte que funcionaba desde 1940. En ese período actuó como el principal impulsor de la carrera junto con otros colegas y es allí donde debemos poner el foco, en la proyección de su primera estructura curricular. Principalmente, porque durante esta etapa formativa el instituto carecía de una publicación programática que expresara sus lineamientos metodológicos y, aunque la Biblioteca de Historia del Arte aparecida en 1961 con textos de Noemí Gil, Julio Payró y Catalina Lago muestra algunos intereses prioritarios, no emergen allí referencias teóricas explícitas.⁶

Veamos, entonces, el plan de estudios inaugural de 1963. Junto con las asignaturas dedicadas a las Historia de las Artes Plásticas que comprendían cronológicamente y de manera progresiva (ya que no comenzaron a dictarse todas a la vez, sino que se fueron incorporando año a año) desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XX europeo, se presentaban otras de enfoque teórico específico. Entre ellas, Sociología del Arte, de la cual tenemos noticias en un primer programa fechado en 1966, a cargo de Marta Slemenson. Con formación como socióloga y psicóloga, Slemenson organiza los contenidos en cuatro unidades: una primera de carácter introductorio con enfoques de corte psicoanalítico (Carl Jung) y psichistórico (Walter Abell). La siguiente, denominada “arte y sociedad”, incorpora una serie de contenidos precisos como las instituciones y la función social del arte y en la tercera, “Arte y comunicación”, confluyen conceptos claves que estructuraron la historia social del arte desde la segunda posguerra, como las condiciones del mecenazgo. Sin embargo, como sugiere el nombre de esta unidad, el sesgo semiótico también adquiere relevancia y

⁶ Se trató de tres libros publicados en 1961 y dedicados a estudiar la figura del escultor Elías Dutiell, al pintor León Pallière y a las crónicas artísticas de diarios porteños de mediados del siglo XIX.

persiste en nociones como las de “fuente” (para referirse a los productores de arte), “mensaje” (la obra) y “destinatario”. El último apartado del programa resulta más específico en tanto se titula “programa metodológico para una sociología de las artes” bajo el influjo de Pierre Francastell, teórico estrella en el currículo de la carrera desde ese momento y en las décadas venideras, aunque mantiene un espíritu comparativo que vuelve sobre las ideas de Abell de la unidad I. En ese sentido, la propuesta de Slemenson tendía a desdibujar a la sociología como único norte disciplinar para introducir una mirada psicológica que a su vez dialogaba con su propia formación profesional.

A margen del tono experimental que puede identificarse en la propuesta de Sociología del Arte en 1966, el listado bibliográfico final recurre a referentes que avanzado el siglo XX fueron los encargados de enmarcar la problemática de lo social en relación con el arte, como Roger Bastide, Herbert Read, Alphonse Silberman y el mencionado Francastell (Wechsler, 2002). Dicho programa contiene un título que antecede al del nombre de la materia, con la aclaración “Sociologías especiales”, por lo que advertimos aquí sobre una posible articulación con las asignaturas del departamento de Sociología, aunque no hemos accedido por el momento a fuentes primarias que puedan confirmarlo. A su vez, allí se aclara que los títulos podían consultarse tanto en la Biblioteca Central de la FFyL como en la Biblioteca del Departamento de Sociología, lo que confirma que en el Instituto de Historia del Arte una buena parte de este material todavía no se encontraba incorporado. Aun así, la atención sobre la actividad de Payró como crítico y su interés, en dicha área, por el artista y el medio social, ha mostrado el impacto de lecturas como las de Hippolyte Taine en la articulación con las teorías visibilistas más centradas en los elementos formales y plásticos de las obras de arte. De acuerdo con Wechsler, su perspectiva se vinculaba, en lugar que, con una sociología del Arte, “con una primera historia social del arte en nuestro medio” (2005, p. 225).

Sociología del Arte no fue el único espacio donde tuvieron asilo cuestiones socio-artísticas. En el programa de Introducción a las Artes a cargo de Catalina Lago de 1965 se señala sucintamente a Arnold Hauser y a la historia social del arte como un enfoque específico; al igual que en asignaturas como Historia de las Artes Plásticas III (Renacimiento) y IV (Barroco) a cargo de Adolfo Ribera y Héctor Schenone, donde se introducen Hauser, Jacob Burckhardt y John Huizinga para presentar una caracterización del ideario humanista como condición para el posterior abordaje de las obras. Se trataba, no obstante, de recursos teóricos que presentaban un contexto a la vez que custodiaban un canon; en esta etapa clásica de la historia de la cultura, siguiendo a Peter Burke, la cultura era “algo que solo tenían algunas sociedades o, más exactamente, determinados grupos en algunas sociedades” (Burke, 1999, p. 233). Al respecto, no es un dato menor el diseño de la asignatura Teoría e Historia de la Historiografía a cargo de Ángel Castellan (dentro del currículo de Historia de las Artes desde 1963) como referencia posible para el resto de las materias en un momento de profundización de la bibliografía europea en los tempranos años sesenta (Burucúa, 2015), aunque sus alcances en este período preciso quedan por ser revisados.

Hasta este punto, es interesante poner en relación los perfiles de quienes introducían este tipo de contenidos en un contexto donde escaseaban egresados universitarios para ejercer la docencia de un área tan específica. Catalina Lago había estudiado Letras y luego fue discípula de Payró, por lo que su formación en arte había surgido en torno al cenáculo de estudiantes que cursaban con él la materia de Historia del

Arte y luego se perfeccionó en esos temas. Ribera y Schenone, también afines al entorno de Payró, se habían formado en Historia y en Bellas Artes y desde hacía casi dos décadas conducían estudios sobre arte hispanoamericano desde la perspectiva rigurosa gestada en el instituto dirigido por Buschiazzo en la FAU. Slemenson, como mencionamos, provenía de otras disciplinas, lo que nos motiva a revisar un contexto cultural que excede la UBA y que explica su participación en espacios como el Instituto Di Tella, donde aplicó junto con Germán Kratochwill estudios tipológicos y estadísticos sobre el público de vanguardia (Krochmalny, 2016), y el Museo de Arte Moderno, donde dictó seminarios y elaboró publicaciones vinculadas con la crítica de arte (Fevre; Kratochwill; Slemenson, 1969). En esa línea, Ana Schwartzman (2020) ha asimilado la creación de la carrera con el funcionamiento de otras instituciones que dinamizaban el ámbito cultural porteño, precisamente el Museo de Arte Moderno creado en 1956 de la mano de Rafael Squirru y el Instituto Di Tella como escenarios clave para la experimentación artística durante la década de 1960. La autora observa, entonces, un fortalecimiento del campo artístico donde la universidad hacía su aporte con la creación de una licenciatura específica. De todos modos, y de manera contradictoria, el arte argentino contemporáneo ingresó a los planes de estudio de la carrera de manera tardía (Usubiaga, 2009; Giunta, 2020), lo que da cuenta de que, aunque la carrera parecía permeable de nuevos desarrollos teóricos, estos no eran fácilmente incorporados a objetos de estudio sobre los cuales todavía no mediaba una distancia histórica.

A poco de creadas las carreras de Sociología, Psicología, Ciencias de la Educación (en reemplazo de la de Pedagogía) y de Ciencias Antropológicas (Buchbinder, 1997), los pasillos de la FFyL en los tempranos años sesenta eran un ámbito efervescente. De hecho, fue durante el decanato de José Luis Romero, creador de la cátedra de Historia Social en 1957 en Sociología que poco después se integró al plan de estudios de Historia (Devoto y Pagano, 2009), cuando Payró se ubicó como coordinador de la primera carrera dedicada exclusivamente a la historia del arte en el país. Aun así, en los relatos vinculados a la caracterización de este período desde planteos generales o centrados en desarrollos disciplinares concretos de las ciencias sociales⁷, la presencia de Payró y su círculo no ha sido puesta en discusión o valorizada a partir de su potencialidad para pensar posibles intercambios.

Existe un motivo concreto para poner en relación las dos experiencias interfacultades que hemos revisado, que concierne a la puesta en común entre Buschiazzo y Payró sobre las áreas de investigación que privilegiaría en adelante cada instituto; mientras el de Buschiazzo en la FAU se dedicaría a temas de arquitectura, el de Payró en la FFyL lo haría con la escultura y la pintura (García, 2020). Este acuerdo, motivado por una reestructuración de los institutos que tuvo lugar en la UBA a principios de 1960, no expresa por sí mismo un interés frente a las ciencias sociales, aunque favorece nuestra comprensión sobre las expectativas que existían frente al campo académico en aquel entonces. Principalmente, fortalecer su especialización dentro de cada facultad y el perfil de quienes se dedicaban a la docencia y a la investigación.

A partir de los antecedentes examinados, la caracterización de los vínculos entre historia del arte y ciencias sociales en las décadas de 1950 y 1960 nos muestra una

⁷ Nos referimos, en particular, a los trabajos de Buchbinder (1997), Blanco (2006) y el más reciente de Blois (2018).

aproximación pragmática cuyo objetivo residió en darle un marco de comprensión a los hechos artísticos, “un contexto”, en lugar de partir de aquellas teorías para reformular planteos históricos constituidos. Esto se debía en parte, a que por aquellos años ciertos modelos profesionales se encontraban en un proceso de consolidación, y, aunque de forma discreta comenzaban a emerger algunas lecturas bajo el filtro de la historia social del arte y la historia cultural, el principal interés metodológico pivotaba entre dos ejes: el ejercicio documental y el análisis riguroso de las piezas artísticas. Ejes que, a su vez, marcaban una continuación de la propuesta institucional del IAA que, gracias al intercambio interfacultades, se desplegó al interior de la FFyL y supo instalar un segundo espacio formativo.

3. Instituciones en crisis, papeles en conflicto

El fugaz pero contundente período abierto en el año 1974 acarreó una alteración radical en el plan de estudios de la carrera de Historia de las Artes, donde las ciencias sociales tomaron protagonismo de diferentes formas. Los cambios que tuvieron lugar en la educación superior en una etapa enmarcada por la presidencia de Héctor Cámpora⁸ y la Ley 20.654 impulsada por el entonces ministro de educación, Jorge Taiana, reafirmaron el rol activo de la universidad como parte de un proceso de transformación política y promovieron la innovación de sus estructuras administrativas y curriculares (Buchbinder, 2005). Esta concepción del espacio académico y de una comunidad estudiantil abierta a las clases populares marcaba un contraste con el período 1955-1966,⁹ durante el cual la universidad se había mantenido como un bastión del conocimiento apartado de la praxis social. Desde fines de los sesenta, este escenario y el rol de los agentes involucrados (docentes, graduados, alumnos) comenzaron a ser cuestionados en paralelo a la reformulación de los métodos y contenidos de enseñanza dentro de las cátedras (Longoni, 2012; Di Mondugno y Lavintman, 2014).

Respecto de la renovación del plan de Historia de las Artes, formalizado en marzo de 1974, se ha subrayado que la introducción de asignaturas como Arte y cultura del Tercer mundo o Economía política y Teoría del imperialismo, acompañó acciones de campo orientadas al registro y a la reflexión sobre la realidad social, así como al análisis de manifestaciones artísticas producidas en el ámbito urbano, las cárceles y los hospicios. Bajo el influjo del artista Luis Felipe Noé al frente del Departamento de la carrera, se pensaba la cultura nacional-popular en tensión con la “cultura de elite” que hasta ese entonces había ocupado un lugar privilegiado como objeto de estudio dentro de la FFyL (Di Mondugno y Lavintman, 2014). Aunque en este período se conservaron las materias vinculadas al arte europeo, que no tuvieron cambios sustanciales en sus contenidos, una revisión del canon orientada a la inclusión de nuevos objetos que quedaban al margen de los relatos de la Historia del arte occidental recayó sobre el paraguas del “Arte del Tercer mundo”, que incluía Asia, África,

⁸ Cámpora actuó como sustituto de Juan D. Perón (luego de su exilio) en las elecciones de 1973 y su victoria significó la derrota de las Fuerzas Armadas. Desde sus discursos defendió el “poder popular” y el fin de la opresión militar (Novaro, 2010). La intervención de la universidad tuvo lugar luego de su asunción (Buchbinder, 2005).

⁹ Desde la universidad posperonista hasta el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía, conocido como “Revolución Argentina”.

Oceanía y América Latina (Ghidoli, 2020). A los fines de este artículo, es importante recuperar la figura de Elsa Flores Ballesteros, quien mantuvo en los programas del período señalado (como Teoría del Arte y Problemática de la historia del arte) un enfoque que retomaba las ideas de Hauser y Francastel y otro, más estructuralista, que volvía sobre autores como Roland Barthes y Michel Foucault. A su vez, en Teoría del Arte II, Néstor García Canclini incorporaba conceptos claves de las ciencias sociales como la teoría de los campos de Bourdieu en relación con la autonomía del arte, en particular, el ensayo “Campo intelectual y proyecto creador” (Bourdieu, 1967) y los tópicos de “arte popular” y “arte de liberación” pensados a la luz de autores como Humberto Eco y Frantz Fanon.

Con los mecanismos de disciplina cultural impuestos por la dictadura militar instalada a partir del Golpe de estado de 1976¹⁰ y el plan de una “educación espiritualista con una didáctica tecnocrática despedagogizada y en apariencia despolitizada (...)” (Casareto y Daleo, 2020, p. 27), se produjo una reacción al plan de estudios vigente y se implementó uno nuevo que continuó hasta 1986. Los temas de arte americano y argentino, de gran peso en el currículo anterior, fueron reorganizados y limitados a dos materias específicas, acentuando una tendencia eurocéntrica y enciclopedista (Schwartzman, 2020; Giunta 2020). Dichas materias fueron Historia del Arte Hispanoamericano e Historia del Arte Argentino, a cargo de Héctor Schenone y de Adolfo Ribera, respectivamente. A su vez, las asignaturas dedicadas a contenidos teóricos y aquellos espacios de debate y formación crítica que habían caracterizado el momento inmediatamente anterior, se hallaban clausurados en un contexto “marcado por la represión y el miedo” (Giunta, 2020, p. 170). Podríamos pensar, entonces, que la experiencia de 1974 constituyó un momento de transición que, aunque se vio interrumpido por la intervención de la UBA, sirvió de referencia para las discusiones de la nueva generación que encauzó el plan de 1986 y abrió la puerta a ciertos cuestionamientos que pudieron penetrar tiempo después desde una perspectiva profesional. Precisamente, se tomaron como modelo los aportes de las figuras que habían actuado en aquel otro momento (como García Canclini, Flores Ballesteros, Graciela Dragosky) y se buscó profundizar una mirada transdisciplinar más allá de las “Bellas Artes” que incluía ahora otras áreas como el cine y la música (Giunta, 2020).

Los contactos con otras áreas de las humanidades en el período posdemocrático no pueden pasarse por alto al ponderar la relación dada entre la aproximación a las ciencias sociales y la construcción de nuevos objetos de estudio. Beatriz Sarlo lo expresaba con claridad en su investigación sobre las novelas de folletín de principios del siglo XX: “(...) cuando hablamos de literatura, realizamos, por lo general en silencio, una selección de enorme masa de textos. Afuera caen los miles de páginas que la historia, las modas, el gusto y sus instituciones no han incorporado a sus sistemas” (Sarlo [1985] 2011, p. 19). Muchos enfoques teóricos que acompañaron las investigaciones de la autora durante este período tuvieron un primer impacto en la revista *Punto de Vista* que editaba junto con Carlos Altamirano desde 1978, donde se publicaban artículos que recogían los aportes puntuales de Raymond Williams y Bourdieu en relación con la sociología de la literatura (Alabarces, 2012; De Diego, 2018). Junto con estos nombres, también destaca la traducción de Roger Chartier, en

¹⁰ La intervención de la UBA luego de la muerte de Perón tuvo lugar en agosto de 1974 y la modificación del plan y de los cursos que lo conformaban se hizo efectiva en 1975.

particular el artículo “La Historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones” (Chartier, 1990), previo a la aparición de *El mundo como representación* (Chartier, 1992), obra de cita obligada en gran parte de las investigaciones sobre historia del arte aparecidas desde los años '90 en la Argentina.

El período surgido desde 1983 en la UBA, cuando se abrió una etapa de formación de nuevos intelectuales en paralelo a la expansión de la sociología del arte, la literatura y la comunicación de masas (Alabarces, 2012), nos muestra experiencias institucionales concretas así como el diseño de estrategias específicas para cada disciplina.¹¹ Desde las artes visuales, el cuestionamiento del canon se asoció a recursos teóricos de gran peso, como las ideas de Pierre Bourdieu, marco en el cual *Papeles en conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)* (Wechsler, 2004), constituye un ejemplo insoslayable. No solo por el libro en sí mismo, un tanto tardío en relación con la tesis original de la cual se desprende¹² y con la producción escrita de su autora desde fines de la década de 1980 y lo largo de los años noventa, sino por el desempeño más amplio que tuvo en investigación y docencia. Diana Wechsler (n. 1961) fue una de las fundadoras del CAIA en 1989, lideró junto con Eduardo Grüner la cátedra de Antropología y Sociología del Arte en la FFyL como profesora Adjunta Regular desde 2001 (Wechsler, s/f) y reflexionó directamente sobre cuestiones que interesan a este artículo (Wechsler, 2002).

Desde las producciones más tempranas, su propuesta de un análisis sociológico del arte del latinoamericano surge de una motivación por tomar recursos teóricos como aliados para desestabilizar lecturas cerradas en torno a determinados conceptos y fomentar su flexibilización: “Debemos operar como creadores de nuestras propias categorías de análisis trabajando a la vez como cernidores de ideas, apropiándonos de todo aquello que aporte claridad en la lectura de nuestra propia realidad (...)” (Wechsler, 1989, p. 36). La construcción de un objeto de estudio novedoso como la crítica de arte, que contaba en el país con el antecedente del trabajo de Catalina Lago (1961), quien acompañó como profesora los primeros pasos de la carrera de Wechsler, y de algunos aportes de Adolfo Ribera (1982), se nutrió en este período con una articulación sostenida con los escritos de Bourdieu, principalmente con su texto “Campo intelectual y proyecto creador”, que como vimos más arriba ya circulaba en los programas de la FFyL. En su artículo sobre las impresiones del paisaje a través de intervenciones críticas que atravesasen las primeras décadas del siglo XX (Wechsler, 1991), el enfoque de Bourdieu le da el pie para poner a prueba, al interior de esos mismos discursos, los sentidos públicos que circulaban sobre el *corpus* considerado y las nociones comunes que atravesaban sectores de la crítica en orientaciones ideológicas contrastantes.

Papeles en conflicto, consolida, siguiendo tanto los fundamentos bourdieanos como la noción de una tradición dinámica en la teoría de Raymond Williams, una concepción de la crítica como “formadora no solo del gusto artístico medio sino del paradigma de que la figura de artista y de arte reside en el imaginario social” (Wechs-

¹¹ Tanto en la FFyL así como en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, creada en 1988 (Alabarces, 2012). La reorganización de la carrera de Sociología desde 1984 incluyó la incorporación de materias como Sociología de la Cultura en el nuevo plan de estudios aprobado en 1988 (Blois, 2018).

¹² Tesis titulada *Crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires, (1920-1930)*, defendida en la Universidad de Granada, España, en 1995 (Wechsler, s/f).

ler, 2004, p. 15). A su vez, el libro brinda más información sobre la perspectiva metodológica puesta en la conformación de un marco teórico, muy cercana a la idea de “cernir ideas” que enunciaba el texto antes citado; en este caso, refiere a una “metodología del saqueo” (Ibid. p. 21) operativa en tanto permite crear una confluencia entre distintos horizontes disciplinares: la historia social, la sociología y la historia del arte y definir una zona de interés dentro de las ciencias sociales para analizar las producciones simbólicas. En relación con la proyección de estos temas en el ámbito docente, es importante agregar que la historiadora dictó seminarios de posgrado (Wechsler, s/f a) dedicados a la crítica de arte en los periódicos porteños con una importante carga de lecturas teóricas por sobre los estudios de caso (*La Nación*, *Nosotros* y *Martín Fierro*), un aspecto que suma para comprender la especialización que transitó la historia del arte en la ampliación de sus áreas de injerencia desde los intereses de sus propios involucrados y más allá de los cambios ocurridos en el currículo de los estudios de grado.

El aquí y ahora de este impulso intelectual en la emergencia de voces alternativas se expresa con firmeza en el proyecto editorial coordinado por Wechsler y titulado *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* (Wechsler, 1998). En el prólogo, la autora recurre a referencias teóricas concretas para apelar a la identificación de un presente de refundación de la disciplina paralelo a la relectura de la modernidad artística promovida por el libro en cuestión.¹³ Las bases teóricas de *Desde la otra vereda...*, que desde el propio título declara una posición opuesta a los acercamientos reduccionistas a la historia del arte argentino, descansaban principalmente en la propuesta de Chartier y su reto a los historiadores de la cultura de tomar una posición “alerta y vigilante” sobre el estudio del pasado (como se citó a Chartier en Wechsler, 1998, p. 11). Un nuevo abordaje metodológico centrado en la recuperación de “las prácticas, las estrategias, las representaciones, las acciones e interacciones entre los sujetos” (Wechsler, 1998, p. 11) de acuerdo con las premisas del historiador francés, guiaba el estudio de un *corpus* ligado a las propias obras de arte y a los discursos que circulaban en torno a ellas en los momentos históricos estudiados y accesibles a través de fuentes primarias, revistas, periódicos. La referencia a Bourdieu no está ausente en este prólogo y modula la cuestión del gusto y sus puntos de inflexión histórica, un argumento que, a partir del extenso marco cronológico que adopta el libro desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, permite pensar la modernización del campo artístico local en un sentido amplio que recae en la particularidad de cada contexto analizado.

Durante los primeros años del siglo XXI se publicaron libros que fueron producto de los desarrollos del período que estamos examinando. Junto con el de Wechsler (2004), debemos mencionar el trabajo de Giunta (2001), Siracusano (2005), Malosetti Costa (2001) y Marta Penhos (2005),¹⁴ cada uno relacionado con distintos pe-

¹³ El volumen, publicado como parte de la serie Archivos del CAIA, está conformado por textos de Wechsler, Laura Malosetti Costa, Miguel Ángel Muñoz, Marina Aguerre, Raúl Piccioni, María Teresa Constantín, Gabriela Siracusano y Andrea Giunta.

¹⁴ Muchas otras producciones que circularon en aquellos años mediante intervenciones en congresos y capítulos de libros involucraron a varios docentes de la carrera de Artes, en particular del ámbito del CAIA. Hacemos hincapié en estos trabajos porque fueron producto de las primeras tesis doctorales defendidas en el programa de doctorado de la FFyL en el área de Historia y Teoría de las Artes. La fecha de creación del doctorado en Artes no ha sido correctamente identificada en los documentos, dado que la supuesta fecha de 1958 (CONEAU, 2013), anterior a la carrera de grado, resulta dudosa.

ríodos y problemas del arte argentino y latinoamericano y con el compromiso común de problematizar sus objetos de estudio y de motorizar “el fin de las ortodoxias historiográficas”, una expresión reciente de Hilda Sábato para explicar el espíritu de renovación de la Historia dentro de la universidad entre otras refundaciones intelectuales posdemocráticas (Sábato, 2021, p. 17). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Malosetti Costa, 2001), plantea desde sus primeras páginas dicho enfoque. La autora se ubica sobre un problema relativo a la valoración de determinadas imágenes dentro de los relatos sobre historia del arte argentino, más precisamente, a la producción artística de la llamada “generación del 80” y una lectura esteticista que la consideró “atrasada” respecto de las propuestas de la vanguardia europea. Luego de un profundo estado de la cuestión orientado a recuperar aquellas posturas de las que proponía alejarse, la autora fortalece sus hipótesis sobre el firme vínculo de estos artistas con la sociedad y su fuerza organizativa –a partir de “formaciones”, siguiendo los aportes de Williams ([1977] 1997)- como actores modernos e influyentes en la definición de un proyecto de Nación que involucraba a las Bellas Artes y a las instituciones relacionadas con el debate de los intelectuales. Las imágenes, entonces, ya no eran leídas desde una perspectiva únicamente formal o desde una transparencia directa con los sucesos históricos, sino más bien desde una opacidad asociada a la dinámica de su recepción:

Con esto no pretendemos hacer una historia de “grandes obras de grandes pintores”, sino tomarlas como nudos problemáticos de la cultura del período que permitirán articular y dar sentido a diferentes aspectos de un momento que percibimos inaugurando una modernidad en el arte argentino (...) La propuesta es introducir preguntas, como cuñas, allí donde encontramos puntos de tensión en las relaciones de esa producción artística con su primer público. (Malosetti Costa, 2001, p. 31).

A la par de los planteos teóricos que articula esta investigación, tanto de Williams como de Bourdieu, Chartier y de los enfoques de la historia social del arte a partir de T. J. Clark y Thomas Crow, es relevante que la historia del arte se piensa en relación directa con la historia social (como expresa el párrafo anterior, las obras como “nudos problemáticos de la cultura del período”), pero también refuerza su especificidad. En el capítulo que tiene como principal objeto al gran óleo *La vuelta del malón*¹⁵ de Ángel Della Valle, por ejemplo, puede observarse el despliegue de una lectura especializada de la imagen desde sus aspectos plásticos y compositivos y el entrecruzamiento de referencias iconográficas y literarias que envuelven hitos históricos e intereses políticos inmediatos a su ejecución y exhibición pública. Esto conduce a la idea de que, en este período, la historia del arte parecería plantear lo que es y lo que no es; no se trata de una disciplina descriptiva ceñida a intereses de la forma y del estilo, pero tampoco es una subsidiaria de la historia y contiene sus propios recursos.

Otro punto para señalar sobre estas investigaciones concierne a la permanencia, respecto de períodos ya mencionados, de recursos teóricos provenientes de la teoría europea que en esta etapa funcionaron como marco para elaborar lecturas centradas en el campo artístico local. Esta tendencia resultó paralela a una conciencia muy clara sobre las innovaciones que estaban sucediendo en el ámbito latinoamericano y a la constitución de redes entre colegas de distintas regiones que proponían enfoques

¹⁵ Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 186,5 x 292 cm., óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

críticos y abrevaban de fuentes conceptuales comunes. Este aspecto nos conduce otra vez a lo expresado en la introducción sobre la cercanía con el caso de México y a la idea de que la profesionalización de la historia del arte también radicó en el reconocimiento entre pares y en la concreción de prácticas académicas de intercambio. Un ejemplo relativamente reciente de este tipo de intervenciones lo podemos observar en el *dossier* titulado *Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina* (Baldasarre, 2013), que reúne aportes pioneros de autores latinoamericanos en relación con el estudio de las instituciones, los géneros pictóricos y la perspectiva de los estudios visuales sobre el pasado cultural decimonónico.

En línea con algunas cuestiones ya señaladas en la introducción sobre la centralidad del espacio universitario para las renovaciones disciplinares ocurridas desde mediados de 1980 y la década de 1990, cabe mencionar otros proyectos contemporáneos gestados dentro de organismos públicos, como la colección *Historia General del Arte en la Argentina*, iniciada en el año 1982 por la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA). Estos volúmenes se ajustaban a un formato cronológico, a la división rigurosa entre producciones artísticas (pintura, escultura, grabado, arquitectura, mobiliario) y a la ausencia de un aparato crítico que expusiera las orientaciones teóricas de los autores de cada tomo. El interés de la *Historia General...* descansaba, entonces, sobre un interés concreto, el de organizar el acervo artístico nacional y promover su divulgación en ediciones oficiales, objetivo que mantenía y continuaba una tradición institucional vigente desde la aparición de la serie *Documentos de Arte Argentino* en 1939. Como ha señalado José E. Burucúa, el valor de este proyecto residía en establecer “fundamentos formales y documentales” (Burucúa, 1990, p. 162) que favorecieron en primera instancia los estudios del período colonial y del siglo XIX.

De acuerdo con este panorama, es interesante observar que el afianzamiento disciplinar que venimos revisando no fue una corriente única, sino que su desarrollo resultó paralelo a otras prácticas historiográficas desarrolladas en el marco de instituciones distintas a las universitarias y con prácticas editoriales ligadas a la recuperación del patrimonio nacional. Incluso en figuras que circulaban entre la universidad y la academia, como es el caso de Schenone y Ribera, la ampliación de los intereses teóricos y su solidez para releer determinados objetos de estudio se instaló en una generación posterior signada por intenciones de transformación.

4. Conclusión: el perfil de una disciplina más allá de la UBA

El último plan de estudios realizado en la carrera de Artes en FFyL, implementado en 2020¹⁶ pero gestado a lo largo de décadas, presenta una propuesta dinámica que permite al estudiante transitar por ciclos orientados a sus intereses, cursar materias electivas de otros departamentos (Letras, Historia, Antropología, y demás carreras que se dictan en la casa de estudios) y seminarios centrados en problemáticas específicas. Esta nueva configuración institucional, de la cual todavía no podemos sacar demasiadas conclusiones, deja entrever una serie de preocupaciones vigentes desde el plan de 1986, relacionadas con la profundización de los cruces disciplinares (no solo entre la historia del arte y las ciencias sociales, sino también entre distintas ex-

¹⁶ Acceso al nuevo plan de estudios: <http://artes.filo.uba.ar/plan-de-estudios>

presiones artísticas y sus propias tradiciones teóricas) y con una visión más lúcida sobre los posibles campos de acción de los futuros egresados del área.

La pregunta que queda abierta luego de este recorrido centrado en la UBA concierne a qué otros espacios podrían pensarse como continuadores en el ámbito universitario más inmediato. Una vía de entrada para responder a este interrogante concierne a la formación de posgrado y a la integración de la historia del arte como área específica junto con otras de las ciencias sociales. El caso del Instituto de Altos Estudios Sociales¹⁷ de la Universidad Nacional de San Martín y la maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano inaugurada en el año 2004 con José E. Burucúa como primer director, muestra cruces significativos. Estos atañen, en primer lugar, al afianzamiento de determinados marcos teóricos en el diseño de las investigaciones desarrolladas; efectivamente, la sociología de la cultura como perspectiva teórica ha tenido una presencia significativa en las tesis defendidas en la maestría de Historia del Arte Argentino, en relación con el análisis de las instituciones, como museos, academias, salones y exposiciones (Baldasarre, 2018). Pero, en segundo lugar, los intercambios surgen de la constitución de un espacio común de formación para el alumnado basado en la existencia de materias optativas compartidas con el currículo de las otras maestrías y, por ende, de otros enfoques disciplinares. En esa línea, y aunque se trate de un aspecto que excede los alcances de este trabajo, el diagnóstico sobre el desarrollo profesional en un sentido amplio involucra otros aspectos, como la inserción de futuros especialistas a becas de formación, principalmente del CONICET y el lugar que los estudios artísticos pudieron construir en relación con otras áreas de las humanidades. La creación de nuevas instituciones académicas al margen de la genealogía forjada en la UBA sin dudas constituye un objeto de estudio pendiente para la historiografía más reciente.

Los planteos de este trabajo nos acercaron a distintos momentos que mostraron un vínculo no lineal entre la historia del arte como una disciplina desarrollada en el interior de la universidad y los marcos de lectura provenientes de las ciencias sociales y, en un sentido más amplio, de la historia cultural. Las propias realidades institucionales mediadas por los contextos políticos y los intereses concretos de determinados actores en la proyección de sus trayectorias profesionales presentaron distintos acercamientos y adaptaciones en la práctica de la docencia y de la investigación. Al margen de estas diferencias, un punto importante toca al carácter determinante de los enfoques transdisciplinares como vía de profesionalización y a la relevancia que éstos alcanzaron luego del retorno democrático en la consolidación de la historia del arte dentro del sistema científico argentino.

Referencias

Academia Nacional de Bellas Artes. (1982). *Historia General del Arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*. Tomo I. ANBA.

¹⁷ Fundado oficialmente en 1998 como Escuela de Estudios Sociales y luego como Fundación. Con el convenio con la Universidad de San Martín se conformó el Instituto y se continuaron los programas de posgrado en funcionamiento, como la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural dirigida por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano junto con José Emilio Burucúa (Nun, 2018). Actualmente se denomina Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales.

- Alabarces, P. (2012). Culture and the periphery: Nomadic wanderings in the Argentine sociology of culture. *Current Sociology*, 60, 5, 705-718.
- Aliata, F. & Ballent, A. (1990). Crítica e historia: dos modelos alternativos frente a la arquitectura contemporánea. En N. Guglielmi (coord.). *Historiografía argentina 1958-1988: una evaluación crítica de la producción histórica nacional*. (pp. 186-196). Comité Argentino de Ciencias Históricas.
- Baldasarre, M. (2013). Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina, *Caiana*, 3, s/p.
- (2018). Las agendas de la historia del arte en el IDAES. *Papeles de Trabajo. 20 años del Instituto de Altos Estudios Sociales*, 12, 23-29.
- Baldasarre, M. I. & Dolinko, S. (2011). Itinerarios de la imagen. Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina, *Papeles de Trabajo*, 4, 7, 129-141.
- Blanco, A. (2006). *Razón y modernidad. Gino Germani y la Sociología en la Argentina*. Siglo XXI.
- Blois, J. P. (2018). *Medio siglo de Sociología en la Argentina. Ciencia, profesión y política (1957-2007)*. Eudeba.
- Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En Jean Pouillon et al., *Problemas del estructuralismo*. (pp. 135-182). Siglo XXI.
- Buchbinder, P. (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*, EUDEBA.
- (2005). *Historia de las universidades argentinas*, Sudamericana.
- Burke, P. (1999). *Formas de historia cultural*. Alianza.
- Burucúa, J. E. (1990). Academia y antiacademia en la historiografía artística argentina, en Nil-da Guglielmi (coord.). *Historiografía Argentina (1958-1988). Una evaluación crítica de la producción histórica argentina*. (pp. 155-163). Comité Argentino de Ciencias Históricas.
- (2015). Entrevista a José Emilio Burucúa. Teoría y práctica en la historia del arte. *Caiana*, 7.
- Burucúa, J. E.; Bustillo, A. (2000). *TAREA de diez años*. Ediciones Fundación Antorchas.
- Buschiazzo, M. (1962). El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, VII, 319-322.
- Casareto, S. & Daleo, G. (2020). *Dictadura y universidad. La Facultad de Filosofía y Letras en tiempos del Estado terrorista*. EUDEBA.
- Chartier, R. (1990). La historia social redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones. *Punto de vista*, 39, 43-48.
- (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- CONEAU (2013). Resolución nro: 1074/13. Buenos Aires, 09 de diciembre de 2013.
- De Diego, J. L. (2020). Beatriz Sarlo en *Punto de Vista. Cuadernos de Literatura*, V. 24, 1-27.
- Devoto, F. & Pagano, N. (2009). *Historia de la historiografía argentina*. Sudamericana.
- Di Modugno, L. & Lavintman, J. (2014). Cuando el arte atacó. La primavera camporista en la Facultad de Filosofía y Letras. En: Daleo, G., Casareto, S., Cabrera, M., Pico, A. (comp.), *Filo (en) rompecabezas. Búsqueda colectiva de la memoria histórica institucional (1966-1983)*. (pp. 85-108). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Eder, R. & Lauer, M. (1986). *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada*. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Fevre, F.; Kratochwill, G & Slemenson, M. (1969). *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*. Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.
- García, C. (2020). *Historia del Arte y Universidad. La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)*. IAA-UBA.

- García, M. A. (2015). Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVIII (109), 11-42.
- Gazaneo, J. & Scarone, M. (1965). *Tres asentamientos rurales*. IAA.
- Ghidoli, M. (2020). El plan de 1974 y las artes “otras”: África, Asia y Oceanía en busca de un lugar en el diseño curricular de la carrera. En Penhos, M. y Szir, S. (comp.) *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 138-196). EUDEBA.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Paidós.
- (2020). 1986: un nuevo plan de estudios. En Penhos, M. & Szir, S. (comp.) *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 167-187). EUDEBA.
- Krochmalny, S. (2016). La cofradía estética: el público de arte contemporáneo de Buenos Aires. *Prácticas del oficio*, 2, 18, 1-15.
- Lago, C. (1961). *Buenos Aires 1858. Panorama artístico de la ciudad a través de sus diarios*. Facultad de Filosofía y Letras.
- Longoni, A. (2012). Al servicio del pueblo. Un mapa de posiciones de arte/política en los primeros años setenta. En Baldasarre, M. & Dolinko, S., *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. (pp. 357-390). EDUNTREF.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. FCE.
- Novaro, M. (2010). *Historia de la Argentina. 1955-2010. Siglo XXI*.
- Nun, J. (2018). Cómo se creó el IDAES. *Etnografías Contemporáneas*, 4, 9-10.
- Penhos, M. (2005). *Ver; conocer; dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Siglo XXI*.
- Penhos, M. & Szir, S. (comp.) (2020). *Una historia para el arte en la UBA*. EUDEBA.
- Ribera, A. (1982). *El retrato en Buenos Aires. 1580-1870*. UBA.
- Sábato, H. (2021). Formas de hacer historia, 1984-2020: cavilaciones de una observadora participante. *Estudios*, 45, 15-38.
- Sarlo, B. ([1985] 2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Siglo XIX.
- Schwartzman, A. (2020). Una carrera hacia la especificidad disciplinar. En Penhos, M. & Szir, S. (comp.). *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 27-44). EUDEBA.
- Siracusano, G. (2002). La historiografía argentina del arte en la actualidad: temas, problemas y estrategias, en *Actas del XXII Coloquio Brasileiro de História da Arte*. (s/p). Comitê Brasileiro de História da Arte.
- (2005). *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. FCE.
- Szir, S. & García, M. A. (2017). *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte*. EDUNTREF.
- Usubiaga, V. (2009). Esto no es un ensayo de historia del arte. Reflexiones en torno al tiempo en el arte contemporáneo. En *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares en la historia del arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. (pp. 229-238). CAIA.
- Wechsler, D. (s/f). Curriculum Vitae (síntesis de labor científica a partir del 2000). Recuperado de: <https://untref-ar.academia.edu/DianaWechsler>
- (s/f a). Seminario de post-grado. La crítica de arte en la prensa periódica: vidriera privilegiada para la reconstrucción histórica de un campo artístico (1910-1935). Archivo IIAC-UNTREF- Colección Collazo. Código de referencia AR IIAC 01-4-2-1-004.

- (1989). Algunas consideraciones acerca de la vanguardia en el campo artístico de Buenos Aires, en la década de 1920-1930. *Estudios e Investigaciones*, 2, 33-45.
- (1991). Paisaje, crítica e ideología. En III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. (pp. 342-350). CAIA.
- (1998) (coord.). Fundaciones y refundaciones. Hitos para una historia del arte moderno en la Argentina. *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. (pp. 11-16). Ediciones del Jilguero.
- (2002). Las huellas de la preocupación por lo social en la escritura del arte argentino. *Anais do XXII Colóquio do CBHA*. (s/p). Comitê Brasileiro de História da Arte.
- (2004). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Facultad de Filosofía y Letras- UBA.
- (2005). Hacia la delimitación de una crítica sociológica en la Argentina. (pp. 221-240). En A. Giunta & L. Malosetti Costa, *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Paidós.
- Williams, R. ([1977] 1997). *Marxismo y literatura*. Península.