



Papeles del CEIC. International Journal on Collective
Identity Research

ISSN: 1695-6494

papeles@identidadcolectiva.es

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Cavia Pardo, Beatriz

MEDIACIONES y POSICIONES. UNA APROXIMACIÓN A LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Papeles del CEIC. International Journal on Collective
Identity Research, núm. 2, 2019, Septiembre, pp. 1-18

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76566980006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

MEDIACIONES Y POSICIONES. UNA APROXIMACIÓN A LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Mediations and positions. An approach to the sociology of art

Beatriz Cavia Pardo*

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

Palabras clave

Sociología(s) del arte
Mediación
Cuidado
Arte contemporáneo

RESUMEN: Este texto responde a la invitación a pensar desde el concepto de inclinación que la filósofa Adriana Cavarero pone en el centro de la reflexión contemporánea, en diálogo con autores de extraordinaria significación como Judith Butler. El objetivo central del artículo es indagar en las dimensiones sociológicas del arte contemporáneo a través del análisis de las figuras de la mediación y del cuidado, a partir de un despliegue de posibles canalizaciones de la sociología del arte en la actualidad, preocupadas por las formas de hacer y producir, difundir y sostener, arte y conocimiento. En la actualidad, la noción de mediación ha adquirido centralidad en el mundo del arte, diagnosticándose una saturación de sus usos y una polisemia en sus significados, por ser una de las más relevantes en la teoría social contemporánea. El cuidado también se ha tornado central a la hora de abordar distintas formas de hacer, en el mundo del arte y en las prácticas de conocimiento. Así, este artículo postula un análisis sociológico del arte contemporáneo que aporta un despliegue de los cuidados en el arte a través de la mediación.

Keywords

Sociologies of art
Mediation
Care
Contemporary art

ABSTRACT: This text responds to the invitation to think based on the concept of inclination that philosopher Adriana Cavarero places at the centre of contemporary reflection, in dialogue with authors of extraordinary significance such as Judith Butler. The main objective of the article is to inquire the sociological dimensions of contemporary art through the analysis of the figures of mediation and care. This is accomplished through the display of potential channelings of the sociology of contemporary art, concerned with the ways of making and producing, promoting and sustaining art and knowledge. Today, the notion of mediation has acquired centrality in the world of art, recognizing a saturation of its uses and a polysemy in its meanings, due to it being among the most relevant concepts in contemporary social theory. Care has also become central when addressing different ways of doing, both in the art world and in knowledge practices. Thus, this article proposes a sociological analysis of contemporary art that provides a display of care in art through mediation.

* **Correspondencia a / Correspondence to:** Beatriz Cavia Pardo. Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Rambla del Poblenou, 156 (08018 Barcelona) – bcavia@uoc.edu – <http://orcid.org/0000-0002-5704-3648>.

Cómo citar / How to cite: Cavia Pardo, Beatriz (2019). «Mediaciones y posiciones. Una aproximación a la sociología del arte»; *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, pá-
pel 215, 1-18. (<http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20306>).

Recibido: octubre, 2018; aceptado: mayo, 2019.

ISSN 1695-6494 / © 2019 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. PREMISAS PARA UNA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

El objetivo de este texto es ensayar una aproximación a la sociología del arte que permita construir un marco para transitar entre el pensamiento contemporáneo y el arte con la ayuda de la noción de mediación. Se parte de entender el arte contemporáneo como una construcción social, con una historicidad propia, que se ubica en la relación entre diferentes instituciones y estructuras sociales y, además, contribuye a la producción de subjetividades de época que se gestionan de modos diversos.

Respecto a su consideración como construcción social, diversos autores se han ocupado del arte como objeto sociológico, por ejemplo, centrándose en la música (Weber, 1987), en el análisis de distintos artistas (Simmel, 1986) o vinculado con lo religioso (Durkheim, 1993). Pero ha sido Bourdieu quien ha establecido una línea más consistente. Su planteamiento estructuralista de la percepción artística en *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística* (1971) ya ubica el arte dentro de su teoría sociológica y de sus nociones de *campo* y *habitus*. Para Bourdieu, el arte es un *campo*, entendiendo como tal un espacio social, donde las prácticas están referidas a otros elementos de ese mismo espacio en la búsqueda de un reconocimiento específico. El arte es un espacio de producción de sentido y de capital simbólico, autónomo e independiente, con reglas propias. Hay que subrayar que, para este autor, lo que existe es un campo de lucha y competición, por lo que no hay mediación. Sin embargo, su modelo de análisis dota al arte, a diferencia de cómo entiende otros productos culturales, de cierta capacidad de agencia. Para Bourdieu, el arte permite soslayar ciertos determinismos de la vida social por su capacidad creativa, si bien responde al mismo tiempo a las articulaciones de otros campos de socialización y lucha por la posesión del capital simbólico.

Otro referente central de la sociología del arte es el texto de Becker *Los mundos del arte* (2008), que avanza la noción de mediación a partir de la referencia a la cooperación, entendiendo el arte como proceso de producción y distribución formado por múltiples agentes que comparten referencias, o convenciones, a partir de las cuales arman su estar en el mundo (del arte). A diferencia de Bourdieu, Becker piensa en términos de cooperación y no de competencia, y parte de la interacción entre individuos y no de la estructura. Lo importante es que ambos rompen con una época anterior, desplazando el interés de la obra a su contexto, o al espacio de relaciones en que se generan las obras. Esto supone que, en el debate acerca del arte como objeto sociológico, ya no hay una imagen abstracta de la sociedad, sino un espacio concreto de relaciones; supone también que el contexto es fundamental para entender el arte como proceso, y que los valores estéticos son una parte más del objeto de estudio. Con estas contribuciones puede hablarse de una visión sociológica del arte.

Acerca de las relaciones institucionales del mundo del arte¹, éstas han sido mostradas en las últimas décadas de modo amplio desde la perspectiva de la producción cultural iniciada por White y White y continuada en los años 70, especialmente con la publicación de *The Production of Culture* (1965), recopilatorios en los que se recogía la diversidad de las esferas culturales. Para esta perspectiva, existen diferentes modelos de producción cultural que han sido centrales para el cambio social en las últimas décadas: la tecnología, las leyes y regulaciones,

¹ A lo largo del texto se emplea la noción de arte y de mundo del arte. El arte es la acepción más genérica e indefinida, mientras que mundo del arte pone el acento en la red de relaciones entre estructuras y subjetividades, agentes humanos y no humanos, dinámicas y procesos de construcción social.

la estructura de la industria, la estructura organizacional, las carreras profesionales y el mercado, entre otros. Por todo lo anterior, en esta premisa se subrayan los elementos básicos con los que se construye cualquier objeto de estudio, como son la historicidad y la contextualización institucional, pero también la potencialidad de las subjetividades como generadoras de agencia.

Por último, es relevante responder acerca de la especificidad del arte contemporáneo, no con una respuesta cronológica que date su nacimiento o periodización², sino señalando sus características concretas en cuanto configuración como objeto de estudio. Lo que sí podemos entender como un período histórico relevante vinculado a lo contemporáneo es el momento en que se redefine el sistema del arte a partir de 1968, con una reconfiguración del mercado, de la intervención del Estado a través de políticas culturales (y posterior crisis de la intervención estatal) y la vinculación indisociable de lo contemporáneo a lo global (Moulin, 1995).

De este modo, el arte contemporáneo comprendería una práctica artística fragmentada y polimorfa, ajena a un único relato o a un movimiento unitario y hegemónico, en la que se utilizan nuevos materiales y soportes y se emplean nuevas tecnologías; una práctica destinada a nuevos públicos y que se ubica en un sistema del arte insertado en los cambios y transformaciones del capitalismo avanzado. Desde un plano sociológico, el arte contemporáneo puede caracterizarse, además, por la proliferación de agentes implicados en su configuración³. Estas dos premisas sustentan un modelo de análisis sociológico en el ámbito del arte contemporáneo sobre una forma particular de interrelación entre arte-sociedad que denominamos mediación.

2. INCLINACIONES SOCIOLOGICAS

En las últimas décadas existe una profunda preocupación en el campo del conocimiento acerca de la construcción de la vulnerabilidad⁴. Para la sociología, la preocupación no es de carácter ontológico, acerca del ser, sino que su énfasis recae en la producción social de identificaciones colectivas. En este sentido, la pregunta por la producción contemporánea de un sujeto *vulnerable*, en términos de Butler (2007, 2009, 2015), o de un sujeto *inclinado*, en términos de Cavarero (2009), debe trasladarse a un marco en el que se puedan analizar estos procesos considerando las relaciones entre condiciones estructurales y agencias posibles.

En el análisis que Butler hace de Cavarero se establece una vinculación entre la preocupación de estas autoras por el ser y la preocupación sociológica por la identidad, ya que la pregunta pasa de formularse en términos de *qué somos* a expresarse en términos de *quién eres* (Sáez Tajafuerce, 2014: 10). Según Butler, esto supone que la ontología pasa a ser relacional y, por tanto, excede a un sujeto vertical, cerrado, coherente, estable. Excede, en suma, al su-

² Lo contemporáneo en su sentido temporal se utiliza de forma amplia. Puede situarse a partir de los postimpresionistas, en el siglo xx con las vanguardias, puede entenderse exclusivamente como el arte posterior a la II Guerra Mundial o, incluso, como el arte posterior a los años 60.

³ Esta proliferación de agentes es lo que desde muchas perspectivas se estudia como análisis de redes (Cauquilin, 1992; Moulin, 1995).

⁴ De reciente aparición, ver en esta misma revista (Papeles del CEIC número 1 de Marzo de 2019), un monográfico dedicado a la relación entre vulnerabilidad y agencia coordinado por María Martínez.

jeto moderno, centrándose en las inclinaciones, flexiones, pliegues, despliegues y mediaciones con la otredad. Esta centralidad de la inclinación, o de la vulnerabilidad, permite a la sociología aproximarse a estas relaciones como objeto de análisis. Para ello, el arte se muestra como geometría óptima desde la que abordar este objetivo.

El mundo del arte en particular, y de la cultura en general, es uno de los más apropiados para analizar la crisis de la modernidad y establecer análisis vigentes acerca del estado de los mundos que habitamos. En cuanto a las formas estructurales que acompañan el diagnóstico de lo social contemporáneo, la precariedad puede ser la noción elegida para explicar la crisis de la modernidad y de los soportes clásicos de la identidad y el sentido. Si bien es un término que en la actualidad se ha expandido tanto en el vocabulario experto como en el lenguaje cotidiano, ha sido utilizado para definir la vulnerabilidad y crisis de lo social, pasando de ser una característica marginal o periférica, a ocupar la centralidad. La precariedad se entiende, por tanto, como rasgo distintivo de la situación contemporánea en términos materiales y/o de sentido. Los mundos de la cultura y del arte son ejemplares para mostrar los procesos de precarización, aunque no únicos ni exclusivos: la explicación que Lorey (2006) aventuraba acerca de las personas dedicadas a la producción cultural y que consolida en su libro más reciente *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad* (2016), pone a lo precario en el núcleo del análisis de lo social: «Si no entendemos la precarización, no entendemos ni la política ni la economía del presente. (...) La precarización no es ninguna excepción, sino que es la regla. Se extiende por todos los ámbitos que hasta ahora eran considerados seguros» (*ibidem*: 17).

El arte como práctica puede ser entendido, a su vez, como una inclinación del conocimiento. De ser así, algunas de las maneras que adquiere el conocimiento a la hora de inclinarse, de plegarse y desplegarse —de mediar— constituirían el escenario que se quiere dibujar en este texto. Un escenario en que la producción cuidada del conocimiento y la práctica cuidada del arte acontecen como características contemporáneas deseables y generadoras de agencia. Es a partir de la inclinación que se vinculan las nociones de mediación y cuidado, o dicho de otro modo, ciertos cuidados pueden propiciarse a través de ciertas prácticas de mediación.

Para ello es importante considerar la rearticulación que Puig de la Bellacasa (2016, 2017) realiza sobre cómo conocer, teniendo en cuenta la noción de cuidado en el concepto de conocimiento situado de Donna Haraway. El conocimiento situado se ha convertido en territorio común para el planteamiento de la investigación social. Por ello sigue siendo necesario recurrir a las epistemologías feministas⁵ y partir toda investigación del reconocimiento de que toda perspectiva es parcial y todo conocimiento está situado. De la mano de Haraway⁶, pero también en el consenso generalizado de las ciencias sociales, la objetividad sigue siendo la única manera de interpretar la realidad y aportar formas de entenderla que trastocuen lecturas planas acerca de la inercia del orden social. Con su acercamiento a un relativo relativismo, Haraway (1995) propone que todo conocimiento es situado y parcial, pero se aleja de perspectivas postmodernas que, al cuestionar el universalismo, contribuyen a igualar todas

⁵ Las epistemologías feministas y los estudios sobre la construcción de la ciencia pusieron de relieve que, para alcanzar cierta legitimidad en una academia desigualmente compuesta y ampliar los campos de análisis en una realidad eminentemente fragmentada, cuyos relatos explicativos habían entrado en crisis, había que revisar históricamente el papel de la ciencia y sus dimensiones analíticas.

⁶ En 1991 se publica bajo el título *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, una compilación de textos que son traducidos por Cátedra en 1995 al castellano. Uno de ellos «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial» va a hablar de cómo es posible abordar la investigación de una forma responsable.

las miradas como válidas, así como del empirismo, que percibe que existe la realidad de la que se habla. La clave para seguir dotando de legitimidad a la búsqueda de lo objetivo recae en el valor de los dispositivos de visualización desde su construcción crítica, que implica poner en evidencia la posición de enunciación. Para Haraway, la evidencia de esta posición de enunciación traslada las responsabilidades y también los modos de análisis a otros lugares, localizados, específicos y posibles.

Para Puig de la Bellacasa, la forma de utilizar el cuidado en la escritura se afronta desde la corriente filosófica del pensamiento especulativo. Para nuestro enfoque de la sociología del arte, la estrategia se configura desde las teorías sociológicas implicadas y la revisión crítica de las metodologías de investigación social. Tanto las nociones de mediador como la de *curator* (comisario en inglés) o curador, nos acercan etimológicamente a una noción de cuidado.

Las categorías de mediación y de cuidado se conectan a través de la definición de Tronto (1993) y de la posibilidad de sustitución de una noción por otra: «el cuidado incluye todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo, todo lo que procuramos entretejer en un complejo tejido que sostiene la vida» (Puig de la Bellacasa, 2016: 27). El trabajo de Haraway (1995) como metodología, tanto en la forma de construir y abordar los objetos, como de narrar el análisis, tiene la peculiaridad de albergar ambos aspectos, el de la mediación (en la que se sitúa y en la que trabaja) y el cuidado sobre lo que investiga:

«Un cuidado adecuado exige una forma de conocimiento y curiosidad frente a las necesidades situadas de un otro —humano o no— que únicamente se hace posible en relaciones que transformen irremediabilmente a los entrelazados seres (...) Al encajar las relaciones de cuidado dentro de unos entrelazamientos situados muestra que la responsabilidad hacia el qué/quién cuidamos no implica por necesidad estar a su cargo, sino estar implicados.» (*ibidem*: 45)

El diagnóstico estructural acerca de lo social atraviesa el arte contemporáneo, al igual que parte del arte contemporáneo gestiona y responde críticamente a las dinámicas globales hegemónicas. Por este motivo, para que este análisis sociológico sea significativo, la investigación debe estar inevitablemente implicada. Por un lado, a través del posicionamiento situado y, por el otro, a través de la conversión del arte en algo ordinario.

En las mediaciones que atraviesan y construyen estos mundos posibles, y para poder defender el conocimiento sobre ellos, es importante retomar la demanda de lo ordinario como una forma de desmitificación de la excepcionalidad del mundo del arte y la cultura, así como de lo académico. Este gesto puede proporcionar nuevas conexiones entre lenguajes, enfoques, análisis y disciplinas, una propuesta que ya hacía Williams⁷ (2013), cuando abogaba por la cultura como algo ordinario. Desde una escuela diferente⁸, Becker (2008) se situaba en una posición que consideraba el arte como trabajo (como un trabajo más) y no como un terreno excepcional de producción de creatividad. Para Becker, como hemos mencionado an-

⁷ Representante de la Escuela de Birmingham, que tiene como uno de los principales postulados la vinculación de las prácticas culturales con la estructura social y, en concreto, con la clase social.

⁸ Becker es representante de la Escuela de Chicago y proviene del interaccionismo simbólico, aunque se interesa no sólo por los aspectos más vinculados a la vida cotidiana, sino también por la relación entre las estructuras sociales y las identidades y acciones colectivas. Además, es un pensador que construye su propio arsenal teórico-empírico con cierta caracterología propia y cuya trayectoria biográfica se engarza de forma significativa con las observaciones empíricas que realiza.

teriormente, el arte es un fenómeno social amplio en cuyo objeto no cabe solamente artista y obra, sino una red de cooperación que lleva a cabo una actividad colectiva⁹.

En ambos casos, Williams y Becker plantean un análisis de lo cotidiano que tiene que ver con las interrelaciones estructurales, sin duda, pero que también permite entender lo artístico como algo ordinario o como un trabajo. Desde una sociología del arte, esto implica que se visibilicen componentes que, al entender lo artístico solo como excepcional o elitista, no podrían abordarse.

3. LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE (IMPLICADA) COMO DISCIPLINA

Toca ahora abordar los antecedentes de la sociología y del arte, y el recorrido posible hasta la noción de mediación. En este recorrido encontramos diferentes enfoques¹⁰. Para Furió, la disciplina:

«estudia las condiciones sociológicas de existencia de las obras y sigue su existencia y efectos sociales (...) Este enfoque implica identificar y estudiar los agentes que ocupan un lugar estructuralmente importante en el ámbito artístico delimitado, analizando su función, interrelaciones y los valores que se producen.» (2000: 28)

Por su parte, Heinich (2002) elabora una historia de la disciplina que habla de tres generaciones: la primera de ellas, que denomina *estética sociológica*, se preocupó por el arte y por la sociedad, dotando de centralidad y relevancia a la obra como elemento sustancial a estudiar. La segunda generación, que denomina *historia social del arte*, se sitúa a partir de los años 50 y se ocupa del arte en la sociedad, es decir, del contexto de producción o recepción de las obras. En tercer lugar, la generación denominada *sociología de los cuestionarios* se interesa por el arte como sociedad, en concreto por «el conjunto de las interacciones, de los actores, de las instituciones, de los objetos, que evolucionan conjuntamente para que exista lo que comúnmente llamamos arte» (*ibidem*: 17).

En la actualidad, y a pesar de la superposición y ensamblaje entre estas generaciones, estaríamos en una tercera generación, aunque como veremos más adelante, esta autora ya intuye que se dibuja una cuarta. Para Heinich (2002), la comprensión de cómo se ha abordado la sociología del arte pasa por analizar los momentos por los que atraviesa la actividad artística: recepción, mediación, producción y obras. Cada uno de estos procesos nos acerca a una de las dimensiones del arte, y del momento que vive el arte contemporáneo. La relacionalidad entre ellas es una característica fundamental, así como la dificultad de establecer los límites y posición entre la recepción y la producción. Cabe destacar la especificidad del concepto más novedoso, que es el de la mediación:

«si persistimos en mantener como objetos claramente diferenciados los dos polos del arte (de la obra) y de lo social (el contexto o recepción), entonces entre ambos

⁹ Esta red está formada por agencias proveedoras, de venta, de crítica, de consumo, artistas, los canales de distribución, los medios materiales y financieros, el papel de la teoría y la crítica, la intervención gubernamental, el interés público, el tipo de público, la distinción entre arte y oficio, el cambio y la reputación, además de las convenciones (o términos entre los que cooperan artistas y el resto de agentes).

¹⁰ Ver, entre otros, Domínguez y Rodríguez Morató (1992), Menger (2009) o Zolberg (1990).

puede haber una serie de intermediarios que nos permitirían ir llevándonos de uno a la otra: así habríamos vuelto a una región conocida en la prehistoria de nuestra disciplina: condenados a las aporías como arte y sociedad. (...) Pero si aceptamos, en tanto sociólogos, tratar el arte como sociedad, entonces ya no existen compartimentos estancos entre estos polos, sino un sistema de relaciones entre personas, instituciones, objetos, palabras, que organizan los desplazamientos continuos entre las múltiples dimensiones del universo artístico.» (*ibidem*: 69)

Uno de los principales matices con los que contribuye a la actualización de la sociología del arte lo realiza la autora al cuestionar la noción de mediación como aquello que (simplemente) media entre la obra y la recepción. Al respecto, Heinich subraya la relación de la noción de mediación con la teoría social y con las nociones de traducción y sociología de la mediación. Igualmente, Zolberg (1990) adelantaba la relación de la sociología del arte con la teoría de Latour (2002) y, sobre todo, la necesidad de aplicar los mismos cuestionamientos que se han aplicado a la construcción de la ciencia en el terreno del arte.

4. LA MEDIACIÓN COMO CATEGORÍA SOCIOLÓGICA

La noción de mediación es uno de esos conceptos que, en su apogeo semántico, encontramos danzando en varias disciplinas. Para las ciencias sociales, la mediación es una de las nociones que los Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología (ESCT), y más concretamente la ANT (Teoría del Actor-red, por sus siglas en inglés: *Actor-Network Theory*), nos ha proporcionado para interpretar lo social. La mediación es para Latour (2002) transformación o traducción. O, dicho de otro modo, comprende todos los componentes con agencia de la ecuación social en la que se interrelacionan: «algo que sucede pero no es plenamente causa ni plenamente consecuencia, algo que ocurre sin ser del todo un medio ni del todo un fin» (*ibidem*: 183). Latour utiliza este concepto para cuestionar la supremacía de lo humano sobre lo no humano, así como la neutralidad de la mediación técnica.

Lo relevante de esta noción es que permite explicar fenómenos complejos en los que agentes humanos y no humanos están involucrados, lo que introduce un componente posthumanista importante, algo que en el terreno del arte permite interpretar diferentes relaciones y dimensiones que no podrían ser abordadas de otro modo. Un ejemplo lo tenemos en el trabajo etnográfico de Hennion (1988) sobre la música:

«La hipótesis de la mediación es, pues, en primer lugar, una exigencia metodológica radical: ¿qué sucede si afirmamos hasta el final que no existe una realidad primera del objeto transmitida por sus mediadores y que tampoco existen una sociología o una psicología propias del sujeto receptor? En vez de considerar a los mediadores culturales como instrumentos de transmisión entre realidades primeras que obedecen a su propia lógica (el arte, el espectáculo y el sentido por una parte; por la otra, el público, el mercado, lo social), nos planteamos la hipótesis de que estas realidades son el resultado de un trabajo de mediación que consiste precisamente en establecer dicha separación, en producir a la vez el objeto y su público, uno a través del otro.» (*ibidem*: 176)

Si como dice Hennion, estas realidades son resultado de un trabajo conjunto e interrelacionado de producción y, además, la separación de sus esferas es parte de ello, la mediación

adquiere una capacidad explicativa que va más allá de una figura intermedia entre dimensiones. ¿Cuál es, por tanto, la diferencia entre mediación e interacción? En este caso, en la mediación se subraya una capacidad de agencia que no necesariamente tiene la interacción. Así, es la producción mediada de arte-sociedad y no la interacción entre arte y sociedad lo que aquí interesa.

En una línea de trabajo confluyente a la de Hennion, encontramos la investigación de DeNora (2000, 2003), una autora que también ha focalizado su trabajo en la sociología de la música. Para ella, que entiende la música como proceso social y la materia musical como producto de relaciones sociales en determinados contextos, las aportaciones de Latour permiten ver cómo música y sociedad se coproducen mutuamente. Además de esta idea de coproducción, introduce la noción de *affordance* (DeNora, 2000) para expresar cómo se «habilitan» las emociones, sensibilidades y prácticas entre quienes participan de determinadas situaciones que ella denominará *eventos*, una herramienta metodológica que construye para analizar cómo la música, en cuanto agencia, se produce en una situación concreta.

La mediación, como una de las nociones centrales de los ESCT, ha sido empleada en numerosos trabajos empíricos que ponen el acento en la existencia de agentes humanos y no humanos, centrándose en las prácticas que generan conocimiento y en su dimensión material. Todos los trabajos señalan una centralidad de las prácticas materiales, pero no tanto los aspectos afectivos y mundanos de estas prácticas (Pérez-Bustos et al., 2016: 49). Entre el marco teórico al que ha contribuido la ANT (y que ha sido utilizado en diversos terrenos de análisis¹¹) y unas ciencias sociales implicadas epistemológicamente (Méndez, 2014a, 2014b, 2007) hay componentes de la propia noción de mediación en los que sería significativo profundizar, como son los términos del cuidado que se plantean para la investigación social o las pedagogías críticas.

5. LA MEDIACIÓN CULTURAL

La mediación da cuenta también de otros usos y significados que, en el ámbito que nos ocupa, nos remite a la categoría de mediación cultural¹². La mediación cultural ha tenido dos tradiciones relevantes en su desarrollo, la alemana y la francesa, denominadas *Vermittlung* y *médiation culturelle*, respectivamente. Esta forma de entender la mediación «ha tendido a identificarse con la pacificación, la democratización y la enseñanza de las prácticas del arte desde el marco de las políticas culturales y las instituciones públicas» (Fontdevila, 2017a: 46). También en el contexto castellanoparlante se entiende la noción de mediación cultural vinculada a los diversos agentes humanos y no humanos que forman parte del arte contemporáneo, tales como: la figura del comisariado, la educación artística, las estructuras independientes y, si ampliamos los márgenes, también las instituciones en que aquél se ubica,

¹¹ Desde campos disciplinares aparentemente distantes del arte como el cáncer (Castillo Sepúlveda, Tirado y Risongarten, 2012; Tirado y Castillo Sepúlveda, 2011) o las epidemias (Tirado, Gómez y Rocamora, 2015), a otros más cercanos como la sociología de la cultura, el patrimonio (Muriel, 2015, 2016) o la mencionada sociología de la música.

¹² La gestión cultural es uno de los ámbitos fundamentales de la mediación cultural que no se aborda aquí debido a su amplitud y especificidad, habiendo restringido el análisis a dos dinámicas en particular: comisariado y pedagogía.

como museos y centros de arte, con sus propios departamentos de educación o mediación, perfiles de comisariado y asesoría en plantilla, las instituciones académicas de educación reglada con las diversas especialidades vinculadas al comisariado o la gestión cultural y, sin duda, la mediación artística *en sí*. Esta última es, desde el punto de vista que aquí se mantiene, la primera ecuación a aislar en la elaboración de una sociología del arte ya que, desde la práctica artística, es el nudo gordiano de discusión: el arte, en sí mismo, como primer sistema de mediación (Chaumier y Mariesse, 2013), del que se deriva lo que ha sido históricamente «el malestar de la mediación» (Fontdevila, 2017b: 51).

Pero el malestar de la mediación es concomitante con la Modernidad, a la autonomía y especificidad del arte, al proceso de depuración y purificación para los distintos ámbitos de lo social. El *cubo blanco* es, probablemente, el ejemplo más claro de esta purificación en el mundo del arte, cuyo equivalente puede ser la caja negra en el mundo escénico, o lo que representaría el laboratorio en el mundo científico. Espacios diseñados expresamente para el aislamiento y la no distracción durante la observación de la obra, la pieza escénica o del experimento. Pero, ¿qué sucede cuando este proceso de depuración es deconstruido, desplegado y mostrado? Cuando esto sucede, con la crisis de legitimidad de los supuestos modernos (Latour, 2007b), el malestar se acrecienta.

Fontdevila (2017b) emplea dos ejemplos del cuestionamiento de esta purificación en el arte de las mediaciones propio de la modernidad: por un lado, el caso del comisario Harald Szeemann como precursor de una nueva figura en el sistema del arte y, por el otro, el de la defensa y difusión de la comisaria y profesora Irit Rogoff del llamado «giro educativo». Szeemann (Suiza, 1933-2005), como director artístico de la *Documenta* 5¹³, desarrolla una serie de estrategias que hacen emerger la figura del comisario como autor. Parece que el auge de esta nueva figura del comisario-autor¹⁴ refleja el fracaso de los procesos modernos de purificación, pero al mismo tiempo, también podría refundar cierta reivindicación de la autonomía del arte.

«Creemos que es importante percatarse de la fantasía que ha entrañado la mascarada autoral a partir de entonces: que el comisario deviniera autor en el mismo momento en que los artistas descubrieron que el caballo de batalla de la creación se encuentra en la mediación, pensamos que fue una reacción que, en última instancia, tiene que ver con la necesidad de salvaguardar la institución arte. Por obra del comisario-autor, tanto la exposición-en-tanto-que-medio como la obra-en-tanto-que-mediación es que pueden dejar automáticamente de mediar y presentarse al espectador meramente como obras de arte.» (Fontdevila, 2017b: 101)

Por otra parte, el denominado «giro educativo» es también un ejemplo de esta puesta en cuestión de la autonomía del campo artístico, y representa de forma importante la hibridación que se ha producido entre el arte y el pensamiento contemporáneo.

¹³ Exposición quinquenal de arte contemporáneo que se realiza en Kassel, Alemania, desde 1955, cuya edición número 5 se realizó en 1972.

¹⁴ Las referencias acerca de la consideración de las figuras comisariales como autoras han formado parte de un amplio debate en las últimas décadas. Tal y como entendemos desde una noción de mediación y cuidado, no existe una única manera de entender, analizar y asumir la creación de espacios y discursos curatoriales. Sin embargo, la reducción de las diferentes agencias, como la del comisariado, a la categoría de artista, eliminaría la complejidad de las relaciones de producción de cualquier evento o situación, como por ejemplo una exposición.

Cuando Rogoff escribe *Turning* en *e-flux Journal*¹⁵, concluye el artículo afirmando que este giro podría ser «el momento en el cual asistimos a la producción y articulación de verdades, no la verdad como un hecho, como algo correcto, probable, sino la verdad que reúne subjetividades que no son unidas ni reflexionadas por otras expresiones» (Rogoff, 2008: 46). En este texto, Rogoff¹⁶ hace una contribución fundamental para hablar de la interrelación entre arte y pedagogía, al igual que Bishop (2012) al plantear una serie de indicadores que se relacionan con un doble interés por parte de artistas y agentes del arte en lo pedagógico, pero también con el capitalismo académico.

Lo pedagógico comienza a ser tematizado en el arte contemporáneo, creándose una serie de nudos, dinámicas, prácticas, retóricas y procesos de institucionalización; por otra parte, las figuras de la autoría —más allá de la figura del artista—, comienzan a multiplicarse y contribuir al campo del arte. Ambos casos, lo pedagógico y las figuras de mediación en el arte, exhiben la imposibilidad de seguir defendiendo un proyecto moderno que encuadraba cada disciplina y cada agente en su territorio. Se trata, además, de una tendencia cada vez más notoria: no sólo se ponen al descubierto los procesos modernos de purificación, sino que adquieren legitimidad como formas de hacer en el mundo del arte. La figura del comisario como autor y la tematización de la pedagogía por el arte contemporáneo son, además, parte de las lógicas del capitalismo avanzado, y de la precariedad y vulnerabilidad que caracteriza sus procesos. Ambos aspectos tienen, a su vez, una capacidad de agencia que habilita, desde una práctica de cuidado, la mediación en el arte.

6. AGENCIAS DE LA MEDIACIÓN

Establecer un «catálogo de agencias»¹⁷ no es especialmente fructífero más allá de ordenar un panorama o un contexto concreto para su análisis. Sin embargo, sí es importante construir críticamente una interpretación acerca de los modos de mediación hegemónicos, en la medida en que la mediación actúa como elemento teórico-metodológico de la sociología del arte. Esta es, quizá, la apuesta más arriesgada de un enfoque contemporáneo de la sociología del arte: la que entiende la mediación como sujeto/herramienta para analizar y objeto/artefacto analizable. Así, el comisariado, la educación artística y las estructuras «independientes» se constituyen en objetivos sociológicos relevantes de la vida social contemporánea.

El comisariado se ha convertido en una práctica fundamental del arte contemporáneo. La labor que antes se reducía a acompañar o cuidar la muestra de las obras y el acompañamiento de artistas, se convirtió progresivamente en un modo de autoría en la producción de un en-

¹⁵ Plataforma de comunicación creada en 1998 que pronto se convirtió en un referente en el mundo del arte, consistente en un servidor de información, canal publicitario y varios proyectos paralelos como *e-flux Journal* (Ver Reseña de Bea Espejo. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/05/04/babelia/1493890791_265747.html).

¹⁶ El *Departamento de Culturas Visuales* de la Universidad de Goldsmith, en Londres se crea pensando en la cultura visual como campo relacional, a partir de una serie de críticas y desencantos hacia distintas disciplinas del arte y de la historia del arte. Desde el año 2000 se ha convertido en un referente en el estudio de las prácticas comisariales a nivel internacional.

¹⁷ Se seleccionan algunas de las agencias que forman parte de la red del mundo del arte, dejando de lado muchas muy importantes, a fin de hacer un análisis interesado que permita, como investigadoras, introducir el intento de inclinación que considere el cuidado en la mediación.

foque o de una representación. En este desplazamiento hacia la autoría de quien ejerce una labor de comisaría hay, según Vergara (2015: 96), diversos medios, instrumentos, artefactos físicos, espaciales y conceptuales a través de los cuales se ha configurado esta práctica a través de la historia, como la exposición, el cubo blanco, el montaje, la institución, el museo, la educación, la colección, el archivo, el libro, el texto, el contexto. Entre ellos, tiene una centralidad fundamental la noción de *display* como dispositivo: «la profanación de la máquina de mediación expositiva pudiera (...) consistir en hacer visibles las reglas de su funcionamiento desde el *display*, para hacer así posible la continuidad de una política crítica respecto al acto de exhibir o exponer objetos y obras de arte» (*ibidem*: 114).

Por tanto, entre la práctica de comisariar y la capacidad de desvelar el funcionamiento y planificación de la exposición, habría una práctica crítica y una construcción social significativa. En esa negociación entre comisariado y *display*, en el marco más amplio del arte contemporáneo, se articulan diversas posibilidades de acción. La enumeración de los componentes que establecen el abanico entre comisariado-*display* muestra ampliamente algunas de las mediaciones que toman parte en la práctica reflexiva del comisariado. Visto desde un ángulo complementario, Aguirre entiende el *display* como «una proyección reflexiva de la exposición» (2018: 1). Se añade así a la reflexividad sobre el concepto y el espacio, la necesidad de otros elementos: todo lo relativo a la planificación, la proyección, el montaje y la materialidad que se genera a partir de su diseño.

La noción de comisariado está siendo también utilizada en otros ámbitos, como la sociología. Puwar y Sharma (2012) proponen utilizar las metodologías del comisariado para investigar en las ciencias sociales, algo que hace notoria la vinculación entre diversas disciplinas y la apertura del uso de metodologías. Latour, en las distintas exposiciones que ha llevado a cabo, como *Icnochash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (2002), o *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (2005), es central para ejemplificar estas potencialidades. Latour ya hablaba de límites que las disciplinas científicas imponían a la difusión de los resultados: a la pregunta de Sánchez-Criado acerca del formato expositivo y su valor para la ciencia, respondía:

«Creo que lo interesante para estos científicos es el gran número de maneras de representar sus propios datos. Y aquí hay al menos veinte académicos trabajando codo con codo con artistas para producir instalaciones para la exposición. Así que intenta despertar a los científicos sociales: «Estamos en el 2005 escribiendo los mismos libros aburridos. ¡Despertad! Hay cientos de otras maneras de representar vuestros datos. Hay muchas maneras de colaborar con artistas». Organicemos nuevas conexiones (...) Creo que hay muchas cosas de interés para los científicos sociales.» (Latour, 2007b: 368)

En otro ámbito, Sociología Ordinaria¹⁸ apuesta por un análisis que pone en tela de juicio el encorsetado aparataje académico, traza conexiones con ámbitos sociológicos de otras disciplinas, trabaja con objetos y sujetos no apropiados para la investigación hegemónica y ocupa posiciones implicadas en la interpretación de lo social contemporáneo.

En ambos casos, partiendo de formatos reconocibles en distintos ámbitos como son la exposición o el congreso, se plantea cierta reinención de las metodologías de investigación y de

¹⁸ Grupo de investigación en sociología de la Universidad Complutense de Madrid compuesto por Elena Casado, Amparo Lasén y Antonio G. García que, desde 2013, celebra jornadas anuales bajo el mismo nombre. Disponible en: <http://sociologiaordinaria.com/>

todo el aparataje que las acompaña, desde la planificación a la difusión. En muchos casos, los formatos artísticos y científicos se entrecruzan y contaminan: esto sucede con las formas de escritura, de archivo, de documentación o de edición. El comisariado, en este sentido, se propone como una forma de mediación a través de la cual desarrollar procesos de investigación y materialización de los resultados, en márgenes más o menos acotados por la institucionalización del arte.

Por otro lado, la institución museo, como uno de los epicentros modernos del arte, ha implantado diversas estrategias en su gestión y relación con los públicos, que pasan por las nociones de educación y mediación. Mostrar, explicar, traducir, simplificar; generar materiales adyacentes o experimentar a través de la reflexión, el juego, la investigación o el debate. La reflexión acerca de la educación artística es también un ámbito de profunda importancia en relación con las instituciones en que se enmarca. Pero la amplitud de lo que se entiende por pedagógico o educativo, bajo el paraguas semántico de la mediación, deja para la sociología del arte un terreno muy extenso en el que profundizar. En este sentido, las formas críticas de pedagogía o educación artística enlazan con otros procesos que van más allá de lo artístico, como las epistemologías y teorías del conocimiento, las políticas públicas o las tradiciones culturales de cada contexto. Y en paralelo, conjugan prácticas regladas para consolidar prácticas más periféricas¹⁹.

También en el ámbito educativo, las estructuras independientes²⁰ —estructuras de tamaño pequeño o medio, generalmente de financiación pública o mixta y gestión privada— han introducido importantes cuestiones, debates y formatos acerca de la educación y la pedagogía, insistiendo en las aportaciones y revisiones críticas desde la educación no reglada. Estas estructuras o proyectos surgen de forma cíclica a partir de la configuración de los contextos estatales y locales y de sus condiciones de posibilidad, con el fin de sostener temporalmente un programa o unos objetivos, o bajo el paraguas de un proyecto más amplio, un encargo o una convocatoria. En muchos casos, plantean también un modelo crítico al sistema del arte y formas de hacer y de trabajar que, al menos, cuestionan las lógicas del mercado laboral hegemónico.

Estas estructuras independientes son, a pesar de la dispersión e indefinición de sus características en diferentes contextos, uno de los principales agentes mediadores, habiendo adquirido un nicho propio de reconocimiento. Es así en el caso de las políticas culturales, que ya han asignado un epígrafe para este tipo de estructuras o proyectos de mediación. Las «fábricas de creación», vinculadas a todo el desarrollo de las denominadas industrias y economías creativas (Echeverría, 2015), han contribuido a desarrollar en gran medida esta vertiente de la mediación en relación al mercado y las políticas públicas. Estas agencias, y sus conexiones, pueden analizarse desde diferentes aristas. La institucionalización es una de las características comunes que las convierten en parte de la definición del mundo del arte contemporáneo.

¹⁹ Tal es el caso de los denominados «Programas de Estudios Independientes» (PEI) que han llevado a cabo museos como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) en los últimos años.

²⁰ Cabe destacar entre muchas otras estructuras y proyectos, con diferentes cronologías y localizaciones, Bulegoa z/b (www.bulegoa.org) y Consonni (www.consonni.org) en Bilbao, Producciones BNV en Sevilla (bnvproducciones.com), *If I can't dance* en Amsterdam (ificantdance.org) o *The Showroom* en Londres (www.theshowroom.org).

En la actualidad, el comisariado, la educación artística y las estructuras intermedias independientes —todas ellas habitantes de distintos calibres de la mediación— han alcanzado distintos procesos de institucionalización. Esta institucionalización tiene que ver, en parte, con el denominado sistema del arte en la medida en que han entrado a formar parte de él, pero también con la legitimidad en la producción de los discursos sobre el arte contemporáneo. Ejemplo de ello es el campo de estudios de especialización en comisariado, de marcado carácter anglosajón, pero también todo el campo abierto por distintos museos de departamentos de educación. Otra característica compartida de estas agencias de mediación es la vinculación a las políticas culturales y a las lógicas de mercado, de las que no puede abstraerse; y, a escala micro, la referida a la definición de trayectorias profesionales o la demarcación de ciertos contextos de producción artística o de gestión cultural.

Resulta complejo desmontar la visión de agencias mediadoras desde esta forma de mirar el arte contemporáneo, en la que los nexos se vuelven simétricos para el abordaje analítico. La mediación, como aparato teórico desde el que visualizar y como objeto múltiple a visualizar, encuadra una de las posibilidades de una sociología del arte centrada en lo contemporáneo. Hennion (1988) lo denomina restitución de la mediación, los intermediarios (los agentes convencionales del mundo del arte) convertidos en mediadores (agencias desde un punto de vista sociológico) que aglutinan complejidades de distinto calibre:

«Nuestro proyecto más general (...) consiste en intentar prolongar este movimiento de restitución de las mediaciones que producen el arte e intentar darle un estatuto teórico. Es decir, no tratamos de apoyarnos en una objetividad —la de la sociedad o la de un nivel intermediario particular, la institución, la profesión, el mercado...— para reducir a la nada las objetividades de los otros, de manera simétrica a cómo el esteta se apoya sobre la razón del arte para anular los razonamientos del sociólogo, sino que tratamos de comprender cómo, entre estas series de intermediarios heterogéneos, las relaciones de mediación, complejas, conflictivas, saturadas de acusaciones recíprocas y de rechazos feroces de lo que cada uno es, acaban por establecer la realidad.» (*ibidem*: 159)

En la práctica del comisariado y la educación, esta restitución de la mediación pasa por un reconocimiento de la realidad comprometido e implicado, es decir, que contenga el cuidado como elemento central de la praxis. Pero un cuidado que va más allá de la humanización obligada que entiende un individuo único, inquebrantable, auto-equilibrado y desencarnado (Cavarero, 2014). Pensamos más bien en un cuidado que cuestiona la vulnerabilidad y trata de afrontar los efectos patriarcales en su inclinación de ese individuo hacia lo colectivo, lo colaborativo, lo humano y lo no humano en el mundo del arte y del conocimiento. Por eso es importante desalojar una idea esencialista, simplificadora o idealizada de los cuidados, en la línea en que lo establece Puig de la Bellacasa (2016), para quien existe una triple dimensión de los cuidados: una afectiva, otra de trabajo y una de carácter político:

«Mantener unida la visión triple del cuidado —haceres/práctica, afectividad, ética/política— ayuda a pensar el cuidado como quehacer ético-afectivo cotidiano, como algo simplemente necesario para implicarse en los problemas ineludibles de existencias interdependientes.» (*ibidem*: 28)

Tanto para Puig de la Bellacasa como para Cavarero, hay que inclinar la noción de cuidado fuera de lo normativo, y poner en evidencia los límites de los entornos científicos y académicos para «crear mundos más cuidantes» (*ibidem*: 47). Así, la pregunta ¿qué es pensar con cui-

dado? la trasladamos aquí para plantear ¿qué es mediar con cuidado? Nos situamos como mediadoras, en relaciones que ponemos en juego, creando y formando parte de componendas y ensamblajes al crear nuestros objetos e investigaciones.

7. CONCLUSIONES

Heinich (2002), en su clasificación de la sociología del arte, intuye la posibilidad de una cuarta generación a la que estaríamos asistiendo:

«Después de tres generaciones de prácticas notablemente heterogéneas ¿comienza a surgir una cuarta generación? Su característica consistiría no en sustituir a las anteriores, sino en completarlas al prolongarlas más allá de la perspectiva esencialista y normativa, en una dirección más antropológica y pragmática, ampliada a la comprensión de las representaciones y no solamente a la explicación de los objetos o de los hechos. Entonces, habríamos terminado de estudiar el arte y la sociedad y, más todavía, a la sociología del arte como producción de los actores.» (*ibidem*: 110)

Para ella, los problemas que plantea la sociología del arte son comunes a la sociología en general. Así, muchas de las preocupaciones son extensibles a las formas de hacer sociología y construir sus objetos, con cierta independencia de las especificidades temáticas o disciplinares. Este aspecto, se suma a la demanda de una vinculación de la sociología del arte con otras disciplinas que permitan enlazar análisis más complejos, como el caso de la historia del arte (Furió, 2000). Del mismo modo, en la última década han surgido textos que hablan acerca de una «nueva sociología del arte», en la que se establecen conexiones novedosas (Dela Fuente, 2007), se subrayan metodologías incipientes (DeNora, 2003), y se recogen nuevos objetos de estudio en nuevos contextos (Rodríguez y Santana, 2017).

Este texto puede incluirse en esta línea de demandas. Si volvemos al objetivo inicial, en este artículo se postula un análisis sociológico en el ámbito del arte contemporáneo sobre una forma particular de interrelación entre arte-sociedad que denominamos mediación y, más concretamente, el cuidado en la mediación. Pero, ¿qué conexiones, metodologías y vinculaciones reclama este texto como novedosas? Un triple despliegue de los cuidados en el arte: en primer lugar, la sociología del arte sustentada en la mediación como herramienta teórica y metodológica. En segundo lugar, una mediación que opera desde el cuidado como forma de hacer. Y, en tercer lugar, una mediación cuidadosa, necesaria en un marco de vulnerabilidad y precariedad. Este triple despliegue aglutina las dimensiones de las que hablaba Puig de la Bellacasa (afectos, haceres y políticas) para enfocarlas en las relaciones particulares del arte. La mediación como herramienta teórico-metodológica permite una forma particular de análisis sociológico entre la diversidad de perspectivas y tradiciones. Esta sociología del arte, situada e implicada, aborda la polisemia de la mediación como un valor teórico —o conjunto de sensibilidades, en términos de Mol (2008)—, para analizar sus diferentes significados y agenciamientos. En este sentido, es posible abordar diferentes objetos de estudio contruidos desde este marco²¹.

²¹ Ejemplo de ello pueden ser los diversos análisis realizados en torno al proyecto *Tratado de paz* y la exposición *1516-2016 Tratados de paz* dentro de la programación de Donostia-San Sebastián Capital Europea de la Cultura

Por otra parte, las semánticas de la mediación se vinculan a y fusionan con las prácticas de cuidado. Mediar con cuidado es la relación entre estas dos nociones que interesa rescatar para esta perspectiva de la sociología del arte: centrarse en las articulaciones y relaciones que sostienen el mundo del arte que permiten nuevas mediaciones. O dicho de otro modo, investigar, pensar y atender a las mediaciones del mundo del arte contribuyendo con cuidado a su sostenibilidad.

Finalmente, el cuidado implica un compromiso con un contexto concreto que nos afecta, al igual que un compromiso ético y político (Mol, 2008). Así, nos centramos en un cuidado que conlleva el requisito de «dejarse afectar» (Puig de la Bellacasa, 2016: 43) al considerar las condiciones y dinámicas de precariedad y vulnerabilidad propias de lo contemporáneo. La noción de cuidado, resaltando la mediación, permite incluir los aspectos materiales, afectivos y ordinarios como aspectos transversales a la mirada sobre las interacciones entre el arte contemporáneo y lo social. La crítica a las formas de conocer normativas y hegemónicas ha supuesto establecer ciertos planteamientos éticos en la investigación; la mediación con cuidado, supone una práctica responsable e implicada. La sociología del arte puede encontrarse en esta intersección postulando nuevas conexiones y ensamblajes.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, P. (2018). Actualidad del *display*. *Materiales concretos*. Recuperado de: <https://www.materialesconcretos.org/>
- Bishop, C. (2012). Pedagogic Projects: How do you bring a classroom to life as if it were a work of art? En *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (pp. 241-250). Nueva York: Verso.
- Becker, H.S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Bourdieu, P. (1971). Elementos para una teoría sociológica de la percepción del arte. En VV.AA. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Butler, J. (2007). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge (USA): Harvard College.
- Castillo Sepúlveda, J., Tirado F., y Risongarten, M. (2012). Una aproximación simétrica al cáncer de mama: heterogeneidad, regulación y corporización. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 12(3), 163-185.
- Cauquelin, A. (1992). *L'art contemporain*. Paris: PUF.

2016. Ver Martínez de Albeniz, I., Amézaga, A. y Cavia, B. (en prensa). «Exhibit in spite of everything: Translating interests and producing meaning in San Sebastian as the European Capital of Culture 2016», en *Journal of Spanish Cultural Studies* [ISSN: 1469-9818].

- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Cavarero, A. (2014). Inclinationes desequilibradas. En B. Saez Tajaforce (Ed.). *Cuerpo, Memoria y Representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp.17-38). Barcelona: Icaria.
- Chaumier, S., y Mariesse, F. (2013). *La médiation culturelle*. Paris: Armand Collin.
- Delafuente, A. (2007). The 'New sociology of art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts. *Cultural Sociology*, 1(3), 409-425.
- DeNora, T. (2000). *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Domínguez, I., y Rodríguez Morató, A. (1992). *Arte, cultura y sociedad*. Barcelona: AESCA.
- Durkheim, E. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Echeverría, J. (2015). *Industrias culturales y creativas. Perspectivas, indicadores, casos*. Donostia/San Sebastián: Sinnergia Social Innovation.
- Fontdevila, O. (2017a). El arte de la mediación. Homesession & Art. Professió i docència grup d'innovació docent de la Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona (Eds.). *Polaritats 2015-2016. Un año de mediación artística*. Barcelona: The Edmond de Rothschild Foundations. Recuperado de: https://polaritats.files.wordpress.com/2016/11/polaritats_publicacion-digital_pagina-doble_corregida.pdf
- Fontdevilla, O. (2017b). La Tableau de Szeemann. *SOBRE*, 3, 87-103.
- Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hennion, A. (1988). De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación. *Papers. Revista de Sociología*, 29, 153-177.
- Latour, B. (2002). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.
- Latour, B. (2005). From realpolitik to dingpolitik or how to make things public. En B. Latour y P. Weibel (Eds.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Latour, B. (2007a). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, México D.F., Madrid: Siglo XXI.
- Latour, B. (2007b). Interview with Bruno Latour: making the Res Public by Tomás Sánchez Criado. *Ephemera. Theory and Politics in Organization*, 7(2), 364-371.
- Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *Transversal*. EIPCP. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>.

- Lorey, I. (2016). *Estado de Inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficante de sueños.
- Méndez, L. (2007). *Antropología feminista*. Madrid: Síntesis.
- Méndez, L. (2014a). En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género. *Ankulegi*, 18, 29-42.
- Méndez, L. (2014b). Feminismos en el Estado Español: ¿Reampliando el espacio de lo político? *Revista Andaluza de Antropología*, 6, 11-30.
- Menger, J.M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard.
- Mol, A. (2008). *The Logic of Care*. London: Routledge.
- Moulin, R. (1995). *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.
- Muriel, D. (2015). La mediación experta en la construcción del patrimonio cultural como producción contemporánea de lo nuestro. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 10(2), 259-288.
- Muriel, D. (2016). El modelo patrimonial: patrimonio cultural como emergencia tardomoderna. *Pasos: Revista de turismo y patrimonio cultural*, 14(1), 181-192.
- Pérez-Bustos, T. et al. (2016). Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. *Antípoda. Revista de Antropología Arqueología*, 26, 47-66.
- Puig de la Bellacasa, M. (2016). Pensar con cuidado. *Concreta*, 9, 27-47.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Puwar, N., y Sharma, S. (2012). Curating Sociology. *The Sociological Review*, 60, 40-63.
- Rodríguez, A., y Santana, A. (2017). *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanoatlántica y global*. Barcelona: Gedisa.
- Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux Journal*, 0, 32-46.
- Saez Tajafuerce, B. (2014). *Cuerpo, Memoria y Representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos sobre crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Tirado, F., y Castillo Sepúlveda, J. (2011). Oncoguías-ontoguías: protocolos, panoramas y prehensión en el tratamiento del cáncer. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 11(1), 129-153.
- Tirado F., Gómez, A., y Rocamora, V. (2015). The Global Condition of Epidemics: Panoramas in A (H1N1) Influenza and their Consequences for One World One Health Programme. *Social Sciences & Medicine*, 129, 113-122.
- Tronto, J. (1993). *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. Nueva York: Routledge.
- Vergara, L. (2015). Escritura en alta voz. Sobre el dispositivo y el display. En Bulegoa z/b (Ed.), *El Contrato* (pp. 94-115). Bilbao: Azkuna Zentroa.

- Weber, M. (1987). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En *Economía y sociedad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (2013). La cultura es algo ordinario. En *Historia y cultura común. Antología*. Madrid: Libros La Catarata.
- White, H., y White, C.A. (1965). *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York: Wiley.
- Zolberg, V. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.