

Emiliano Sánchez Narvarte

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, Argentina

sancheznarvarteemiliano@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5407-3681>

Néstor García Canclini: teoría del arte, cultura y política (1978-1986)

Resumen:

El objetivo de este trabajo es analizar cómo se conjugó, en la obra y el itinerario intelectual de Néstor García Canclini, la formulación de una teoría del arte que permitiera dar cuenta de las complejas relaciones entre cultura y política en América Latina. Para cumplir con ello, reconstruiremos y analizaremos su producción conceptual en relación con las discusiones epistemológicas que atravesaron a un conjunto diverso de intelectuales vinculados a las artes, la política y la cultura. El período construido nos permitirá poner de relieve las tensiones teóricas que emergieron en torno a cómo pensar la producción artística de los sectores populares, y también los dilemas acerca del vínculo entre Estado y mercado en relación con las artesanías. Finalmente, problematizar qué lugar ocuparon académicos, intelectuales y referentes del campo de la cultura en un tiempo histórico atravesado por la erosión del prestigio de las instituciones artísticas y culturales hegemónicas ante la progresiva reconfiguración transnacional de las industrias culturales.

Palabras clave: historiografía, modernización teórica, estética, consumo cultural, museografía

Abstract:

The aim of this work is to analyze how the formulation of a theory of art that accounted for the complex relationships between culture and politics in Latin America was combined in the work and intellectual trajectory of Néstor García Canclini. To achieve this, we will reconstruct and analyze his conceptual production in relation to the epistemological debates that permeated a diverse group of intellectuals linked to the arts, politics, and culture. The period under study will allow us to highlight the theoretical tensions that emerged regarding how to understand the artistic production of popular sectors, as well as the dilemmas concerning the relationship between the state and the market in relation to crafts. Finally, we will examine the role of academics, intellectuals, and leading figures in the field of culture during a historical period marked by the erosion of the prestige of hegemonic artistic and cultural institutions in the face of the progressive transnational reconfiguration of cultural industries.

Key words: historiography, theoretical modernization, aesthetics, cultural consumption, museography

Néstor García Canclini: teoría del arte, cultura y política (1978-1986)

Emiliano Sánchez Narvarte

Introducción

En este artículo analizaremos las intervenciones de Néstor García Canclini en el campo académico mexicano y latinoamericano entre 1978 y 1986.¹ El objetivo es identificar las modulaciones que adquirió la pregunta por el arte y la estética en un período muy intenso de su trayectoria en términos de docencia e investigación. Las variaciones de los sentidos en torno a las artes adquieren un valor diferencial cuando se las inscribe en las redes de sociabilidad e intercambio en las que García Canclini participó activamente. A finales de la década del setenta, brindó cursos y seminarios en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Universidad Iberoamericana y en otros espacios formativos como la Escuela Superior de Artes Plásticas de San Carlos. En el Instituto Nacional de Bellas Artes, además de dictar clases y coordinar investigaciones, ocupó durante un breve período la dirección del Centro de Investigación para la Educación y la Difusión Artística. A fines de 1976, ingresó como docente investigador en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Allí dirigió un taller de investigación para estudiar las artesanías en México y realizó trabajo de campo con alumnos en poblaciones indígenas y mestizas en Michoacán.

En esta trama, como intentaremos demostrar, se produjo una profunda ruptura teórica que llevó a García Canclini a moverse de la pregunta por la producción artística hacia la configuración de las prácticas, los hábitos de consumo y los esquemas de percepción de los agentes. Hasta estos años, los tópicos sobre los que giraban sus investigaciones eran los de la

producción literaria, teórica y artística, para luego indagar en las estrategias de interpelación de las clases populares por parte de productores y vanguardias. Pero, ¿qué pasaba con los sectores subalternos? ¿Quiénes eran, qué hacían? ¿Por qué elegían ciertas obras y no otras?

Antecedentes

Existen estudios importantes sobre la obra desarrollada por García Canclini acerca del arte, la estética y la cultura. Claudio Lobo indagó en el devenir de la cuestión de lo popular en el pensamiento de García Canclini en el período que va entre la publicación de *Las culturas populares en el capitalismo* (1982) y *Culturas híbridas* (1990).² Desde una metodología relativamente ecléctica —una síntesis de la lectura de los trabajos de García Canclini— establece de manera rápida y sucinta que, en el trayecto que va desde 1982 a 1990, lo popular fue sustituido por lo urbano y lo híbrido, para luego ser reorientado hacia la categoría de ciudadano en el libro *Consumidores y ciudadanos*.³ Si bien el investigador identifica desplazamientos reconocibles, ni la pregunta ni el modo de construir el problema permiten echar luz sobre el proceso que habilita a pensar esos cambios.

Si consideramos que las obras son resultados de procesos de trabajo más o menos largos, si esos libros son modalidades de intervención en debates académicos específicos: ¿Cuáles habrán sido esas discusiones en las que participó García Canclini? ¿Por qué escribió sobre esos tópicos y no sobre otros? ¿Qué dilemas interpelaron al campo cultural y académico mexicano? ¿Qué dimensiones teóricas, epistemológicas, culturales y políticas pueden dar cuenta de esa transformación en sus reflexiones? Consideramos que, si bien las intuiciones de Claudio Lobo están bien orientadas, su aproximación teórico-metodológica es frágil y algunas de sus afirmaciones merecen ser matizadas, en particular aquellas en las que sostiene que a partir *Culturas híbridas* “lo popular” adquiere connotaciones “negativas” e “imposibles” en su obra.⁴ Como veremos, la persistencia de la pregunta por lo popular, modificada, recolocada en otra trama de relaciones, desanclada de posiciones de clase, o articulada a la reorientación de la cultura de masas, no implica necesariamente pensar que

en su trayectoria intelectual emerja un proceso de negación de lo popular como concepto.

En un estudio sobre el trabajo de García Canclini de principios de los setenta, Miguel Alvarado Borgoño sostiene que el filósofo argentino, “siendo un individuo de su época y particularmente de su generación”, introdujo preguntas de las “postrimerías del siglo XX” y dio atisbos de “respuestas” para problemáticas del siglo XXI.⁵ De manera complementaria, plantea que es “posible pensar que se trata de una obra cuyo fin era cimentar la carrera de un estudioso de la literatura que luego se convierte en antropólogo”.⁶ En 2013, el investigador chileno Guillermo Jarpa publicó un trabajo relevante sobre la “función social del arte” y “la emergencia del giro posmoderno” en algunos textos de García Canclini. Para ello seleccionó dos obras: *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977)⁷ y *Culturas híbridas* (1990). Jarpa reconoce, y esto es clave para nuestro trabajo, que en la obra de García Canclini se puede observar una “radical relevancia” del lugar del arte como espacio de “encuentro de la sociedad, la cultura, la economía y la política”.⁸ No obstante considera —y acordamos con él— que es un riesgo analizar trabajos cuya distancia no radica tanto en una cuestión de orden temporal, sino en otras posiciones conceptuales del propio autor elegido para el análisis.

Por un lado, y dada la falta de rigurosidad teórico- metodológica, Jarpa sitúa históricamente *Arte popular y sociedad en América Latina* en el momento en que García Canclini estaba haciendo su doctorado en París. Por otro, considera que para realizar una “contrastación óptima” entre este libro de 1977 y el publicado en 1990, se debe partir de “sus similitudes generales”⁹ para construir un marco problemático general. La dificultad de afirmaciones como la anterior, es qué nivel de generalidad se debe elaborar para comenzar a identificar similitudes: ¿no es acaso la misma construcción del análisis un impedimento para dar cuenta de la singularidad de cada obra? Solo en un nivel de abstracción suficientemente alto, lo diferente comienza a volverse parecido. Por otro lado, y este es un dato de fácil identificación, entre 1977 y 1990, más que una cuestión de temporalidad, la producción de García Canclini se vuelve difícil de pensar en términos cualitativos. Para decirlo con rapidez: en esos años publica más

de treinta trabajos, entre los que identificamos su participación en diez libros, la escritura de más de quince capítulos y ponencias sobre una multiplicidad de problemáticas artísticas y culturales. Consideramos que a medida que Jarpa se aleja del referente empírico, de los documentos, los materiales y las obras, su hipótesis se vuelve cada vez más especulativa.

Trabajos recientes, como el de Mijail Mitrovic, presentan avances oportunos en la interrogación sobre lo popular en la obra de García Canclini. Fundamentalmente al poner en relación la toma de posición en sus trabajos *Cortázar: una antropología poética* (1968)¹⁰ y *Vanguardias artísticas y cultura popular* (1973)¹¹ dentro de una trama más amplia de discusiones teóricas.¹² No obstante, al seguir de manera parcial su aporte conceptual —aislado de las precisas condiciones sociales de producción de las ideas— pasa por alto trabajos claves de García Canclini publicados en revistas especializadas en artes en América Latina, como así también las múltiples discusiones que, sobre “lo popular”, se daban en la pluralidad de contextos, en Argentina primero y en México después, que obligan a resituar los conceptos y las ideas en campos específicos para comprender su intertextualidad. El artículo de Mitrovic es un trabajo relevante a pesar de la argumentación teleológica —“del marxismo gramsciano al posmodernismo progresista”—, que anticipa una conclusión antes que interpretar un proceso: aporta más a comprender los reposicionamientos de una franja de la intelectualidad de las ciencias sociales latinoamericanas respecto del marxismo en su movimiento exiliar, que a arrojar luz sobre la idea de lo popular en García Canclini.

En este sentido, el sentido de “lo popular” debe ser interrogado en su pluralidad de significados a la luz de las reconfiguraciones intelectuales, políticas y culturales luego de los procesos dictatoriales que azotaron al Cono Sur y, a escala local, con la crisis del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En unos años ochenta, además, de desconcierto de los tradicionales partidos de izquierda locales, tal como proponemos hacerlo en nuestro trabajo de investigación.

Si bien las investigaciones mencionadas resultan claves, entendemos que persiste cierta “deshistorización” y falta una puesta en

relación de las elaboraciones particulares de García Canclini con los distintos contextos artísticos, con otras producidas por el mismo autor —y otros críticos y analistas— durante los mismos años. Al no prestarse atención a los posibles giros de sus problematizaciones en el marco de procesos culturales, políticos e intelectuales, se ignoran los posicionamientos y reposicionamientos del autor según las coyunturas específicas. Al suprimirse esas dimensiones, inferimos cierto anacronismo en las interpretaciones de los trabajos referenciados que leen la toma de posición de García Canclini desde un prisma posterior desatendiendo fundamentos epistemológicos e historiográficos básicos.

En estos trabajos, que entendemos que son relevantes para aproximarnos a ciertas facetas de la práctica intelectual de García Canclini, identificamos una serie de características que les son transversales: la idea de continuidad de su pensamiento, la descontextualización en los abordajes y la idea romántica del autor, para decirlo rápidamente, como creador incondicionado. Esta última característica de los análisis se articula con la mencionada idea de continuidad. Al no prestar atención a los procesos complementarios, y a los posibles giros de sus problematizaciones en el marco de procesos culturales, políticos e intelectuales, algunos análisis “saltan” de texto en texto ignorando las posiciones del autor según las coyunturas específicas. Consideramos, finalmente, que seguir la relación entre teoría del arte, cultura y política en la producción de conocimiento de García Canclini permitirá comprender mejor su obra desde finales de los setenta y mediados de los ochenta: conocer la persistencia de tópicos e identificar orientaciones teóricas y epistemológicas en sus conceptualizaciones y problemas de investigación.

Del arte como problema cultural

Néstor García Canclini nació en La Plata, Argentina, en 1939, realizó los estudios secundarios en el Colegio Nacional “Rafael Hernández” —dependiente de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)— y, entre mediados y finales de los años sesenta, se formó en la carrera de Filosofía en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Tras obtener una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

Técnicas (CONICET), entre 1969 y 1971 viajó a Francia para realizar sus estudios de doctorado bajo la dirección de Paul Ricoeur. A su regreso, se incorporó como docente e investigador a la Facultad de Humanidades y a la Escuela de Bellas Artes (ambas de la UNLP), donde dictó clases —en calidad de profesor titular— en la cátedra de Filosofía y Estética, entre 1971 y 1974. Tras el Golpe Militar de 1976, se vio forzado a exiliarse a México junto a su familia.

Hacia 1976 Buenos Aires o La Plata no parecían lugares donde fuera posible investigar y vivir. Los círculos cercanos a García Canclini, las amistades, las redes culturales y la universidad en general estaban siendo perseguidos o clausurados. Así, la profesora adjunta de la mencionada cátedra de Filosofía y Estética —María del Carmen Arias— se exilió a Venezuela tras el asesinato de su esposo, quien era amigo de García Canclini. La pareja de la jefa de trabajos prácticos —Martha Lombardelli—, el abogado laboralista y militante político Sergio Karakachoff fue secuestrado y torturado por la Triple A en 1975 y obligado a exiliarse. Una ayudante alumna de la cátedra —Viviana Barletta—, ante persecuciones y continua vigilancia de su departamento, se fue de La Plata junto a su hermana, también estudiante universitaria. Otra ayudante alumna, Noemí Actis Goreta, estuvo secuestrada en la Escuela de Mecánica de la Armada entre 1978 y 1979. La casa de García Canclini, tal como lo certifican los documentos del Archivo Provincial de la Memoria de La Plata, fue allanada de manera ilegal en 1976 por las fuerzas paramilitares de la Alianza Anticomunista Argentina. Como sostiene Andrea Giunta, si en los años sesenta las manifestaciones y las plazas habían funcionado como territorios de debates estéticos y políticos, hacia mediados de los setenta se daba un retroceso desde el activismo en la vía pública al encierro o la clandestinidad: el debate público “fue violentamente obturado por la represión urbana”.¹³ La posibilidad del exilio, ante la inminencia del peligro y la cercanía de la muerte, se volvió real en la vida de García Canclini.

Luego del exilio a México, la inserción de García Canclini en la academia local fue múltiple. Entre mediados y finales de los setenta dictó seminarios sobre arte

contemporáneo, sociología y teoría estética en distintas instituciones. De forma paralela, comenzó a explorar otras dimensiones de lo artístico. Consideramos que aquellos tópicos que García Canclini había investigado en torno a lo estético y las vanguardias artísticas se mantuvieron en el espacio estricto de la docencia. Las artes populares, en cambio, comenzaron a ocupar un lugar central en sus investigaciones. Este movimiento en su trayectoria académica puede ser leído como síntoma de una transformación más amplia del campo cultural e intelectual mexicano. En esos años, la antropóloga Victoria Novelo afirmó que en México las artesanías “estaban de moda”.¹⁴ A mediados de los setenta proliferaron investigaciones, simposios, obras y organismos públicos que, como veremos a lo largo del artículo, operaron productivamente en la promoción de la reflexión teórica sobre las artes populares, las artesanías y sobre la indagación estética de lo artesanal.¹⁵

Como decíamos, a la par de sus clases sobre arte y estética, la práctica docente y las investigaciones de García Canclini comenzaron a orientarse hacia el campo de la producción artística de las culturas populares. A partir del dictado del taller “Artesanías y clases sociales en México” en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), comenzó a dirigir la investigación “Artesanías y fiestas populares en México”.¹⁶ Consideramos que, para este doctor en filosofía, conocer la zona serrana de Michoacán como las localidades de Ocumicho y Patamban, o el Lago de Pátzcuaro, sus modos de producción y de organización comunal, produjo un impacto profundo que lo movilizó a interiorizarse en términos teóricos y empíricos en la producción artesanal. Al respecto, García Canclini recuerda que los objetivos de la investigación en la ENAH solo buscaban conocer las artesanías en tanto objeto. Sin embargo, al llegar a Michoacán advirtió que “si no se insertaba a vivir un poco en las comunidades” y seguían “las trayectorias y los recorridos dentro y fuera de sus comunidades” no iba a comprender el significado de las producciones.¹⁷ Desde su perspectiva, para esto era necesario analizar los “circuitos de circulación” de las artesanías y las relaciones entre productores con el Estado a partir del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART).¹⁸

En la producción teórica de García Canclini, la articulación entre las artes y las culturas populares adquirió una notable relevancia a partir de su amistad con el antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla. Su interés por los sectores subalternos en relación con la tradición de los estudios de la clase obrera¹⁹ se había revitalizado con la recepción a escala local, vía Bonfil Batalla, de las ideas de los antropólogos gramscianos italianos Alberto Cirese y Luigi Lombardi Satriani. Además de la relevancia que García Canclini adquirió por sus aportes teóricos, mantuvo un lazo creciente de intercambio de ideas con figuras del campo antropológico local como Rodolfo Stavenhagen, Victoria Novelo y Mercedes Olivera. Desde esa red académica fue convocado a participar del I Seminario sobre la Problemática Artesanal, realizado en la ciudad de México en marzo de 1979 y organizado por la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública (**Fig. 1**).

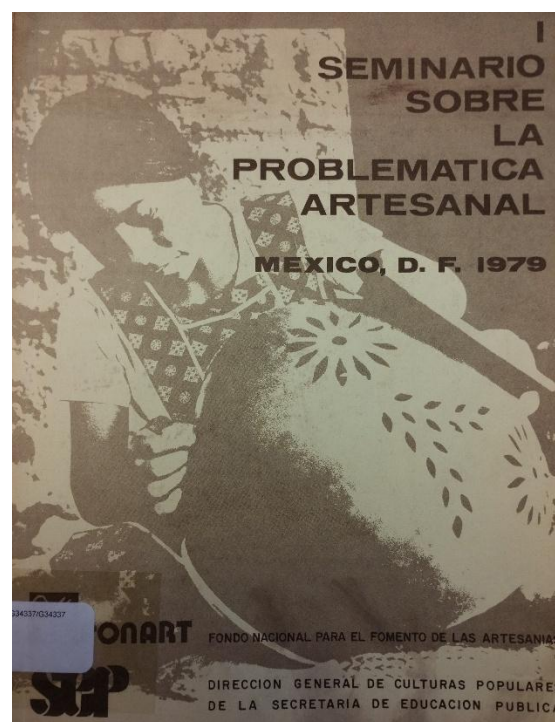


Fig. 1. Portada de la publicación de las ponencias y conferencias presentadas en el I Seminario sobre Problemática Artesanal. Copia mimeografiada. Biblioteca “Guillermo Bonfil Batalla”, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Entendemos que el territorio de la producción simbólica era políticamente complejo en un sentido muy concreto: qué hacer y cómo pensar de manera colectiva intervenciones estatales desde la construcción de conocimientos y desde la práctica política. Al

tiempo que el sector de las artes populares se veía condicionado por la circulación de objetos culturales a bajo costo con “motivos” populares “mexicanos” de origen extranjero, las zonas de Oaxaca, Michoacán o Taxco recibían millones de turistas por año. Este conjunto de problemas hacía que la convocatoria del FONART realizada a los académicos se orientara a que “las conclusiones” del seminario se tradujeran en un “mejoramiento de las condiciones de vida de las diferentes comunidades” dedicadas a la “actividad artesanal”.²⁰

En la ponencia que presentó en el seminario de 1979, García Canclini postuló la idea de dejar de pensar a las artes populares como “resultado” para comenzar a pensarlas como un “proceso” de un modo producción más amplio. En este sentido, entendemos que la elaboración popular de productos artísticos se volvía para el autor una idea operativa para distinguirla de la producción industrial: la pregunta por las artesanías se anudaba en su análisis en tres relaciones teóricas claves: a) no era un interés simplemente objetual, sino clave para indagar la conformación de una estética popular que definía de modo singular sus productos; b) cómo estos objetos operaban como mediaciones en la relación entre clases populares y clases hegemónicas c) cómo se definía lo nacional. En esa triangulación su ponencia elaboraba más incertidumbres que certezas conceptuales. Respecto de la primera cuestión, planteaba que se observaba una crisis identitaria en los sectores que, en México, históricamente habían producido artesanías. Esto, según García Canclini, se debía a la “homogeneización de los patrones culturales en el capitalismo”.²¹ Los mecanismos de jerarquización, que el propio capitalismo había formulado para discriminar las clases sociales y segmentar el mercado, estaban siendo cuestionadas por el devenir del capital, lo que resultaba sintomático de su reconfiguración hegemónica. Subrayamos este aspecto porque el filósofo argentino afirmaba que no se podía seguir hablando de “arte culto, de masas y popular” como niveles autónomos porque “las clases dominantes” habían modificado “parcialmente su ideología y sus prácticas”.²² Las clases populares, excluidas de la producción, eran incorporadas mediante el “consumo de ciertos productos culturales”. Si bien —continuaba García Canclini— “la propiedad y el control de los

medios productivos” permanecían inalterables, las desigualdades se reformulaban en “el campo de las diferencias simbólicas.”²³

Lo anterior producía nuevos movimientos en el campo de la producción cultural y artística. Según el autor, los medianos y grandes empresarios recurrían a “diseños autóctonos” para sus objetos industrializados mientras que las empresas nacionales e internacionales difundían en “las grandes metrópolis la música folklórica.” En simultáneo —continuaba— alfareros y tejedores “incorporaban a sus objetos (...) iconografía de las comunicaciones masivas”.²⁴ En este juego desigual, también advertía “interacciones” y “resistencias” donde los “sistemas estéticos” se entrecruzaban. Era en esas zonas de intersección entre artes populares y comunicación masiva, donde —entendemos— García Canclini identificaba la “disolución” de lo culto, lo popular y lo masivo en “formas mixtas de representación”. Desde esta clave interpretativa, la idea de lo nacional también vacilaba: ya no era explicable como lo “tradicional”, por aquello que permanecía estáticamente, sino que, en clave gramsciana, lo nacional era una identidad en movimiento, no cristalizada, que acontecía como “resultado de la praxis liberadora” del pueblo en el camino de la “formación de la cultura nacional”.

Entendemos que, de este modo, García Canclini comprendía las artes populares, la estética y lo que denominaba como los “sistemas simbólicos”, en relación con las transformaciones económicas. La expansión capitalista modificaba los modos habituales de comprender el arte y la cultura: lo culto ya no podía ser asociado de manera lineal a las clases altas, lo masivo a las clases medias y lo popular a los indígenas, al campesinado o al proletariado. De su interpretación se derivaban dos problemas: uno teórico, vinculado a la posibilidad de pensar la configuración de las artes populares al margen de las relaciones de poder, del ordenamiento hegemónico; otro, político, orientado a considerar de qué modo se podía identificar —en ese proceso de avance del capitalismo a todas las esferas de la vida cotidiana— novedosos ensayos de formas de socialización del arte que, sin eludir la conflictividad social, se lanzasen a construir una nueva organización política de la cultura.

“Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina”

En el mismo período, García Canclini participaba con intensidad, junto a académicos e intelectuales, de espacios que buscaban repensar la teoría del arte. Los cuestionamientos recaían sobre la historia del arte en tanto disciplina que, en gran parte de América Latina, desconocía el “marco social” y ordenaba “los movimientos artísticos de acuerdo con la sucesión de estilos”.²⁵ La organización disciplinar, los fundamentos epistemológicos, la pulcritud institucional política y el método: todo debía ser pensado de nuevo. La idea del “agotamiento” de la historia del arte era promovida en los trabajos de Mirko Lauer, Aracy Amaral, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Rita Eder, Juan Acha y Ferreira Gullar, entre otros, e interpeló para imaginar un nuevo campo de problematización teórico.

El cuestionamiento apuntaba a un campo de saberes predominantemente descriptivo de la obra con una notable ausencia de lo social y se criticaba cierta metafísica e idealismo en distintos referentes teóricos. Como muestra de ello, García Canclini identificaba en las páginas de la revista *Plural* las tomas de posición “pseudoliterarias” y los “enfoques metafísicos” representados en las “ocurrencias heideggerianas de [Jorge] Romero Brest”.²⁶ En *La producción simbólica* (1979) había criticado las “nociones precientíficas” utilizadas por los historiadores de “la escuela de [Aby] Warburg”, como las de “medio”, “ambiente” y “espíritu”.²⁷ Por otro lado, “las concepciones del determinismo económico vulgar” como el representado por Gyorgy Lukács y Arnold Hauser. Un tiempo antes, en el n° 75 de *Plural*, García Canclini había escrito una reseña titulada “Argumentos para discutir con Hauser”,²⁸ tras la publicación en español de la obra de *Sociología del arte* (1975).²⁹ Allí planteaba que el libro —de más de mil páginas en dos tomos— se caracterizaba por su falta de rigurosidad teórico-metodológica y por la ausencia de las corrientes dominantes de la “sociología contemporánea”, como el funcionalismo y el estructuralismo. El marxismo que se presentaba —continuaba— ignoraba “los aportes de algunos clásicos como Gramsci, Brecht y los constructivistas rusos (a los que Hauser debiera conocer por obligación

profesional)”. Además, Hauser desconocía los “aportes de primera importancia” de Pierre Bourdieu y mantenía distancias con Sigmund Freud porque “nunca lo entendió con demasiada sutileza”. En general —finalizaba—, Hauser presentaba un trabajo teórico de sociología del arte inconsistente, caracterizado por la “imprecisión conceptual, la adopción caprichosa del marxismo y la desactualización bibliográfica”.³⁰

El doble anclaje que arrastraba a la historia del arte a eliminar su potencial analítico se explicaba por haberse constituido en una disciplina subsumida a estrictas relaciones de desigualdad. Dicho de otro modo: la teoría del arte dominante asumía como verdad la cristalización histórica del capitalismo, olvidando su propio carácter contingente. Adherir de forma positiva a lo existente era, por definición, conservadora. En relación con lo anterior, el capitalismo —sostenía García Canclini— había creado y separado los objetos artísticos para ser vendidos según “su belleza formal en lugares diferenciados”.³¹ Esta separación y reclusión “hicieron creer que el sentido del arte” nada tenía que ver con el sistema económico. Por su parte, Mirko Lauer sostenía que el tradicional confort de la historia del arte había entrado en tensión porque se desdibujaban las fronteras que habían forjado la identidad de su campo de intervención teórica. La historia del arte —de acuerdo con Lauer— no podía responder a la pregunta por la relación entre producción artística y producción de valor; tampoco explicaba cuáles eran y cómo operaban “los mecanismos mediadores entre la base social y sus aspectos superestructurales” y, menos aún, la “naturaleza del trabajo de creación visual en cada formación social”.³²

El sublevamiento teórico de estos académicos se daba en dos frentes. Contra el denominado “idealismo” y contra el marxismo, con el que se tenía mayor afinidad. En el plano del estudio del arte, la incapacidad teórica del marxismo era notoria. El combate con la corriente mecanicista —Hauser y Lukács, entre otros— se daba porque ésta reducía al arte a una cuestión ideológica. Para García Canclini, las categorías congeladas del materialismo habían dejado a los analistas “sin instrumentos para pensar el lugar del arte en lo social”.³³ En las ondulaciones que adquirieron estas polémicas —con múltiples diferencias que superan el objetivo de este

artículo— identificamos acuerdos en cuanto a cierta sensibilidad analítica de los y las teóricas del arte latinoamericanos. Se inscribían e intervenían en una realidad y en relación con una praxis artística que había vuelto obsoletos los esquemas interpretativos dominantes.

Una muestra de esto puede leerse en un artículo de Rita Eder para *Re-vista*, publicación periódica especializada en arte y arquitectura. La historiadora mexicana afirmaba que se asistía a “la caída de un sistema [estatal] monolítico con opciones limitadas” que daba “lugar a la multiplicación y diversificación de patronazgos, de géneros y estilos, de espacios y medios”.³⁴ Lo anterior — consideramos— movilizaba a los intelectuales del arte a orientar sus reflexiones teóricas en dos campos diferentes pero complementarios. Por un lado, el estudio de las acciones artísticas que establecían nuevos vínculos con los materiales, los instrumentos creativos, los espacios de exhibición y el público. El otro campo de problemas al que se orientó la reflexión teórica se vinculó a lo que se entendía como la multiplicación de elementos que desbordaban los espacios y cuestionaban el orden jerárquico de las artes plásticas. Ya no era una salida de los espacios cerrados “burgueses” de los años sesenta. Estas nuevas modalidades de la crítica incorporaban otro tipo de reflexión conceptual y epistemológica que los movimientos de los años sesenta no habían tenido en su horizonte intelectual y político: cómo pensar las endebles distinciones y fronteras entre las artes y las artesanías, entre lo culto, lo popular y lo masivo, ante una presencia *in crescendo* de los medios de comunicación en el proceso creativo. Por entonces, quienes elaboraron reflexiones sobre la plástica artesanal de manera sistemática fueron García Canclini y Lauer. Juan Acha, sin embargo, profundizó sobre estos aspectos de manera parcial en obras posteriores.³⁵

En la edición del 23 de mayo de 1981, el periódico *El Mundo* de Medellín publicaba una nota titulada “Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina”. Firmada por la periodista Ana María Cano, el artículo consistía en una entrevista a Mirko Lauer en el que se le consultaba acerca del estado “actual” del arte. Se planteaba qué marco interpretativo era capaz de analizar de manera precisa las nuevas *performances* que

articulaban múltiples elementos, espacios, dispositivos y narrativas. Según Cano, la nueva teoría del arte buscaba “salvar los puentes quebrados entre el arte y la sociedad”. Lauer respondía que Acha y García Canclini habían impulsado epistemológicamente la rearticulación de la creación visual con la vida cotidiana de los pueblos, al abandonar el “esteticismo de las bellas artes” y “elaborar una teoría social de los procesos estéticos”.³⁶

La afirmación de Lauer confirmaba que García Canclini se había convertido en un teórico relevante para la renovación conceptual de la teoría social del arte. Un reconocimiento del campo académico a escala latinoamericana, cuya legitimación, además, puede objetivarse en los ecos que sus elaboraciones tuvieron para una franja importante de los teóricos, historiadores y críticos de arte. También Marta Traba ponía en valor la búsqueda de García Canclini por “desustancializar la estética” al revelar la “inutilidad de las teorías metafísicas del arte”.³⁷ Juan Acha, tanto en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (1979)³⁸ como en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1981),³⁹ destacaba el aporte metodológico de García Canclini para el análisis de las vanguardias artísticas desde una perspectiva “sociológica”.⁴⁰

El primer trabajo sistemático que García Canclini publicó en México fue una versión actualizada y renombrada de *Teoría y práctica de la socialización del arte latinoamericano*.⁴¹ Luego de la censura en Argentina, la obra encontró un espacio de edición en la editorial Grijalbo como parte de la colección “Teoría y Praxis”, dirigida por Adolfo Sánchez Vázquez. La colección, según se informaba en la contratapa, se proponía dar a conocer obras que impulsaran la articulación entre un “conocimiento serio” que promoviera la “praxis social”. Rechazaba “toda especulación” o teorización “encerrada en sí misma”. La propuesta de la colección era la de producir un conocimiento especializado sobre lo social que iba desde el arte a los estudios históricos, de los estudios literarios a la teoría de la revolución y a explorar la relación entre el pensamiento marxista y el freudiano. Bajo el título *Arte popular y sociedad en América Latina*, libro fue muy bien recibido entre artistas y académicos en la ciudad de México. Rita Eder recuerda que el “libro rojo de Néstor” se presentó en el Museo de Arte

Moderno y que su relevancia residía en que era esclarecedor en términos conceptuales. Según Eder, tanto “los teóricos como los artistas, cada uno con sus herramientas”, nos preguntábamos “qué y cómo podíamos intervenir en la realidad”.⁴² Alberto Híjar Serrano denomina a esos años del arte mexicano como un tiempo de organización en “talleres, coaliciones y frentes”.⁴³ Por entonces, la política adquirió una doble dimensión: como lucha por el poder en un sentido amplio y también en el sentido estratégico de no renunciar a la inclusión colectiva “en los proyectos estatales”.⁴⁴ Esa gran recepción que recuerda Eder puede comprenderse, como veremos, en relación con las experiencias sociales que conmovían a los artistas y que hicieron del “libro rojo”—y sus posteriores cuatro reediciones—, un texto muy buscado.

Identificar la presencia de las reflexiones de García Canclini en las obras de referentes contemporáneos permite no solo poner de relieve la centralidad de su figura en las discusiones teóricas sobre la teoría del arte, sino también, la formación de una zona de producción e intercambio de ideas que alentó la circulación de libros, publicaciones periódicas, tesis y ponencias. Esta red de intercambios intelectuales regionales conectó Ciudad de México, São Paulo, Caracas, Medellín, Lima, Buenos Aires, Montevideo y Asunción. Esta situación facilitaba un diálogo permanente entre investigadores e instituciones formativas y una actualización o “puesta al día” de lo que se iba produciendo y publicando. Si no consideramos esta trama material de intercambio de ideas teóricas sobre el arte, no es viable comprender cómo fue posible que la obra y figura de García Canclini adquieran tal resonancia a escala internacional. Aun cuando las dinámicas políticas y culturales de las realidades nacionales difirieran entre sí, se confirmaba lo que sostenía Eli Bartra respecto de que “las teorías del arte” estaban “recobrando” y potenciando “el latinoamericanismo”.⁴⁵

Estas condiciones sociales habilitaron que la revisión sistemática de la historia y la teoría del arte fuera radical: para Acha “ni la historia ni la teoría del arte” estaban “en condiciones de abastecer ideas originales” si continuaban “limitadas a las obras de arte y dependiendo de ellas”.⁴⁶ Había que salir de la obra, pero no para olvidarla, sino para inscribirla en las

relaciones sociales a condición de ampliar los límites disciplinares de la historia del arte. Para Lauer se debía construir una perspectiva teórica capaz de analizar de forma articulada “lo icónico, lo económico, lo antropológico [y] lo histórico”.⁴⁷ La investigación de lo artístico —seguía Lauer— tenía que ser “el estudio de un proceso de cristalización social” de la categoría arte y “no la explicación social a partir de la categoría constituida”.⁴⁸

Consideramos que el aspecto recién mencionado era fundamental en la estrategia de la crítica teórica de este conjunto de intelectuales del arte. Las “verdades” producidas por la historia del arte debían volverse hipótesis a ser puestas a prueba. Lo estético era entendido como resultado de la creación cultural y de clase, interpelado por el devenir histórico. Mirko Lauer dejaba constancia de la reubicación de la pregunta del arte en las ciencias sociales y humanas. Si bien la preocupación por la estética era central, “su matriz cognitiva” se insertaba en “las relaciones entre cultura y sociedad”.⁴⁹ El arte era, a la vez, un problema cultural y social.

Con la publicación de *Las culturas populares en el capitalismo* (1982),⁵⁰ García Canclini se inscribía parcialmente en el “giro cognitivo” aludido por Lauer en torno a lo estético y su articulación con la organización sociocultural. En sus términos, lo estético adquiriría un valor preciso si se entendía a “la cultura como un tipo particular de producción”.⁵¹ En clave gramsciana, lo cultural era el territorio en el que se desplegaba la lucha por la hegemonía. En relación con este punto, consideramos que el arte y lo estético eran conceptualizaciones móviles cuyo régimen de verdad no podía escindirse de las tácticas elaboradas por las clases populares para dar sentido y reelaborar sus condiciones de vida. Para autores como Acha, Lauer, Morais o García Canclini, eludir el conflicto de clase y las condiciones de explotación era una operación intelectual que recaía en el criticado idealismo.

Otro de los dilemas en el sinuoso camino que iba de la crítica al considerado “marxismo vulgar” era cómo interpretar un escenario en el que la lucha de clases y la explotación habían dejado de ser los factores que, “en última instancia”, explicaban la totalidad de las relaciones sociales. Dicho en otros términos: la explotación clasista persistía en una dispersión, en espacios de intercambio y lucha

que ya no eran las instituciones típicas como las fábricas o los sindicatos: eran anudamientos que se reestructuraban en relación con el reordenamiento hegemónico de las burguesías a escala global que —según García Canclini— tendían a la homogeneización masiva de los patrones culturales. El efecto de esta transformación conservadora de las relaciones de poder era el “derrumbamiento” de los “estereotipos estéticos que separaban el arte culto, el arte de masas y el popular” que, a lo largo del siglo XX, habían expresado y asegurado “la separación entre las clases sociales”.⁵²

En estos análisis, el sentido del arte adquiría inteligibilidad cuando se lo situaba en la cultura, entendida como modo de producción de clasificaciones y jerarquías; afirmaba García Canclini: como “sistema que reformula[ba] y combina[ba] objetos estéticos”.⁵³ El significado de los bienes culturales y simbólicos se desplazaba cuando el mercado, en los términos estratégicos de la racionalidad capitalista, los reubicaba de forma dinámica entre los museos y los mercados periféricos, entre los puestos de *souvenirs* de acceso turístico y las ferias a las que asistían, predominantemente, los nativos para comprar objetos de uso cotidiano. Como contrapartida, la apuesta teórica y política de García Canclini se orientaba a fortalecer y “reorganizar las instituciones de promoción y difusión artística y artesanal, construir *otras historias del arte*”, otras “escuelas” formativas, a fin de desfetichizar los productos culturales para resituarlos en las prácticas y actividades concretas de la vida cotidiana.⁵⁴

Consideramos, finalmente, que los dilemas teóricos de los intelectuales del arte como Eder, Lauer, Acha, Morais, Amaral y Escobar, ocupados en pensar políticamente la teoría y acompañar desde la producción de conocimientos las nuevas tácticas políticas, consistían en captar el movimiento y las dinámicas específicas de la producción artística para comprender que el sentido estético adquiría un pleno sentido en la organización política de la cultura. Entendemos que *Las culturas populares en el capitalismo* (1982) marcaba una ruptura respecto de las propias preguntas de investigación de García Canclini orientadas hacia lo artístico. Allí sostenía que trabajaría sobre lo cultural y no sobre “el arte popular”, porque “los hechos del pueblo” ya no

interesaban prioritariamente “por su belleza, creatividad o su autenticidad” sino que, siguiendo a Cirese, valían por su “representatividad sociocultural”.⁵⁵

En otros términos, el estudio de las prácticas culturales permitía observar las modalidades en que ciertas clases sociales experimentaban su vida en relación con su condición de clases subalternas. Conceptual y políticamente, le permitía elaborar una idea de lo cultural vinculada a los conceptos de producción, superestructura, ideología y de clases sociales. En ese contexto surgía la pregunta sobre cómo, ante un proceso general de homogeneización de los patrones culturales, se elaboraba desde el mercado una imagen desprovista de conflictos de los sectores populares locales. Ello reformulaba las estrategias de distanciamiento entre las clases sociales hacia el plano de la “diferenciación simbólica”.⁵⁶ El arte popular, desde esta posición teórica, se volvía un mirador clave para observar instancias de rupturas y de reproducción de lo social. García Canclini sostenía esto porque afirmaba que la producción artística popular concentraba “las contradicciones del capitalismo”.⁵⁷ Era un objeto cultural producido comunalmente pero que estaba sujeto a las demandas de un mercado cada vez más dominado por los capitales extranjeros.

En la estética popular se podían observar modalidades para simbolizar historias, creencias e intereses de los productores, como también advertir la variabilidad de significados en términos de táctica y resistencia en un “creciente proceso de subordinación de la producción campesina al régimen capitalista hegemónico”.⁵⁸ Era un proceso de intercambio desigual de los bienes económicos y culturales, que se efectuaba cuando los pequeños productores participaban en los mercados regionales y nacionales. Esta era una particularidad —sostenía García Canclini— que se daba en un país como México en el que los usos de y el interés por lo popular había surgido tempranamente: “el sector dirigente surgido de la Revolución de 1910” necesitó de las artesanías para “fortalecer la identidad nacional”. En esa reconfiguración del Estado, se “privilegiaron el arte y las artesanías como instrumentos para establecer una ideología de la mexicanidad, al haber exaltado lo que podía

unir a la nación más allá de las divisiones étnicas, lingüísticas y políticas”.⁵⁹

En los análisis de García Canclini, los bienes artísticos populares se convirtieron en un producto cultural que anudaba tensiones y divergencias, porque la estructura semántica del objeto variaba si se seguía su trayectoria social: un rebozo bordado a mano, producido para ser utilizado en una fiesta patronal, en cuestión de días era vendido a un turista que lo compraba para decorar su departamento en alguna gran metrópolis norteamericana o europea. De este modo, los objetos articulaban lo estético y lo económico en dos tiempos: tenían una modalidad de producción colectiva, familiar y los diseños recuperan tradiciones precolombinas, pero eran insertadas en el capitalismo como mercancía. La persistencia teórica de “seguir el objeto” tenía que ver con indagar esas tramas de “reelaboración del lugar de las artesanías” en distintos espacios, como en la vivienda urbana, el museo, el mercado popular o la boutique.⁶⁰ Este era un proceso mediante el cual —consideraba el autor— la “burguesía” construía su hegemonía en “la organización del espacio, el cambio de contexto y significación de los objetos populares”⁶¹ como un recurso político indispensable para su propia reproducción. Esto era sintomático de un proceso de desterritorialización y reterritorialización de los productos culturales y presentaba el desafío de pensar qué significaban las artes populares con atención en estos movimientos, usos y apropiaciones.

Una de las ideas claves que podemos identificar en este devenir de la pregunta por lo popular en la producción teórica de García Canclini tiene que ver con la importancia de atender y comprender que aquello no podía ser amarrado a un tipo de producto o de mensaje. La significación de lo popular estaba en el movimiento. Se reconfiguraba al inscribirse y reinscribirse en una trama de múltiples conflictos, intercambios y usos sociales. Ningún objeto, entendido de esta manera, tenía la garantía de mantenerse como popular por su marca de origen o de consumo. Desde la perspectiva de estos académicos, la escena artística estaba en movimiento con nuevos registros, textualidades, narrativas audiovisuales y el uso del cuerpo como territorio de intervención. Estas transformaciones eran un síntoma de la crisis más amplia de un orden jerárquico cultural

que, como veremos en el apartado siguiente, incluía a las artes plásticas. Una erosión de las clasificaciones entre el arte y la artesanía, entre lo culto y lo popular, lo elitista y lo masivo. En definitiva, reconfirmaban que con la expansión del campo artístico se incorporaban nuevos agentes, objetos, técnicas y discursos, se transformaba la relación con los públicos, y se desplazaba el lugar de la mera contemplación por el de la participación crítica. Se reorientaban, o al menos así lo creían, las materialidades y los modos de representar en una trama que incluía distintos cambios en las dinámicas del circuito de producción, distribución y consumo de los bienes simbólicos a escala transnacional.

Desde nuestro punto de vista, el problema que emergía era cómo pensar las porosidades, los intercambios y la circulación de objetos y prácticas simbólicas en contextos de reformulación de la industria cultural contemporánea. La cuestión era si la tríada conceptual elite/masivo/popular era operativa. Desde este prisma fue que, junto a Amparo Villalobos, investigó la utilización y el lugar que ocupaban la producción y realización de danzas y máscaras en Michoacán. Observaron que tanto las fiestas como las danzas generaban “un modo de elaborar simbólicamente su trabajo y vida ordinaria”: celebrar como acto de lucha y reivindicación de sí.⁶² La referencia a esa autonomía del pueblo se situaba en una encrucijada de contornos difusos respecto de los poderes del Estado, de las clases dominantes y las “estrategias de manipulación de la cultura de masas”. Específicamente, lo que le otorgaba el carácter popular a las artes, a una práctica, o mensaje, no era el lugar de producción o de elaboración de estrategias de distinción simbólica de las clases dominantes, sino “la *utilización* que los sectores populares hacen de ellos”.⁶³ Esta acentuación epistemológica continuó en distintos estudios de García Canclini: cómo partir de la vida cotidiana y de allí aproximarse a los hábitos que organizaban los comportamientos de las distintas clases e identificar “los mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica, las estrategias de distinción de clase, de subordinación o de resistencia”.⁶⁴

¿Adiós a la producción? El consumo en la cultura y el arte

La pregunta por el arte asumió un lugar variable en el itinerario intelectual de García Canclini. Sus reposicionamientos epistemológicos en torno a lo estético no tienen que pensarse como cambios calculados, con objetivos estratégicos en una carrera académica ascendente. Nos interesa, más bien, analizar cómo en una misma trayectoria y de manera simultánea, convergieron intereses de investigación con resultados teóricos disímiles. En la continuidad de la interrogación por lo artístico se pueden advertir desplazamientos laborales y teóricos. Las investigaciones sobre la relación entre lo estético y lo popular le abrieron a García Canclini nuevas oportunidades profesionales. De hecho, como señalamos, a partir del 1° de abril de 1980, se integró como profesor e investigador de la Maestría de Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

La ENAH, ubicada a mediados de los años sesenta en el Museo Nacional de Antropología,⁶⁵ era —según Raúl Nieto Calleja estudiante de antropología durante la década siguiente— una “Escuela [que] alojaba a la protesta social”.⁶⁶ Nieto Calleja sostiene que, además de acompañar las luchas políticas, las autoridades académicas se ponían en frente de las columnas estudiantiles. Eran años en los que el “movimiento popular”, las “organizaciones estudiantiles” y las “fuerzas democratizadoras del sindicalismo coincidían en esas marchas”.⁶⁷ Esta situación potenciaba la conexión entre movimientos políticos y preocupaciones teóricas. Según Nieto Calleja, en los años setenta “el quehacer político estaba fusionado con el académico e intelectual” porque eran tiempos “de efervescencia y una gran renovación de las ciencias sociales”.⁶⁸

Esa trama que configuró la experiencia cotidiana de una franja de la academia mexicana propició el ingreso de García Canclini. Eduardo Nivón, también estudiante de antropología en aquellos años, afirma que la incorporación de García Canclini se dio cuando “se renovó casi toda la planta docente” en pos de actualizar teóricamente a la Escuela.⁶⁹ En términos conceptuales —recuerda Nivón— la “visión de García Canclini y su trayectoria en los estudios artísticos” le imprimió un “tratamiento a las artesanías mexicanas más allá de lo económico”. La “revolución” de García Canclini en la escuela —afirma— residió en esa apertura analítica. A

la luz del campo teórico marxista, la cultura era revisitada desde la clave del pensamiento de Antonio Gramsci. Raúl Nieto Calleja afirma, un tanto metafóricamente, “que Gramsci entro a la ENAH en las clases de Néstor [García Canclini]”.⁷⁰ Tanto Nivón como Nieto Callejas recuerdan que la actividad docente de García Canclini era de muy buen nivel: “Era frecuente ver gente sentada en el suelo, amontonados, tratando de entrar al aula. Así eran todas sus clases por la frescura de sus planteos. Mucha gente buscaba salir del viejo marxismo e ir hacia algo nuevo”.⁷¹

Consideramos que, por entonces, la emergencia de la pregunta por el consumo era una vía para aproximarse a las relaciones más o menos conflictivas entre el mercado y las políticas culturales del Estado mexicano. Sostenemos que no se interrogaba el consumo artístico *per se*, sino como modo de analizar las transformaciones culturales del capitalismo en la década del ochenta. No obstante, uno de los desafíos teóricos y políticos fue cómo estudiar el consumo sin reducir las prácticas de los sujetos a sus posiciones de clase y, al mismo tiempo, sin asumir dicho concepto como una forma particular de apropiación burguesa del trabajo del proletariado. Para ello se tenía que cuestionar la concepción alienada del trabajador que, en su relación con la mercancía, elaboraba representaciones falsas como efecto ideológico del proceso de producción de valor. Una mercancía, en definitiva, ante la cual la clase trabajadora se sentía sometida y dominada.

Podemos pensar que el objeto en disputa entre el mercado y el Estado no eran tanto las artes populares como el sujeto que las consumía. Consideramos que el consumidor se volvía un interrogante móvil, opaco, impredecible. Dicho de otro modo, y siguiendo los planteos de García Canclini, de lo que se trataba era de conocer al consumidor. Porque el sujeto, a partir de su condición de clase y los espacios por los cuales desplegaba su trayectoria, en relaciones de intercambio desigual y explotación, “reorganizaba espacialmente la mercancía”.⁷² Esto pluralizaba el ordenamiento del mercado que abandonaba los compartimentos estancos con los cuales dividía a lo culto de lo popular y de lo masivo, para lanzarse a capitalizar la circularidad: los usos populares de lo masivo, la “captura” masiva de las tradiciones populares, la

reproducción a gran escala de eventos cultos o las pretensiones elitistas metropolitanas de acceder a la “autenticidad” de los países periféricos al comprar sus cerámicas.

Entendemos que lo dicho antes conllevó a una serie de reflexiones en torno a la relativa autonomía que adquiría la mercancía de su proceso productivo. Más allá de los objetivos, de las estrategias y de la política de producción, el hiato que emergía cuando se identificaban múltiples usos de los objetos ponía en evidencia que ya no se podía responder al consumo por la lógica de la producción: había que estudiar la dinámica de las prácticas y de los hábitos de los consumidores. Consideramos que se trataba de identificar la construcción de la hegemonía cultural desde “abajo”, desde lo que ocurría en el territorio y en las prácticas, a partir de un acercamiento científico sociológico. Dicho en otros términos: cómo se tramaban los consensos en la relación entre demandas sociales, configuraciones ideológicas y los esquemas de percepción cultural de los consumidores. Dentro de la muestra seleccionada, las conclusiones daban cuenta de un número elevado de asistentes a los museos, pero se advertía que el “poder de lo cuantitativo” no podía soslayar la pregunta acerca de “cómo entienden y disfrutan” los asistentes.⁷³ Paralelamente, otro de los asuntos clave de la política museográfica — sostenía García Canclini— era que si los museos ocupaban un lugar central en el desarrollo nacional, se tornaba necesario atender el tipo de cultura que se pretendía difundir en esas instituciones. La democratización del arte, al menos en principio, pasaba por el cuestionamiento del mito del “museo como santuario de las elites”.⁷⁴ Y, dados los resultados, para García Canclini parecía que el arte de élites se estaba convirtiendo en un arte de masas.

Discutir el lugar “de los museos en la organización de la cultura”,⁷⁵ implicaba leer los nuevos síntomas de las transformaciones culturales: la crisis de la presunción de que la experiencia estética era una “contemplación solitaria” sin condicionamientos, de un “espectador individual frente a la obra”.⁷⁶ Por el contrario, se acentuaba la dificultad de dar una respuesta precisa a la pregunta por los consumidores de arte. Si el consumo era entendido como práctica, entonces había que atender a la multiplicidad de espacios y

agentes que intervenían: desde la escuela a los medios masivos; el mercado del arte, la publicidad y la tarea de la crítica, como también las instituciones académicas especializadas.

Palabras finales

En este artículo analizamos el itinerario intelectual de Néstor García Canclini entre finales de los años setenta y mediados de los ochenta. Indagamos en sus elaboraciones conceptuales y en los desplazamientos que lo orientaron a preguntarse por el consumo artístico y cultural. Al conectar su trayectoria con una diversidad de experiencias académicas de las que formó parte, sus obras e intervenciones fueron una vía de acceso estratégica para dar cuenta de las polémicas intelectuales de otras zonas del campo cultural y político local y latinoamericano.

Durante estos años García Canclini participó activamente en la producción, organización e intervención de una pluralidad de debates que ocupaban al Estado, al mercado, a productores locales de arte, como también a empresas transnacionales. En la orientación que adquirieron sus preguntas, se pueden leer dilemas del campo político y del campo académico. Por un lado, consideramos que el desplazamiento hacia la cuestión de las prácticas y los hábitos se vinculaba con la necesidad política de interrogar los procesos de conformación de la hegemonía, los consensos, y la legitimidad que podía tender a reproducir, no sin tensiones y momentos disruptivos, el orden establecido.

Por otro lado, en términos académicos, podemos decir que García Canclini trataba de examinar las prácticas políticas y culturales del capitalismo. La fundamentación de esa respuesta potencial a lo político se hallaba en la indagación de los sujetos. En cómo estos se relacionaban entre sí y con las mercancías: los sentidos que le atribuían, los procesos de intercambio e interacción, un planteo que llevaba a preguntarse por el consumo. Se trataba de trasladar la pregunta sobre cómo dominan los sectores hegemónicos —en términos de verticalidad— a indagar en una escala territorial, “desde abajo”, cuáles eran las dinámicas cotidianas que validaban o rechazaban el reordenamiento cultural del capitalismo.

Notas

¹ Este artículo es un avance de investigación para obtener el título de Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de San Martín. La tesis problematiza la relación conceptual entre arte, estética y culturas populares en la obra e itinerario intelectual de Néstor García Canclini entre 1960 y 1990.

² Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo* (México: Nueva Imagen, 1982). Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (México: Grijalbo, 1990). Carlos Lobo, *Hegemonía, cultura y comunicación: Un análisis de los enfoques de Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini* (San Luis: Universidad de San Luis, 2006), 10.

³ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos* (México: Grijalbo, 1995).

⁴ Claudio Lobo, *Hegemonía, cultura y comunicación*, 10.

⁵ Miguel Alvarado Borgoño, "Néstor García Canclini y la antigua búsqueda de una antropología literaria latinoamericana", *Literatura y lingüística*, n.º 22 (2010): 62.

⁶ Miguel Alvarado Borgoño, "Néstor García Canclini y la antigua búsqueda de una antropología literaria latinoamericana", *Literatura y lingüística*, n.º 22 (2010): 72.

⁷ Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina* (México: Grijalbo, 1977).

⁸ Gabriel Jarpa, "El Jano Latinoamericano: Análisis crítico-comparativo a la función social del arte y la emergencia del "giro posmoderno" en la obra de Néstor García Canclini", *Comunicación y Medios*, n.º 28 (2013): 133.

⁹ Jarpa, "El Jano Latinoamericano", 136.

¹⁰ Néstor García Canclini, *Cortázar: una antropología poética* (Buenos Aires: Nova, 1968).

¹¹ Néstor García Canclini, *Vanguardias artísticas y cultura popular* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1973).

¹² Mijail Mitrovic, "La cultura popular en el "joven" Néstor García Canclini: del marxismo gramsciano al posmodernismo progresista (1977-1982)", *Revistas Antropologías del Sur* 9, n.º 18 (2022): 145-65.

¹³ Andrea Giunta, *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 154.

¹⁴ Victoria Novelo, *Artesanías y capitalismo en México* (INAH, 1976), 7.

¹⁵ María Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: 'arte' ¿vs? 'artesanías'*, (Buenos Aires: FIAAR, 2002), 54.

¹⁶ Néstor García Canclini, entrevista por el autor, Ciudad de México, 12 de marzo de 2022.

¹⁷ García Canclini, entrevista.

¹⁸ Sobre esta investigación volveremos en los próximos apartados.

¹⁹ Según Victoria Novelo, en la bibliografía de las carreras de antropología de la ENAH de esos años, tenían una

presencia fundamental los historiadores marxistas británicos como Perry Anderson, Edward Thompson, Gareth Stedman Jones y Eric Hobsbawm. Ver Victoria Novelo, dir., *Historia y cultura obrera* (Ciudad de México: CIESAS-Instituto de Investigaciones Mora, 1999).

²⁰ *Primer Seminario Sobre la Problemática Artesanal*, (Ciudad de México: SEP, 1979), 6.

²¹ Néstor García Canclini, "Artesanías e identidad cultural", en *Primer Seminario Sobre la Problemática Artesanal*, (Ciudad de México: SEP, 1979), 85.

²² García Canclini, "Artesanías e identidad cultural", 86

²³ García Canclini, "Artesanías e identidad cultural", 87-88.

²⁴ García Canclini, "Artesanías e identidad cultural", 87.

²⁵ Néstor García Canclini, "Praxis artística y base económica", *Hueso Húmero*, n.º 1 (1979), 55.

²⁶ Néstor García Canclini, "¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte?", *Plural*, n.º 92 (1979), 43.

²⁷ Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1979), 18-19.

²⁸ Néstor García Canclini, "Argumentos para discutir con Hauser", *Plural* 6, n.º 75 (1977), 84-89.

²⁹ Arnold Hauser, *Sociología del arte* (Guadarrama: Madrid, 1975).

³⁰ García Canclini, "Argumentos para discutir con Hauser", 86.

³¹ García Canclini, "Praxis artística y base económica", 60.

³² Mirko Lauer, "Lo andino en el arte peruano", *Sociedad y Política*, n.º 8 (1980): 43.

³³ Néstor García Canclini, "La participación social del arte: el porvenir de una ilusión", *Hueso Húmero*, n.º 5-6 (abril-septiembre 1980), 67-68.

³⁴ Rita Eder, "El arte no-objetual en México", *Re-vista* 2, n.º 7 (1981), 15.

³⁵ Del autor, véase *Las culturas estéticas en América Latina* (México, UNAM, 1993) y *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* (México: Ediciones Coyoacán [1994] 1997).

³⁶ Ana María Cano, "Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina", *El Mundo* (Medellín), 23 de mayo de 1981, 4B.

³⁷ Marta Traba, "La tradición de lo nacional", en *Marta Traba* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984), 315. (Publicado originalmente en 1979).

³⁸ Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1979).

³⁹ Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981).

⁴⁰ Juan Acha, *El producto artístico*, 502.

⁴¹ Bajo ese título permaneció inédito en español. En portugués fue publicado bajo el título *A socialização da*

arte. *Teoría e prática na América Latina* (São Paulo: Editora Cultrix, 1980).

⁴² Eder, Rita, entrevista concedida a Emiliano Sánchez Narvarte y a Ana Bugnone, 11 de noviembre de 2022, Ciudad de México. La historiadora hace un juego metafórico entre la inscripción ideológica de izquierda de García Canclini, la cubierta en color rojo realizada por Grijalbo y el conocido *El libro rojo* del líder chino, Mao Tse-Tung.

⁴³ Alberto Hajar Serrano, *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX* (Ciudad de México: Casa Juan Pablos, 2007), 17.

⁴⁴ Alberto Hajar Serrano, *Frentes, coaliciones...*, 17. Helen Escobedo, escultora, artista plástica y gestora cultural, fue comisionada en 1977 para escoger la representación de México ante la X Bienal de Jóvenes en París. Escobedo propuso que la entrega mexicana estuviera conformada por grupos y no por individuos. Y seleccionó a Suma, *Grupo Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología y Tetraedro*.

⁴⁵ Eli Bartra, “Retorno de um mito: el arte popular”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo* (São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1978), vol. II, 1.

⁴⁶ Juan Acha, “Hacia una crítica del arte como productora de teorías”, en *Huellas críticas* (Cali: Universidad del Valle, 1984. Publicado originalmente en 1977), 38.

⁴⁷ Mirko Lauer, *Crítica de las artesanías. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (Lima: DESCO, 1982), 61.

⁴⁸ Mirko Lauer, *Crítica de las artesanías*, 23.

⁴⁹ Mirko Lauer, “Lo andino en el arte peruano”, 43.

⁵⁰ Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, 1982.

⁵¹ Néstor García Canclini, *Las culturas populares*, 28. Aquí recuperaba abiertamente la obra del investigador peruano. Desarrollar en profundidad las diferencias entre ambos autores trasciende ampliamente el espacio permitido por la revista.

⁵² Néstor García Canclini, *Las culturas populares*, 75.

⁵³ Néstor García Canclini, *Las culturas populares*, 77.

⁵⁴ Néstor García Canclini, *Las culturas populares*, 211. El destacado nos pertenece.

⁵⁵ Néstor García Canclini, *Las culturas populares*, 211.

⁵⁶ Néstor García Canclini, “Artesanías e identidad cultural”, en *Primer Seminario Sobre la Problemática Artesanal* (Ciudad de México: SEP, 1979), 87.

⁵⁷ Néstor García Canclini, “Artesanías e identidad cultural”, 88.

⁵⁸ Néstor García Canclini, “Conflictos de identidad en la cultura popular: Bases para una política artesanal en América Latina”, *Revista Mexicana de Sociología* 43, n° 2 (abril-junio 1981), 716.

⁵⁹ Néstor García Canclini, “Conflictos de identidad”, 723.

⁶⁰ Néstor García Canclini, “Del mercado a la boutique: Los cambios estéticos de las artesanías en el

capitalismo”, en *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano* (Medellín: Museo de Antioquia, 2010), 181. Publicado originalmente en 1981.

⁶¹ Néstor García Canclini, *Las culturas populares*, 40.

⁶² Néstor García Canclini y Amparo Villalobos, *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán* (Morelia: Comité Editorial del Gobierno de Michoacán, 1985), 13.

⁶³ Néstor García Canclini, *Las culturas populares*, 155.

⁶⁴ Néstor García Canclini, “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, por AAVV (Ciudad de México: FELAFACS/Gustavo Gili, 1983), 29.

⁶⁵ Desde 1979 hasta el momento en que se escribe este artículo, la Escuela se encuentra en el centro arqueológico Cuicuilco.

⁶⁶ Raúl Nieto Calleja, entrevista por el autor, Ciudad de México, 7 de marzo de 2022.

⁶⁷ Raúl Nieto Calleja, entrevista, 7 de marzo de 2022.

⁶⁸ Raúl Nieto Calleja, entrevista.

⁶⁹ Eduardo Nivón, entrevista por el autor, Ciudad de México, 3 de marzo de 2022.

⁷⁰ Raúl Nieto Calleja, entrevista.

⁷¹ Raúl Nieto Calleja, entrevista.

⁷² Néstor García Canclini, “Arte y artesanías”, 34.

⁷³ Néstor García Canclini, “Conclusión: Políticas artísticas y necesidades culturales”, *Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, compilado por Néstor García Canclini, Esther Cimet et al. (México: INBA-Ceniciap, 1987), 208.

⁷⁴ Néstor García Canclini, “Museos y público: Cómo democratizar la cultura”, en *El público como propuesta*, 52.

⁷⁵ Néstor García Canclini, “Museos y público”, 59.

⁷⁶ Néstor García Canclini, “Museos y público”, 55.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Emiliano Sánchez Narvarte, “Néstor García Canclini: teoría del arte, cultura y política (1978-1986)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 28 | Segundo semestre 2026, 46-60.

Recepción: 02 de febrero de 2026

Aceptación: 25 de abril de 2026