

Entre la historia, la teoría y la sociología del arte**Una aproximación al pensamiento de Néstor García Canclini (1972-1982)****Among the history, theory and sociology of art****An approach to the thought of Néstor García Canclini (1972-1982)****Sánchez Narvarte, Emiliano (Tres Arroyos, Argentina, 1986)**

Maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín. Profesor en Comunicación Social y Doctor en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Adjunto de la cátedra Modernidades, Medios y Poder (UNLP). Profesor de la cátedra Introducción al Estudio de la Sociedad, la Cultura y el Ambiente y de la cátedra Comunicación Social (Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur). Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dicta seminarios de grado y posgrado en diversas universidades. En el marco de su trabajo de investigación, ha publicado libros como también artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5407-3681>

Resumen

En este artículo se analizan los tópicos e interrogantes que emergieron en la obra y el itinerario intelectual de Néstor García Canclini (1939), entre 1972 y 1982, en relación con las modulaciones teóricas entre la producción artística, la cultura y la política en América Latina. El período construido toma en cuenta sus primeras producciones elaboradas desde principios de los años setenta, cuando era profesor de filosofía en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, hasta sus trabajos elaborados en los primeros años de la década del ochenta, cuando ya residía en México tras exiliarse a dicho país en 1976. El período que va desde 1972 hasta 1982, permitirá observar las persistencias y los desplazamientos de la pregunta por la producción artística hacia una interrogación antropológica sobre las configuraciones estéticas en las artesanías elaboradas por una franja de los sectores populares mexicanos.

Palabras clave: historiografía del arte, Néstor García Canclini, sociología del arte, teoría del arte en América Latina, estudios sociales del arte

Abstract

This article analyzes the topics and questions that emerged in the work and intellectual itinerary of Néstor García Canclini (1939), between 1972 and 1982, in relation to the theoretical modulations between artistic production, culture and politics in Latin America. The constructed period considers his first productions made from the beginning of the seventies, when he was a professor of philosophy at the National University of La Plata, Argentina, until his works made in the early years of the eighties, when he was already residing in Mexico after exiling to that country in 1976. The period that goes from 1972 to 1982 will allow us to observe the persistence and shifts of the question about artistic production towards an anthropological interrogation about the aesthetic configurations in the crafts made by a group of Mexican popular sectors.

Keywords: historiography of art, Néstor García Canclini, sociology of art, theory of art in Latin America, social studies of art

Introducción

En este artículo presentaremos un breve mapa que sitúa los tópicos e interrogantes que emergieron y se desarrollaron en la obra y el itinerario intelectual de Néstor García Canclini (1939), entre 1972 y 1982, en relación con las modulaciones teóricas entre la producción artística, la cultura y la política en América Latina. El período contempla sus primeras producciones elaboradas desde principios de los años setenta, siendo un joven profesor de filosofía en la Universidad Nacional de La Plata, hasta sus trabajos de los primeros años de la década del ochenta, al desplazarse de la pregunta por la producción artística hacia una interrogación antropológica sobre las configuraciones estéticas en las artesanías elaboradas por una franja de los sectores populares mexicanos.

Es un autor que, por la rigurosidad de sus investigaciones empíricas, por pensar lo artístico y lo cultural en sus intersecciones y dada su notable trayectoria, se ha

constituido en un referente ineludible al interior de las ciencias sociales y humanas. Como resultado de un abordaje fragmentario de sus reflexiones teóricas, se conoce parcialmente la obra que realizó durante el período que aquí nos proponemos indagar.¹ Si bien los trabajos sobre el pensamiento de García Canclini en este período no son abundantes, conviene señalar algunos antecedentes que entendemos como abordajes parciales. Sobre dicho contexto, Peron Loureiro (2015) destaca que las “inquietudes interdisciplinarias” de García Canclini motivaron sus reflexiones sobre la antropología a partir de la teoría y crítica literaria. Los trabajos de García Canclini vinculados a las relaciones entre arte, política y cultura en Argentina han sido retomados en clave analítica por las investigaciones que estudiaron los cruces entre intelectuales, artistas y procesos de radicalización política. Puntualmente, sus estudios de los años setenta sobre las estrategias simbólicas del campo cultural durante el “desarrollismo económico”, son considerados por Giunta ([2001] 2015) como un punto de partida ineludible para analizar la relación entre vanguardias artísticas y cultura popular. En un sentido análogo, algunos textos retoman las reflexiones de García Canclini sobre los movimientos artísticos en procesos de radicalización entre finales de la década del sesenta y mediados de los setenta en Argentina y América Latina (Longoni y Mestman, [2002] 2013; Abarca, 2011; Dolinko y Plante, 2014; Longoni, 2014; Vindel, 2014). Entre los estudios relativos a la producción artística en el período, abundan exploraciones generales que, si bien no estudian específicamente los aportes de García Canclini al debate sobre la relación entre historia y sociología del arte en América Latina, reconocen en su obra aportes centrales en la renovación teórica del campo y permiten trazar un mapa más amplio de agentes, temas y problemas. Me refiero a los estudios de Morais (1990 y 1997), Amaral (2003), Mosquera (2001a, 2001b, 2003, 2010, 2012), Serviddio (2010 y 2012), Richard (1987, 2007 y 2014), Olivar Graterol (2012), Suárez Guerrini et al. (2015) Giunta (2014 y 2018), García Maidana (2018) Bugnone et al. (2020) y Mari (2022).

Presentar un mapa de su producción intelectual durante ese período permitirá analizar cómo fueron surgiendo y problematizándose ciertos tópicos y relaciones, identificar persistencias, continuidades en algunos problemas de investigación, y asimismo identificar qué desplazamientos se pudieron haber dado en las continuidades

¹ En otros trabajos hemos realizado, desde la historia intelectual y la sociología de la cultura, una aproximación más profunda a distintos momentos de su obra. Ver (texto suprimido para mantener el anonimato) 2021 y 2022a.

en sus *modos de ver* y analizar los objetos, las relaciones y las prácticas artísticas y culturales.

De la filosofía a las problematizaciones estéticas

Luego de obtener el título de Profesor en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (1964), García Canclini realizó sus primeras experiencias docentes como ayudante en distintas cátedras de dicha facultad y escribió sus primeros artículos y ponencias vinculadas a una serie de problemáticas filosóficas. Unos años después, obtuvo una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que le permitió cursar el doctorado en filosofía entre 1969 y 1970 en la Universidad de París X-Nanterre, bajo la supervisión de Paul Ricoeur.

A su retorno se incorporó como docente de la UNLP, en la cátedra de “Filosofía de la Historia” y al Departamento de Filosofía de la FaHCE, dirigido por Rodolfo Agoglia,² con quien había creado un importante vínculo intelectual. Además de incorporarse como docente a la FaHCE, en 1972 García Canclini obtuvo un cargo como Profesor Adjunto en la cátedra de “Filosofía y Estética” de la Escuela Superior de Bellas Artes (UNLP).³ Desde estos espacios académicos comenzará a explorar nuevos modos de representación simbólica de lo real de los procesos sociales. La cátedra de “Filosofía y Estética” era un espacio de intercambio de ideas no sólo para lxs alumnxs sino también para el propio García Canclini y el equipo de docentes que a menudo se iban formando al mismo tiempo que lxs estudiantes.⁴ La cátedra puede ser pensada, entonces, como un *taller de producción e intercambio de ideas* relativas al arte,⁵ de ensayos de interpretación e incorporación de las novedades teóricas y de intensa formación y discusión teórica.

² Agoglia era una reconocida figura intelectual vinculada al peronismo y había sido Decano en la FaHCE en el período 1953-1955.

³ Secretaría de Estado de Hacienda, Dirección General del Servicio Civil de la Nación. Declaración jurada de cargos y actividades, 11 de septiembre de 1972. Legajo del Profesor Néstor García Canclini. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata. Agregamos que unos meses después sería designado como Profesor Titular Interino de la cátedra “Antropología Filosófica” de la FaHCE (Archivo Histórico/UNLP).

⁴ Escritura en lenguaje inclusivo empleado por el autor en el texto original.

⁵ La cátedra inicialmente estuvo conformada por García Canclini como Profesor Titular, María del Carmen Arias como Profesora Adjunta y Martha Lombardelli como Jefa de Trabajos Prácticos. Posteriormente, ya en 1972-73 y con la incorporación de docentes y ayudantes-alumnxs, el equipo tuvo una estructura “transdisciplinaria”: García Canclini, Lombardelli, Arias, Julio Moran y Pablo Viola representaban el “ala filosófica” y María Eugenia Módena era antropóloga. Lxs ayudantes alumnxs eran Alejandra Lomban y

Entre 1971 y 1973, la vida al interior de la UNLP fue una singular experiencia cultural en donde convergieron movimientos estudiantiles radicalizados políticamente, con dinámicas internas de las instituciones educativas universitarias en relación con prácticas de organización más o menos vinculadas a proyectos políticos que buscaron establecer puntos de acuerdo y alianza con el movimiento obrero organizado. Esto no debe desconectarse de un proceso de radicalización política que siguió al *Cordobazo* y a un progresivo aumento de lucha en las calles con levantamientos estudiantiles y de la clase obrera (Balbé *et al.*, [1973] 2005). Consideramos que esta experiencia cultural puede ser pensada como un territorio de intersección de redes de sociabilidad intelectual que va a ser clave para el desplazamiento de los tópicos sobre los que venía reflexionando García Canclini: zona de intercambio y actividades junto a jóvenes estudiantes, las actividades en la cátedra, las discusiones conceptuales y políticas con jóvenes militantes, críticxs y teóricxs de arte. Un proceso que lo orientó a revisar e indagar problemas teóricos y dilemas intelectuales diferentes en relación con su propio itinerario académico: un desplazamiento desde las reflexiones del campo filosófico y la crítica literaria hacia la pregunta sobre la relación entre prácticas artísticas, relaciones de producción y culturas populares.

En sus primeras reflexiones al respecto, trataba de identificar las experiencias en el arte plástico y en el teatro que expresaran “de nuevo la historia cotidiana” (García Canclini, 1972, p. 351). Su punto de partida era la “crisis” de las instituciones artísticas, como las galerías y los museos que, por entonces –advertía el autor–, habían llevado a una revisión de los criterios de exhibición de las obras. Como muestra de ello, recuperaba los trabajos que en distintos países se venían realizando sobre los públicos de museo.⁶ Uno de los desafíos era pensar qué implicaba salir de los ámbitos restringidos de circulación del arte. En este sentido había que replantear “la concepción estética, social y comunicacional de las obras” en el ámbito urbano: había que preguntarse, entonces, qué “significa exponer en una calle o una plaza, qué se quiere

Eduardo Stanley de la carrera de Cine, Nilda Noemí Actis Goreta y Roberto Roca de la carrera de Mural, Graciela Zuppa de Historia del Arte y Viviana Barletta de Grabado.

⁶ Puntualmente referenciaba el estudio sobre los públicos realizado por Regina Gibaja en la ciudad de Buenos Aires, publicado como *El público de arte* (1964); el libro de Bourdieu y Darbel, en su primera edición francesa, *L'amour de l'art: les musées et leur public* (1966); y distintos artículos publicados en la revista *Museum*, de la UNESCO. Conjeturamos que García Canclini accedió a los trabajos producidos en Francia durante su estancia doctoral entre 1969 y 1970.

decir, qué mensajes son transmisibles en cada lugar, *qué necesita* la población que lo usa” (p. 354).⁷

El problema central que observaba —y esto también puede ser pensado como un reposicionamiento y cuestionamiento político del propio García Canclini al interior del campo cultural— era cómo realizar el pasaje de una “subversión ocasional” a la *participación orgánica de lxs artistas* en los movimientos que pretendían transformar la sociedad (p. 362). García Canclini sostenía, en primer lugar, la cuestión de cómo superar el desarraigo de lxs artistas de los acontecimientos populares, de su universo lingüístico y sensible, de sus códigos de comunicación. Segundo, cómo lograr que el efecto ocasional de una obra perdurara o se incorporara en los conflictos sociales. En este punto afirmaba, siguiendo las investigaciones de Bourdieu y Darbel (1964), que “el mero trasplante de obras concebidas para un espacio diferenciado y sacralizado”, como los museos y las galerías, no podía “modificar la función elitista de esas obras, ni la concepción de las relaciones arte-espectador” (p. 353). Por lo tanto, antes que llevar el arte al pueblo, se trataba de *producirlo conjuntamente*. Entendemos que en este aspecto se diferenciaba de las propuestas y de las conclusiones a las que habían arribado Bourdieu y Darbel. Para el filósofo argentino no se trataba simplemente de que el pueblo no hubiese adquirido en su proceso formativo los *capitales culturales* necesarios para comprender correctamente la obra y, de ese modo, disfrutarla, gozar de ella. En otros términos: no era un problema de carencia de saberes de los sectores populares. Sino que, por el contrario, se debía hacer un proceso analítico y político inverso: la acción de llevar el arte al pueblo sólo podía adquirir otro significado y mayor potencia interpeladora cuando ese arte lograba representar las demandas, las emociones y las tradiciones de los sectores populares.

El problema, consideraba García Canclini, no era la carencia de marcos interpretativos de los sectores populares sino la progresiva autonomización del campo artístico de la vida social. Si no se partía de las “estructuras sensibles” del pueblo, las obras de arte seguirían imponiendo sensibilidades y conceptualizaciones elitistas, convirtiéndolas en “una forma más de dominación” (p. 354). Consideramos que el desafío propuesto por García Canclini era pensar cómo podía producirse un arte que se inscribiera en la vida cotidiana de las clases populares y se integrara efectivamente a los procesos de liberación. Este “desafío” podía ser pensado en dos dimensiones: no sólo

⁷ El énfasis ha sido incluido por el autor.

que los sectores vinculados al arte repensaran sus estrategias de interpelación, sino que también correspondía a las organizaciones revolucionarias repensar, al interior de sus tácticas políticas, la importancia de imaginar políticas culturales y artísticas para producir otro tipo de intercambio con los sectores populares a los que se buscaba interpelar.

Entre fines de 1974 y principios de 1975, centenares de profesorxs universitarixs perdieron las cátedras en las universidades. En el caso de García Canclini⁸, como tantxs otrxs colegas, además de ser expulsado de la UNLP, el Gobierno prohibió que otras universidades los contrataran porque eran “estigmatizados” por su “orientación ideológica” (García Canclini en Greeley, 2018). Con un campo académico cada vez más restringido ante el avance represivo del poder político, García Canclini se acercó a la Escuela de Altos Estudios del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigida en la ciudad de Buenos Aires por Jorge Glusberg, desde su fundación en 1968. Además de la posibilidad de dictar clases, el CAyC le permitió acceder y participar en distintas redes de discusión, producción y debate cultural a escala transnacional.⁹

Por entonces García Canclini estaba trabajando sobre la aparente paradoja de que cuanto más se “hablaba de la muerte del arte” en Estados Unidos y en Europa, en América Latina se estaban produciendo las experiencias más renovadoras en el amplio campo de la producción cultural. Sobre ello, trabajó en un texto publicado en *Casa de las Américas* (1975), donde consideraba que la “muerte del arte”, la “crisis de la estética”, no era un problema del campo artístico: era sintomática de una crisis social más amplia que debía ser interrogada antes de asumir ese proceso como propio. Lxs nuevxs artistas vinculadxs a los procesos de liberación a escala transnacional –sostenía el autor–, las obras y los públicos, estaban nombrando una realidad “hasta hace poco ignorada” y buscando “su transformación en el seno del pueblo”. Consideraba, lateralmente que, junto con el arte, se debía cambiar “la manera de concebirlo y estudiarlo: la teoría y la metodología de la estética”.

En el análisis de García Canclini, la relación entre producción de conocimientos sobre arte y práctica política se volvía estratégica: el conocimiento de las relaciones que atravesaban al arte eran “indispensables para destruir el monopolio de las empresas imperialistas” y para “inventar” nuevos caminos que reorganizaran las relaciones entre productorxs y consumidorxs de arte con el objetivo de su socialización. Si bien no

⁸ Todo el equipo de cátedra de Filosofía y Estética fue cesanteado de sus cargos.

⁹ Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 31 de octubre de 2022.

podemos extendernos en este punto, sí indicaremos que la posición teórica y política que asumía García Canclini en torno a la relación entre arte y políticas culturales era diferente de las que se pueden leer en los posicionamientos de otrxs analistas –generacionalmente distantes, pero por entonces con posiciones dominantes en el campo de la teoría y crítica del arte en América Latina– como J. Romero Brest, Marta Traba, Juan Acha o Damián Bayón. A riesgo de ser esquemáticos, diremos que este conjunto de teóricxs proponían una mirada que puede sintetizarse con la fórmula de “desarrollar la conciencia estética del pueblo”. Esta relación de exterioridad en la relación entre estética y pueblo marcaba una *desigualdad constitutiva pero negada* en las propias formulaciones teóricas.¹⁰ García Canclini, en cambio, vinculado a experiencias políticas de los movimientos de base, pensaba a la estética *como resultado de un conjunto de relaciones formales, sociales y culturales*. Si las vanguardias se distanciaban del pueblo, sus producciones no representarían sus demandas. Esto era un problema político y cultural, pero también de orden estético y comunicacional.

Hacia 1976, ni Buenos Aires ni La Plata parecían un lugar seguro no sólo para investigar, sino para vivir. Los círculos cercanos a García Canclini, las amistades, las redes culturales, la universidad en general estaban siendo perseguidos o clausurados.¹¹ Si hacia los años sesenta, como sostiene Giunta (2011), los espacios de encuentro habituales eran las calles, las manifestaciones, las plazas que habían funcionado como territorios de debates estéticos y políticos, hacia mediados de los setenta se daba un repliegue desde el activismo en la vía pública al encierro o la clandestinidad: el debate público “fue violentamente obturado por la represión urbana” (p. 154). La posibilidad del exilio ante la inminencia del peligro y la cercanía de la muerte y las torturas se volvió real en la vida de García Canclini.

Lo popular: campo de problemas y territorio de intervención

¹⁰ Para ampliar sobre la reflexión de Acha, Bayón y Traba, ver Serviddio, 2012.

¹¹ De la cátedra de “Filosofía y Estética”, la Profesora Adjunta, María del Carmen Arias, se exilió a Venezuela tras el asesinato de su esposo y amigo de García Canclini, el abogado laboralista y militante político Sergio Karakachoff; la pareja de Martha Lombardelli, Jefa de Trabajos Prácticos, fue secuestrado y torturado por la Triple A en 1975 y luego fue obligado a exiliarse. Viviana Barletta –junto a su hermana Ana, también estudiante universitaria– ante persecuciones y continua vigilancia ilegal de su departamento, se fue de La Plata. En 1975, grupos parapoliciales fueron a detener a Rodolfo Agoglia en su casa y, al no encontrarlo, asesinaron a su hijo Leonardo, de 24 años. Agoglia, Rector interventor de la UNLP desde 1973, marchó al exilio. Noemí Actis Goreta, ayudante alumna en “Filosofía y Estética”, estuvo secuestrada en la Escuela de Mecánica de la Armada entre 1978 y 1979.

Al llegar a México junto a su familia, García Canclini se incorporó rápidamente a la universidad y al campo intelectual y cultural local. Ya con el título de doctor en filosofía por la UNLP y próximo a defender la tesis doctoral en Nanterre, se incorporó en 1976 como Profesor Titular en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), en las materias “Metodología de las ciencias sociales” y “Clases Sociales”. Al año siguiente, concursaría como Profesor Titular en “Métodos de las Ciencias Sociales”, “Estética Contemporánea” y “Filosofía y Literatura” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).¹²

En su primer libro publicado en México, *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977), planteaba que se volvía urgente repensar las categorías de “legitimidad” y “valoración estética” ante la proliferación de “nuevos sistemas de signos”. Los afiches, la televisión y la música funcional, entendidos como *repertorios de intervención artística*, ocupaban un lugar cada vez más importante en la vida social. Estas nuevas prácticas estéticas interpelaban a las ciencias sociales a reelaborar los conceptos y modelos cognitivos heredados de las tradiciones teóricas que dominaban el campo de la teoría del arte. Consideramos que García Canclini proponía descentrar el estudio del arte de la obra para pasar a analizar al arte como un *proceso social y comunicacional*: incluir en el proceso artístico a lxs autorxs, la obra, lxs difusorxs y el público. El problema, consideraba el filósofo argentino, era que no sólo habían perdido vigencia las respuestas de la “estética liberal”: lo que merecía ser cuestionado era su modo de formular las preguntas. Una teoría contemporánea, “actualizada”, “modernizada”, pensaba García Canclini, debía abolir las formulaciones de tipo ahistóricas, metafísicas de la pregunta por el ser del arte – sencillamente, la interrogación ¿qué es el arte? – y partir de un problema que – en todo caso, diremos nosotros– hiciera posible definiciones provisionarias y categorías sociohistóricas. En este sentido, entendemos que García Canclini no hacía otra cosa que reformular la pregunta desde qué es el arte hacia cómo un objeto *deviene* una obra de arte, a partir de qué dimensiones estéticas.

Postulaba que un arte popular no se conseguiría “inyectando contenidos ideológicos revolucionarios” o con la simple experimentación formal, ni masificando la producción o prohibiendo el contenido extranjero. Se trataba de que los pueblos de América “asumieran el control de la producción, la distribución y el consumo del arte”

¹² “Currículum Vitae”. Archivo personal de Néstor García Canclini.

(p. 50). Los pueblos debían *hacerse* con las redes que estructuraban el circuito del mercado del arte. El dilema emergente para lxs artistas e intelectuales que oficiaban de *mediadorxs* en la conformación de un nuevo bloque histórico se vinculaba al desafío de producir representaciones que no fueran simplemente simbolizaciones “realistas” de los acontecimientos: más que una simple constatación ideológica, se trataba de elaborar, mediante el arte, los actos que trascendieran esa realidad, que reconstruyeran creativamente las experiencias sensibles e imaginarias de los sectores populares.

De forma complementaria a esa publicación, desarrolló una serie de reflexiones en las que fue elaborando una estrategia teórico-metodológica para pensar la producción artística, inscribiéndose en una “revitalizada” tradición marxista¹³. La articulación de dichas perspectivas en un modelo de análisis científico consideraba García Canclini (1978), era necesaria para interrogar distintas zonas de la producción artística y conocer qué estaba ocurriendo con la organización del mercado artístico, los gustos del público, su origen de clase y el nivel educativo alcanzado. Desde esta trama intelectual y académica escribió *La producción simbólica* ([1979a] 2010), un estudio que se situó abiertamente en el campo de la teoría y metodología de la sociología del arte. No resulta extraño si pensamos a este trabajo en relación con los espacios en los que García Canclini se incorporó tras su exilio: uno de los tópicos sobre los que dictaba clases era epistemología y teoría del conocimiento en ciencias sociales. Las reflexiones epistemológicas y la estructuración disciplinar de los campos de saberes no le resultaban ajenas. Sin lugar a duda, *La producción simbólica* es un libro que puede ser leído como una apuesta intelectual y de posicionamiento académico donde sintetiza una serie de perspectivas con el objetivo de elaborar y formalizar un método de análisis del arte desde la sociología –fundamental, pero no únicamente–, de un sector del marxismo alemán, francés e italiano. En este estudio postulaba que los “nuevos” desarrollos teóricos no dejaban dudas de que el estudio de la estética y de la historia del arte no podía ser la obra, sino el *proceso de circulación social en que estas se construyen y la variabilidad de sus significados*.

Es una obra en la que, además, se puede observar un posicionamiento particular respecto a la teoría sociológica del arte: a diferencia de lo postulado por otrxs teóricxs y

¹³ Hacía referencia a lo que llamaba “la herencia gramsciana” –los antropólogos italianos Alberto Cirese y Luigi Lombardi Satriani–, la discusión epistemológica de Althusser, las investigaciones antropológicas de Maurice Godelier, los estudios empíricos de Bourdieu y las investigaciones sobre las “superestructuras políticas” elaboradas por Nicos Poulantzas y Christine Buci-Glucksmann.

críticxs de arte en esos años, García Canclini sostenía que la sociología del arte debía desembocar en una *teoría del poder simbólico*. El arte, para el filósofo argentino, se convirtió en un campo de problemas privilegiado de/para las ciencias sociales, por la reelaboración y modernización de sus propios métodos. Ni patrimonio de la estética ni de la filosofía, para García Canclini el arte era, hacia finales de los años setenta, antes que un objeto de interés en sí, un conjunto de problemas y un mirador privilegiado para analizar, en el campo de la producción cultural –entendido como espacio social donde se elaboraban sistemas simbólicos con pretensiones de orientar la vida cultural y política–, las jerarquizaciones, clasificaciones, estilos y metáforas de lo social que procuraban convertirse en los esquemas de comprensión y de sentido dominantes.

García Canclini se va a ir desplazando progresivamente de la pregunta por el arte como zona estratégica para pensar la elaboración simbólica en el terreno de la lucha de clases hacia, en primer lugar, el territorio más amplio en el que se desplegaban las prácticas culturales de las clases subalternas. Más sucintamente, podríamos decir que identificamos un desplazamiento de la pregunta por la relación entre artistas, cultura y política hacia la relación entre artistas, culturas populares y proyectos de liberación; y en segundo lugar, de la pregunta por la emergencia de un arte popular, diverso y plural a escala “tercermundista”, hacia la pregunta por las culturas populares y sus reconfiguraciones en un marco de reordenamiento cultural del capitalismo a escala transnacional.

Respecto a lo que entendía como “reordenamiento cultural”, afirmaba que se daba por la convergencia de fuerzas con orientaciones diferentes: una tendencia a “homogeneizar” proveniente de los patrones culturales en el capitalismo (1979b); otra, vinculada a las estrategias comerciales de lxs artesanxs, medianxs emprendedorxs y pequeñas empresas, que combinaban diseños originarios con iconografía de las comunicaciones de masas, articulando elementos y tácticas de un modelo de negocios urbano intercalado con los repertorios simbólicos y rituales de los mercados rurales. Esta rearticulación del intercambio cultural hacía emerger, entendemos, la pregunta acerca de la validez teórica y explicativa de las categorías de lo “culto”, lo “popular” y lo “masivo”. Dicha conceptualización, se preguntaba García Canclini, ¿correspondía necesariamente a diversas posiciones de clase?

Las clases dominantes, reflexionaba García Canclini siguiendo a Godelier, habían reformulado sus prácticas y lenguajes, sus estrategias: si bien las clases subalternas eran excluidas del campo de la producción, sí habían sido progresivamente

incorporadas como consumidoras de productos y bienes culturales. Uno de los cuestionamientos más acentuados estuvo vinculado con repensar las relaciones de poder.¹⁴ Asumiendo que ya no se podía explicar la crisis de los movimientos transformadores desde la idea de “manipulación ideológica”, se trataba de pensar *qué* –en términos económicos, culturales y sociales– interpelaba a un sector de las clases subalternas a interesarse en dichas transformaciones y a incorporarse de *manera subordinada* a un mercado cultural cada vez más transnacionalizado y con menos espacio para subsistir con la producción y venta de sus objetos. Esto, sostenía García Canclini, reformulaba el modo en que se desplegaban y producían las estrategias de diferenciación simbólica.

Las fiestas populares, como prácticas rituales elaboradas por las clases subalternas para organizar sus demandas, junto a las artesanías, en las que se mixturaban en su producción estilos estéticos residuales con emergentes, podían pensarse, según García Canclini, como maneras de elaborar concepciones del mundo y de la vida que no coincidían necesariamente con la ideología de las clases dominantes. Para ello se debían “desustancializar” dichas prácticas, es decir, se debían desanudar las artesanías y las fiestas del “sujeto” campesino o indígena, para pensarlas –siguiendo a Lombardi Satriani– como una táctica de construcción identitaria en una trama particular de conflictos económicos y simbólicos. Este reposicionamiento del problema le permitía a García Canclini situarse en un campo teórico levemente diferente: ya no era el de las artes y sus producciones “tradicionales” –teatro, radio, cine, muralismo, arte de caballete– sino el campo de la producción artesanal como un territorio propicio para analizar las contradicciones sociales surgidas tras el reordenamiento político de la cultura y, además, para “ensayar formas de socialización” e imaginar qué debía ser transformado para constituir un nuevo proyecto cultural.

A modo de cierre

Los movimientos en sus marcos interpretativos, énfasis conceptuales, o más claros desplazamientos en los tópicos analizados por García Canclini se produjeron de manera complementaria a los debates sobre la reconfiguración de los escenarios políticos en la región. Estamos hablando de las crisis políticas de las dictaduras militares que

¹⁴Era una reflexión parcialmente compartida pero con respuestas diferentes entre una franja de intelectuales, militantes políticxs, teóricxs y científicxs sociales a principios de los ochenta en América del Sur. Para una posición teórica análoga, ver Martín-Barbero, [1987] 1998.

gobernaron distintos países del sur de América y de las posibilidades, tras años de resistencia, lucha y organización, de retorno al orden democrático. Algunas de las preguntas que orientaron sus investigaciones estuvieron vinculadas a cómo definir el papel de la cultura popular en el desarrollo de la democracia en América Latina (1981, p. 713).¹⁵ Bajo ese interrogante macro podemos situar la investigación que originó *Las culturas populares en el capitalismo* (1982). Recordemos que allí se trataba de investigar las transformaciones en las producciones artesanales –sus diseños, configuración estética, lenguajes– y a las fiestas populares en México como *espacios* en los que convergían procesos de expansión de las prácticas capitalistas de producción, renovados hábitos de consumo, la ampliación del turismo y los intercambios entre prácticas sociales rurales con estéticas urbanas de la industria cultural junto a las tradiciones de las clases subalternas. Las fiestas y los mercados eran pensados por García Canclini como espacios claves donde observar el proceso desigual de intercambio de bienes simbólicos entre distintas clases y fracciones de clase. En este aspecto, ponía de relieve que la “adaptación” de lxs artesanxs a las presiones de la producción industrial, del turismo, de las comunicaciones masivas y la reelaboración ideológica con que las asumían, no podían ser pensadas como un mero eco del avance capitalista sobre otras formas de producción, sino también como la puesta en acto de un conjunto de prácticas culturales populares que buscaban superar su posición de desventaja frente a otrxs productorxs de bienes simbólicos.

La posición política que el autor asumía respecto a la relación entre lo popular y la organización de una “cultura nacional” se ponía en evidencia cuando planteaba la articulación estratégica de las culturas subalternas con “las luchas que persiguen nuestra liberación” (1981, p. 723). Si la conciencia nacional lograba arraigarse en la historia, si la identidad de cada pueblo podía inscribirse en una praxis que trascendiera lo fáctico, la historia dejaba de presentarse como destino ineluctable y sí como resultado de una intervención colectiva y transformadora del orden social. En este punto, sostenía que la manera de resolver políticamente los problemas del artesanado era mediante la apertura de “una participación responsable y crítica de los propios artesanos”. Era un paso clave para que se repositionaran respecto a los modos habituales de resolver sus conflictos y que pudieran construir una mirada que les posibilitara pensarse en relación con el

¹⁵En otros trabajos planteamos que entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, el término “democracia” –con sus significativas variaciones– fue incorporándose a las discusiones sobre las políticas artísticas, culturales y comunicacionales. Ver (texto suprimido para mantener el anonimato) 2020 y 2022b.

conjunto de los agentes que participaban del campo de la producción: establecer lazos de solidaridad con una pluralidad de grupos étnicos situados en distintas regiones.

En una ponencia que presentó en un congreso organizado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), reafirmó ese reposicionamiento teórico que sintetizaba una multiplicidad de tensiones resultantes de una serie de instituciones en “crisis”: al desmoronarse las ciencias sociales, sostenía García Canclini, se fue haciendo “visible que la crisis económica del capitalismo y la crisis del Estado se vinculan con una crisis ideológico-cultural” (1983, p. 22). No bastaba el análisis de las estructuras globales de la producción y reproducción social para explicar y modificar procesos que se desarrollaban, con una lógica específica, en la vida cotidiana de las clases subalternas. Al revisar teóricamente su propio modo de comprender las dinámicas de los intercambios desiguales en el campo de la cultura, consideraba que, debido a un largo proceso histórico de *mestizaje*, las culturas de los pueblos se parecían menos a lo que los museos decían de ellas que “a la aturdida organización de nuestras ciudades” (p. 25). En ese sentido, dada su condición mestiza, “nuestra identidad” podía ser pensada desde sus coexistencias, desde la combinatoria de luchas étnicas con las de clase, de los movimientos de mujeres con los ecológicos; “la identidad latinoamericana”, en sus variaciones continuas, podía ser leída como la conjugación conflictiva de las distintas luchas que fueron rearticulándose en la historia.

Consideramos que en este trabajo, dar cuenta del itinerario teórico de García Canclini permitió reflexionar sobre cómo en su obra, ha persistido la pregunta –tal como lo comenzamos a analizar más arriba– sobre las relaciones de poder. Proponía una explícita ruptura con cualquier perspectiva que presentara una visión teleológica, instrumental y unidireccional en los procesos de construcción de hegemonía. Sostenía, aun reconociendo la pretensión de los grupos por conducir cultural e intelectualmente la vida social, que ello “no anulaba la conformación de espacios donde los grupos subalternos desarrollaban prácticas independientes y no siempre *funcionales* para la reproducción del sistema” (p. 29). Entendemos que ese espacio rejerarquizado conceptualmente era el *consumo*, reelaborado como un territorio en el que se anclaban de una manera singular los procesos de *producción y circulación del consenso*. Nos parece un desplazamiento teórico central en sus trabajos. El consumo era un concepto en el que podía hacer converger dos figuras sobre las que venía reflexionando desde

hacia un tiempo: Gramsci con Bourdieu.¹⁶ García Canclini planteaba, estrictamente, que el consumo era un concepto “llave” con el cual abrir la vida cotidiana y desde allí interpretar “los hábitos que organizan el comportamiento de diferentes sectores, sus mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica o distinción grupal, de subordinación o resistencia” (1984).

Ahora bien, ¿cómo había que llevar adelante una investigación pensada desde esta perspectiva? Consideramos que el pasaje teórico-metodológico lo invitaba a situarse abiertamente en el campo etnográfico, zona desde la cual se habían formulado los interrogantes trabajados en *Las culturas populares en el capitalismo* y que posteriormente se pondrían en juego en *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán* (1985), un trabajo que escribió de forma conjunta con la antropóloga Amparo Sevilla Villalobos: pensar las prácticas artísticas y culturales desde una zona de cruces e intersecciones, atendiendo y relacionando lo que persistía históricamente –objetivable material y estadísticamente– lo que experimentaban, por caso, lxs artesanxs respecto a las máscaras y las danzas, con el significado de las máscaras para comerciantes y turistas; y articulándolo con los usos que lxs turistas tenían pensado atribuirle en su casa en un piso veinte de una metrópolis de Europa central. Se trataba de pensar convergentemente esos tres conjuntos de miradas/experiencias/sensibilidades/prácticas/hábitos en los análisis del arte, lo social y cultural.

De esos desplazamientos que interpretamos en el itinerario teórico de García Canclini, uno de los más relevantes es el de analizar los agentes sociales sin sustancializarlos. Sin dar por supuesto la manipulación de conciencias *como tampoco* la resistencia de las clases subalternas, se trataba, en todo caso, de analizar cómo se

¹⁶ García Canclini publicó en 1986 un estudio sobre la obra de Pierre Bourdieu bajo el título *Desigualdad cultural y poder simbólico. La sociología de Pierre Bourdieu*, por la editorial del Instituto Nacional de Antropología. Allí realizó un análisis de la obra del sociólogo francés poniendo de relieve la importancia de su “teoría multideterminada de las relaciones sociales”. Allí efectuaba, también, importantes críticas a los conceptos de campo y *habitus* –con menor desarrollo pero ya publicados en otros textos (García Canclini, 1984)–: en relación con el primero, planteaba la falta de diferenciación específica entre los distintos campos y el conjunto de prácticas que en cada uno de ellos se efectuaban y la falta de relación entre las configuraciones del campo con la historia social, su unificación antes que a escala nacional, como habría acontecido en Europa, en América Latina más bien se había configurado en torno a las grandes metrópolis. Por otro lado, en cuanto al concepto de *habitus*, para García Canclini el autor de *La distinción* se centraba más en el carácter reproductor de las disposiciones, su potencia para interiorizar las reglas sociales, que en lo que las prácticas había de transformación de las estructuras objetivas: García Canclini establecía una distinción entre *prácticas* como ejecución de un *habitus*, y a la *praxis* como transformación de “las estructuras objetivas”. Una versión de este trabajo fue reeditada con algunas modificaciones como introducción al libro de Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (1990), editado en México por Grijalbo y CONACULTA.

reordenaban las estrategias, cuáles predominaban, de qué modo se organizaban para efectuarlas; en definitiva, pensar que las acciones estaban multideterminadas e interactuaban de forma ambivalente en la vida social. No se trataba de buscar esencias ni sustancias, sino de pensar el carácter relacional y dinámico de los agentes y sus prácticas. Este movimiento le permitió sostener que lo popular no podía definirse por una serie de supuestos rasgos internos, previos a la organización masiva de la cultura, sino que debía pensarse lo popular a partir de su *posición*: la que construía frente a lo hegemónico. Para eludir una recaída en aproximaciones metafísicas de lo popular, recuperaba los aportes de Cirese al plantear que “la popularidad” debía ser establecida en tanto hecho y no como esencia, desde una posición relacional y no como sustancia (García Canclini, 1986b). En esta discusión general, el autor trabajaba sobre la hipótesis de que las culturas populares surgían al interior de las relaciones sociales de producción. El hecho de que la sociedad se reprodujera de forma desigual, configuraba una situación en la cual se daba una apropiación desigual de bienes por parte de diferentes clases y grupos; simultáneamente, las franjas excluidas del sector productivo elaboraban sus propias condiciones de vida e intentaban de ese modo satisfacer sus necesidades, resultando así una integración conflictiva entre las clases populares con las hegemónicas por la apropiación de los bienes.

Para García Canclini, a principios de los años ochenta, una concepción “dinámica, histórica, basista de la cultura” tenía que orientar la elaboración de políticas culturales y artísticas. Ello era posible, sostenía, porque sólo las organizaciones populares podrían “*socializar* los medios de producción cultural, no rescatar sino *reivindicar* lo propio, no difundir la cultura de élites sino *apropiarse críticamente* de ella para sus objetivos” (1983, p. 24). García Canclini planteaba que una *política popular de la cultura y del arte* tenía que ser pensada y construida desde el centro de las condiciones de existencia de los sectores populares. Conjeturamos que esta interpretación en clave “basista” puede vincularse con los dilemas políticos y teóricos que ocuparon a un conjunto de intelectuales entre La Plata y Buenos Aires en los primeros setenta: cómo construir poder popular y cuál era el papel de lxs artistas e intelectuales en ese proceso.

Consideramos, finalmente, que entender lo popular como campo de problematización teórica y complementariamente como territorio de intervención intelectual antes que como objeto disciplinariamente constituido, fue lo que lo orientó a participar activamente en los debates teóricos sobre la formulación de *políticas*

culturales en América Latina. Pero el análisis de esas intervenciones y acerca de sus teorizaciones respecto a ello, serán tópicos por desarrollar en futuros trabajos.

Referencias bibliográficas

- Abarca, B. (2011). Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas. En *Cátedra de Artes*, n° 9, Universidad Católica de Chile.
- Amaral, A. (2003). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel.
- Balbé, B. et al ([1973] 2005). *Lucha de calles. Lucha de clases*. Buenos Aires: Ediciones ryr-CISCO.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo-CONACULTA.
- Bugnone, A., et al. (2020). Estudios sociales del arte: un campo en construcción. En Capasso, V. et al. (coord.), *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Dolinko, S. y Plante, I. (2014). Registros de los sesenta. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana. En *Caiana*, n° 4, Buenos Aires.
- García Canclini, N. (1972). El artista en la ciudad. Para un replanteo político de la función de las vanguardias artísticas. En *Revista de la Universidad*, n° 24, pp. 349-371.
- García Canclini, N. (1975). Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano. En *Casa de las Américas*, n° 89, pp. 99-119.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo: México.
- García Canclini, N. (1978). Teoría de la superestructura y sociología de las vanguardias artísticas. En Fundação Bienal de São Paulo, *Simpósio da Bienal Latino Americana de São Paulo, Memórias*. Volumen I. São Paulo.
- García Canclini, N. ([1979a] 2010). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ciudad de México: siglo xxi editores.
- García Canclini, N. (1979b). Crafts and cultural identity. En *Cultures*, vol. 1, n° 2. UNESCO, pp. 85-96. París.

- García Canclini, N. (1981). Conflictos de identidad en la cultura popular. Bases para una política artesanal en América Latina. En *Revista Mexicana de Sociología*, abril-junio, vol. 43, n° 2, pp. 713-726. México.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- García Canclini, N. (1983). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En AAVV, *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica* (pp. 21-37). México: FELAFACS/Ediciones Gustavo Gili.
- García Canclini, N. (1984). Cultura y organización popular. Gramsci con Bourdieu. En *Cuadernos Políticos*, n° 38, enero-marzo, pp.75-82.
- García Canclini, N. (1986a). *Desigualdad cultural y poder simbólico. La sociología de Pierre Bourdieu*. INAH: México, DF.
- García Canclini, N. (1986b). Cultura transnacional y culturas populares en México. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 431, pp. 5-18, mayo. Madrid.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2018). [Entrevista] Migraciones de un investigador. En Greeley, R. (editor) (2018). *La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini*. España: Gedisa.
- García Canclini, N. y Sevilla Villalobos, A. (1985). *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán*. Michoacán: Comité Editorial del Gobierno de Michoacán.
- García Maidana, M. S. (2018). Procesos contemporáneos de investigación en historia y teoría del arte. En *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XXII, n° 35, Bogotá.
- Giunta, A. ([2001] 2015). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2014). *When Does Contemporary Art Begin?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2018). People, Mass, Multitude. En AAVV. *Memories of Underdevelopment. Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985*. San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego.
- Longoni, A. y Mestman, M. ([2002] 2013). *Del Di Tella a "Tucumán arde"*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Mari, M. (2022). O debate sobre a crise do condicionamento artístico: arte conceitual no Brasil (1964-1975). En *Sociologia & Antropologia*, vol. 12, Rio de Janeiro.
- Martín-Barbero, J. ([1987] 1998). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili: Barcelona.
- Mosquera, G. (Coord.) (2001a). *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Mosquera, G. (2001b). Good-by identity, welcome difference. En *Third Text*, n° 56, autumn, United Kingdom.
- Mosquera, G. (2003). From Latin American Art to Art from Latin America. En *Art Nexus*, n° 48, Aug-Oct, Bogotá-Miami.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones.
- Mosquera, G. (Coord.) (2012). *Crisiss... América Latina, arte y confrontación, 1910-2010*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Morais, F. (1990). *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Morais, F. (1997). Reescrevendo a história da arte latino-americana. En *Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- Olivar Graterol, D. (2012). El latinoamericanismo en la propuesta teórica y crítica de Juan Acha: la convergencia con las teorías del Caribe. En *Revista Brasileira do Caribe*, n° 24, Universidade Federal de Goiás.
- Peron Loureiro, B. (2009). *Néstor García Canclini y la interpretación de América Latina*. México: mimeo.
- Peron Loureiro, B. (2015). *Néstor García Canclini and cultural policy in LatinAmerica*. Londres: mimeo.
- Richard, N. (Coord.) (1987). *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

- Richard, N. (2010). Introducción. En Richard, N. (editora), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: ARCIS/CLACSO.
- Sánchez Narvarte, E. (2020). Intelectuales y políticas de comunicación en América Latina. Reflexiones sobre Antonio Pasquali. Ediciones de Periodismo y Comunicación Social.
- Sánchez Narvarte, E. (2021). Tras las huellas del símbolo. Un itinerario intelectual de Néstor García Canclini (1963-1968). En *Razón y Palabra*, Vol. 25, N° 110.
- Sánchez Narvarte, E. (2022a). Antonio Pasquali, un itinerario intelectual transnacional: comunicación, cultura y política (1958-1989). ABediciones - Universidad Católica Andrés Bello
- Serviddio, F. (2010). Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real. En *Journal of social history*, vol. 44, Oxford University Press.
- Serviddio, F. (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Suárez Guerrini et al. (2015). El arte latinoamericano en cuestión: mapas y denominaciones en los debates críticos contemporáneos. En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. La Plata: Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata.
- Vindel, J. (2014). Esquirlas de una experiencia artístico-política: influjos internacionales de Tucumán Arde en los primeros años setenta. En *ASRI*, n° 7.