

## **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**

*The Latin American Janus:  
A critical-comparative analysis of the social function of art and the  
emergence of the “postmodern turn” in the work of Néstor García  
Canclini*

**Guillermo Jarpa**

Universidad de Chile

jarpa.guillermo@gmail.com

### **Resumen**

El presente artículo pretende, a partir del ejercicio de comparación teórica de los textos *Arte Popular y Sociedad en América Latina* (1977) y *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), ambos de autoría del filósofo Néstor García Canclini, ensayar y permitir la comprensión del concepto de “giro posmoderno” en la teoría crítica latinoamericana de mediados y fines del siglo XX. Particularmente, interesa notar su relevancia para la configuración de un pensamiento respecto a la función social del arte, su relación con el campo de la comunicación y la progresiva consolidación de las industrias culturales en Latinoamérica.

**Palabras Clave:** Industrias culturales, posmodernidad, estética, América Latina.

### **Abstract**

This article seeks, from the exercise of critical comparison of the texts *Arte Popular y Sociedad en América Latina* (1977) and *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), both of the authorship of philosopher Néstor García Canclini, to test and allow an understanding of the concept of the “postmodern turn” in Latin American critical theory of mid to late twentieth century. Particularly, it is intended to notice its relevance to the configuration

of a thought regarding the social function of art, its relationship with the communication field and the gradual consolidation of the cultural industries in Latin America.

**Keywords:** Cultural industries, postmodernity, aesthetic, Latin America.

## INTRODUCCIÓN

*“La ideología de la modernidad y el progreso se desintegra ante nuestros ojos y el inminente desastre ecológico de la reciente producción industrial es ostensible en todas partes. Sin embargo, no existe ningún imperativo lógico de que estas condiciones exijan una expresión artísticamente fragmentada, sobreestetizada, en el campo de la arquitectura. Al contrario, se puede argüir que semejante nivel de disyunción requiere, y hasta exige, una arquitectura de tranquilidad, una arquitectura que esté más allá de las agitaciones del presente momento, una arquitectura que nos devuelva, a través de la experiencia del sujeto, a aquel breve momento ilusorio tocado por Baudelaire, a aquel instante evocado por las palabras *luxe, calme, et volupté*.”*

*Kenneth Frampton*

### I.

La complejidad del concepto «posmodernidad» ha atravesado el debate intelectual desde su concepción hasta nuestros días<sup>1</sup> y su complejidad es representativa de la dificultad para comprender las transformaciones que han acontecido en el campo de lo cultural, lo social, lo político y lo económico, en las últimas décadas del siglo XX. Tales campos se relacionan, a su vez, con otros ejes problemáticos. Uno de ellos es el arte, concepto-práctica que en tanto objeto de estudio –estético, sociocultural, crítico–, desde su aparición en los albores de la Ilustración, ha tensado los intentos de una categorización. No obstante, si tuviéramos que realizar una síntesis de los debates en torno a su definición, podríamos reducirla a dos grandes líneas: a) arte como *la expresión de un sublime transhistórico*; b) arte como *la representación de una articulación histórica*.

Al conflicto histórico-conceptual que constituye la (im)posibilidad de definir el arte como objeto de estudio, se suma otra dificultad que para efectos de nuestro ensayo es el centro desde donde irradian nuestras preguntas: la *cuestión latinoamericana*.

---

1 A pesar de que su conceptualización ya se encontraba en textos y movimientos anteriores –tal como identifica Jorge Glusberg (ver Glusberg, 1993, pp. 123-124)–, nos atrevemos a considerar su inicio, como problema filosófico, a partir de la publicación del señero texto de Jean-François Lyotard *La Condición Postmoderna: Informe sobre el saber*, cuya publicación original en francés data de 1979.

¿Qué significa ser posmodernos en América Latina? De los años 80 en adelante, gracias a la tarea emprendida por los estudios culturales latinoamericanos y poscoloniales (Slater, 1996), y en correlato con la institucionalización del concepto en los centros occidentales del pensamiento, la pregunta por la condición posmoderna ha derivado en la constatación y crítica de su carácter «eurocéntrico»: “a pesar de que el «posmodernismo» suele presentarse como una descripción de una condición supuestamente universal, su definición casi siempre se construye dentro de los términos de lo que, en realidad, es el provincialismo anglo europeo” (Morley, 2007, p. 34). Frente a esto, un sector de la *intelligentsia* latinoamericana se ha encargado metódicamente de construir una epistemología *ad-hoc* para el continente del Sur, que permita hacerse cargo de las diversas aristas que allí se encuentran: el problema de la identidad, su lugar en el espacio de la globalización, los efectos de la tecnologización agitada, etc.; y, por supuesto, la pregunta por el arte.

La cercanía que establecemos entre los estudios relativos a la posmodernidad y a la historia y crítica del arte en Latinoamérica no es antojadiza. Si el posmodernismo latinoamericano es una pregunta sobre los *destiempos* de la Modernidad, es en el arte donde la pregunta por la condición expresiva del Tiempo –como yuxtaposición, contradicción, desencuentro, etc.– adquiere contornos problemáticos, en particular en el modo como la crítica asume el problema de la representación, en tanto forma de articular el Tiempo en el Espacio. En palabras de Valeriano Bozal: “representar es articular y, así, producir figuras significativas [...] Representar quiere decir, pues, organizar el mundo fáctico en figuras” (Bozal, 1987, p. 22), siendo el «espacio temporal» la base que permite el anclaje y construcción de una estructura de sentido. Al respecto, el reto consiste en reflexionar sobre este proceso –filosófico, artístico– en el contexto globalizado, donde la estructura perceptiva del tiempo –consecuencia de las transformaciones en los aparatos tecnológicos del registro y la percepción– entra en tensión:

si en la modernidad el tiempo marcaba un desarrollo donde pasado, presente y futuro eran distintos pero encadenados, y en el presente podían leerse los signos del futuro, ahora la distribución entre pasado, presente y futuro se diluye: las experiencias del pasado son cada vez menos útiles y no hay modos confiables de pensar el futuro (Arenas, 1997, p. 5).

Esta interpretación, que no deja de contener un matiz existencial –propio de la filosofía contemporánea– abre una serie de entradas relativa al papel de la estética y la crítica de arte en el contexto latinoamericano del siglo XX. En específico, nos interesa ensayar algunos apuntes sobre el “giro posmoderno” y su consecuencia en la teoría del arte, experimentado a través del cambio que acontece en la idea acerca de la función social del arte, su relación con la comunicación, y la progresiva consolidación de las industrias culturales en Latinoamérica. Aunque la cantidad de aproximaciones

y definiciones de posmodernismo es diversa, amplia e ingente<sup>2</sup>, nos interesa, para efectos de este ensayo, el siguiente problema: el elemento que identifica en el giro posmoderno:

una *crisis del proyecto político e ideológico alternativo al sistema capitalista*. Crisis teórica, política, ideológica, pragmática, de los proyectos socialistas, comunistas, nacionalistas, que son los que impregnaron –utópicamente, quizás– por última vez en este siglo, los procesos de los años ‘60 (Casullo, Forster y Kaufman, 2009, p. 196).

## II.

En atención al cuadro recién delimitado en el que se desarrollarán las reflexiones, proponemos realizarlas en torno a un autor en el cual sería posible identificar las traslaciones ejercidas por este giro posmoderno. Nos referimos a Néstor García Canclini, antropólogo y filósofo argentino que ha desarrollado gran parte de su labor intelectual en México y que es reconocido como uno de los autores centrales de los estudios culturales latinoamericanos en los últimos 30 años. Su trabajo ha estado marcado por un continuo afán de esclarecer las formas que adquiere la modernidad – como experiencia – y la posmodernidad – como problema – en el marco del desarrollo de las sociedades latinoamericanas. El *status* del ciudadano en función de sus hábitos de consumo, la crisis de la identidad cultural en el escenario de la globalización, la transformación de los patrones estéticos y sus modos de interactuar con la sociedad en el contexto urbano son algunas de las líneas de estudio de este crítico, que lo han elevado como una de las voces protagónicas de la teoría cultural latinoamericana. Pero sobre todo, la razón de centrarnos en su obra, es la radical relevancia que le ha atribuido al objeto *arte* como lugar de encuentro de la sociedad, la cultura, la economía y la política; todo aquello, con miras a pensar el desarrollo latinoamericano: ya sea como *emancipación* o *integración*.

Para este ensayo, el ejercicio a realizar resulta, por lo menos, arriesgado: se reflexionará sobre los cambios acontecidos en la teoría desde una contrastación entre los textos *Arte Popular y Sociedad en América Latina* (1977) y el célebre *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), ambos de autoría de García Canclini. En efecto, se asume que las transformaciones acontecidas en esos 13 años son lo suficientemente gravitantes, tanto en el terreno de las hipótesis esgrimidas como de la ideología que las sustenta, como para producir un impacto en la teoría que lleva como consecuencia una práctica política; por ende, es un problema sobre la *praxis*, y en el fondo, sobre una *política del conocimiento*.

---

2 ¿Podría argumentarse que (al igual que sucede con la idea de Modernidad) no existe “una” sino “varias” posmodernidades?

### III.

*Arte Popular y Sociedad en América Latina* fue el resultado de una investigación sobre las experiencias artísticas populares realizadas en América Latina en el contexto de las transformaciones socio-políticas que atravesaron el continente durante los años 60 y 70. Fue publicado mientras García Canclini terminaba su Doctorado en Filosofía en la Universidad de París. El texto actualmente se encuentra discontinuado, y el mismo autor da las razones de esto en *Culturas híbridas*, en tanto los planteamientos allí presentados no consideraban “una visión más compleja sobre la modernidad latinoamericana”<sup>3</sup> (García Canclini, 2007, p. 83). Más allá de esta justificación, este libro contiene algunas de las propuestas más en boga durante el período post-desarrollista, en específico aquellas construidas desde la concepción de una *teoría de la dependencia*, que el mismo García Canclini se encarga de juzgar:

en parte el error de estas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales. Hay que revisar, primero, si existen tantas diferencias entre la modernización europea y la nuestra. Luego, vamos a averiguar si la visión de una modernidad latinoamericana reprimida y postergada, cumplida con dependencia mecánica de las metrópolis, es tan cierta y tan disfuncional como los estudios sobre nuestro ‘atraso’ acostumbran declarar (García Canclini, 2007, p. 84).

*Arte popular...* se propone un reto no menor en relación al arte y su ubicación en dos vectores complementarios: la sociedad y la ciencia:

deseamos repensar sus fundamentos estéticos en relación con las transformaciones sociales. Los cambios en el arte y la sociedad han hecho estallar las categorías estéticas producidas por la filosofía de los últimos siglos, la que ordenó el sistema de “las bellas artes”, y reclaman, para ser explicados, que establezcamos un nuevo marco teórico, apoyado en las ciencias sociales (García Canclini, 1977, p. 9).

De esta forma, inferimos dos dimensiones de cambio: a) *filosófico-político*, en tanto re-significación de la estética en función de las transformaciones sociales que acontecen en Latinoamérica –y donde, además, se juega un componente de institucionalización identitaria–; y b) *metodológico-científico*, en la construcción de un marco teórico-empírico que comprenda el análisis de esta nueva propuesta estética. Como resulta evidente, son dos núcleos complementarios y necesarios para

---

3 La pregunta de rigor al respecto: ¿cuál es, entonces, esta “visión más compleja”? Acá se halla uno de los focos problemáticos centrales: el descalce entre Modernidad y Modernización, y las estrategias teóricas y políticas para resolverla. Volveremos sobre este tema más adelante.

cumplir el objetivo central del texto: la teorización y posterior puesta en práctica de un *arte de liberación*. Así, ya al final del libro, el autor define el arte como

todas aquellas actividades o aquellos aspectos de actividades de una cultura<sup>4</sup> en los que se trabaja lo sensible e imaginario, con un fin placentero y para desarrollar la identidad simbólica de un pueblo o una clase social, en función de una praxis transformadora (García Canclini, 1977, p 275).

En la argumentación del autor, se identifican dos puntos complementarios de gran interés, que sostienen el armazón teórico y que así permiten la consideración del arte como práctica liberadora<sup>5</sup>: a) una conceptualización de estética como forma de relación; y b) la defensa del artista como un “trabajador” de la cultura. Estas aristas se refuerzan bajo el supuesto de que hay una necesidad emancipadora por derribar las barreras que han enclaustrado al arte en la categoría de «Bellas Artes», o sea, en su enclaustramiento como *arte de elite*, concepción propia del modo de desarrollo que se dio en Europa, y que por tanto, no se condice con las condiciones latinoamericanas. Asumir una epistemología que reproduce los modos simbólicos eurocéntricos de comprender la relación del sujeto con el objeto, es aceptar la condición de dependencia material y, por ende, reproducir las injusticias en el campo social<sup>6</sup>. A esta concepción burguesa se opone García Canclini, apoyado bajo el fundamento filosófico de que la estética no es una teoría de la belleza, o una justificación sobre la condición de autonomía del arte, sino un “modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales”<sup>7</sup> (García Canclini, 1977, p. 275). A partir de esto el autor es capaz de fundamentar la naturaleza procesual del arte: como producción, distribución y

---

4 A pesar de que no se explicita, creemos relevante indicar que el tipo de cultura en la que está pensando García Canclini –y a la que le dedicará gran parte de su obra– es la *cultura urbana post-procesos migratorios campo-ciudad*. Por tanto, a pesar de su formación inicial en las lides de la antropología, vemos en el filósofo argentino-mexicano un acercamiento más a la sociología de la modernización y a los estudios culturales, que desarrollan su reflexión desde la pregunta por las relaciones y construcciones culturales en los entornos urbanos y globalizados.

5 Y que pueden leerse como el punto de partida y de fin del proyecto re-significador práctico del concepto de estética.

6 Acá opera una concepción dialéctica de la teoría marxista de la «estructura» y «superestructura», en tanto comprende la interrelación y lógica dinámica entre ambas dimensiones, y que intenta superar la noción dependiente y mecánica de la «estructura» sobre la «superestructura».

7 En esta afirmación se cuean ecos de la teoría de Pierre Bourdieu, en particular la de concepto de *campo artístico*. Para más información, ver: Bourdieu, P. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

consumo. Esta teorización, propia de un modelo materialista, ataca la consideración del artista como un “ente” distante e indiferente a su entorno, y a la vez compromete su imbricación con el tejido social, o sea la “apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo y para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con el orden económico vigente en cada sociedad” (García Canclini, 1977, p. 55). Esta línea de razonamiento permite llegar a la conclusión de que el artista debe considerarse un “trabajador”: mientras el obrero trabaja *lo material*, el artista trabaja *lo simbólico* –o sea, *el campo cultural*–, ambos conscientes de su papel en la Historia: *la toma de conciencia crítica que liderará al pueblo a su liberación:*

como en cualquier campo de la producción, su punto de partida es la toma de conciencia del artista de su condición de trabajador, la solidaridad con los demás artistas en la defensa de sus derechos y la inserción de la lucha por su liberación en las de todo el pueblo (García Canclini, 1977, p. 267).

Esa condición del artista como obrero cultural y la condición del arte como función transformadora se basan en el supuesto de base que cruza todo el libro:

pero para ir formando la nueva cultura no hay que esperar la revolución; al contrario, la práctica socialista del arte es un instrumento clave para crear nuevas condiciones culturales en la que crezcan, desde las bases, la conciencia y la acción revolucionarias (García Canclini, 1977, p. 262).

Ahí se devela, con toda su fuerza, el objetivo, la estrategia, la *praxis*<sup>8</sup>.

#### IV.

Una contrastación óptima con *Culturas híbridas* debe partir de sus similitudes generales, que construya un marco problemático para luego ir lentamente afinando las diferencias, que permiten problematizar el cambio operado en la hipótesis sobre la función del arte en relación con la sociedad. Ante la crisis de los proyectos políticos de izquierda, ¿cuál es la salida que encuentra García Canclini al estatuto del arte en la sociedad globalizada?

En primer lugar se mantiene, de forma muy similar, una cierta concepción de la estética cercana a los predicamentos de una sociología del arte. En *Culturas híbridas*

---

8 Una interrogante que queda en el aire es el modo en que la crítica ha de enfrentarse a una concepción del arte de tales características. ¿Se definiría en términos de la eficacia transformadora de la obra de arte? ¿Qué mirada adoptará en una sociedad socialista, donde la práctica artística, siguiendo al García Canclini de esta época, se encontraría yuxtapuesta al campo productivo? Un estudio futuro podría encargarse de plantear ese problema, considerando la complejidad de la pregunta.

se vuelve a insistir, con el mismo vigor intelectual que en *Arte popular...*, sobre cuál es el objeto de estudio de una estética contemporánea: “analizar el arte ya no es analizar solo obras, son las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendra y renueva el sentido” (García Canclini, 2007, p. 150). Mientras en *Arte popular...* se deslizaba sutilmente la influencia de Bourdieu, acá el concepto de *campo* adquiere completa relevancia y se asume como estructura de relación entre miembros de una estructura productiva que se encuentra reglamentada y sujeta a modificaciones: “cambiar las reglas del arte no es sólo un problema estético: cuestiona las estructuras con que los miembros del mundo artístico están habituados a relacionarse, y también las costumbres y creencias de los receptores” (García Canclini, 2007, p. 58).

A la par de esa convergencia teórica, encontramos en *Culturas híbridas* la permanencia del argumento sobre la necesidad de desarrollar condiciones socio-económicas que permitan el levantamiento de una revolución artística. No obstante –y aquí es posible identificar un vértice para pensar la distancia entre ambos textos–, la razón con que esta hipótesis se saca a la luz es para dar cuenta del fracaso relativo de los proyectos donde

la libertad estética se une a la responsabilidad ética. [...] La frustración de estas vanguardias [surrealismo, Bauhaus y constructivismo] se produjo, en parte, por el derrumbe de las condiciones sociales que alentaron su nacimiento. Sabemos también que sus experiencias se prolongaron en la historia del arte y en la historia social como reserva utópica, en la que movimientos posteriores, sobre todo en la década de los sesenta, encontraron estímulo para retomar los proyectos emancipadores, renovadores y democráticos de la modernidad. Pero la situación actual del arte y su inserción social exhiben una herencia lánguida de aquellos intentos de los años veinte y sesenta por convertir las innovaciones de las vanguardias en fuente de creatividad colectiva (García Canclini, 2007, pp. 61-62).

El diagnóstico es claro, y la conciencia de un tipo de pensamiento que fracasó, evidente. Mientras en *Arte popular...* se celebra la posibilidad que abre el arte como movimiento emancipador, “instrumento clave para crear nuevas condiciones culturales”, acá se devela que, precisamente, la relación de fuerza era inversa: las condiciones socio-culturales sostenían ese arte, y este último nada podía hacer si las condiciones cambian. *Grosso modo*, *Culturas híbridas* puede leerse como el texto que intenta construir una alternativa *desde un diagnóstico de las condiciones del presente*, y que, tal como el autor manifiesta al cerrar el texto, halle las estrategias para entrar y salir de la modernidad, *siendo radical sin ser fundamentalista*<sup>9</sup> (García

---

9 ¿Es esta la misma postura de un sector importante de las izquierdas latinoamericanas post-dictaduras militares?



Canclini, 2007, p. 336). La crítica a la función que los proyectos revolucionarios latinoamericanos atribuían al arte parte del supuesto de una *concepción homogeneizante* que los caracterizaba, similar a la que exhibe el circuito mercantil comunicacional, y que “veía[n] como una prolongación de la lucha contra la injusticia económica el abolir las divisiones entre científicos y trabajadores, artistas y pueblo, creadores y consumidores” (García Canclini, 2007, p. 153). Con respecto a este punto, la distancia entre el García Canclini de 1977 y el de 1990 es más que evidente; para que esto haya sucedido, tuvo que acontecer un giro teórico de peso, y que creemos tuvo que ver con la idea de separación entre tipos de arte y clase social. A pesar de que su exposición intenta alejarse de tales presunciones, para que la hipótesis del “artista-obrero” cuaje, se debe seguir manteniendo casillas fijas, o sea, se debe partir de la base que existen clases sociales cuyas estructuras son más bien estáticas, y que se encuentran aparejadas a gustos y modos particulares de vivir el arte. En *Culturas híbridas* es precisamente aquella concepción estática de la realidad la que se pone en tensión: ahora la realidad es dinámica, cambiante, los sujetos *transitan* de un mundo a otro, el poder se encuentra *deslocalizado*, y así las estrategias políticas se construyen desde distintos espacios móviles. El objetivo es que permita la entrada/salida a la Modernidad: “la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse los beneficios de la modernidad” (García Canclini, 2007, p. 17).

Acá es donde hace su aparición, con bombos y platillos, la funcionalidad positiva de las *industrias culturales como ventanas de acceso de los sujetos a la Modernidad*, entendiendo esta como espacio productor de sentidos sobre la realidad. Sin ir más lejos, sería la cultura de masas el campo donde se configura la identidad del sujeto, contrariamente a la relación *oprimido/opresor* como se suponía en la episteme crítica latinoamericana anterior a la década del 70; el binomio que estaría operando sería más bien el de *local/global*, como un espacio donde se pueden realizar las distintas operaciones de hegemonía, resistencia, adaptación, mestizaje, transculturación, etc; en síntesis, el espacio donde acontece la *hibridación* gracias a la fluidez con que las antiguas categorías socioculturales pueden movilizarse. Como indica un contemporáneo de García Canclini –y admirador de sus ideas–, el filósofo Jesús Martín-Barbero:

a partir de esa cultura de masas desde la que es necesario pensar una identidad que quiera ser a la vez nacional y popular, ya que es en esa cultura en la que las distancias que separaban la cultura de elite europeizante y la cultura popular tradicional y folklórica han sido convertidas en los extremos de un continuum cultural (Martín-Barbero, 1998, pp. 33-34).

Estas aseveraciones resultan relevantes como antecedente para pensar la crisis de la democratización de la cultura en América Latina en el siglo XX: el paso de una

*aspiración política emancipatoria*, a una *asimilación de un modelo reproductor de realidades*, configurado desde las industrias culturales e impulsado por proyectos económicos capitalistas. Es la verificación de lo paradójico: “la ‘socialización’ o democratización de la cultura ha sido lograda por las industrias culturales –en manos casi siempre de empresas privadas– más que por la buena voluntad cultural o política de los productores” (García Canclini, 2007, p. 104). Por ende, el reto que constituye esta nueva configuración social –y el programa planteado en *Culturas híbridas*– es la capacidad de los sujetos para *reconvertir* el patrimonio y así “reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado” (García Canclini, 2007, p. 16). La competencia en juego es la habilidad de adaptación a nuevos circuitos de producción, consumo y distribución cultural; la hibridación sería una solución a la pregunta instalada en *Arte popular...*, en relación a la transformación de las condiciones socioeconómicas. La diferencia radical entre los programas es que en *Culturas híbridas* el objetivo no sería transformar creativamente esas estructuras, sino adaptar los patrimonios a modo que se adapten a nuevas condiciones.

Frente a este panorama crucial de movilización y tráfico simbólico, ¿qué ocurre con la *identidad*, en tanto construcción y configuración de un modo de enfrentar la realidad? Bajo el prisma de la hibridación, la identidad sufre una revisión de carácter cultural y geopolítico, ya que “no solo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización” (García Canclini, 2007, p. 17). En palabras de Michel Agier, estamos frente a un desplazamiento de las *identidades culturales* a las *culturas identitarias*, que tensionan al sujeto en torno a su constitución cultural, proceso:

que no es nuevo, pero se ha hecho sin duda más evidente y generalizado hoy que antes: los contextos de competencia económica, de individualización y de exclusión acentúan en todas partes la interrogación identitaria y, por lo tanto, cierta obligación de reflexividad que, a su vez, problematiza la creación cultural (Agier, 2000, p. 15).

La hibridación designaría las mezclas interculturales propiamente modernas, entre otras, las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrias culturales.

Si en *Arte popular...* el autor proponía una reformulación del concepto de estética que permitiera su aplicación como *praxis* revolucionaria, en *Culturas híbridas* el objetivo pareciera ser más bien encontrar un campo donde los sujetos puedan encontrarse a pesar de sus diferencias. Lo “híbrido” sería la condición de posibilidad de la comunidad desgarrada para encontrarse en la igualdad de sus fragmentos disímiles. Para acometer aquello, el concepto de *traducción* adquiere protagonismo,

en relación al modo en que el arte teje esta red. Proponemos la hipótesis, gracias a la contrastación entre los dos textos, que el giro del pensamiento garcíacanciano va de una *praxis revolucionaria* a una *metodología traductora*:

tal vez la cuestión decisiva no sea convenir cuál de esos conceptos es más abarcador y fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver a este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al hibridarse. [...] Vinculamos así la pregunta por lo que hoy puede ser el arte y la cultura a las tareas de traducción de lo que dentro de nosotros y entre nosotros permanece desgajado, beligerante o incomprensible, o quizá llegue a hibridarse (García Canclini, 2007, p. 30).

La posición del consenso repta permanentemente por los pasajes de *Culturas híbridas*, quizás asumiendo la derrota de posturas más radicales sobre la transformación social. En relación al problema de la hegemonía, la tarea es la construcción de sociedades unificadas y coherentes, donde el movimiento de sus procesos, su forma de vivir la Modernidad, se logre desde el consenso. Acá se destila una noción interesante de identidad: la identidad está forjada a partir de la mirada que tengo del Otro, el cual a su vez me devuelve esa mirada articulando una dialéctica que, al mantenerse en equilibrio, es capaz de sostener el precepto de la *tolerancia*. El sentimiento posmoderno de no encontrar alternativas al sistema capitalista ilumina su propio faro al concebir la posibilidad del encuentro en la diferencia como forma de desarrollo. En ese sentido, ¿cuál podría ser el arte que esta forma exige? Un arte ubicuo producido por un artesano del detalle y el fragmento, cuyos

trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América latina al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de la artesanía, de los medios masivos y del abigarramiento urbano (García Canclini, 2007, p. 331).

En síntesis: un *flaneur* al servicio de la producción, consumo y distribución de significantes, que recorre los distintos pasajes de una ciudad heteróclita y segregada.

## CODA

Los problemas e hipótesis presentados acá pretenden proponer un contraste teórico lo suficientemente analítico para evidenciar el giro posmoderno, en relación a las dificultades de pensar una teoría transformadora. En ningún caso pretende tomar partido por una u otra forma de comprender la articulación entre intelectual

y sociedad, sino más bien ensayar contrastes entre distintos modelos que reflexionan la relación entre el artista y la sociedad. Como se atisbaba en la introducción, en el eje Artista-Sociedad confluye un sinfín de problemas que las humanidades y las ciencias sociales han intentado resolver, desde prismas y métodos distintos.

A pesar de que se cumplen 23 años desde la aparición de *Cultura híbridas*, la resonancia de los problemas que allí se exponen nos permite continuar el debate en la actualidad. En específico, para el objeto que intentamos diseñar en este escrito, su pertinencia para problematizar el estatuto del discurso crítico cultural es notoria y necesaria, y permite volver a configurar las preguntas que permitan movilizar el debate: ¿Qué significa una política del arte en la época actual? ¿Cómo construir una crítica de arte para un arte que ha abrazado la crítica como su retórica? ¿Cuáles son los temas de la crítica latinoamericana, y es posible pensar en una crítica posmoderna del arte o una crítica posmoderna de la industria cultural? ¿Dónde están los límites entre “arte” e “industria cultural”?

Solo como corolario, y a modo de cierre y provocación, hagamos salir a la palestra a Arthur C. Danto, para quien:

lo que hizo el posmodernismo fue hacer explícita la conciencia de la necesidad del significado. La dificultad radicaba en que estaba tratando todo lo humano como una clase de texto y que al hacerlo se privaba de la posibilidad de distinguir los textos que eran obras de arte de aquellos que no lo eran. [...] Mi punto de vista es que el problema enfrentado por el posmodernismo es la imagen exacta del que enfrentó el modernismo. Así como el modernismo necesitaba encontrar cuáles eran las estructuras formales propias del arte, el posmodernismo buscaba hallar qué textos eran los propios de las obras de arte. La respuesta radica en el concepto de encarnación: la obra de arte encarna su significado en su estructura formal (Danto, 2005, p. 31).

## Referencias bibliográficas

- Agier, M. (2000). La antropología de las identidades en las tensiones contemporáneas. *Revista Colombiana de Antropología*, 36, 6-19.
- Arenas, N. (1997). Globalización e identidad latinoamericana. *Nueva Sociedad*, 147, 120-131.
- Bozal, V. (1987). *Mimesis. Las imágenes y las cosas*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- Casullo, N., Forster, R., y Kaufman, A. (2009). *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Danto, A. (2005). La crítica de arte moderna y posmoderna. *Artes, la revista*, 5(9), 29-41.

- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. Ciudad de México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2007). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Glusberg, J. (1993). *Moderno / Postmoderno*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Martín-Barbero, J. (1998). Modernidades y destiempos latinoamericanos. *Nómadas*(8), 21-34.
- Morley, D. (2007). *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Slater, D. (1996). Geopolítica y posmodernismo. *Nueva Sociedad*, 144, 23-31.