

APORTES DE TICIO ESCOBAR PARA UNA HISTORIA DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

Giuliana Paneiva / giulianapaneiva@gmail.com

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

El siguiente trabajo tiene como objetivo desarrollar y analizar los aportes del teórico y curador paraguayo Ticio Escobar, para la construcción de una historia de la cultura desde una mirada situada, en la historia y la realidad latinoamericana. Para ello se tomará como objeto de análisis central su libro *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*, 1986, escrito en el contexto de la dictadura de Alfredo Stroessner. La propuesta de Escobar será puesta en diálogo con la mirada del antropólogo argentino Néstor García Canclini acerca de, principalmente, los términos: cultura, arte e identidad, con la intención de enriquecer el trabajo teórico de análisis e interpretación.

Palabras clave: Cultura, Arte, Identidad, Situacionalidad, Latinoamericana.

A modo de introducción

La presente investigación pretende desarrollar y analizar los aportes del teórico y curador paraguayo Ticio Escobar, para la construcción de una historia de la cultura desde una mirada situada, en la historia y la realidad latinoamericana. La propuesta de Escobar será puesta en diálogo con la mirada del antropólogo argentino Néstor García Canclini acerca de, principalmente, los términos: cultura, arte e identidad, con la intención de enriquecer el trabajo teórico de análisis e interpretación. Ticio Escobar es un curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural paraguayo (Asunción, 1947), figura activa e ineludible del entramado teórico, crítico–constructivo contemporáneo, de una historia cultural latinoamericana. Fue secretario de cultura de su país, durante el período 2008-2013, bajo la presidencia de Fernando Lugo y, actualmente, se desempeña como director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro¹, el cual se presenta como la puesta en práctica, en escena, de su teoría, más allá de las críticas que se le puedan realizar.

Situar para desmitificar *universales*

Con *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*, 1986, Escobar se propone revisar –situacionalmente desde el Sur- las categorías centrales sobre las que se cimienta el campo artístico, propuestas y/o, mejor dicho, impuestas, como él dice, por la cultura occidental, como verdades universales, indiscutibles e inalterables. Con este libro logra poner en crisis las categorías hegemónicas utilizadas para la identificación y comprensión del arte, al *desmenuzar* lo que presenta, desde el comienzo, como el mito del arte parte por parte, es decir, atendiendo, cuidadosamente, a cada una de sus premisas que se constituyen como su razón de ser, lo fundamentan y justifican.

En concordancia con el planteo de Nelly Richard, en la presentación que realiza a la reedición del libro mencionado en 2008, se puede decir que este texto constituye una sistematización de una deconstrucción afirmativa, en tanto que Escobar al pensar y

¹ Centro de Artes Visuales/Museo del Barro es un museo ubicado en Asunción, (Paraguay) cuyo objetivo es exponer diversas expresiones visuales de Paraguay e Iberoamérica, y revelar el carácter pluricultural y multiétnico del país.

estudiar otras realidades –a la europea- específicamente la de la cultura paraguaya y alrededores, deconstruye mitos, que se posicionaron históricamente como universales, desde la afirmación de la diferencia. En otras palabras, en lugar de posicionarse desde la crítica denunciatoria tercermundista y quedarse en la mera deconstrucción, enarbola a la periferia como un sitio afirmativo, posible de ser centro en sí mismo, -en tanto es y está siendo- justamente, manifestando y remarcando las diferencias con respecto a la cultura occidental hegemónica constituida como la única verdadera y modelo a imitar. Diferencias que se terminan constituyendo en características identitarias, implicando –obligatoriamente- para su comprensión, un giro y/o desplazamiento de contextos, escenarios y realidades.

El mito del arte y el mito del pueblo, fue escrito en 1986, durante la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) en el Paraguay, por lo que la publicación del mismo supuso para Escobar un compromiso político en una escena en donde las represiones, censuras y persecuciones eran habituales y, al mismo tiempo, un compromiso intelectual, compartido por otros tantos preocupados por debatir, definir y delimitar una cultura y un arte latinoamericano, y por la revisión, con la intención de generar una mirada y conjunto de conceptos autónomos, de categorías concernientes al campo artístico, transplantadas, originarias de otras realidades e historias. En este contexto, Escobar además de desmonumentalizar y jaquear determinados conceptos entendidos como universales, se dedica a analizar la cultura popular paraguaya, a los sectores subalternos a aquellos hegemónicamente tratados –tanto en la teoría como en la praxis- y más aún, los reivindica y los presenta -corriéndolos de su lugar histórico- como protagonistas en la producción de imágenes identitarias.

El mito del arte...

El interés de Escobar por revisar categorías artísticas hegemónicas, se inscribe en el clima de época crítico y revisionista de la década del 70' y del 80' en Latinoamérica, en relación con la configuración de las verdades y fundamentos de las diferentes disciplinas y campos de conocimiento, coincidiendo con otros significativos cambios y sucesos revolucionarios a nivel mundial. Si bien esta revisión temática, que involucra el sondeo de las identidades artísticas latinoamericanas, trata de una preocupación de antaño, -datando de principios de siglo XX con pensadores argentinos como Ángel Guido y Rodolfo Kusch- he decidido problematizarla desde la actualidad en la que me encuentro, en la medida en que la considero aun vigente y contemporánea, ni resuelta, ni cerrada, que se ha mantenido latente, aflorando en las distintas épocas históricas desde diferentes miradas y perspectivas.

La tesis central de Escobar parte del interés por analizar y comprender las producciones culturales paraguayas, particularmente, aquellas de la cultura popular o subalterna (condición por la cual el autor la restringe a las culturas rurales e indígenas). Lo que sucede es, que al querer interpretar tales prácticas partiendo de las premisas tradicionales que definen lo que es arte y lo distinguen de lo que no, concluye que estas producciones a pesar de que él las presenta como artísticas, quedarían por fuera de lo que se supone artístico. Es así que se pregunta ¿por qué pasa esto?, a lo que arriba a la conclusión de que el término arte se constituyó históricamente como uno de los grandes relatos de la modernidad, que fija límites, pertenencias y restricciones, a partir del cual se designa como artístico a toda práctica que cumpla con ciertas notas específicas, tales como: la unicidad y originalidad del objeto; la autonomía estética, de la mano de la inutilidad práctica, es decir, la existencia única de la forma por encima de cualquier otra función que pueda opacar la contemplación estética, y la expresión del genio individual. Características que se corresponden con las propias de un arte producido en un breve periodo histórico: siglos XVI al XX y en una determinada cultura: la de Europa occidental moderna. En este sentido es que Escobar plantea que ese modelo universal de arte resulta en realidad una imposición reduccionista y etnocentrista, en tanto que “se identifica con un producto histórico y deja de lado objetos y hechos de la cultura popular que, por haber sido creados en otras condiciones, tienen cualidades y posibilidades diferentes” (Escobar, 1986:72)

Esta metanarrativa se instituye en el contexto moderno –segunda mitad del siglo XVIII- de consolidación de la Estética (occidental) como una disciplina autónoma, siendo las proposiciones de Immanuel Kant –en lo relativo a la sensibilidad y al gusto estético- los

fundamentos epistemológicos sobre los que se cimienta dicha constitución. En este entramado emancipatorio y a partir de la premisa acerca del desinterés y la inutilidad práctica kantiana, la autonomía estética se posiciona como la característica principal de toda obra de arte. Es decir, que serán *arte* aquellas producciones que centren su *interés* únicamente en su forma estética, dejando de lado todas aquellas otras funciones o usos utilitarios, rituales, sociales, etc. Desinterés e inutilidad práctica que garantizarán su reconocimiento artístico y su belleza pura, posible de ser contemplada sin distracciones extra estéticas.

Para desmitificar esta nota, Escobar recurre a Walter Benjamin quien plantea que si bien el arte moderno secularizó al objeto, quitándole su valor cultural, al elevarlo al plano exhibitivo, de la mera contemplación, al mismo tiempo, la elevación fue tal que terminó por reducir dicho valor de uso por sobre el valor de cambio, promoviendo la apropiación mercantil del objeto. Entonces, si en un punto la gran obra de arte moderna se volvió autónoma con respecto a cualquier función extra artística, esta pretensión deviene en falacia, en tanto en ese mismo proceso se tornó dependiente de las necesidades del mercado. El crítico paraguayo avanza aún más en la disidencia con respecto a esta nota fundamental del *arte* al coincidir con Pierre Francastel –desde la sociología del arte- en que el arte más allá de cualquier valor, incluso tratándose únicamente del exhibitivo, es vehículo de la ideología de su época, desde la concepción del mundo subjetiva del artista. En este sentido, interesa aquí retomar la cita revalorada por Escobar: Ni hoy ni nunca el verdadero arte ha revestido un carácter de gratuidad. Los valores estéticos no son valores separados de toda contingencia, valores inútiles. Sé muy bien que la opinión de Kant ha sido tomada por varios y muy importantes pensadores [...], [pero] no podríamos estar de acuerdo con su fórmula, porque si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, o si el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. Y, de hecho, ocurre todo lo contrario: el arte [...] es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo. (Francastel, 1970, citado por Escobar, 1986:49)

Esta oposición a la *inutilidad kantiana* se entiende en el marco de la intención de Escobar de querer interpretar las producciones culturales indígenas. En estas comunidades como en las mestizas, las distintas imágenes y formas estéticas se encuentran –siempre- imbricadas con otras funciones y condiciones sociales. La forma estética en ellas funciona como aglutinante de otras, adquiriendo así, en ese complejo entramado, distintos significados sociales y simbólicos, religiosos, políticos, rituales, identitarios, etc. Por mencionar uno de los casos que estudia Escobar, retomo la danza maká², en la cual los participantes llevan una vestimenta específica –plumas, collares, pulseras, vinchas- como uno de los ejemplos que el autor propone para argumentar el entendimiento de este tipo de manifestaciones como artísticas. Identifica en ellas, de manera explícita, un nivel estético, otorgado por la importancia que se le concede a las formas, a los colores, a los materiales y a su distribución y, también, encuentra allí un nivel artístico, poético, al tratarse de manifestaciones que logran trascender lo meramente formal y desencadenan nuevos significados plurales, vinculando aquellos originarios y tradicionales con las condiciones particulares y contextuales de su tiempo actual. Es por ello que, en culturas



indígenas como la maká, como así también en la guaraní, resulta imposible separar los valores estéticos de la compleja trama de significados sociales en la que se amalgaman y adquieren sentidos. Descontextualización que devendría, a su vez, en la supresión de su carácter artístico, posicionándolos como cualquier otro objeto más del folclore, de la cultura visual indígena.

Escena de danza maká. Fotografía: Mike Goddard, 2017. *Revista SurGente*, Paraguay. Sumado a estas observaciones que hacen caer la autonomía estética y la inutilidad kantiana en el arte, el autor refiere a la función representativa de las imágenes. Este aspecto arduamente debatido en la contemporaneidad, se comienza a delinear en *El mito del arte...* y se retoma en una de sus últimas publicaciones: *Imagen e intemperie*, 2015, en la cual se problematiza el lugar en el cual se encuentra el arte en la actualidad, encontrándose ésta fuertemente marcada por la esfera del mercado y su mundo constitutivo. A pesar de todos cambios que ha vivenciado el campo artístico en relación a las transformaciones sociales, y principalmente, en relación a las imposiciones del mercado total -característica de la contemporaneidad-, por ejemplo desdibujarse totalmente los límites del campo a tal punto de que ciertos autores -como es el caso de García Canclini- cuestionan la relevancia de continuar utilizando esta terminología en la contemporaneidad; el arte no ha logrado escapar de su función representativa. Es decir que, la imagen es cosa y signo a la vez: presenta una forma, y apela de esta manera al valor estético, a la belleza, pero al mismo tiempo, deviene símbolo de algo más, algo que está por fuera de la cosa, (re)presenta un objeto o idea ausente. En este sentido, Escobar plantea que las producciones artísticas populares del Paraguay serían más *artísticas* que las eruditas occidentales, en tanto las primeras no buscan ser figurativas,

²Los makás, o mac'as o macás son un pueblo indígena originario del Chaco Boreal en Paraguay y Argentina, que hoy viven principalmente en la Nueva Colonia Indígena Maká, ubicada en la localidad de Mariano Roque Alonso, en los suburbios de la ciudad de Asunción, y también en la provincia argentina de Formosa.

al hallarse, en la mayoría de los casos, imbricadas en experiencias sociorreligiosas irrepresentables, y por ello no representan algo más allá de lo que están presentando. En cambio, en aquellas obras de arte tradicionales en las que, por ejemplo, aparece un retrato, esos retratos si bien presentan una imagen específica con determinada técnica y hechura, al mismo tiempo (re) presentan a la persona retratada ausente, incluso con todos aquellos significados sociales y de poder que el retratado simboliza. (Escobar, 2015)

De esta manera, luego de plantear sus argumentos en contra de una concepción etnocentrista del arte, para Escobar:

[...] la “artisticidad” no está medida por la carencia de funciones, sino por la posibilidad de que las formas lleguen a provocar ese choque desencadenante de nuevos significados que constituye el efecto artístico fundamental. Muchos objetos, aun bellos (estéticos) y por completo desvinculados de intenciones utilitarias, pueden carecer de estatuto artístico si sus formas no tienen la fuerza necesaria para impugnar su pura presencia y abrirla a otros sentidos; es decir, si carecen de la convicción necesaria para producir un desfase con su propia realidad por el que se cuelen otras realidades. (Escobar, 1986:69)

Asimismo, valerse de la autonomía estética como una de las cualidades excluyentes con las cuales definir al arte, supone defender la tesis de las bellas artes y las artes menores por decantación. En culturas donde las creaciones populares se producen en el seno de situaciones rituales, simbólicas o incluso cotidianas, no adquieren ese grado superior de mera contemplación estética, de la forma por la forma, por lo tanto, devienen -según esta exclusión ilustrada- en artesanías. Si bien el aspecto manual es característico de estas producciones, llamarlas artesanías sería referirse únicamente al material y al tipo de producción, quitándoles el lado artístico y simbólico, recayendo de esta manera en un acto discriminatorio y colonizador, según el cual solo les es posible el *arte* a las culturas occidentalizadas que respeten –separen de toda función extra artística exceptuando la mercantil y la representativa- dicha autonomía formal. Convengamos, asimismo, que la mayoría de las manifestaciones reconocidas hegemónica e históricamente como artísticas son producciones en las cuales destaca, de igual manera, su carácter artesanal, pero no por ello son llamadas artesanías, las cuales suponen un grado menor dentro del marco de la división entre las bellas y *feas* artes.

Por otro lado, lo que llama la atención es la decisión de Escobar de continuar con la nominación de aquellas producciones visuales de las culturas populares paraguayas que trascienden su materialidad como arte, luego de haber desgranado parte por parte el mito del arte con sus respectivas notas y contradecir su universalidad, sumado al reconocimiento de que las culturas indígenas no tienen en su lenguaje un término similar al del arte occidental, tanto en el guaraní oficial como en el popular. Entonces, entiendo que esta insistencia nominal forma parte de una decisión política del autor, con la intención de elevar las producciones populares paraguayas al mismo nivel que las eruditas occidentales, es decir, otorgarles el mismo valor cultural que –tanto- se les ha negado histórica y hegemónicamente. Porque, a su vez, en el libro se tiene en consideración la idea de llamar a estas manifestaciones de otra manera que no sea retomando la palabra arte, por tratarse de algo totalmente distinto a lo promovido y designado por el mismo.

Partiendo del hecho de que estas premisas son presentadas en 1986, valoro la intención del autor por enaltecer las producciones visuales populares de su país, sin embargo, considero que podría, más adelante en el tiempo, problematizar su definición y denominación como producciones distintas a las *artísticas* y reconocerlas en su diferencia

Resumiendo, el gran relato del arte, se establece como uno de los mitos pilares de la modernidad. Comprendemos por mitos, narraciones ficcionales que interpretan lo real y se posicionan como verdades para luchar contra los cambios y las incertidumbres. Vale la aclaración de que ficcional no significa falso o irreal, sin embargo, el mito puede devenir falsificación en la medida en que se vea manipulado ideológicamente por el sector dominante a favor de sus intereses particulares. El problema, entonces, no es con el mito del arte y sus notas definitorias, sino con la pretensión de universalidad de

ese mito, con su imposición de verdad absoluta -que de manera ineludible denota implicancias ideológicas etnocéntricas-, con la cual se comparan y juzgan distintas producciones simbólicas, lo que también supondría creer que los mitos no tienen historia y por ende, que no cambian. Interesa en este punto retomar la incorporación que realiza Escobar de Barthes, quien plantea que: “El develamiento del mito es un acto político en cuanto ayuda a descubrir la alienación que formas presentadas inocentemente tratan de oscurecer.” (Barthes, 1981 citado por Escobar, 1986:115)
El mito del pueblo...

Así como en el texto de 1986 Escobar analiza el mito del arte, también se encarga de deshilar al mito que tiene como protagonista al pueblo. De forma detallada expone las diferentes miradas y concepciones del término y plantea que tanto aquellas románticas como aquellas nacionalistas, coinciden en la concepción homogénea del pueblo, en verlo como una unidad social abstracta, como una esencia inmutable que no admite conflictos ni contradicciones. Sobresalen aquellas miradas paternalistas, como la de las vanguardias que lo enarbolan como aquel que puede llevar a la emancipación y a la revolución pero que, para ello, debe ser educado y concientizado, es decir, el pueblo como una potencia –aunque- ingenua y pasiva que debe ser formada y guiada. Alejado de estas miradas esencialistas y paternalistas del pueblo, Escobar utiliza el término más como adjetivo y desde un sentido más amplio. Es decir, tomando como punto de partida el concepto gramsciano de hegemonía³, lo popular se entiende como un locus, como el espacio que ocupan ciertos sectores con respecto a otros, específicamente con respecto a los dominantes. En este sentido, lo popular designa los sectores subalternos, aquellos excluidos por distintas formas de subordinación, opresión, explotación o marginación, cuyas producciones ocurren al margen o se proponen como alternativas a las dominantes. Al referirse a los sectores subalternos, se restringe a las comunidades indígenas y a los sectores rurales paraguayos, haciendo foco en sus producciones culturales. Entendiendo, entonces, a las culturas populares como aquellas prácticas de los grupos subalternos mediante las cuales construyen sus identidades particulares que los definen como comunidad, a partir de un conjunto de símbolos e imágenes que se presentan como alternativos a los de la cultura dominante y oscilan entre la contestación y la adhesión a la hegemónica.

Por otro lado, así como Escobar decide llamar arte a ciertas producciones estético-simbólicas de las culturas paraguayas que trascienden su materialidad, decide denominar arte popular al conjunto de formas estéticas producidas por los sectores subalternos o populares que condensan diferentes funciones sociales y buscan renovar los sentidos de la/s identidad/es comunitaria/s, actualizando prácticas y procesos históricos tradicionales según las condiciones estructurales particulares del contexto en el cual aparecen y cobran sentido. Asimismo, el autor nos advierte acerca de la hibridez constitutiva del término que decide utilizar (arte popular), en cuanto a que su primer concepto deviene de la estética y el segundo de las teorías sociales del campo de la sociología. Lo interesante, además, es que es un término contradictorio en sí mismo porque, como se ha desarrollado hasta el momento, ese *gran arte moderno* es elitista y excluyente, no solo desde el punto de vista de quien lo consume sino justamente desde los cerrados límites y alcances que fija para las obras; mientras que *lo popular*, utilizado para designar la posición de quien o quienes producen, más que para referirse a un objeto con cualidades específicas en sí, designa todo lo contrario. Es decir, se posiciona de la *vereda de enfrente* al arte erudito; focaliza en el lugar subalterno que ocupan determinados sectores, siendo, a su vez, la referencia colectiva una característica fundamental para su conformación, tanto en lo referente a la producción como a la conciencia compartida del grupo frente a la dominación.

Dichas manifestaciones estéticas que el autor concibe como arte popular, constituyen una pequeña parte dentro de la totalidad de las culturas populares paraguayas. Por un

³ La dirección política, ideológica y cultural de la clase dominante por sobre otras clases, sin la utilización de la fuerza y la violencia coercitiva. Se trata de una dominación sutil y subyacente que, por esta misma característica, se constituye como una estrategia mucho más fuerte y efectiva en cuanto a su permanencia en las diferentes instancias de poder.

lado, porque no todo lo constitutivo de una cultura es arte y, asimismo, porque según este pensador, no todas las culturas subalternas paraguayas tienen las condiciones necesarias para producir manifestaciones artísticas. Para que ello suceda, “la colectividad requiere cohesión social, memorias densas y proyectos firmes” (Escobar, 1986:127), por lo que al momento actual de la escritura del libro (1986), sólo ciertas comunidades de la Región Oriental del Paraguay producen formas estético-poéticas. Y, siguiendo este idea, Escobar plantea que es la cultura campesina e indígena la que tiene mayores posibilidades de producir discursos artísticos, siendo que la conciencia de un nosotros se vio fecundada por sus propias condiciones sociohistóricas y de subsistencia, como el hecho de vivir en territorios apartados de las grandes urbes y el sentido comunitario tradicional y constitutivo de dichas comunidades.

El cambio viene, también, con reservas

Otro gran supuesto que forma parte del mito occidental moderno que Escobar busca derrumbar es el relativo al cambio. Éste se presenta como una cualidad exclusiva y posible para el arte erudito, y por oposición, vedado para el arte popular, que para permanecer debe perpetuarse idéntico y puro así mismo, detenido en el tiempo original. En este sentido, dicho argumento romántico, también adoptado por ideologías nacionalistas y populistas, le confiere al arte erudito las posibilidades de generar modificaciones a partir de fuentes diversas y nuevas que ingresan como ricos aportes culturales, revolucionar y ser contemporáneo a su momento, generando desestabilizaciones incluso para con las notas fundamentales definitorias de ese gran arte. Se me viene a la mente, por ejemplo, las vanguardias de principios de siglo XX que rompen radicalmente con las notas del arte académico y, de igual manera o incluso por ello, en la actualidad son enarboladas como exponentes artísticos occidentales, símbolo revolucionario y progresista de la época y del contexto de los grandes centros culturales e intelectuales. Mientras que al arte popular le queda el lugar del pasado, del culto, de los orígenes, pero de un pasado ahistórico. Y aquí traigo nuevamente la voz de García Canclini quien plantea, desde una mirada marxista y a partir del estudio de los procesos de hibridación en el marco del análisis de las múltiples y diversas transacciones de nuestra sociedad moderna y globalizada, que todos los procesos históricos son híbridos por naturaleza. Entendiendo por hibridación “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (García Canclini, 2013, 14), es por ello que decimos que el cambio interviene y aparece de manera ineludible en la producción de esas “estructuras, objetos y prácticas” que posibilitan la continuidad de las sociedades que conforman identidades, tradiciones e historias y hacen la Historia. Siguiendo esta idea, tanto Canclini como Escobar coinciden en que no existe cultura o fenómeno cultural puro, ni siquiera desde su origen, sino que es –por tratarse de un proceso histórico- en esencia híbrido.

La ilusión de pureza cultural forma parte de un mito romántico de resonancias fascistas, que encubre el hecho de que toda asimilación es nutritiva y de que el cambio, fundamental para asegurar el flujo de formas culturales, constituye un desafío para la imaginación y un antídoto contra la repetición refleja. (Escobar, 1986:137)

Esta tendencia etnocéntrica que reserva el cambio al arte erudito, prohíbe, asimismo, al arte popular el empaparse de contemporaneidad, en lo relativo a las nuevas técnicas y formas, siendo que si así lo hiciera se pervertiría. Frente a estas discriminaciones excluyentes, Escobar plantea que en general las diferentes comunidades étnicas conservan un núcleo básico simbólico, en lo relativo a las prácticas artísticas, pero que cambian con libertad incorporando elementos y pautas nuevas y de diferente índole, generalmente en relación a usos domésticos, lúdicos o comerciales. Entonces, plantea que lo importante, en realidad, no es si se renueva algo o no y qué se renueva, sino que lo que se haga -por más mínimo que sea- responda a una decisión autogestionada, que sea tomada desde el interior de la comunidad misma para poder conservar su legitimidad, sus sentidos simbólicos y de cohesión identitaria.

El autor argumenta cómo hasta los rituales -en apariencia- más conservadores transforman sus pautas constitutivas. Por ejemplo, con el caso del Areté Guasú (el gran tiempo verdadero), la tradicional fiesta agrícola de los chiriguano guaraní que se hibrida

con el carnaval criollo y se actualiza, al incorporar diferentes signos ajenos -en un principio- sin perder por ello su originalidad y su función propiciatoria y de cohesión social. Es un complejo ritual constituido por elementos originarios de diferentes culturas, quizás en un punto contradictorias algunas, por ejemplo, las máscaras utilizadas son de origen arawak, los altos capirotos (sombreros cónicos) tienen procedencia colonial, las vestimentas rasgos andinos y los adornos proceden de la cultura criolla, andina y militar. Sumado a esto, las influencias de la contemporaneidad moderna capitalista y globalizada de la que son parte, que se evidencia en los guantes de motociclistas, pelucas sintéticas, anteojos de sol oscuros, y recortes de revistas que se agregan a mascarar hechas de palo borracho e incluso en la convivencia entre otras -máscaras- hechas de plumas y pieles de animales como la onza, el pecuarí o venado, y nuevas confeccionadas con plástico y cartón. (Re) presentaciones de antepasados comparten escena con imágenes de Batman y E.T. sin perder la coherencia de la fiesta. Heterogeneidad y desorden se imbrican en un complejo entramado que logra conformar un rito actual, sano, con la capacidad de incorporar elementos extranjeros y renovarse con ellos.



Ritual chiriguano Areté Guasú. Fotografía: Agencia de Información Paraguaya, 2015. De esta manera, las fiestas y rituales étnicos se re-construyen en universos nuevos contemporáneos y a partir de asociaciones formales o semánticas, los significantes dinamizan el curso sociocultural y nombran realidades nuevas.

Algunas reflexiones finales

Retomando las ideas centrales del trabajo, rescato que, ubicado desde el Sur, desde Paraguay, desde Latinoamérica, Ticio Escobar revisa las categorías centrales que constituyen y cimientan el campo artístico, impuestas -en uno de sus, tantos, actos colonizantes- por la cultura occidental como verdades universales. Esa revisión la realiza a partir del interés de análisis de las producciones culturales, más específicamente artísticas, de las culturas populares de su propio país. Revisión que lleva adelante al mismo tiempo que enarbola a la periferia -manifestaciones artísticas subalternas y latinoamericanas- como un sitio afirmativo desde donde cuestionar y mirar el mundo.

El crítico paraguayo acusa que el término arte se constituyó como uno de los grandes relatos de la modernidad, que establece características excluyentes y fija límites, según los cuales se designa como artístico a toda manifestación que cumpla con ciertas notas específicas tales como: la unicidad del objeto; la autonomía estética, la inutilidad práctica y la expresión del genio individual. Notas elitistas y reduccionistas que sólo se corresponden con las propias de un arte producido en un breve periodo histórico: siglos XVI al XX, en una determinada cultura: la de Europa occidental moderna. Notas todas que dejan por fuera (del estatuto artístico) a las producciones culturales populares analizadas por el autor, en donde las formas estéticas aparecen imbricadas con otras funciones sociales, lúdicas y/o religiosas. Frente a esta situación, Escobar sostiene que la artísticidad se trata más que de cualidades inherentes particulares del objeto, de la

potencialidad de la imagen de generar y develar nuevos significados, desencadenando algo más allá de lo que presenta el material de la obra.

Por otro lado, en una sociedad sin relato como asegura Canclini, es decir una sociedad en la que no existe un relato –tan anhelado por muchos- que logre ordenar y unificar la diversidad, el arte o las artes se posicionan más del lado de la vida que las teorías acerca del mismo. La intención aquí no es recaer en un discurso romántico sino aludir con *el lado de la vida* a la realidad misma, gobernada por una lógica más casual que causal o lógica como –en muchas ocasiones- pretendemos que sea. El arte, entonces, sigue la forma del caos, de la imprevisibilidad, de la inmanencia, característica también del ser humano, quien, sin embargo, se ha ensañado en ocultarla, ordenarla y categorizarla siguiendo la lógica del relato aristotélico clásico que enarbola como estructura normativa. Con esto quiero decir que el arte, sigue las órdenes y los vaivenes del día a día, por eso en muchas ocasiones nos sorprendemos cuando nos topamos con obras que anteceden situaciones sociales, políticas y económicas. En este sentido es que destaco el trabajo de Ticio Escobar como un gran aporte para la construcción de una historia cultural latinoamericana, sobre todo en el detener su atención e investigación en el conjunto –heterogéneo- de imágenes de las culturas subalternas del Paraguay y en su intención de develar, desmonumentalizar y quitarle la inmortalidad al mito del arte como una verdad universal, rígida, absoluta e impositiva que aporta –en gran medida- a esa categorización automática. Sin embargo, considero que ciertos aspectos deberían, -a más de 30 años de distancia de su primera exposición- ser revisados y reproblematicados por el autor. Como, por ejemplo: la insistencia en la denominación artística para con producciones culturales paraguayas que no fueron concebidas como tales, siendo que Escobar plantea –explícitamente- que no existen culturas superiores ni inferiores sino que todo sistema simbólico debe ser considerado de acuerdo con los requerimientos a que responde, dando así reconocimiento a las diferencias culturales.

A su vez, utilizar el término de arte popular pareciera seguir alimentando la oposición binaria entre arte erudito-hegemónico/artes popular-subalterno. Situación que deviene contradictoria en tanto Escobar repara en contra de las dicotomías occidentales modernas como categorías excluyentes y estáticas, pero por otro lado recurre a ellas a lo largo de todo su texto.

De igual manera y para concluir, me interesa, más allá de las contradicciones y de las reproblematicaciones que considero necesarias en la propuesta teórica de Escobar, destacar su aporte como un acto político y descolonizador, nutritivo en el terreno (des)constructivo de un pensamiento cultural visual latinoamericano crítico, autónomo y situado.

Referencias Bibliográficas

Escobar, Ticio. (1986). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Escobar, Ticio. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2015.

García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2013.

García Canclini, Néstor. (2010). *La sociedad sin relato, Antropología y Estética de la inminencia*. Madrid: Ed. Katz, 2012.