



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Escobar, Ticio. *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021. 232 pp.

PELAYO GUIJARRO GALINDO
 pelayoguijarrogalindo@gmail.com
 Universidad de Granada

Ticio Escobar es uno de los curadores y críticos de arte más reconocidos del panorama latinoamericano. Se desempeñó como secretario de cultura durante el gobierno de Fernando Lugo (2008-2013) y en la actualidad es el director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro de Asunción, Paraguay. A lo largo de su prolífera trayectoria encontramos una profunda preocupación por la cuestión del arte popular, muestra de ello son algunas de sus obras más representativas: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (1986); *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay* (1993); o *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo* (1999). En su último libro, *Aura latente* (2021), reúne una serie de ensayos en los que progresivamente va denunciado –preponderantemente en clave benjaminiana– el agotamiento de los presupuestos metafísicos de la estética occidental: tiempo lineal, pretensiones de universalidad, autonomía formal, etc.; para posteriormente discutir con una serie de autores contemporáneos como Didi-Huberman, Rolnik o Rancière, acerca de las latencias que albergan las obras de arte popular de las culturas indígenas como ‘horizontes emancipatorios’ capaces de alumbrar otros mundos posibles.

En el primero de los ensayos titulado: “La pequeña muerte del arte”, Escobar comienza su análisis señalando la pérdida de ‘hegemonía’ que ha experimentado en las últimas décadas la ‘estética eurooccidental’: “Ha concluido el modelo de arte basado en el culto de reliquias y fetiches creados en el ámbito eurooccidental” (p. 42). Un modelo sustentado, por un lado, en la particular Metafísica de la presencia, que diría Heidegger, que pretende capturar la ‘dinamicidad de la realidad’ petrificándola como ‘sustancias eternas y universales’ (p. 94). En este sentido, Escobar hará especial hincapié en la necesidad de desustancializar conceptos como el de ‘utopía’ (p. 107) o ‘pueblo’ (p. 118s.). De igual modo, para Escobar, una revisión de los fundamentos de la actual ‘metafísica

sustancialista' serviría para romper con los 'cercos disciplinarios' que caracteriza a la 'tensión autonomía-heteronomía formal del arte'; puesto que, siguiendo a Rolnik: "el sistema del arte, una invención de la cultura occidental moderna, ha encerrado la creación de un dominio institucional levantado entre los siglos XVIII y XIX" (p. 62).

Por otra parte, las 'muertes del arte' sobre las que incide Escobar tiene que ver con el concepto de Aura que desarrolla Benjamin en términos de un 'aquí y ahora' que cuenta con una trama singular, como, por ejemplo, pueda ser el caso del *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee (p. 144ss.). Según Escobar, la 'lógica del capitalismo financiero global' habría triturado – en términos tradicionales– ese aura de las obras, aliándose para ello con una industria cultural que todo lo reduce a un espectáculo fetichista de mercancías. No obstante, a partir de la lectura que realizan Deleuze y Guattari de la *litterature mineur* de Kafka (1975), Escobar plantea la presente de un aura menuda que "supone una concepción del inconsciente como campo de producción de mundos virtuales, actualizables o no por el deseo" (p. 158). Por tanto, una de las formas de hacer frente a esta dramática situación sería despertando 'latencias' –'embriones de futuro' con Benjamin– por medio del 'montaje de Instalaciones' – Dysposición para Didi-Huberman– en donde las imágenes puedan centellejar entre las tinieblas como lo hacen las luciérnagas (p. 50).

El segundo de los ensayos que conformar el libro recibe el nombre de "Aura disidente: arte y política". En él, Escobar prosigue cuestionando algunos de los presupuestos de la estética occidental como son la 'temporalidad lineal' (p. 83) o la 'representación mimética' (p. 71); a la par que reivindica el papel del 'arte comprometido' (p. 76) como forma 'contrahegemónica' de hacer emerger nuevos horizontes de sentido crítico-emancipatorios: "Hacer de la ausencia un principio de transformación y reemplazo de las representaciones establecidas" (p. 78). En este punto, podríamos decir que Escobar presenta –parafraseando a Boaventura da Sousa Santos– una estética de las emergencias en la que la 'dialéctica del montaje y re-montaje' que planteaba con Didi-Huberman (p. 101), es complementada con un espectador emancipado capaz de construir los 'acontecimientos/eventos' de los que nos habla Rancière (p. 120-121). Ahora bien, esta particular estética de las emergencias no podría comprenderse sin hacer referencia a la teoría de la verdad como desocultamiento (a-létheia) que desarrolla Heidegger (p. 68-69), desde donde la 'Obra de arte' es concebida como "una apertura dispuesta al acontecimiento. El *lichtung*, la figura de Heidegger, nombra un claro, un espaciamento obrado para el desocultamiento, que es siempre la aparición de una verdad sobre el fondo de su propia sustracción" (p. 197).

A continuación, Escobar –en diálogo con Rolnik– retoma los conceptos de infrapolítica y micropolítica para referirse a la estrategia que utiliza este 'arte contestatario' a la hora de enfrentarse a las Necropolíticas que denuncia Achille Mbembe (p. 58s.). Nos encontramos aquí con una tensión entre estas 'micropolíticas de la mirada' caracterizadas por alentar la 'pulsión creadora' y el 'deseo subjetivo' frente a la banalización que llevan a cabo unas 'necropolíticas' que "busca instrumentalizar su impulso creador y neutra-

lizar su potencial poético” (p. 76). En este sentido, según Escobar lo que se encuentra en disputa es el uso de la memoria. Por un lado, encontraríamos el potencial crítico de la ‘contramemoria’ –en clave foucaultiana– capaz de romper con la temporalidad lineal del discurso oficialista y acudir al pasado como una reserva de ‘experiencias colectivas’ que –en palabras de Benjamin– pueden ser actualizadas a través del recuerdo: “apoderarse de un recuerdo tal y como este relumbra en un instante de peligro” (p. 134); mientras que, en el polo opuesto nos topamos con la mercantilización de la memoria y turistización del recuerdo propios de la industria cultural: “Esa maquinaria se ha apropiado de imágenes, formas y figuras propias de la disidencia. Se ha apropiado de ellas para banalizarlas y neutralizar su potencial crítico y creativo” (p. 65).

En el tercer ensayo: “El aura en la época de la reproductividad numérica”, Escobar explota las posibilidades trasgresoras de los actuales medios técnicos y sus imágenes digitales. Comenzará haciendo referencia a la fotografía y el cine como aquellas formas del arte propias de la modernidad, que “nace al mismo tiempo como mercancía y como posibilidad de transformar de modo radical la sensibilidad y la experiencia tempoespacial: de alterar el régimen de la representación” (p. 175). Respecto a la fotografía considera que hay que diferenciar entre la meramente ‘testimonial’, aquella que Baudelaire considera como una simple transcripción mecánica (p. 142), y la ‘fotografía con aura’ que, según Benjamin, se encentraría impregnada de la subjetividad del autor (p. 148). Destino similar habría corrido el formato cinematográfico, en el que conviven los horizontes emancipatorios abiertos por el cine de autor con el más burdo entretenimiento masivo promovido por la industria cultural: “El cine creador de lenguajes alternativos; el capaz, en sus mejores casos, de perturbar la subjetividad y desafiar la regularidad del orden simbólico con la extrañeza radical de sus imágenes y conceptos” (p. 173). Este apartado concluye enfatizando la urgencia por recuperar la ‘soberanía de las imágenes’ (p. 153), puesto que en la actualidad nos encontramos diariamente expuestos a una avalancha de ‘tecnoimágenes transnacionalizadas’ o ‘figuras-obstáculo’ que opacan el aura menuda de las auténticas ‘imágenes dialéctico-digitales’.

En el cuarto y último de los ensayos “Aura diferente: la eficacia de las imágenes en ciertas culturas indígenas” encontramos una reivindicación del ‘poder ceremonial’ como ‘pragmática social’ capaz de hacer emerger las latencias que habitan en el ‘arte popular’ como horizontes ‘micro-utópicos’ de otros mundos y subjetividades posibles: “Tales objetos devienen piezas del registro imaginario capaces, si no de revelar lo real imposible, si de acercar pistas que den cuenta de él; que iluminen, fugaces, los contornos de su ausencia irremediable” (p. 202). Si bien la interseccionalidad entre arte y política es una constante a lo largo de toda la obra, en este ensayo resulta explícita la búsqueda de un modelo de ‘desarrollo sustentable’ alternativo a las Necropolíticas del capitalismo liberal, a partir de las manifestaciones de arte indígena. Según Escobar, en las diferentes culturas indígenas de Sudamérica encontramos una matriz común de este sistema que se ha denominado ‘Buen vivir’: “En quechua se llama *sumak kawsay*; en aimara, *sumak qamaña*, y en guaraní, *tekoporá*” (p. 85-86). Una tesis tan sugerente

como atrevida, pues como haya señalado, por ejemplo, Silvia Rivera Cusicanqui (2012), se trataría solamente de una lectura pretenciosa de cierta izquierda latinoamericana que busca apropiarse de las luchas indígenas como parte de su proyecto macropolítico. Sea como fuera, como señala Escobar, en el arte popular ‘centellea’ la posibilidad de escindirnos de la razón científico-calculadora occidental consagrada tras la ‘desmagificación del mundo’ que denunciaba Max Weber: “Los imaginarios que se despliegan durante los rituales tienen efectos mágico-propiciatorios que ayudan a esquivar los peligros que acercan la expansión capitalista sobre los bosques” (p. 220).

En definitiva, en *Aura latente* encontramos una profunda crítica al aséptico formalismo propio de la tradición eurooccidental que pretende interpretar las obras de arte como meras realidades escindidas, colocadas en un plano trascendental. Por el contrario, Escobar realiza un cuidadoso alegato en defensa de la dimensión pragmática del arte, entendiendo la obra como un ‘dispositivo de combate’ capaz de crear formas sensibles que actualizan las experiencias revolucionario-emancipatorias que se encuentran en estado latente. La obra, por tanto, se trataría de un espacio de mediación o interpretación de la realidad que va más allá de lo meramente descriptivo en términos positivistas, siendo precisamente su particular carácter trasgresor el elemento distintivo, capaz de propiciar la emergencia del ‘acontecimiento’ desde los que puedan alumbrarse imaginarios emancipadores que transformen nuestro actual régimen de representación. De modo que, resulta manifiesta la relación que, a lo largo de la obra, se va trazando entre estética, ética, política y técnica, tratándose, en última instancia, de una justificación del compromiso que debe guardar el arte con la tarea de construir una contrahegemonía a partir de prácticas micropolíticas que trasciendan propiamente el campo de lo institucional. En este sentido, el ejemplo que ha explorado Escobar es el del arte popular de las culturas indígenas, con el propósito de vislumbrar nuevos ‘horizontes de sentido’ atendiendo a las epistemologías y sensibilidades de estos sujetos populares.