

# HOY MÁS QUE NUNCA CABE ABRIR LA PUERTA A OTROS SISTEMAS DE CULTURAS, PENSAMIENTOS Y SABIDURÍAS

Entrevista a Ticio Escobar,  
por Juan Fabbri y Anamaría Garzón Mantilla

---

Ticio Escobar, curador, crítico e historiador del arte. Director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro de Asunción, Paraguay. Correo electrónico: [asistente@ticioescobar.com](mailto:asistente@ticioescobar.com)

- Abogado y licenciado en Filosofía, Universidad Católica, Asunción.
- Miembro del Claustro del Doctorado en Filosofía, Mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

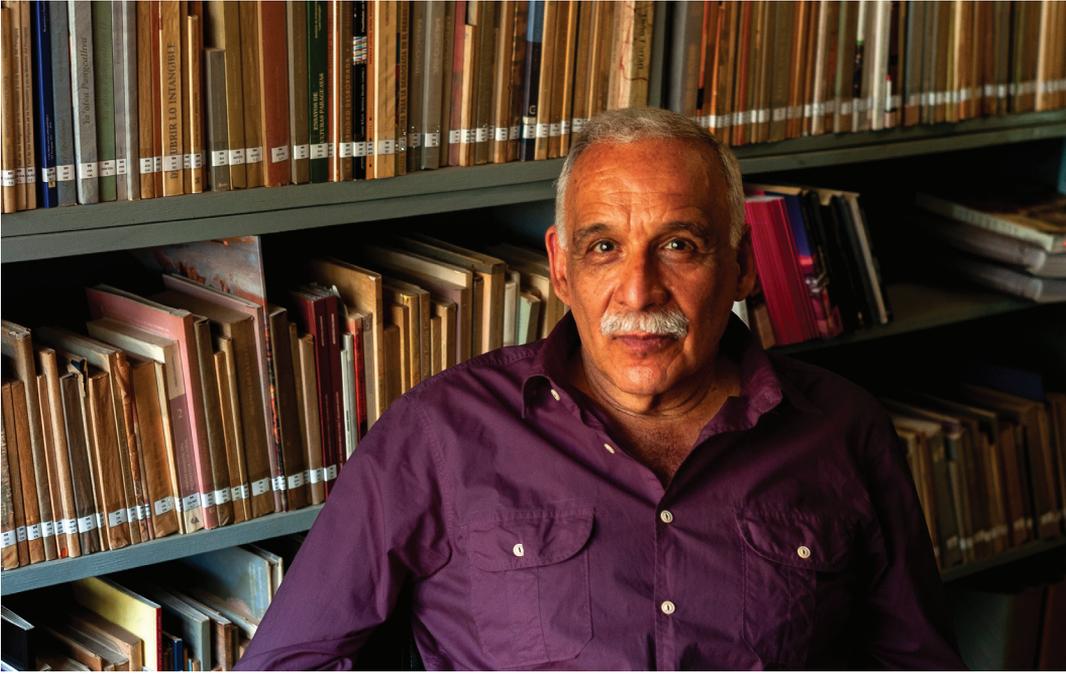
Juan Fabbri, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés UMSA, Av. Villazón N° 1995, Monoblock Central, Piso 6, La Paz.

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Calle Fernando Guachalla N° 476, Zona Sopocachi, La Paz. Correo Electrónico: [fabbrijuan@hotmail.com](mailto:fabbrijuan@hotmail.com)

- Mtro. Antropología Visual, Flacso, Ecuador
- Lic. Antropología, UMSA, Bolivia

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Casa Tomate, oficina 304, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: [agarazon@usfq.edu.ec](mailto:agarazon@usfq.edu.ec)

- MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.



©Ticio Escobar.

**Anamaría Garzón Mantilla:** Viniendo de una formación en derecho, ¿cómo empezó su trabajo en cultura y arte?

**Ticio Escobar:** Como autodidacta. Porque provengo de muchas disciplinas y cruzo muchos ámbitos. Mi formación en derecho fue fundamental para aclarar el pensamiento en términos lógico jurídicos y sentar ciertos principios relativos a la justicia. En términos prácticos, me resultó fundamental en el desempeño de mis cargos de Director de Cultura de la ciudad de Asunción

**\*Ticio Escobar** (Asunción, 1947) es curador, profesor, investigador, gestor cultural y crítico de arte. Es autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay (Ley Escobar 3051) y director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción. Fue Director de Cultura de Asunción (1991-1996) y Ministro de Cultura de Paraguay (2008-2012). Ha recibido condecoraciones como el Premio Príncipe Claus de Holanda para la Cultura y el Desarrollo (1998), el Premio Bartolomé de las Casas otorgado por Casa de América, Madrid (2004), Caballero de la Orden Francesa de las Artes y las Letras (2009), entre otros. Algunos de sus libros son: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* (1982-1984), *El mito del arte y el mito del pueblo* (1986), *Textos varios sobre Cultura, Transición y Modernidad* (1992), *El arte en los tiempos globales* (1997), *El arte fuera de sí* (2004), *La maldición de Nemur* (2007), *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay* (2012), *La invención de la distancia* (2013), *Aura Latente* (2020).

**Fecha envío:** 07/10/2020

**Fecha aceptación:** 05/12/2020

**DOI:** [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2113](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2113)

**Cómo citar:** Escobar, T., Fabbri, J., Garzón, A. (2020). Hoy más que nunca cabe abrir la puerta a otros sistemas de culturas, pensamientos y sabidurías. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 162-169). Quito: USFQ PRESS.



y de Ministro de Cultura de Paraguay. También constituyó un instrumento indispensable para redactar la Ley Nacional de Cultura y co-redactar la Ley Nacional de Patrimonio del Paraguay. Por otra parte, esa formación, proveyó los argumentos jurídicos de mi militancia por los Derechos Humanos y luego, más específicamente, por los derechos de los pueblos indígenas. Mi actividad en la escena pública tuvo, pues, en esa formación un aliado fuerte.

En relación en los ámbitos de la teoría del arte, tal como sostuve, soy autodidacta. Me formé leyendo, asistiendo a congresos y conferencias, escribiendo, analizando obra y organizando exposiciones. Me pasó lo mismo con la antropología: nunca estudié a nivel académico universitario, mi trabajo con pueblos indígenas parte de mis vivencias con ellos y de mis experiencias personales. Creo que tengo una manera muy singular de pensamiento porque me salté varias etapas de una formación rigurosamente académica, entonces eso también me da una libertad o un descaro para encarar temas que quizás requieran un orden más sistemático.

**Juan Fabbri:** ¿Podría contarnos cómo inició su relación con los pueblos indígenas, tomando en cuenta que ese vínculo empieza en un contexto político complejo en Paraguay?

**TE:** Entre 1954 y 1989 el Paraguay padeció la fuerte dictadura del General Alfredo Stroessner. Durante ese tiempo estuve preso en cinco ocasiones por mi militancia antidictatorial. Durante las primeras décadas de esa época negra, en el ámbito de los derechos humanos se pensaba con énfasis en la defensa de las libertades individuales, los derechos sociales y económicos, pero poco a poco se comenzó a hablar de los derechos ambientales y culturales. A fines de la década de los setentas comencé a vincularme con el ejercicio de los derechos culturales y desde allí específicamente con los étnicos, así como con los derechos relativos al ámbito de la creación y el pensamiento crítico. Mi preocupación por el arte indígena nace en el contexto de mis investigaciones sobre el arte desarrollado en el Paraguay.

A la hora de estudiar el arte indígena es imposible considerar los aspectos estéticos, creativos y poéticos de la producción desprendiéndolos de las intrincadas relaciones sociales, políticas, religiosas, étnicas, pragmáticas de la vida cotidiana. Eso me obligaba a tener una mirada más compleja, considerando todos esos aspectos. Uno puede quedar embelesado solamente por la belleza de las formas sin considerar las situaciones de exclusión, miseria, opresión e injusticia que vulneran los pueblos indígenas en el Paraguay (en todo el mundo, en general). Al tener la mirada enfocada no sólo desde la perspectiva del arte, sino también desde la de los derechos humanos, pude también trabajar temas de políticas públicas indígenas, que no se pueden aislar en la riqueza que su cultura ha generado, en lo que nosotros llamamos arte.

Mi conocimiento de la cuestión indígena se basa tanto en estudios como en la convivencia que mantuve con varias comunidades. Desde ambas prácticas, encaré en ocasiones un enfoque epistemológicamente híbrido intentando analizar determinadas manifestaciones de las culturas indígenas desde categorías occidentales. Ese enfoque me llevó a considerar el límite de esas categorías y la necesidad de emplear conceptos alternativos para encarar lo indígena desde una perspectiva decolonial.

**AMG:** Eso nos lleva a pensar en el Museo del Barro, fundado en 1979, que cuestiona las categorías del canon institucional de los museos. ¿Cómo funcionaron las relaciones entre las comunidades de indígenas y el museo en los primeros años? ¿Cómo mira esos procesos ahora?

**TE:** El Museo del Barro no surgió con la idea clara de llegar a constituir un museo alternativo en la dirección decolonial y pluralista que adquirió después. Surgió ante la barbarie de la dictadura, para salvaguardar ciertos objetos y sus memorias; una intención preservacionista en sus comienzos. En 1978 empecé a escribir *Una interpretación de las artes visuales en Paraguay* y a mirar con rigor el arte indígena y el popular. Me preguntaba por qué no eran considerados formas de arte, si también movilizaban imaginarios y sensibilidades, y además desarrollan sus propias técnicas de producción. Los incluí en el libro, pero aún como fenómenos del pasado o formas condenadas a la extinción, con una mirada evolutiva heredada de la historia del arte moderno. Era necesario reformular los conceptos y ese fue uno de los argumentos que incluimos para hablar de arte indígena y popular en el Museo. El siguiente libro que escribí fue sobre ese tema: *El mito del arte y el mito del pueblo*. En ese tiempo comencé a tener experiencias fuertes con etnias indígenas y grupos de creadores suburbanos y el libro surgió como una manera de argumentar por qué lo indígena y lo popular tendrían que estar de tú a tú con otras piezas artísticas. Mucho tiempo después ese libro fue entendido como una argumentación decolonial, pero en ese momento yo no tenía más preocupación que la provocada por la urgencia de clarificar el lugar de las formas diferentes de arte. Entendía que la cuestión de lo mítico y lo ritual debería de ser abordada simultáneamente desde distintos lugares, que incluyen el poético, porque uno se queda sin léxico para nombrar las disciplinadas palabras de la academia occidental en situaciones que rebasan las categorías establecidas.

**AMG:** Eso me hace pensar en su propia postura crítica frente a la academia...

**TE:** Sí, yo tengo una visión muy crítica de cierto modelo de universidad muy centrada en burocracias administrativas, saberes disciplinados y jerarquías autoritarias; cerradas a otros modelos de conocimiento, impermeables e la participación y el disenso. Creo que un aporte de la universidad al pensamiento crítico sería el de asumir sus propios límites e intentar rebasarlos siempre.

Eso requiere confrontar y formular preguntas constantemente, no respuestas cuadrículadas en términos de *papers*. Es claro que los modelos académicos podrían también significar apertura de sentidos y significaciones; no creo, pues, que haya que echar por la borda la enorme experiencia, la metodología, la estructura del sistema universitario, pero creo que es necesario confrontarla con otros modelos de saber, pensar y sentir. No se trata de dar la espalda al régimen occidental logocéntrico, sino de ponerlo en contingencia, deconstruirlo y confrontarlo con otros modelos. En esa medida, el pensamiento indígena es enormemente potente y puede servirnos mucho, sobre todo en un momento que nuestro propio pensamiento está tan asustado y tan desencantado. En ese sentido, creo que más que nunca cabe abrir la puerta a otros sistemas de culturas, pensamientos y sabidurías.

**JF:** Ticio, en esa misma línea, pensando en el sistema del arte y cierta apertura que se nota actualmente hacia las curadurías de arte contemporáneo indígena, ¿cómo ve esa relación entre los artistas indígenas y los centros hegemónicos/mainstream del arte?

**TE:** Creo que el *mainstream* tampoco es un bloque homogéneo y que la propia hegemonía tiene sus fisuras. El propio concepto de hegemonía admite una apertura hacia lo otro, hacia lo diferente. Gran parte del arte crítico, disidente o alternativo, más que contra hegemónico, quizá sea no-hegemónico. En algunos momentos las relaciones centro - periferia no implican lugares fijos, sino posiciones que a veces se cruzan, a veces coinciden, a veces chocan, pero no se definen por una dicotomía binaria preestablecida. Existe una relación de diferencia que permite afirmar la posibilidad de que en la disidencia puedan darse cruces entre posiciones distintas.

El sistema hegemónico del arte, constituido por las bienales, las galerías, las ferias, el coleccionismo y la propia academia, favorece a los intereses del mercado —la producción de renta por encima de cualquier cosa—, pero las propias instituciones no pueden evitar que se cuele movimientos disidentes. El sistema no puede evitar que coexistan en su interior posiciones diferentes, condición sine qua non para el ejercicio de la creación y el pensamiento crítico del cual se nutre.

Las ferias de arte son menos conflictivas, porque es más claro el juego del mercado, pero en las bienales hay contradicciones fuertes entre la tendencia a buscar índices de mayor audiencia y la posibilidad de que promueva formas creativas y experimentales que constituyen su misma razón. Por más complaciente que intenten ser hacia los grandes públicos, la bienal y el museo no pueden renunciar a sus pliegues críticos, conceptuales, políticos y poéticos pues se anularían como tales. Por otra parte, no solo en términos de expansión de mercado, sino de aplicación de políticas públicas, de democratización

de la cultura, resulta difícil conciliar los complejos objetivos del gran arte con las tareas de divulgación. Resulta complicado pasar de las musas a las masas a las musas, decía un crítico en relación a los desafíos del museo actual, es decir, no debería optarse entre el mausoleo y el parque de diversiones. El gran desafío del sistema del arte es cómo conciliar calidad y cantidad, economía y creación, investigación crítica y rentabilidad.

**AMG:** Y en las bienales también están las tensiones entre lo nacional, lo internacional, tensiones entre distintas sensibilidades...

**TE:** Sí. Recuerdo que en una oportunidad me invitaron a colaborar en la Bienal de Cuenca, en Ecuador. Me impresionó el arte de las culturas indígenas del país, pero la bienal estaba preocupada por pasar a un modelo más abierto, más internacional. A mi me parecía estupendo que fuera más abierta, pero también creía que debía contemplar la diversidad cultural local. Había comunidades indígenas cercanas a la bienal que tenían sus propios sistemas de arte, sus propias sensibilidades y sus propios mundos de sentido. Yo no sé si, más allá del exotismo o la condescendencia de lo políticamente correcto, una bienal tiene capacidad de acoger formas alternativas circundantes, no sé si puede mirar a un costado y admitir la potencia de mundos paralelos, provistos de su propia intensidad y su carga significativa.

**AMG:** Creo que esa idea nos conduce a una pregunta que teníamos con respecto al giro actual hacia el pensamiento indígena y el arte contemporáneo indígena. ¿Cómo mira este giro?

**TE:** Como en cualquier fenómeno complejo, hay muchas muchos impulsos que llevaron a desembocar en esta escena. Por una parte está el pensamiento decolonial que en las últimas décadas ha cobrado bastante fuerza, promoviendo la validez de sistemas conceptuales, expresivos y estéticos distintos a los occidentales. Yo no creo que existan pensamientos mejores ni peores, pero sí creo que hay voces de pensadores que han sido sofocados, desconocidos, discriminados y perseguidos durante mucho tiempo. En parte el pensamiento contemporáneo, como crítica de la modernidad, recusa la omnipotencia logocéntrica, heredada de la modernidad. Recusa así la supremacía del pensamiento occidental y su concepto de temporalidad como desenvolvimiento del tiempo de una forma cronológica, en términos de progreso y acumulación. Cierta pensamiento contemporáneo, aun gestado en Occidente, impugna el eurocentrismo moderno, la primacía de la forma estética y el concepto lineal y evolutivo de la temporalidad moderna. Tal pensamiento asume la diversidad de tiempos, de modelos estéticos, de culturas y disciplinas. Esa posición coincide con el pensamiento decolonial en la reivindicación de sistemas plurales de arte: sistemas no basados en las dualidades metafísicas que tanto comprometen el devenir de la estética occidental.

Por otra parte, el pensamiento de la diferencia se abre a una dimensión de capital importancia: la micropolítica, desde la cual dejan de ser solamente importantes las grandes causas y luchas transformadoras de historia, para considerar el papel determinante de las subjetividades, el inconsciente, los afectos del cuerpo y el deseo. Estos giros del pensamiento deben mucho a los movimientos feministas, los perspectivas de género, los activismos sexo-disidentes y, en general, a un pensamiento que busca redefinir las categorías y clasificaciones hechas por el capitalismo occidental que, obsesionado por la racionalidad y por la renta, signa lugares fijos, no solamente a las cosas sino a los sujetos. En ese tablero, resulta fundamental el pensamiento del arte, porque el arte pone en duda la estabilidad de las categorías estéticas, sociales, políticas y ontológicas. Hoy, especialmente con la pandemia, hemos visto un interés por aventurar salidas y soluciones provenientes de otras culturas, como las indígenas, que tal vez no tengan la clave –porque ninguna cultura da claves–, pero sí pueden brindar indicios posibles. Por ejemplo, la mayoría de culturas indígenas recusan un modelo lineal de temporalidad (como lo viene haciendo parte del pensamiento disidente europeo). Entonces, ahora que todos los debates tratan de decir cómo será el futuro post-pandemia, creo que podemos pensar en presentes mucho más laxos, en futuros que quizá ya fueron o pasados que no llegan todavía... Las temporalidades son muchas y eso abre un campo enorme en el cual la imaginación y la intuición también van jugando papeles tan importantes como los que tienen los propios conceptos o el razonamiento.

**JF:** esto nos lleva a pensar Latinoamérica tiene profundas desigualdades, ¿creo que el mundo del arte aporta o puede aportar a los movimientos sociales de luchas y reivindicaciones que están tan presentes en nuestros territorios?

**TE:** No creo que el arte pueda suplantar labores que necesariamente suponen un trabajo macropolítico de exigir, manifestar, demandar y combatir, pero sí creo que el arte puede afectar en una dimensión micropolítica. Pienso en esa dimensión desde una política del deseo, desde de una política de la mirada que no pretende suplantar sino alimentar una serie de impulsos que anuncien o anticipen en clave imaginaria las posibilidades que hoy no se avizoran.

Rancière dice que las vanguardias en general tienen dos funciones: por una parte, abrir caminos, en un sentido militar de ir a la cabeza y abrir caminos como una cuadrilla de iluminados que muestra el camino correcto; por otra, anticipar tiempos posibles. Parecería que ahora la función más importante es la segunda, aunque cualquier dimensión antipatoria puede parecer casi imposible, pues ahora miramos al mundo de una forma pesimista, por la pandemia, por la crisis ambiental, por las crisis políticas y las desigualdades. Lo que hizo la pandemia fue sobre todo quitar la mascarilla a la desigualdad reinante en el mundo; pero a pesar de la emergencia de este rostro atroz, debemos ima-

---

ginar otros tiempos posibles, sembrar gérmenes de futuro. Yo no quiero caer en el cinismo ilustrado ni en el entusiasmo bobalicón pero sí mantener una reserva de imaginación, basada en la fuerza del deseo, porque parece que en este momento el mundo no da para más. Ese “no puedo respirar” ilustra tan bien la tragedia del hombre que muere asesinado por asfixia, es también un síntoma del mundo al que le está costando respirar. Tal vez por mi edad, creo que el trabajo del arte es el de mandar señales encriptadas al futuro y pensar en la posibilidad de que eso nos pueda animar seguir pensando, creando, creando, haciendo lo posible para que nuestro vivir no sea un mero sobrevivir ni una desesperación por seguir respirando solamente. [post\(s\)](#)