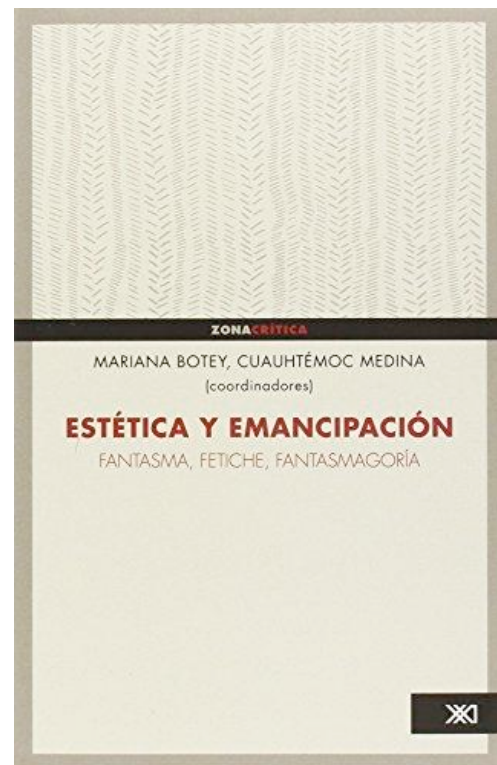


Mariana Botey, Cuathémoc Medina (coords.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2014, 286
Por [Mauro Fernández Castro](#)

Este libro nace como un libro de teoría; y sin embargo, la teoría que se practica en él es muy especial. Me explicaré con una referencia al contexto en el que surge.

Fue 2010 un año de conmemoraciones centenarias en México. Tras las decepcionantes ofertas culturales oficiales que pretendían celebrar el centenario de la revolución y el bicentenario del inicio de la guerra de la independencia, otro centenario, el de la creación de la UNAM, fue reclamado por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de esta universidad para ofrecer una visión crítica del concepto de “emancipación” que todas estas celebraciones pretendían emplazar. Así, de una serie de actividades, entre las que destacan los seminarios de Mariana Botey “Zonas de disturbio” o el simposio internacional “Fantasma, fetiche y fantasmagoría”, es heredero este libro. La mayor parte de los ensayos se realizaron en el marco de este último simposio mencionado, al que acudieron tanto críticos culturales como artistas-teóricos o pensadores de muy variada procedencia.

Sería esta misma diversidad de enfoques la que trae a colación Cuathémoc Medina en su presentación al preferir hablar de *emancipaciones* (en plural) que de un proyecto de emancipación unitario. El hecho de que haya nacido como crítica a una posición oficial en torno a la interpretación del concepto que estaba a la base de



aquellas celebraciones, el de “emancipación”, es el motivo de que la misma actuación teórica, de rebeldía, que los autores lleven a cabo se abisma en una maraña de perspectivas. Pues la emancipación no se deja tratar dócilmente como materia de estudio, sino que obliga siempre al que la estudia a poner en juego su saber para intervenir de algún modo en la realidad, a hacer que el mismo discurso se escore hacia un lado u otro y a colorear sus conceptos para que dejen de ser opacos. Pero hay más razones que explican la falta de identidad de este libro consigo mismo. El que sus autores entablen contacto con una esfera como es la del arte es desde luego una de ellas, pues en cada momento se disparan en una dirección: la relación entre arte y política es en algunos ensayos el tema central, mientras que en otros se muestra de forma más marginal; en algunos las manifestaciones artísticas sirven como guía para la reflexión sobre la emancipación y en otros es el mismo proyecto para un arte futuro el que promete una acción política emancipadora; incluso a veces es el mismo ensayo el que se acerca a la categoría de arte. La otra razón para la multivocidad del libro tiene que ver con la procedencia geográfica de los autores del libro: la conciencia de pertenecer a la periferia marca muchas de las reflexiones con un cierto carácter de desenfado teórico, al mismo tiempo que expresa la urgencia e ineludibilidad de la acción política.

354

Año -
unio
2019

La primera sección en la que los editores dividen el libro agrupa diversos ensayos bajo el rótulo de *Tácticas* y pretende, como explica Medina, explorar la posibilidad de un arte emancipador hoy en día. El origen de tales ensayos es anterior a tal agrupación pero todos tienen en común, dicho en términos laxos, el tratar un rasgo o una posibilidad del arte como catalizador de una acción emancipadora frente a otro rasgo, del arte o de fuera, que actúa en dirección opuesta. Cabe decir que esta misma caracterización que acabo de describir se nota forzada ya en el primer ensayo, el de Shuddhabrata Sengupta, que es prácticamente inclasificable; no obstante, empecemos por los otros.

Luis Camnitzer se apoya en su distinción entre geografía e infografía para explicar en lo que consiste la virtud propia del arte: mientras que sobre los objetos concretos se puede ejercer la propiedad (cuyo paradigma es el dominio geográfico de los países sobre sus territorios), no se da el mismo caso para los flujos de información, símbolos, ideas y culturas, los cuales ejercen resistencia desde el fondo

de los primeros. Su función es la de servir pacíficamente de pedagogía al enemigo, mostrarle lo que no puede conquistar, pero al mismo tiempo el propio autor no reniega de una posibilidad de llevar la emancipación mediante “una revolucioncita aquí o allá”. Esta última y muy somera (ya en el mismo ensayo) mención a la revolución directa es muy interesante para ver los límites que el propio autor concibe para la distinción infografía-geografía.

Suely Rolnik ahonda, podríamos decir, en los movimientos contemporáneos de lo que Camnitzer llamó “infografía”. Ella encuentra que una característica de las sociedades actuales es la subjetividad antropofágica. Esta se basaría en una lógica que privilegia la falta de una identidad clara y estable, el mestizaje y la hibridación, y la creación de un espacio en permanente movimiento, mostrando así los propios desgarros que dejan ver la realidad del otro y el colapso del sentido único. No obstante, esta es susceptible asimismo de ser escamoteada por lo que ella llama la “baja antropofagia”, que traiciona la aparición de la alteridad al recaer en representaciones rígidas y clausura el movimiento emancipatorio. El arte, que encarna las virtudes de esa subjetividad antropofágica, puede de igual manera caer en la trampa y contribuir a la producción de símbolos del capitalismo cognitivo moderno.

Recogiendo la advertencia de Rolnik al mismo tiempo que se ocupa mucho más directamente de la unión entre estética y emancipación, Marcelo Expósito examina aquel arte que es el más político de todos: los carteles, logotipos y pancartas de las manifestaciones. Para él las nuevas formas de expresividad que surgen a partir de los nuevos movimientos de protesta tienen la virtud de resignificar y reapropiarse el espacio público, y de hacer que los cuerpos, creativos y desobedientes, vuelvan a ocupar sus posiciones frente al biopoder. El nuevo espacio no está, sin embargo, cercado por significados definidos, sino abierto a las distintas subjetividades.

Ahora bien, frente a estos, los dos primeros autores de la sección, el ya mencionado Sengupta y Hamid Dabashi, casi parece que tengan la función de negar toda posible fácil interpretación en torno al tema, al mismo tiempo que, ya de primeras, escenifican conjuntamente la pluralidad de enfoques que ocupa al libro. Sengupta plantea la relación de la emancipación con la estética no en medio del terreno artístico, sino en la batalla en torno a lo que Rancière denominó “la

distribución de lo perceptible”. La conciencia del tiempo como contemporaneidad de múltiples actores, múltiples latitudes y longitudes y, en definitiva, múltiples tiempos (por oposición a la historia universal con centro y actores principales definidos), al mismo tiempo que la defensa de una conciencia, tanto estética como política, a favor de lo natural, lo roto, lo frágil y lo marginal, no son, dichos dos rasgos me refiero, atribuidos por Sengupta meramente al arte sino directamente ensayados por él mismo en su propia escritura, como ejemplificando hasta qué punto llega la defensa de ese tipo de vida y de conciencia. Dabashi, en cambio, infinitamente más sobrio, concibe el carácter subversivo del arte perfectamente inscrito en la misma obra de arte: en la soledad de esta, en el momento de su creación, el sujeto del artista se encuentra fuera ya de toda identidad y toda frontera. La obra en tanto que no-lugar, “espacio imposible” del artista, expresa a un tiempo la denuncia del poder, y la comunión silenciosa del sujeto-artista que trasciende además sus determinaciones meramente políticas.

Recapitulando, entre estos cinco autores y autora hay muchos puntos de contacto y un clima intelectual similar; sin embargo, cada uno merece una lectura aislada y una atención particular, pues sus diferencias pesan aquí más que esa similitud: el optimismo y travesura estéticos de Sengupta, la soledad y seriedad política de Dabashi, la sinceridad y la acción política tranquila de Camnitzer, la mucho más directa de Expósito, el arte en medio de su ambigüedad para Rolnik. Aprovechando esta forzada familiaridad dentro de cada una de las agrupaciones de ensayos que realiza el libro, se me perdonará que de las siguientes escoja solo uno de los textos. El lector habrá de constatar después cuánto tuve que dejar a un lado.

El segundo grupo de ensayos, *Hacia una historiografía de la decepción*, parte de una crítica “al dispositivo del Estado-nación como agente de la emancipación moderna”, poniendo especial interés en el caso de las Américas. Los autores examinan los diferentes dispositivos que en el seno y en los márgenes de tales Estados-nación operan para crear una normalidad, una identidad, una homogeneidad o un control. Es este el apartado del libro que cuenta con unos ensayos más acabados. Tras sacar a la luz, en ciertos casos con gran maestría, Claudio Lomnitz, Renato González Mello, Zita Nunes y Branden Joseph tales dispositivos, las referencias de estos autores a la violencia ejercida por estos se tornan súbitamente demasiado real en el siguiente

ensayo. Al mismo tiempo se encarga al arte la tarea de redimir, en la medida que pueda, el dolor que emana de todos aquellos restos que quedaron fuera. Gustavo Buntinx estudia en su texto la intervención que Ricardo Wiesse realizó sobre las fosas de Cieneguilla donde, durante la dictadura peruana, se enterraron a los nueve estudiantes y al profesor de la Universidad de La Cantuta asesinados el 18 de julio de 1992 por los paramilitares del Grupo Colina. Su elocuente ensayo representa el modo en que tales experiencias límite abocaron sin embargo a una “hipersimbolización de dimensiones portentosas”, a una reactivación de la memoria, “más allá del arte, más acá de la política”, como si la intervención de Wiesse, consistente en realizar las figuras de diez flores de cantuta rojas sobre la ladera donde se encontraron tales fosas, se convirtiera en ese preciso momento de la historia de Perú en una “exhumación simbólica”, un acto de naturaleza chamánica que se dirigía directamente a la comunicación con los muertos, a la reparación del orden social así como del cósmico.

La violencia, marca todavía de las antiguas colonias, es el tema en torno al que orbitan de distinto modo y en distinto lugar los ensayos que Medina agrupa en tercer lugar. Con Saree Makdisi que trata el conflicto colonialista en Palestina, David Theo Goldberg que utiliza la lógica inscrita en la idea arquitectónica del muro para caracterizar nuestra época, y Jesús Ruiz Durand que hace un alegato en favor del arte popular tradicional americano, nos encontramos, en último lugar, a Nelly Richard, que aúna a un tiempo la realidad de un contexto de violencia como fue el Chile de los años setenta y ochenta, y una propuesta artística emancipadora como es la técnica de la posproducción. Ella trata en su ensayo la exploración por parte del arte de lo que llama “memorias-en-uso”. Tomando como ejemplo las tres intervenciones de Lotty Rosenfeld llamadas *Estadio Chile I, II y III*, Richard explica cómo la negatividad, el dolor y la violencia de todo tipo que las obras objetivan (las crisis económicas; las desapariciones y asesinatos durante los años de la dictadura; la creciente distancia con nuestro pasado somático) son conjuntados por las técnicas de la posproducción, fabricando un lenguaje que liga estas obras con el pasado que intenta traer a la memoria al mismo tiempo que se niega a referenciar directamente este dolor. Es decir, si el mundo de hoy en día acepta aparentemente el dolor del pasado al tiempo que intenta pasarlo por encima, designificarlo, tratarlo bajo la forma de mercancía, la

obra de Rosenfeld tiene para Richard la capacidad crítica de devolver a la experiencia de la memoria y del cuerpo esa negatividad, no a partir de una representación plena y cerrada (la mención literal o las representaciones visuales), tan afín a la fetichización, sino a partir de una técnica (la posproducción) que pondría en movimiento tales experiencias y no traicionaría la negatividad.

En *Estética del final de los tiempos*, la defensa de Eduardo Subirats de una nueva teoría crítica se configura en el ensayo de Néstor García Canclini. Este concluye perfectamente el libro al expresar la necesidad de ir más allá de los relatos unificados en estética o emancipación, y propone que para repensar “los vínculos entre conocimiento, ocultación y transparencia” en el mundo actual, la investigación ha de centrarse en dos líneas en particular. En primer lugar, en el estudio de la compleja y asimétrica división internacional del trabajo cultural, descubriendo en qué instancias, circuitos, siglas y marcas se anuda el poder descentralizado que opera hoy anónimamente; en segundo lugar, en el estudio de las nuevas redes en que, a nivel nacional e internacional, opera la producción creativa (“clase creativa”, “economía creativa”, *trendsetters*) especialmente entre las generaciones más jóvenes. Ambas líneas, opina Canclini, ayudarán al menos a desfetichizar el poder y quitar opacidad a las redes de poder.

Más allá de esta prácticamente inabarcable variedad de perspectivas y propuestas, concluye de alguna manera el libro, no hay nada. ¿Se puede conjuntar, por ejemplo, la defensa del brillo propio del arte tradicional por parte de Ruiz Durand con la propuesta mucho más rupturista de Richard? ¿En última instancia, se ha de decidir el teórico entre el jugueteo de Sengupta, la alucinación de Buntinx, la filología de Nunes, la posición trascendental de Dabashi, y las posiciones más serias y distantes, como la del mismo Canclini? ¿Se acaban plasmando en algún tipo de arte las múltiples reflexiones en torno a la realidad de la otredad, a la violencia de los márgenes, etc., que casi todos los autores estudian de una forma u otra, o algunos realizan en parte una teorización vacía que acaba recayendo en la “beatería” de un arte subversivo solo por ser arte? ¿Se toma a veces demasiado acriticamente la categoría del arte? ¿Existe, como parece en ocasiones, un “arte bueno” y un “arte malo”?

Será el lector el que tome su decisión, pero me permitirá que recomiende que suspenda su crítica, al menos la más recalcitrante, hasta que haya cerrado el libro. Hasta entonces, este libro se muestra como la puesta en diálogo de posiciones necesariamente diversas que tienen en común el negarse a abandonar las categorías “arte” (o “estética”) y “emancipación”. Ackbar Abbas, el único autor de libro todavía no mencionado, proponía lo que él llamaba una política de la decepción: al igual que la alegoría baudelaireana se resigna a no poder nombrar directamente lo enigmático y, sin embargo, sirve para no ceder al mutismo, la acción política solo se comprende en las acciones concretas, en los contextos históricos y en las capas críticas, y no de manera absoluta y obvia: se abre a la posibilidad del fracaso, pero mientras tanto sigue actuando.