



Aproximación al uso de estrategias del Barroco en el arte contemporáneo latinoamericano

Carlos Arturo Fernández U*
Sara Fernández Gómez**
Carlos Vanegas Zubiría***

Abstract

Approach to the use of Baroque strategies in Latin American contemporary art

The authors reflect on the conceptual slippage of the Baroque from the philosophy and history of Latin American art. They appreciate the use and appropriation of its formal and aesthetic strategies in some artists of contemporary art, from which we can think about the current historical processes of the region.

Keywords: Latin American Baroque, Contemporary art, appropriation, theatricalization, philosophy and art history

Aproximación al uso de estrategias del Barroco en el arte contemporáneo latinoamericano

Los autores reflexionan sobre el desplazamiento conceptual del Barroco a partir de la filosofía y la historia del arte latinoamericana. Aprecian el uso y la apropiación de sus estrategias formales y estéticas en algunos artistas del arte contemporáneo, desde los cuales se pueden pensar los procesos históricos actuales de la región.

Palabras clave: Barroco latinoamericano, arte contemporáneo, apropiación, teatralización, filosofía e historia del arte

Un approccio all'uso delle strategie barocche nell'arte contemporanea latinoamericana

Gli autori riflettono sullo spostamento concettuale del Barocco dalla filosofia e dalla storia dell'arte latinoamericana. Apprezzano l'uso e l'appropriazione delle sue strategie formali ed estetiche in alcuni artisti dell'arte contemporanea, che permettono di comprendere gli attuali processi storici della regione.

Parole chiave: Barocco latinoamericano, arte contemporanea, appropriazione, teatralizzazione, filosofia e storia dell'arte

Introducción

Reflexionar sobre el uso de lo antiguo en el arte latinoamericano contemporáneo tiene diferentes resonancias y perspectivas, tanto a lo largo del siglo XX como en las primeras décadas del siglo XXI¹. Los diferentes enfoques teóricos y artísticos que han discutido

* Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia); e-mail: carlos.fernandez@udea.edu.co.

** Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia); e-mail: sara.fernandezg@udea.edu.co.

*** Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia); e-mail: carlos.vanegas@udea.edu.co.

¹ Este artículo es el resultado: a) de la investigación, *Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina* (CODI-2021-42770), del grupo *Teoría, práctica e*



sobre las formas plásticas del pasado precolombino o colonial, ponen de relieve el papel de nociones operativas de interpretación como la apropiación (Foster, 2001; Mosquera, 2010), la parodia (Jameson, 2002; Richard, 1994) o la teatralización (Adorno, 2004; Echeverría, 2000), para establecer modos narrativos que revitalizan y actualizan formas pasadas con las cuales pensar nuevos relatos del arte y la cultura en el presente de la región.

De esta manera, las discusiones de las últimas décadas del siglo XX sobre la apropiación, reproducción o simulación del acervo cultural del pasado latinoamericano implicaron que la historia del arte entrara en un diálogo disciplinar con la sociología, la antropología y la filosofía, para indagar las fronteras culturales, las tradiciones y sus repercusiones en los problemas de la identidad, así como las expresiones simbólicas e imaginativas y, a la vez, para cuestionar las relaciones y tensiones entre el pasado y lo actual en el imaginario colectivo regional. Esta especie de hibridación o sincretismo discursivo pensó el papel y la función de las dimensiones simbólica e imaginaria de la cultura latinoamericana desde el matiz de la identidad cultural, la inserción de la producción cultural en relatos que ampliaban los lindes geográficos, y las tensiones y contradicciones de la colonización y la dependencia.

En este amplio espectro del pensamiento, la imagen y, específicamente la imagen artística, indagó su papel crucial en la formación de procesos culturales e históricos que tejían las diferentes representaciones culturales. En esta perspectiva de reflexión histórica sobre el arte latinoamericano, autores como Echeverría (2000; 2010), Gruzinski (1994; 2004; 2007); Nelly Richard (1994), Gerardo Mosquera (1994; 2010), Marta Traba (1994), García Canclini (1994) y Bernardo Subercaseaux (1994), han indagado el valor de uso y el intercambio de la producción social de la imagen para valorar críticamente la visualidad de la vida social y comprender sus fenómenos culturales.

Bajo esta premisa, entendemos aquí que los procesos culturales implican estrategias de representación que visibilizan o hacen *aparecer* procesos históricos de socialización y configuración de compromisos vinculantes en la vida social: la imaginación religiosa, política, moral, entre otros, que se consolidan en imaginarios nacionales y ejercen cohesión social para definir cualquier grupo (Gruzinski, 2007). Es por ello que, al entender la imagen como una estrategia de representación, indagamos la producción de consenso o, al menos, su intención de reconstitución de la vida cotidiana bajo el imaginario que se toma por colectivo. Allí entra en juego la articulación de múltiples horizontes históricos de la imagen que se han consolidado en una especie de identificación social.

historia del arte en Colombia, Instituto de Filosofía-Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Colombia); b) de la investigación posdoctoral de Carlos Vanegas Zubiría, *Imagen, gesto visual, y aparición política: estrategias para pensar el arte latinoamericano colombiano a partir de la ciudad barroca y el guadalupanismo*, en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, dependiente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; c) de la investigación posdoctoral de Sara Fernández Gómez, *La situación semióticamente mixta de la historia del arte: la representación de una representación a partir del tránsito del archivo textual al visual*, dirigida por la dra. Natalia Taccetta en el programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (Resolución Consejo Directivo de la Facultad RESCD-2022-780-E-UBA-DCT#FFYL).



A partir de este amplio horizonte teórico, en este texto buscamos aportar a la reflexión sobre el papel y el uso del arte del pasado en los procesos contemporáneos de la región, a partir de la exposición de una interacción de las disciplinas sociales, particularmente, de la filosofía y la historia del arte. Para hacerlo, proponemos la exposición de algunos rasgos y estrategias del barroco latinoamericano, surgidas en el virreinato novohispano (XVII-XVIII), para interpretar su aparición y supervivencia en algunos procesos del arte contemporáneo, así como reivindicar la pertinencia de la apropiación y la teatralización de sus estrategias imaginativas y creativas. Las múltiples propuestas que desde las ciencias sociales y humanas se han hecho para conceptualizar los procesos del barroco latinoamericano, tienen que ver con la complejidad de estos fenómenos, su radicalidad y constancia, así como su presencia en gestos estético-políticos configuradores que atraviesan todos los procesos de constitución de una nueva socialidad y de sus formas culturales, como lo es la sociedad barroca de los siglos XVII-XVIII.

Entre estas propuestas disciplinares sobre el barroco se encuentran ejercicios de organización histórica del imaginario nacional, procesos de reconstitución del tejido social y caracterizaciones de gestos barrocos articulados a casos étnicos específicos y a contextos socioculturales. De esta manera, arriesgarnos a establecer vínculos con fenómenos contemporáneos nos permite ofrecer reflexiones sobre las posibilidades artísticas de la región, pues al ser referencias históricas singulares, ayudan a desplegar modelos críticos de intervención y formas estéticas que prefiguran nuevas posibilidades de lo real en este presente en constante tensión.

1. Deslizamiento conceptual del barroco

En el siglo XX tenemos la presencia de tres autores que pensaron las estrategias estéticas e imaginativas del barroco, y las desplazaron para pensar un espectro más amplio de la cultura que no estuviera restringido a la esfera de las artes plásticas. José Lezama Lima (2017), Severo Sarduy (2011) y Bolívar Echeverría (2010) presentan acercamientos ensayísticos e histórico filosóficos de los fenómenos barrocos de los siglos XVII y XVIII, entre ellos la poesía de Sor Juana, la arquitectura de la ciudad barroca, y la imagen de la virgen de Guadalupe. Con ello se apropian de nociones, recursos y soluciones imaginativas, para ponerlas en diálogo con las tensiones de la vida cultural del siglo XX. De esta manera, no entienden el barroco como una mera creación estilística de un momento histórico, sino como un concepto transversal que permite interpretar modos de comportamiento y agenciamiento de la imaginación creativa y la propia reflexión de la historia de los procesos culturales latinoamericanos.

Los autores coinciden en un punto de partida. Toman el concepto de barroco de la teoría y la historia del arte y realizan una especie de migración (Didi-Huberman, 2013) a la esfera de la cultura y la vida cotidiana. Como veremos en las obras contemporáneas, Echeverría toma el concepto de la teoría del arte y la reflexión de Adorno sobre la decoración absoluta, para indagar el ornamentalismo como teatralidad (2010). Esto quiere decir que las formas barrocas implican la transformación y reconfiguración de las



apariencias de las que se apropia, a partir de la introducción de códigos y elementos en la experiencia que logran una puesta en escena o estetización de la vida cotidiana (2010) que ofrece versiones alternativas y expresiones paradójicas del mismo acontecer.

Asimismo, Lezama Lima nos propone modos alternativos del registro histórico para entender los fenómenos de la cultura barroca. Con ello introduce un carácter ficcional a las obras que se caracteriza por «apropiarse de la estética barroca del colonizador» (Lima, 2017: 91), a partir de la hipérbole y la exuberancia creativa que establece un lenguaje combinatorio, característico del arte mestizo del vencido, y que el cubano definirá desde la tensión y el plutonismo. Por su parte, Sarduy entiende el barroco como una apariencia exaltada y estética de la experiencia moderna regional. Estas formas barrocas se caracterizan por establecer desviaciones de sentido y descentrar el orden de lo real al ofrecer representaciones extravagantes y artificios oblicuos que juegan con nuestra experiencia de la cultura (2011).

Para lograr este desplazamiento o migración del barroco, estos autores entienden los gestos y el ethos barroco latinoamericano como un proceso artístico singular que está ligado a las fuertes tensiones de la Contrarreforma católica, en cuanto especie de respuesta al auge de la Reforma protestante que va a poner en vilo a la Iglesia católica. De ahí que el barroco sea uno de esos pilares expresivos usado para tratar de defender posturas ya no tan cerradas entre lo divino y lo profano, como las de los jesuitas, que desde la reformulación de las bases del dogma planteaba un encuentro – imposible – entre ambos. En términos de Lezama Lima, el juego jesuita implicó formar la voluntad y actuar sobre la sensibilidad y las formas de visibilidad de la cultura, como elementos constitutivos de la estética barroca (Lima, 2017).

De ahí que muchas de sus manifestaciones busquen la representación ambigua de la devoción en el éxtasis divino, a través de la imagen erotizada, sensual y corpórea (Sarduy, 2011: 33-34). Esta opacidad en sus estrategias imaginativas será tomada por los tres autores para intentar comprender fenómenos y modos de comportamientos sociales de la experiencia histórica latinoamericana. Ya señalamos que el concepto de barroco se presenta como una búsqueda de interpretación de la modernidad americana hasta la actualidad. De ahí que los tres autores interpreten que este proceso no se queda en un momento histórico en el cual emergió, sino que asumen la potencia histórica de revisitarlo, de dar una vuelta atrás, para pensar el proceso de constitución cultural de América Latina (Puerta, 2021).

En este sentido, expondremos algunas estrategias barrocas para interpretar cómo aparecen y sobreviven en el arte contemporáneo y, a partir de allí, entender que ellas atraviesan diversos procesos históricos marcados, generalmente, por la matriz de la Colonia y sus derivas violentas en la región. Pensar el barroco desde esta perspectiva implica dar cuenta de algo que no está y está, que tiene una presencia solapada, como lo es el ornamento en el arte. De ahí el valor del barroco en el siglo XX y XXI para pensar la modernidad: no como un proceso homogéneo, sino como un terreno conflictivo que tiene formas vencidas y vencedoras. La forma barroca, entonces, es una forma vencida de la modernidad y por ello se han retomado algunas de sus estrategias para pensar procesos de trasgresión en la región.



2. La actitud barroca en América Latina

El Barroco ha sido reactualizado en los siglos XX y XXI como un modo de comportamiento que configura la dimensión de la vida cotidiana desde la modernidad (Puerta, 2021). De esta manera, es un concepto estilístico que designaba un conjunto de prácticas y procesos culturales que, a partir de su apropiación histórica, adquirió un sentido que refiere a los modos en que nuestra especificidad cultural se ha configurado. De ahí que sea una noción ambigua, tanto en su indagación histórica como en las múltiples resonancias de la creación artística de las últimas décadas. Si bien lo barroco designa procesos específicos de nuestra realidad, su puesta en escena evita cualquier tipo de esencialización de lo americano, como ocurrió en los indigenismos de la primera mitad del siglo XX (Traba, 1994), o como quieren mantener teóricos de la decolonialidad de la década del Noventa (Rivera Cusicanqui, 2019).

Hay que recordar que el indigenismo planteó una reivindicación del espacio de lo nacional basado en un espíritu de revancha. Y esto se debe a que el indio es considerado el sujeto concreto del sufrimiento generado por la violencia de la Conquista y el proceso colonial; de ahí que se resalte, no sin cierta nostalgia del pasado azteca o inca, la tradición indígena y se usen formas, recursos estilísticos y ornamentos del pasado precolombino como los protagonistas de la expresión plástica. Salvo excepciones como la artista paraguaya Olga Blinder, el peruano José Sabogal, los ecuatorianos Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman, o el grupo colombiano de los Bachué, los artistas de los países con fuerte presencia indígena en Latinoamérica propusieron temas tradicionales, localistas, muchas veces con tintes de denuncia que privilegiaban una especie de «repliegue a formas supuestamente no modernas y ajenas al proceso colonial» (Puerta, 2021: 156), lo que hizo que sus propuestas decayeran en soluciones puristas y esencialismos que no eran contaminados por los procesos históricos de la Modernidad.

Al contrario de este tipo de usos del pasado, la reflexión sobre la historia previa a la Conquista en autores como Lezama Lima, Rivera Cusicanqui (2019), o Bolívar Echeverría (2010) «no consiste en una vuelta al pasado anterior... sino la construcción de una cultura contemporánea – capacitada para actuar en la realidad de hoy desde una pluralidad de perspectivas» (Mosquera, 2010: 18). Por ello, las discusiones contemporáneas sobre el arte entienden que la potente actualización de procesos del barroco para pensar los registros de la actualidad latinoamericana, no apuntan a definir lo regional ni sus registros históricos como algo puro y limpio. Al contrario, las creaciones artísticas que interpretamos hacen uso de estrategias barrocas que se vinculan a la ambigüedad y opacidad de la imagen, en tanto relacionan y yuxtaponen registros contradictorios y desviados de la realidad regional.

En este sentido, la valorización que se ha hecho del barroco por Echeverría, Lezama Lima o Sarduy, implica que es un principio que permite la interpretación crítica de los falsos registros culturales, la dislocación de las historias oficiales sesgadas que olvidan los procesos trágicos, y la fractura de los lenguajes homogéneos que reducen la heterogeneidad de los fenómenos sociales. De ahí que se mire la época barroca como



una mentalidad moderna que emergió en medio de conflictos y tensiones de fines del siglo XVI, y que se fue arraigando como un comportamiento particular de la vida social durante el fracaso del proyecto criollo hasta el siglo XVIII. En esta perspectiva, Gruzinski (1994) y González Casanova (2009) coinciden en la crisis de la Colonia como una crisis civilizatoria, en la cual los diversos grupos sociales se fracturaron debido a la imposibilidad de recuperar formas de vida y dimensiones simbólicas anteriores.

De esta manera, luego de la Conquista, la crisis colonial implicó la tensión y confrontación de códigos culturales dañados o debilitados que ya no podían recuperar sus maneras históricas previas. Por una parte, los colonos e inmigrantes ya son hijos de esta tierra, y en muchos aspectos se encuentran abandonados política y económicamente por la corona; por otra parte, las culturas indígenas son los supervivientes de civilizaciones y estructuras de vida derrotadas. En medio de esta crisis cultural, una de las decisiones radicales que tuvo que tomar el indio sobre su propia supervivencia fue la del mestizaje: devenir ciudadanos en la naciente *forma urbis*, como ocurrió específicamente en México y Perú. De ahí que sea el barroco, en su imagen de hibridación y mezcla, el momento social y cultural que se erige como representación de la condición americana (Puerta Domínguez, 2021).

Este mestizaje cultural implicó el establecimiento de compromisos sociales en medio de un estado de cosas que se encontraba dañado. La pervivencia de la cultura implicó, entonces, la posibilidad de sobrevivir a la experiencia social deficitaria, generando un impulso de negociación de los códigos y las formas simbólicas que permitieron la integración, mal que bien, de los indios vencidos. Desde esta postura, el barroco es entendido como un ethos cultural que fue capaz de articular los procesos históricos en conflicto con formas expresivas concretas que manifestaron la negociación y los compromisos de supervivencia cultural (Puerta Domínguez, 2021). Así, la mirada en retrospectiva sobre los procesos de violencia estructural de la Colonia implicó la comprensión de las estrategias barrocas como expresiones de identificación y reivindicación de la realidad.

Estrategias que son revisitadas contemporáneamente para ofrecer posibilidades de aparición de concepciones de vida que fueron arrasadas, reducidas u olvidadas históricamente. Así lo afirma Romero, cuando entiende que el modo de existencia en la dura y violenta realidad de la Colonia pudo ser sobrellevado a partir de procesos de *teatralización o escenificación*, «*encubriéndola* con la vasta ficción del gran teatro del mundo» (2010: 117). Esto es, que las formas barrocas son gestos y estrategias imaginativas que se apropian de modos culturales ajenos para soportar las contradicciones inherentes de su época, como Lezama aprecia en las exuberantes formas arquitectónicas de las ciudades de Ouro Preto, La Habana, Lima, Ciudad de México o Cusco; o Echeverría en el juego imaginario de asociaciones y en la experiencia inédita de la teatralización condensada en la creación de la Virgen de Guadalupe; o Sarduy en las exageraciones artificiosas de la arquitectura de Ricardo Porro o en la proliferación y acumulación descentrada de Alejo Carpentier.

Insistimos en señalar el barroco como un *ethos* (Echeverría, 2000), porque la reactualización hecha por los autores mencionados entiende que sus estrategias han



caracterizado un conjunto de gestos y prácticas de la vida cotidiana que tuvo su arraigo en la ciudad colonial (Puerta, 2021: 255). Por ello, hemos señalado un deslizamiento conceptual y práctico del concepto artístico para apreciar cómo en algunos procesos del arte contemporáneo aparecen sus estrategias formales y estéticas para pensar críticamente los procesos históricos del presente en la región.

Por ejemplo, obras contemporáneas como *El sueño de Juan Diego* (2004) del mexicano Daniel Lezama, pintura de gran formato donde se *escenifica* la aparición de la madrecita Guadalupe en el contexto actual de abandono y empobrecimiento de la población indígena; la configuración vanguardista del cubano René Portocarrero en *Tres brujos* (1977), en la que nos presenta figuras africanas rituales, mágicas, pertenecientes a la religiosidad de sociedades tribales llevadas al margen de la historia caribeña; o el gran mural *The Epic of American Civilization* (1932-34) del mexicano David Alfaro Siqueiros que, a lo largo de varios paneles reivindica el panteón y la historia de la mitología indígena, construyen expresiones alternativas a la hegemonía de la realidad social, política y cultural, y hacen aparecer «acentos y puntos de vista de nuestro acervo» (Mosquera, 1994: 164), sujetos concretos atravesados por la violencia, o acontecimientos trágicos de nuestra historia que han sido subvalorados o descartados por los relatos hegemónicos. Este tipo de obras, al igual que las estrategias barrocas de mestizaje que sobreviven en las expresiones festivas y cotidianas, nos presentan gestos que, al no negar la violencia de nuestra vida, iluminan pasajes oscuros y trágicos de nuestra historia.

3. La contradicción barroca

Hemos sugerido un vínculo esencial entre el estilo o las formas del barroco artístico latinoamericano y los modos de configuración y concreción de la vida social en el momento convulso colonial. Este vínculo o función que los teóricos e historiadores del siglo XX han compartido en sus aproximaciones, implica que las revaloraciones y reactualizaciones que se han hecho del barroco, no lo reducen al análisis ornamental ni a los recursos decorativos de sus disímiles manifestaciones artísticas. Al contrario, lo que Lezama Lima, Sarduy o Echeverría proponen, es que el barroco no se restringe al mundo del arte, sino que amplía su significación y función como un *ethos*: como un conjunto de comportamientos, gestos, y movimientos que identificaron la socialidad latinoamericana. En este sentido, el barroco es una forma cultural con fuertes matices políticos y sociales, en donde aparecen sus gestos creativos y sus modos celebratorios como una especie de era imaginaria (Lezama, 2017) que determinó los procesos y la mentalidad de la vida cotidiana en la reciente sociedad urbana.

De manera semejante, el «dispositivo barroco» (Gruzinski, 1994: 149) fue decisivo en un momento histórico signado por los procesos de violencia que atravesaron los modos de vida en Latinoamérica. Con esta postura, señalamos la importancia del barroco como una estrategia de supervivencia que pone en juego la dimensión simbólica y expresiva de la cultura para reconstituir, en la experiencia sensible de la vida



cotidiana, la urdimbre sociocultural que estaba en conflicto por el sufrimiento de los sujetos y las desigualdades sociales. De ahí la importancia del barroco como forma de vida yuxtapuesta, exuberante, mestiza, que pone en escena dos planos de vida, en principio, contrapuestos: el proyecto criollo y señorial y el proyecto mestizo de los indios ciudadanos.

Estas referencias a la condición contradictoria de la época barroca coinciden con lo planteado por algunas posturas de la historia del arte. En un claro deslizamiento de la historia del arte al terreno de lo político y lo social, el barroco es representado en el siglo XX por la condición bifronte de la sociedad colonial: socialidad de dominadores y dominantes; antagonismo entre víctimas y victimarios; contradicción de códigos entre conquistadores y vencidos. Una dualidad que no solo hace parte del proceso histórico, sino que permanece en una tensión irresuelta hasta hoy. Para Romero, el terreno de la vida social es un espectáculo exuberante en la cual «una parte de la ciudad mira a la otra» (2009: 151); una especie de escenario que las formas de comportamiento barrocas pusieron en escena o teatralizaron, como un «teatro espectacular de múltiples perspectivas» (Gruzinski, 2004: 141).

De manera análoga, Echeverría comparte esta visión antagónica de la sociedad barroca, al interpretar esta contradicción desde la teoría del arte: el barroco es la *teatralidad* absoluta que transforma el «mundo mitificado de la vida cotidiana en una versión diferente de sí misma» (2010: 188), pues «el gran teatro del mundo, el *theatrum mundi*, se ha convertido en el *theatrum dei*, el mundo sensible se ha convertido en un espectáculo para los dioses» (Adorno, 2004: 389-390).

En consonancia conceptual con lo anterior, Giulio Carlo Argan (1964) entiende que el arte Barroco, con sus objetivos comunicacionales, sus valores y sus elementos didácticos se manifiestan en otros ámbitos donde puede fenomenizar los valores correctivos de la cultura. En este nuevo esquema cultural, la autoridad se realiza en la estructura de la ciudad y la espacialidad que ella encarna. Así, la nueva *forma urbis* se convierte en vehículo de persuasión que realiza su *reconsagración* en los «espacios abiertos, perspectivas y arquitectónicamente definidos» (Argan, 1964: 35) como la Basílica, las grandes *Viae Triumphales* o las plazas. De esta manera, estos espacios urbanos son encarnaciones del poder y funcionan como símbolos espectaculares que hacen sensible los diversos discursos ideológicos.

A partir del encuentro de estos horizontes teóricos e históricos, apreciamos la importancia del barroco como modo expresivo de una socialidad colonial que se encuentra en gestación. La forma barroca pone en escena las contradicciones de la vida social a través de la teatralización de sus gestos y relaciones cotidianas. De ahí que sea un proyecto que se nutre de las vivencias y de los valores sociales de la cultura para tergiversarlos en su escenificación y, con ello, desplegar un conjunto de dispositivos simbólicos y expresivos como el arte, la fiesta y el juego. Por ello, hemos insistido en el carácter imaginativo y social del barroco, porque consideramos que se presenta como una estrategia imaginaria y política que pone a prueba las situaciones sociales impuestas por la autoridad. Y es en este *ethos* del barroco, que los autores con los que dialogamos encuentran un potencial crítico para afrontar las actuales contingencias y vicisitudes de la



región, porque vemos en estas manifestaciones una actitud barroca que tiene continuidad y supervivencia en los diversos registros trágicos de la actualidad latinoamericana.

4. La forma barroquista

Al señalar que el barroco es una forma de experiencia que se manifiesta en diversos gestos concretos de la existencia cotidiana, hemos planteado que sus apuestas interpretativas y los modos de entender y hacer aparecer concepciones de vida, se despliegan aún hoy y tienen resonancia en las disputas y tensiones de los procesos culturales actuales de la región latinoamericana. De ahí nuestro interés en realizar este relato a *contrapelo*, que nos permite entender la influencia y revaloración del barroco en las obras del arte contemporáneo que escenifican o se apropian de procesos barroquistas para sus creaciones, que aquí interpretamos como gestos imaginativos en tensión. Este es el caso de la obra *Retratos criollos III* de la artista caribeña Joscelyn Gardner, donde escenifica una colección de cabezas criollas del sexo femenino. Esta serie de retratos refuncionaliza diversos códigos culturales: la historia de la esclavitud, el conocimiento tradicional del acervo botánico, los instrumentos de castigo y tortura de los esclavistas y colonizadores.

El resultado de la superposición de elementos es la yuxtaposición de sentidos y contenidos históricos que, en su singularidad, sobrevivieron periféricamente a los registros hegemónicos de la esclavitud en el continente. En esta especie de *codigofagia* o resemantización de los códigos plásticos (Gruzinski, 2007), Gardner se apropia de una serie de registros subyugados y borrados y, de manera oblicua y solapada, los hace aparecer en su serie. De esta manera, lo subsumido por la cultura dominante se nos ofrece reformulado y teatralizado para insistir en la inconformidad ante la violencia y en la reivindicación de lo humano que ha sido marginalizado por diferentes procesos históricos.

En este horizonte, la serie *Iconomía* del artista colombiano José Alejandro Restrepo pone explícitamente en escena recursos barrocos para tergiversar sus posturas, prefigurar sentidos oblicuos sobre la religión y el padecimiento, y proponer desviaciones como estrategia de relacionamiento con fenómenos culturales diversos. De este modo, en la serie aparecen videoinstalaciones como *La Verónica*, que exhibe en su manto a otra “Verónica” que, a su vez, nos enseña la imagen de su propio mártir. O el artificio de *Santa Lucía*, alegoría que descentra y transgrede la historia de la mártir a partir de la sobrecarga de sentidos históricos de la concepción religiosa del pasado sobre nuestro presente secular.

En ambas obras, hay una puesta en escena de diversos estratos culturales de la vida cotidiana, atravesada por los hechos de violencia y los problemas contemporáneos sobre la imagen y la memoria. Con ello, como afirmaban Lezama Lima (2017) y Sarduy (2011), transpone capas temporales y cuestiona significados con los que disputa las representaciones que se han elaborado sobre la sociedad colombiana. En estas obras, al igual que en *Mano de Dios* (2011), Restrepo hace aparecer la corporalidad sufriente como una estrategia de resistencia soterrada, de contraconquista (Lezama Lima, 2017; Echeverría, 2010) que refuncionaliza los registros históricos sustentados en la ritualidad religiosa tan arraigada en la región.



Figura 1 - Luis González Palma, *Historias paralelas*, 1995-2012, kodalith y láminas de oro, cm 55x145



Fuente: Cortesía del artista Luis González Palma, Guatemala.

Desde estas mismas estrategias formales y conceptuales, obras como *Relicarios* (2011) y *Sudarios* (2011) de Erika Diettes, logran darles continuidad atemporal a eventos históricos distintos, fuertemente cargados con la iconología barroca, al presentar una serie de imágenes que condensa la representación concreta del dolor y el duelo (Sarduy, 2011). Asimismo, con una fuerte inspiración barroca encontramos la obra del guatemalteco González Palma, quien nos interpela como espectadores al instaurar una existencia que ha sido negada deliberadamente por la historia regional. Los rostros registrados por la fotografía nos enfrentan con su mirada velada y manifiestan el peso trágico de la memoria y la ineficacia de la imagen como soporte de la identidad. Obras como *Lotería I* (1989), *Historias paralelas* (1995-2012) o *La mirada crítica* (1998), son ejemplos de apropiación y metaforización de los registros como la imaginería religiosa; la confrontación con la memoria y reactualización de la historia negada, donde el dolor y la tragedia se elevan en medio del tropo retórico de la alegoría barroca.

La continuidad histórica de estos gestos, que se apropian de estrategias barrocas, identifica el mito de legitimación de la imagen como práctica social de la ritualidad, y vinculan el cuerpo y la condición de la mirada desde sus estamentos de difusión. Una estrategia que encontramos en obras que parodian estereotipos folclóricos como en *Negro utópico* (2001) o *Mambo negrita* (2006) de la colombiana Liliana Ángulo. González Palma, Diettes o Ángulo son conscientes de que no se trata de un acto celebratorio que reivindique lo placentero de la existencia en medio de la vida dañada; ni pretenden establecer resoluciones a las contradicciones de la cultura, como aparece en el nervio del barroco.

Al contrario, presentan obras en las que escenifican representaciones del pasado, simulan y parodian celebraciones rituales desde la perspectiva de la víctima o el marginado, y con ello señalan la influencia negativa de contextos ideológicos que han



sido apropiados por las instituciones y los discursos hegemónicos. Por ello, sus obras configuran simulacros heterogéneos que ponen en tensión el sentido y el valor de los modelos apropiados y representados a partir de su saturación.

Figura 2 - Luis González Palma, *Lotería I*, 1988-1991, fotografía más técnica mixta, 150x150 cm



Fuente: Cortesía del artista Luis González Palma, Guatemala.

Otras formas barroquistas que tienen presencia en la región, aparecen en obras cuya intención es lograr expresiones de supervivencia e integración de procesos deficitarios y olvidados. De esta manera, se presentan como una especie de transgresión de modos de autoridad y legalidad de los relatos oficiales. Este es el caso de la brasileña Rosângela Rennó, quien en *Eaux des colonies* (2021) se apropia y simula registros, archivos y narraciones históricas relacionadas con el sistema de comercio del poder colonial, y los usa a su favor para reconstruir estrategias de representación que, a partir de la parodia y la constelación heterogénea de artificios, frascos de perfumes, imágenes, registros, fotografías, y rutas de comercio, impugnan los efectos de los procesos coloniales y los modos en que se expanden sus relatos de control y violencia. Con ello, pretende mostrar los estragos del espíritu de colonización expansionista, mientras reactualiza registros históricos que han permanecido invisibles, olvidados y arrasados por la expansión colonial.

En esta perspectiva, la serie de obras que la artista dominicana Firelei Báez exhibió en la exposición *Historias de la diáspora* del 2020, es una constelación fecunda que nos revela el contrapunteo de imágenes como vehículo de comprensión de nuestra realidad social. Sus grandes formatos superponen, obliteran y desfiguran significantes a partir de la saturación y proliferación de figuras, símbolos, y gestos de caligrafía que intervienen mapas y archivos históricos. Con esta estrategia, Báez modifica el sentido y genera ambivalencias en las



referencias del pasado colonial (Cohan, 2020); además, revaloriza registros de las culturas marginadas para desestabilizar y desafiar las jerarquías sociales y las representaciones opresivas que están condicionadas por los discursos de la raza o la clase social en la cultura latinoamericana.

Desde una arista vanguardista de mediados del siglo XX, las obras del cubano Wifredo Lam *La Jungla* (1943), *La montaña verde* (1943) o *El sombrío Malembo, dios de la encrucijada* (1943), presentan una propuesta en la que aparecen registros, relatos e iconologías vencidas y reducidas: el pasado afroamericano y negro de la cultura cubana. Lam no renuncia a los códigos del lenguaje internacional del arte, sino que realiza un proceso de apropiación para introducir de manera soterrada elementos festivos, sagrados y celebratorios que configuraron y perviven en los actos rituales de la vida cotidiana. Sin embargo, la estrategia barroca de su obra revela que no se trata de mantenerse en la comodidad del localismo; tampoco del afán fraudulento de domesticación de la propia cultura popular, ni de un regreso a un origen incontaminado. Al contrario, a partir de la apropiación y transposición de códigos propios y ajenos, exhibe, con exuberancia y formas saturadas, valores tradicionales que pretenden incidir en las circunstancias actuales de la realidad (Mosquera, 1994). Las resonancias de este tipo de aproximaciones también pueden encontrarse en las obras cubanas *Mbwa Ndoki* (2016) y *En el principio el Jaguar* (2021) de José Bedia, o *Dando y dando* (1997) de Ángel Ramírez y Belkis Ayón.

Por su parte, la amplia producción del mexicano Daniel Lezama insiste en una obra donde el sujeto indígena, vencido desde la Conquista y reducido a zonas periféricas en la actualidad, es reproducido constantemente, como se aprecia en *El sueño de Juan Diego* (2004), *El manantial* (2005) o *El árbol nodriza* (2012). En *El sueño de Juan Diego* Lezama parodia y se apropia del mito de la aparición de la madrecita Guadalupe, la virgen fundacional barroca de México. Sin embargo, el sueño se transforma en una escena improductiva de la vida cotidiana, donde el artista ha renunciado a la lectura autorizada del mito, para establecer una novedad artificiosa que nos muestra restos y fragmentos de los códigos culturales en disputa. El sueño es un modo de permutar la realidad del indio en una ciudad contemporánea que lo ha marginado.

Sin embargo, Lezama persiste en otorgarle identidad a ese personaje que ha padecido los embates de la Modernidad. Y, a pesar del sufrimiento y la reducción de este sujeto, como podemos apreciar en su versión descarnada y escatológica de la constitución social de la nación mexicana en *El manantial*, hay una especie de resistencia a olvidar los efectos del proceso histórico en la vida social. De ahí que integre acontecimientos, mitos, historias, o celebraciones reprimidas, en un proceso creativo que los transfigura soterradamente en imágenes heterogéneas que sostienen una inconformidad con los procesos modernos y contemporáneos de despojo y desigualdad.

De modo análogo, la obra *Mesoamérica Resiste*, del colectivo La Colmena, nos presenta un gran mapa antiguo de la Mesoamérica de los conquistadores españoles. Aquí, diversas estrategias barrocas configuran múltiples paralelos entre la historia de violencia, expoliación y reducción cualitativa de la vida, y las fuerzas destructivas del capitalismo contemporáneo. Los elementos cartográficos construyen diferentes relatos de la región que refieren procesos de esclavitud, comercio y tráfico de recursos naturales, eventos de violencia e invasión



cultural, modos de presión de procesos globales sobre puntos geográficos específicos, desastres y crisis que han devastado diversas comunidades marginadas del continente. Cada uno de estos prolíficos registros de la historia y la cultura latinoamericana, desde la Conquista a las devastaciones contemporáneas, revela la inconformidad con la modernidad capitalista (Puerta, 2021).

Mesoamérica Resiste presenta una imagen abigarrada y saturada de formas de resistencia y de resignificación de la particularidad regional. Con ello logra revelar la compleja y dinámica historia de los procesos de constitución de la socialidad latinoamericana, sin olvidar ni renunciar a mostrar las contradicciones de mestizaje americano: saturación de registros sobre la violencia colonial, representaciones artificiosas de estéticas y rituales que sobrevivieron al sacrificio prehispánico, prefiguración de conflictos y pugnas por la representación de nuestra realidad, y rechazo a la desaparición del sujeto vencido en el registro global, ese *otro* prefigurado y producido mediante el proceso violento de la historia colonial. De ahí que *Mesoamérica Resiste* conjugue perspectivas heterogéneas sobre nuestra historia y recupere procesos olvidados y derrotados a través de la exuberancia y la exaltación de la representación visual.

5. Conclusiones abiertas

Hemos hecho un recorrido panorámico sobre algunos gestos artísticos que, en algunos casos, dialogan directamente con el barroco, y en otros, interpretamos que se apropian de sus estrategias creativas, formales y funcionales para el ámbito actual de la cultura latinoamericana. De esta manera, no se ha pretendido agotar todo el espectro de las expresiones contemporáneas, sino señalar la continuidad de un fenómeno histórico en gestos artísticos que apuntan a revitalizar, revalorizar y resignificar procesos históricos que aún perviven.

En este sentido, con autores como Lezama Lima hemos señalado que la experiencia americana revela históricamente una situación contradictoria, irresuelta, cuyo antagonismo se manifiesta en la obra barroca y perdura hasta nuestros días (2017). Así, aquello que ha sido sacrificado sobrevive en formas expresivas en el ámbito de la imaginación política. De ahí que estas obras apuesten por la complejidad de los imaginarios colectivos de la región, pues expresan contextos culturales y sociales heterogéneos (Puerta, 2021).

En esta perspectiva, insistimos en la vitalidad de un fenómeno tan complejo y heterogéneo como el barroco. Hemos intentado mostrar que sus estrategias visuales y discursivas han configurado expresiones que proponen otras miradas y alternativas interpretativas y críticas sobre los procesos americanos y sobre los registros de nuestra multiplicidad sociocultural. Por ello, nos acercamos a obras que se resisten a cerrar los sentidos de las representaciones históricas sobre nuestra socialidad.

Al contrario, nos proponen constelaciones de sentido que, al dislocar la imagen, los objetos, y diversas referencias de la cultura, abren la posibilidad a otras historias posibles. En esta apuesta imaginativa, evidenciamos que las obras revalorizan expresiones culturales y registros históricos que han sido eliminados o invisibilizados, de ahí que las nombremos



como estrategias de supervivencia. Esto no significa que sean manifestaciones maniqueas de una celebración conservadora de la etnicidad, o la injusticia. Al contrario, en estas imágenes abigarradas no deja de existir el recuerdo del proceso de subalternización. No es celebración de la expresividad cultural. Es algo mucho más fuerte: estrategias oblicuas y disfrazadas que, de manera paródica, recuerdan al que mira que hay algo contradictorio: que la festividad, el orgullo, o la exuberancia, están ligadas a un proceso sumamente violento.

De esta manera, hemos presentado un conjunto mínimo de estrategias de representación que plasman la tensión y el conflicto cultural en las imágenes que producen. De ahí que estén cargadas de expresiones donde el *otro* aparece para ser visibilizado en la memoria histórica; o reconfiguran relatos hegemónicos para desestabilizar sus órdenes jerárquicos a partir de construcciones alternativas que dan cuenta de un contexto imbricado y dinámico.

En definitiva, imágenes en pugna que, como una especie de rescate imaginario, reivindican la función política de la imagen al cuestionar la experiencia de la vida social deficitaria y limitada, a partir de la restitución de lo americano en sus teatralizaciones desmesuradas, en sus relaciones históricas sobrecargadas de representaciones, en las desviaciones de sentido que exaltan espacios alternativos de lo político, o en sus exageraciones artificiosas que ponen en escena transposiciones y yuxtaposiciones de relatos, así como contornos transfigurados de la historia cultural. Y, desde estas posibilidades expresivas, insistir en la posibilidad de hacer aparecer lo que ha estado ausente, de hacer visible aquello que ha sido y sigue siendo reprimido, como si fueran «la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia» (Adorno, 2004: 183).

Referencias bibliográficas / References

- Adorno T., *Teoría estética. Obra completa*, Akal, Madrid, 2004.
- Argan G.C., *La Europa de las capitales, 1600-1700*, Skira Carroggio, Barcelona, 1964.
- Cohan J., *Press Release*, James Cohan, 2020, en <https://www.jamescohan.com/exhibitions/firelei-baez2/selected-works?view=slider>, consultado el 1 de agosto de 2023.
- Didi-Huberman G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2013.
- Echeverría B., *La modernidad de lo Barroco*, Ediciones Era, México, 2000.
- Echeverría B., *Modernidad y blanquitud*, Ediciones Era, México, 2010.
- Foster H., *El retorno de lo real*, Akal, Barcelona, 2001.
- García Canclini N., *Redefiniciones. Arte e identidad en la época de las culturas postnacionales*, en Leval S., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.53-61.
- González Casanova P., *De la sociología del poder a la sociología de la explotación. Pensar América Latina en el siglo XXI*, Siglo del Hombre Editores/Clacso, Bogotá, 2009.
- Gruzinski S., *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Paidós, México, 2007.



- Gruzinski S., *La ciudad de México: una historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Gruzinski S., *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Jameson F., *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- Lezama Lima J., *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017.
- Mosquera G., *Caminar con el diablo*, Exit Publicaciones, Madrid, 2010.
- Mosquera G., *Raíces en acción*, en Leval S., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.163-167.
- Puerta Domínguez S., *Pensamiento crítico y modernidad en América Latina. Un estudio en torno al proyecto filosófico de Bolívar Echeverría*, Universidad de Antioquia, Fondo Editorial FCSH de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Medellín, 2021.
- Richard N., *La insubordinación de los signos*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 1994.
- Rivera Cusicanqui S., *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, 2019.
- Romero J.L., *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009.
- Romero J.L., *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2010.
- Sarduy S., *El Barroco y el Neobarroco*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011.
- Subercaseaux B., *La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América latina*, en Leval S., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.27-32.
- Traba M., *Arte de América Latina: 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, EEUU, 1994.

Recibido: 10/09/2023

Aceptado: 11/12/2023

