

LA CONTEMPORANEIDAD TRANSCULTURAL DE LA PINTURA DE JUAN BAÑOS EN CHINA

Joaquín López-Múgica¹

Resumen: El propósito de este artículo es explorar en el contexto de Shanghái la manera en que se revelan, definen y cuestionan las distancias y las cercanías entre las culturas china y española a través de los lienzos pictóricos de Juan Antonio Baños (España, 1980). Su nomadismo o condición de extranjero va a plantear algunas dudas sobre la identidad y el lugar que el artista ocupa en el mundo contemporáneo, además de sugerir algunos patrones según los cuales las fronteras desaparecen, mientras que otras nuevas son erigidas. El mero gesto de Baños de traducir los trazos encontrados en la ciudad de Shanghái por medio de un tejido de dislocaciones y citas incita una sinfonía heterogénea de espacios y tiempos variados que amplifican las posibilidades de conocimiento artístico entre Oriente y Occidente. Ante el análisis de un panorama poscolonial contemporáneo que va del hiperrealismo barroco a una epistemología retro futurista de la ciudad, pasando por el arte *pop kitsch*, el artículo muestra como este itinerario de traducción transcultural nos desplaza hacia un periodo post-paradigmático.

Palabras Clave: (In)Traducción. Trazos. Transculturalidad. Neobarroco. Contemporaneidad.

INTRODUCCIÓN

A través de la mirada de Baños, se busca una lectura de la ciudad de Shanghái con el propósito de revelar la distancia que existe entre la cultura española y china: una lejanía o acercamiento cultural que el autor de este artículo califica a la vez de traducible e intraducible. Este proyecto forma parte de la experiencia de exilio artístico de Baños, que se entiende como el reconocimiento de la pérdida de las certezas del pasado, mientras el artista

¹ Profesor del Departamento de Artes Liberales en la Universidad de Wenzhou-Kean – China.

 <https://orcid.org/0000-0001-9981-102X> . E-mail: jlopezmu@kean.edu.

<https://doi.org/10.1590/0101-3173.2022.v45esp2.p101>



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

residía en Shanghái (2011-2014). El autor del artículo hace uso de numerosas conversaciones, con el pintor y analiza su obra desde un esfuerzo novedoso de investigar a partir de la lectura de sus textos visuales.

De alguna manera, este es un proyecto de indagación en la obra de un artista español contemporáneo que a partir de los años noventa exploraría la posmodernidad a partir de lo figurativo sin necesariamente romper con tendencias anteriores más conceptuales (BREA, 1992; JARAUTA; BUCI-GIUCKSMANN, 1992). Como en el resto de culturas posindustriales, el arte contemporáneo español ha manifestado un estatismo capitalista en los campos del diseño y la arquitectura (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Frente a este modelo, aparecerá la dificultad de acercarse a las cosas materiales de nuestro entorno cotidiano debido, en parte, al efecto de lo fugaz y efímero (VIRILIO, 2003). En este estado de cosas aparecerá en los ochenta una reivindicación de un estilo de honda raigambre española que embebido de las novedades y vanguardias resultará una suerte de neobarroco. Tal estilo nacerá con intención de deconstruir el trasfondo teológico de la modernidad, como una especie contemporaneidad² neobarroca del arte. La fortificación posmoderna en el arte contemporáneo español se encuentra asociada a una conciencia estética que se acerca a la proporción estilística del pasado barroco y aun lo duplica. Entre sus metas se encuentra la necesidad de descomponer las meta-narrativas y grandes relatos neocapitalistas para germinar discursos visuales imaginativos e ilusorios que se opongan a otros más racionalistas o realistas (CALABRESE, 1999). El neobarroco se puede entender como una corriente artística caracterizada por los juegos pomposos de distanciamiento y recorridos poco subjetivos. Con tales ingredientes, se pretende dominar la incertidumbre de la representación con impulsos de alegoría barroca (JARAUTA; BUCI-GIUCKSMANN, 1993). Esta experiencia neobarroca tiene uno de sus mayores defensores en la figura de Calabrese (1999, p. 22), quien celebra el “límite y exceso” como una manera de atajar la búsqueda de lo infinito mediante la transversalidad y un lenguaje artístico. La traducibilidad del trabajo de Baños en Shanghái arrastra este legado y complica aún más la noción de arte contemporáneo chi n. Todo ello da como resultado un marco poscolonial en el que otras sensibilidades subyacen en la contemporaneidad china y no queda otro remedio que dar validez a aquellos dispositivos que provienen de rastros culturales múltiples, que se distribuyen en diversos espacios de pensamiento temporales. Este

² Para ver más acerca de la idea de contemporaneidad entendida como *being on time*, se puede consultar el libro de Terry Smith (2001, p. 10) **What is Contemporary Art?**

artículo trata de explorar el universo neobarroco de Baños, en el momento mismo de su contacto con la urbe de Shanghái para poder traducir así esa simbiosis de mundos desbordados de significados culturales.

Dentro de la formulación de estructuras chinas, al replantearse la idea de *chineseness*³ en el arte contemporáneo chino, cabe preguntarse como Hanru (2002, p. 32) si el interés de la posmodernidad China por lo occidental es derivado de las enormes restricciones de reconfigurar lo local. En el proceso, esto permite que haya una rearticulación de la identidad local con respecto a lo global. Ciertamente, más allá de lo *glocal* como un tipo de jerarquía en términos de localización, no deberíamos olvidar que en el discurso poscolonialista persiste una clara homogeneidad a la hora de vislumbrar narrativas sobre su contemporaneidad, donde la estética global sigue siendo dócil a las construcciones occidentales del arte contemporáneo (RATNAN, 1999). Eso implica que cualquier tentativa de reconocer la alteridad del otro (como una identidad colectiva) choca siempre con el dominante modelo epistemológico de una estética basada en las relaciones asimétricas de poder en las que la *otredad* está sometida al espíritu absoluto de la modernidad occidental. Tal idea choca con la diversidad y tolerancia que prometía el arte posmoderno como un arte que bebía de las fuentes de las corrientes de vanguardias, (como intenta hacer el neobarroco desde dentro del arte contemporáneo), para vigorizar nuevos proyectos contemporáneos (FOSTER, 2016).

En resumen, con nuestro trabajo tratamos de explorar cuestiones tales como la (no) referencialidad de trazos de identidad del artista occidental; y de estudiar cómo se protege y traduce entre fronteras los procesos de producción de espacios pictóricos en los que todavía hay fuertes identidades nacionales.

1 LA CONTEMPORANEIDAD TRANSCULTURAL Y TRADUCCIÓN DEL OTRO: ENTRE OCCIDENTE Y CHINA

En el mundo globalizado constatamos que la transculturalidad y los discursos de hibridación han ido tomando forma, pero hay varios peligros que se deben tener en cuenta en este tipo de arte transnacional. Enwezor (2003, p. 58) destaca que el arte contemporáneo parece estar fuertemente influenciado por paradigmas unívocos y centralizadores. Las trayectorias

³ La palabra expresa el fuerte sentido de identidad nacional China que excluye otras maneras de entender la nación China y el ser chi n. Al mismo tiempo, se entiende que el artista español formó parte del arte contemporáneo chi n.

históricas y los recorridos modernistas de los discursos y prácticas del arte contemporáneo siguen los modelos que él denomina de *off-centre*. En otras palabras, este centro de producción contemporáneo se estructura por medio de la coexistencia de muchos centros a la vez que estarían repartidos en centros de poder poscoloniales. Por otro lado, el crítico contemporáneo Bourriaud (2002, p. 17) discute la neurótica obsesión que tiene la cultura contemporánea de intentar descentralizar lo universal o de relocalizar el centro del arte contemporáneo, en vez de retomar las relaciones entre sujetos y su contexto inmediato. De ahí que la crítica a Enwezor y su lógica de *off-centre* proponga una alternativa llamada *off-shore*. Con este nuevo concepto se sugiere un nuevo alineamiento que esté organizado y convocado por estructuras dispersas que carezcan de un centro de influencia.

De cualquier forma, la expansión de ciertas tendencias del arte moderno occidental en la contemporaneidad china ha sido tanteada por Hung (2008), quien ha argumentado que cualquier origen del arte contemporáneo en China es revivido en el presente a través de temporalidades que cuajan en apropiaciones tanto históricas como atemporales. Con esto, cualquier narrativa contemporánea autóctona china se inmiscuye en nuevos marcos de reflexión histórica de lógica hetero-temporal. A partir de los años noventa, Hung habla de un periodo posmoderno chino que viene después de la fiebre cultural modernista ocurrida en 1980, en la que todo lo occidental era motivo de aprendizaje. Esto evidencia que el arte contemporáneo chino, conscientemente o inconscientemente, siempre ha tenido un claro centro de referencia. Este tema de los orígenes basados en temporalidades contemporáneas también aparece tratado por Minglu (2008), quien expande el debate y presenta el axis espacial como un ente chino delimitado y aislado de cualquier otro espacio geográfico histórico. De una forma parecida a Hung, Minglu nos sugiere que nos encontramos ante una nueva época en la que la contemporaneidad china se define por su esencialismo cultural.

Otra voz prominente en el escenario contemporáneo chino, Paul Gladston (2010), ha ofrecido sólidos argumentos para contrarrestar las interpretaciones más o menos esencialistas o nacionalistas de Hung y Minglu, quienes rechazan cualquier interacción dialógica entre lo local y global. Como un intento desesperado de hacer ver que la modernidad china trasciende las dos versiones domésticas y no-aleatorias de contemporaneidad - a saber, la de Hung y la de Minglu-, Galdston critica esa falta de perspectiva de

incertidumbre cultural y artística, en la que se delimita todo a fases temporales cíclicas que no toman en consideración lo contingente como un aspecto fundamental de los cambios en el lenguaje de la modernidad artística china.

2 LA TRADUCCIÓN CULTURAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Por lo tanto, la pregunta sobre si el arte contemporáneo puede ser analizado desde otras perspectivas más allá del esencialismo cultural chino parece estar subestimada. De aquí la necesidad de traducir e interpretar otras formas no-chinas de hacer arte en el contexto chino. A pesar de este proceso de evolución cultural, la traducción entre dos culturas, en general, nunca es transparente y Baños tiene muy presente que sus pinturas en China van en contracorriente de ese *telos* de la historia. Similar a Benjamin (1971, p. 127), que en su definición de *traducción cultural*, tiene una visión más amplia del término traducción *per se*. En este nuevo paradigma, la idea de traducción trasciende textos reales; más bien implica la intersección de culturas que pueden problematizar la idea de progreso moderno, tal como se discute en el análisis del pintor español en su traducción de la ciudad entendida como texto. En los estudios poscoloniales, Bhabha (2002) hace hincapié en la traducción cultural sometiéndonos a una ambigua hibridación entre culturas. Hay una especie de dualidad en el significado de traducción cultural en el que se enfatiza los instantes de alteridad inseparables a todos los actos de traducción. Además, se puede observar la puesta en escena de la diferencia entre colonizador y colonizado como una característica positiva. Aunque estaba en una etapa importante de su carrera, y no era un mero emigrante, nuestro joven pintor tampoco llevaba la vida de un rico extranjero expatriado en China. Su anhelo de traducir lo que estaba viendo a través de sus pinturas nos puede recordar a la imposibilidad, a la que se refiere Spivak (2007) de traducir lo que vemos. Spivak invocaba el azar de nuestra propia existencia apócrifa como la forma más auténtica de traducir incesantemente el mundo exterior. Por esa razón, la traducción cultural de Baños se basa en su compromiso de tener intimidad con el texto; es decir, sus trazos se deben a lo que Spivak considera como traducciones “más eróticas que éticas” (SPIVAK, 2009, p. 369).

Conociendo un amplio análisis de las visiones y las traducciones occidentales del valor artístico oriental y, en particular, de la pintura china, Clunas (1997) destaca la noción de superioridad cultural occidental con respeto

a un otro oriental que es supuestamente inferior, sostenida por una fantasía geopolítica artificial y sin fundamentos reales. Todas estas connotaciones etnocentristas de un oriente imaginario siguen vigentes en algunas de las representaciones de los medios de comunicación occidentales referidas a China. Tales constructos refuerzan estereotipos en la dirección contraria, en los que también se cuestionan la producción de conocimiento y discurso que concierne al occidente. Estos modelos parciales tanto orientalistas como occidentalitas definen la traducción poscolonial China.

El concepto de traducción en el mundo del arte plástico en China está marcado por la copia del original, el cual trajo conceptos de autenticidad. Tal idea imposibilita la tarea de Baños a la hora de imponer una traducción occidental sobre una forma de entender el espíritu de la copia como búsqueda de la perfección. Al mismo tiempo, Chen (2007) nos recuerda que el carácter distintivo chino y occidental funcionan como dos espejos en los que uno se refleja en el otro. Esto no significa que estos dos polos opuestos no puedan nunca entenderse. A partir de esta dinámica, Chen demuestra que el lenguaje de taxonomías conceptuales y realidades artísticas solo se puede traducir en un contexto dado. Este planteamiento también explica como los traductores occidentales del poeta chino Shangyin (813–858) muchas veces lo etiquetan como barroco, por sus elaborados artificios técnicos que redoblan recíprocamente tanto su fe en mitos como su búsqueda personal de verdad poética en la naturaleza. El aporte que hace Chen para la comprensión de este fenómeno estriba en que estas traducciones pueden acabar desligando su poesía de su verdadero significado (CHEN, 1982, p. 4). Siendo constructivos, esta mirada barroca también, puede entenderse también como una oportunidad de enriquecimiento de la cultura local. Por lo tanto, el espectador chino debería abrirse a una nueva mirada gracias al arte de Baños y su vocabulario visual extranjero. Al mismo tiempo y parafraseando a Chow (2014), el lenguaje de la imagen, como el lenguaje real, nunca es *mater n.* En nuestro contexto particular, la mirada pictórica occidental de Baños conviviría con el lexicón del arte chino, cuya posición arbitraria se ve coaccionada dentro de una complejidad ideológica en la que también entrarían en juego las industrias culturales y de la maquinaria del arte contemporáneo global en China.

El legado cultural de Baños es también producto de la historia del arte en la que el colonialismo español también ha dejado huellas más allá de sus fronteras. Posiblemente el estilo más importante fue el barroco, una estética que aun hoy marca muchos de los marcos conceptuales y artísticos

españoles. El teórico de la cultura visual española Jose Luis Brea (1992) interviene desde los noventa en los debates de los discursos contemporáneos del país para prolongar una deconstrucción sin precedentes contra el influjo del barroco en la contemporaneidad. Según Brea, la alegoría y el barroco se han convertido en una narrativa totalizadora de la mano de Calabrese, quien ha monopolizado el discurso del arte contemporáneo español. Como su nombre indica, el neobarroco sería una manera de entender el arte contemporáneo español de una forma fija e inequívoca que motivaría una nostalgia que nos desviaría del verdadero significado de la obra y, a la postre, de posibles juicios reflexivos por parte de la audiencia. En este sentido, Brea entiende la cultura visual contemporánea en un mundo globalizado como un problema homogeneizador. El neobarroco en España definiría uno de esos tantos otros discursos laureados en el *off-centre* a los que alude Enwezor (2003, p. 58). Las identidades culturales cada vez son más parecidas y las estéticas cada vez están más definidas por las instituciones de arte contemporáneo. Para entender la obra de Baños en Shanghái, el artículo intenta mostrar cómo hay que crear un espacio de traducción que sea a la vez deconstructiva- según los postulados de Brea y su fe ciega en Derrida- y de alteridad de trazos. Este estudio también incluye el pliegue barroco de Deleuze, así como las mejores prácticas de Benjamin, el traductor simbolista, para explorar y analizar las relaciones interculturales entre China y España en la pintura del artista contemporáneo.

3 LA TRADUCCIÓN DE BAÑOS ENTRE LA DECONSTRUCCIÓN Y LO FIGURATIVO

Benjamin ha llamado nuestra atención en un afán de destacar que en la traducción la originalidad debe de permanecer. Pero, como bien sabemos, la traducibilidad de la que habla Benjamín esta también condicionada por su polo opuesto, la intraducibilidad. Esta intraducibilidad tiene el sentido de imposibilidad irretractable de la traducción de una cultura a otra, que se debe a su incapacidad de desobedecer a lo trascendente y metafísico. En medio de una posible intransmisibilidad, nos trasladamos a un océano de asimetrías geopolíticas que no representan la posibilidad de abrir horizontes de hospitalidad entre culturas, y, en las cuales, se crean zonas de (in)traducción. En un plano semejante, Apter (2006), asegura que la traducción cultural está sometida a mutaciones continuas de significados que vienen y devienen en zonas culturales. Estas zonas emergentes de opacidad servirían para imaginar una “topografía intelectual amplia, una zona de compromiso crítico” que no

está restringida por las demarcaciones de la nación (APTER, 2006, p. 5). Baños sigue las advertencias de Spivak, de evitar el traducir con imposiciones técnicas en el proceso de traducción del arte contemporáneo, al enfocarse en lo que hay o existe entre la traducción y el texto. Se reconoce aquí una cercanía al ser que tiene vitalidad múltiple y que espera recuperar ese espacio secular reivindicando un acto político. El lenguaje del pintor ya no es el mismo una vez que circula y viaja dentro del texto visual que evidencia esas complejidades siempre desde planos como iremos viendo racionales e irracionales. He aquí, pues, la idea del pliegue y del repliegue de Deleuze (2005), que, a partir del perspectivismo materialista de Leibniz, nos puntualiza la modulación de un pliegue que va del finito al infinito. Este concepto del pliegue sirve para describir el barroco y traducir el neobarroco de Baños. Con él, el artista español intenta desplegar sus políticas de lugar para encontrar la sociabilidad de la ciudad como hemos comentado de Bourriaud (2002, p. 12) y sus intentos de *relacionalidad estética* en sus grietas culturales. En los cuadros del pintor hay tensiones de traducibilidad e intraducibilidad como dos pliegues que permiten una elasticidad orgánica de sus lienzos, entendidos como cuerpos orgánicos con alma y materia que van de lo abstracto a lo figurativo y viceversa.

Este ejercicio de entendimiento de la intraducibilidad de las lenguas, entre naciones y comunidades culturales, nos va a ayudar a entender otro aspecto visual que Benjamin (2006, p. 128) había explotado usando el concepto de “[...] ‘afinidad de lenguas [culturas]’ para indicar que la traducibilidad está siempre determinada por la imposibilidad y/o posibilidad, entre intraducibles.” No obstante, parafraseando a Derrida (2005), se trataría de una justicia siempre diferencial y nunca poseída por parte del otro. La afinidad entre culturas sería el elemento fundamental, y no tanto la originalidad de Benjamín, lo que hace que la (a) culturalidad respete los rasgos diferenciales y pueda reconocer que ambas culturas tengan aspectos diferenciales, siempre que el “Yo” penetre en el “Otro” con el fin de (des) subjetivizar.

Los orígenes metafísicos solo podrán ser superados si se entiende que al tratar de traducirlos, se van a emplear los movimientos de la *diseminación* o *différance*, que para Derrida (1973, p. 129) estaría autorizada por la escritura en lugar de por el habla. Deleuze (1970, p. 186) mantiene que esa fuerza motriz de *diseminación* o *différance*, revela *afecto*, en otras palabras, “[...] una potencia positiva que niega tanto al original como a la copia, al modelo como a la reproducción.” Al fin y al cabo, la perspectiva derridiana considera que la frontera entre lo (in)traducible y lo (no) legible siempre está

marcada por el reconocimiento de la existencia de estas posibilidades en el propio texto. Derrida nos vuelve a aludir en el célebre ensayo de Benjamín, *La tarea del traductor* (1971), su insistencia en la posibilidad de un devenir en la traducción. Derrida complementa esta idea con la posibilidad de lo imposible, como una traducción, en la cual, la presencia difiere en una demora, en la que ya no se podría entender igual el original. Con esto cabe pensar que para Derrida lo intraducible puede funcionar como un sitio que recolecta su diseminación espectral para poder re-ajustar cualquier desajuste histórico, temporal o cultural, y así unir “[...] lo que no se mantiene unido.” (DERRIDA, 2012, p. 31). Este postulado comparte una lectura con Hanru (2002), que defiende la posibilidad de crear terceros espacios dentro del arte contemporáneo *chi n*. Este nuevo marco interdiscursivo supondría el rechazo de posiciones binarias y el potenciamiento de procesos con distintas voces y prácticas artísticas venidas de cualquier lugar del planeta. En estos terceros espacios, los sujetos son desposeídos de los ropajes que los hacen visibles con el propósito de despojarse de ellos y pedir un asilo en un limbo desprovisto de nación. Nos encontraríamos en una zona espectral *a la* Derrida, en la que la frontera estaría marcada por otras formas marginadas de entender el propio texto legítimo desde varios puntos discursivos. En esta negociación deberíamos cruzar las consignas poscoloniales y nacionales para desautorizar la realidad de la crisis representacional e identitaria y, de este modo, reconfigurar esas diferencias. De esta forma, se entenderá el cariz abierto y dual de la intraducibilidad para poder visualizar lo no-legible en las pinturas contemporáneas de Baños. Los pensamientos contenidos en el siguiente análisis de los cuadros del autor intentan acercar teorías occidentales posestructuralistas en el marco de interpretación oriental china y así ampliar un diálogo entre las dos culturas. En esta frontera, el pintor intenta con su violencia cromática recobrar todo aquello que ha sido reprimido u olvidado, al traducir al *otro chi n*. No se quiere dar a entender que estas teorías en su análisis crítico de textos visuales son superiores a las exógenas, sino que son vistas como lentes que puedan equipar con puentes sólidos el camino que separa ambas culturas.

4 LA TERRITORIALIZACIÓN Y LA DESTERRORIZACIÓN SE PLIEGAN EN LA CIUDAD DE SHANGHAI

Vamos a empezar fijándonos en esa mirada supuestamente posmoderna por medio del estudio meticuloso que hace el pintor del retrato, en el que las

posturas y miradas de figuras orientales son desmontadas en su pintura. A pesar de que pueda parecer precipitado, por lo pronto se puede deducir que estos retratos van a tener un fuerte componente europeísta. En las escuelas europeas, nunca se había hecho tanto caso al color en vez de al dibujo como en el estudio del retrato español. Este rasgo estilístico del retrato español perecerá a lo largo de su evolución desde el siglo XV hasta los tiempos contemporáneos. Si en imágenes anteriores en la historia del retrato español, las referencias espaciales al “alma de Dios” desataban las pasiones del alma, en Baños estas pasiones se difuminan. Los retratos de Baños enriquecen el imaginario de un pueblo chino que está acostumbrado a mirarse el ombligo. El pintor español se va a apropiarse de figuras importantes de la dinastía Qing (1644-1912), como la primera mujer del último emperador Pu Yi (1906-1967), Wan Rong (1906-1946) (Figura 1). Se diría que su efecto primordial no es tanto la extensión universal e iconoclasta de la dinastía Qing, sino obviar el rasgo de solemnidad de la emperatriz. Con el uso de las líneas que atraviesan el cuerpo de Rong, el pintor la hace incluso más anónima y más cercana a nosotros. La elección de borrar con una especie de cruz la silueta de la emperatriz no es nada arbitraria y nos recuerda a algunas de las pinturas de Gerard Richter (nacido en 1932), en las que la presencia del sujeto tiene que estar excluida. El sujeto transcendental chino es transformado por un inconsciente colectivo que Deleuze (1994) describe como el plano de organización y el plano de consistencia. El primero opera al nivel de la tradición jerárquica; y el segundo actualiza e intensifica todo dictamen arbóreo. En los lienzos de Baños, el plano de organización está encuadrado por el retrato solemne de Rong, cuya figura dinástica es actualizada con la energía gradiente que procede de los colores y ondas expansivas, y no tanto de la cara impasible o estatus social de la emperatriz (Figura 1). Uno de los aspectos cruciales que presenta en su pintura es la intersección entre ambos planos, en el que, por un lado, el plano de organización estaría representado por la propia imagen de Rong, y por el otro, la posibilidad del actualizar un colectivo alternativo a partir del plano de consistencia, el cual, cada vez hace más abstracta la imagen con el fin de que se deje ver por ella misma. En definitiva, este rasgo es una clara indicación de la crisis de subjetividad en la que el artista nos sitúa y que reemplaza los significantes del pasado por nuevas interpretaciones. En esos puntos puntuales hay una lectura astronómica en los que, como átomos barrocos, se desplazan por medio de líneas de fuga que se travisten dentro de un cuadro que está en expansión. Este cuerpo invisible permea como un átomo en hipermateria y aborda una

explosión cuántica en la que el espacio se dilata, pero no se sabe hacia dónde se dirige, ni si se puede reprimir.

Figura 1 – “The light Being” (2012) series.
Retrato de la emperatriz Wan Rong



Fuente: Cortesía del autor. Mixed media on canvas. 200 x 200 cm.

En sus composiciones abstractas hay también una cosmología que explota toda la materia que hay en cuadro en todas las direcciones. Baños también propone la descripción que Deleuze y Guattari (2016) tantean del plano de consistencia para re-territorializar el vacío semiótico que ha dejado el legado cíclico y dinástico de la pre-modernidad china en el presente y rellenarlo con fuerzas nuevas, en un arranque de buscar significados más atrevidos. La posibilidad de logro en este decurso dependerá de la creación de un lugar oportuno para que esto ocurra, se mueva y anuncie su disolución. Su manera de licuar la silueta de la esposa de Pu Yi es una clara forma de degradación de su dibujo, y responde a la mejora de la resolución de la imagen en la era digital.

Una de las incógnitas en los pliegues deleuzianos de Baños es desentrañar el pasado-presente-futuro, sobre todo para mirar nuestro tiempo y detenernos a mirar en lo definible y/o (in)definible, al igual que lo finito y/o (in)finito de sus cuadros. Sus iconografías están cruzadas por la fugacidad del momento, lo que hace que sus abstracciones revelen cosas que no tienen necesariamente que pasar, pero que su arte pictórico hace que sucedan. Lo que define el mapa espacial de sus lienzos son los cuerpos, tanto figurativos – humanos y de animales –, como los no figurativos, y ambos transmigran en diferentes significados que dialogan horizontalmente con la ciudad de Shanghái. Por un lado, todo este universo está escondido en la figuración y en la fábula sensorial del pintor que busca una vuelta a lo natural y cotidiana. Por otro, la abstracción de sus cuadros encubre una realidad que aspira sin concesiones a continuar con lo real, pero que también está en disposición de trasplantar los haces de luz de la ciudad y su iconicidad majestuosa en una metrópoli que está en constante cimentación y ebullición. Entre el mundo de lo real y el de la representación, que podría descifrarse como una iconografía ritual de propaganda pop (celebridades, luces de neón, líneas de fuego, flashes y fluorescentes) que desdibuja la propia función del arte contemporáneo en China, donde nunca ha acabado por formar parte de la sociedad. Uno de esos representantes totémicos es Qi Baishi (1864-1957), cuyas obras se han colocado entre las más caras de la historia en los centros de subasta chinos (Figuras 2 y 4). Otra vez, un nuevo espacio-temporal de lo real aparece, por medio de esta fotografía tridimensional de la anatomía humana, que quiere amonestar la economía del estrellato en el arte contemporáneo chino. Este fenómeno está concentrado en unas pocas celebridades artísticas que irrumpen en el espacio simbólico del espectáculo, tan representativo de lo que Baños vio y vivió en el mundo de las industrias culturales chinas.

Figura 2 – “The Light Being” (2012) series. Retrato de Qi Baishi.



Fuente: Cortesía del autor. Mixed media on canvas. 100 x 80 cm.

5 EL RETRO FUTURISMO POP DE SHANGHÁI Y SU HIPERREALISMO BARROCO A TRAVÉS DE LA PINTURA DE BAÑOS

Una vez que Baños entra en contacto con la cultura china y empiezan sus primeras vivencias en la ciudad de Shanghái, su anhelo de traducir visualmente lo que ve es lo que más le obsesiona. El constante bombardeo de logos, comercios, topologías desde la industria financiera y comercial de los rascacielos de la considerada París del este hace que estos vínculos irradiantes de convivencia deban tomar una dirección que albergue un contenido transformador. La crisis del capitalismo tardío que ha inundado la ciudad de Shanghái, tan unida al espectáculo, hace que la pintura de Baños no deje de mirar al futuro impregnado de luces de esta ciudad cinematográfica, con sus centelleos de neón. Simultáneamente, con una sensibilidad moderna, nuestro pintor tiene una actitud de querer involucrarse en el tiempo presente, mientras que navega por el pasado para agudizar su conciencia histórica, desarrollando tácticas más o menos místicas de esferas naturalistas casi impensables. Greenspan (2014) utiliza la metáfora de las luces de neón de Shanghái para ilustrar la faceta armónica de la filosofía no-dual del yin/yang en su vertiente irracionalista. La

irracionalidad es irreductiblemente la condición paradójica de armonización – ya que se advierte una instrumentalización de las estrategias neo-modernistas intrínsecas en el racionalismo imparale y en los avances tecnológicos de la ciudad. Las luces de neón consiguen una moderación en la desigual vida cotidiana de la mayoría de los habitantes de Shanghái. Para el artista, sus artificios pictóricos provocan un contraste cromático y construyen la apariencia incandescente de personas y lugares como resultado de la construcción estética de una escena luminosa vinculada a la memoria, el mito, el tiempo pasado y la energía latente: muy cerca a la tesis de la estetización capitalista de lo fugaz de Lipovetsky, pero con características chinas. Shanghái se convierte así en una ciudad retro futurista; en ella la aceleración en la construcción de nuevos edificios y rascacielos que aspiran a ser los nuevos tótems de la modernidad científica socialista tienen que convivir en perpetuo conflicto con las creencias folclóricas y nativistas chinas (Figura 3) (GREENSPAN, 2014, p. 4).

Figuras 3 y 4 – “The Light Being” series (2012). The Great God, Shiva y retrato de Qi Baishi.



Fuente: Cortesía del autor. The Great God, Shiva. Mixed media on canvas. 200 x 200 cm. 2012. Y retrato de Qi Baishi. Aluminum, metal gold, nylon, paint, light and stroboscopic flash. 240 x 200 x 50 cm. 2013

A partir de estas capas retro futuristas entendidas como estrategias alegóricas, Baños nos lleva al corazón de la crisis de representación de la modernidad española y europea para redimir una modernidad alternativa y situarla en el mismo plano que la estética realista-totalizadora del

postsocialismo chino. El papel desmitificador de sus trazos nos transmite una capacidad transformadora de los valores y creencias chinos, en este nuevo orden poscolonial, que nos acercan a Benjamin (1971, p. 127) y su alegoría barroca del pasado sin caer en un hermetismo melancólico. La tensión entre la alegoría y la racionalidad se une a la posibilidad de renovación de significados por medio de transiciones rituales y objetos chamanísticos.

Asimismo, se podría hablar de barroco hiperreal en el que lo referencial se desvanece. La inserción del barroco en el contexto contemporáneo sería un intento desesperado por parte de Baños de encontrar formas -como afirmaba Calabrese refiriéndose a las formas neobarrocas- con el objetivo de establecer juicios estéticos que se opongan enérgicamente a las valoraciones regulares y euclidianas, más típicas en cánones estéticos de representación cartesiana. El gusto por lo fragmentario de la era neobarroca se manifiesta entre el erotismo, el espectáculo, el exceso, el hedonismo emocional y alegórico en la representación misma (CALABRESE, 1999). Calabrese define así este paradigma del neobarroco postmoderno, que forma parte del caos ordenado de las sociedades fuertemente globalizadas y tecnificadas. Todo este laberinto fantasmagórico es el nodo desde el que se accede al principio de incertidumbre y de-subjetivación en la obra de Baños. La alegoría barroca en Baños aviva entrópicamente los ejes del tiempo y espacio, y asegura que estén coordinados por la intensidad de sus actos:

No hay que olvidar, finalmente, que lo que está en juego cuando atendemos al potencial destructivo del Barroco es el papel ineludible — en una nueva concepción del arte y la cultura en las sociedades hegemónicas de Occidente — de los pueblos y las culturas periféricas, entre ellas las de aquella geografía donde floreció profusamente, en los siglos XVII y XVIII, el arte y la literatura barroca: la península ibérica y sus colonias de ultramar. (CHIAMPI, 1994, p. 175).

Baños, en sus bocetos de objetos, lugares y personas, distorsiona y pervierte las formas *a priori*, y las metamorfosea en nuevos detalles y fracciones, los cuales intensifican lo emocional e irracional de sus pinturas. Su teatralidad brota del barranco de una crisis representacional entre la modernidad Occidental y Oriental. La apropiación del barroco en Baños, como en muchos artistas contemporáneos desde los noventa, va a ser debido a una susceptibilidad a la representación que tiene sus orígenes y continuidad conceptual en la larga economía barroca española (BREA, 1992). Una de las huellas del artista, es su facilidad para fusionar lo abstracto y lo figurativo

con formas de naturaleza humana o inhumana que nos acercan a ver una China invisible, gracias a sus estrategias neo-alegóricas. En uno de sus cuadros podemos apreciar un ave exótica (FIGURA 5) que en la tradición de los pintores *literati*⁴, aparece como un importante motivo junto a flores, en árboles, montañas, ríos y piedras (CLUNAS, 2009, p. 142). Se da una clase de devenir-animal tan omnipresente en el trabajo de Deleuze y Guattari⁵, en el que el antropomorfismo, no es universal, pero es diferencial y está contextualizado (HSIEN-HAO LIAO, 2014, p. 5). Baños establece un oxímoron interesante entre alma y la corporalidad de faisán:

Desde mis inicios me interesa la relación del hombre y el mundo animal. El animal como parte indispensable del rito religioso. La presencia de alma en animales o elementos del mundo natural (Animismo). Animales sagrados con significado cultural, que pueden ser reencarnaciones de espíritus con alma y actúan como médiums receptores de señales imperceptibles a la percepción humana. (BAÑOS, Juan Antonio 21 Jul. 2016)

El mismo trato que el pintor le da a un animal que a un hombre desempeña el papel de otras formas de sentir la cultura que forman parte de la homogenización y armonización cultural que se extiende a una modernidad pre-maoísta, mediada por el daoísmo y el budismo y sus sabidurías no-dualistas entre animales, naturaleza y humanos.

En una especie de *Accionismo Vienés* (1960-1971), Baños emula las acciones de algunos de estos artistas, que utilizaban el aspa para inyectar violentamente energía alrededor de esta (Figura 5). El imaginario cosmopolita de Baños hacia el otro comporta una mirada que nos anticipa un futuro, pero siempre desde un pasado distante, en una sociedad fuertemente comercial. El creador, con su pujanza cromática, nos anima a cuestionarnos esta memoria con símbolos repletos de ironía *Kitsch*:

Sí, aparece [la memoria], pero de la misma forma que están representados los demás, de una forma fingida e irónica. Todas las escenas personalizadas a través de la pintura pertenecen a un tiempo pasado y sobreviven como imágenes reminiscentes en la memoria. (BAÑOS, Juan Antonio 21 Jul. 2016).

⁴ Literato se refiere a un grupo elitista de pintores cortesanos que ejercen la llamada pintura paisajista.

⁵ Hsien-Hao Liao utiliza los cánones de estética taoísta para ilustrar la interpretación de los sueños de Zhuangzi (476–221 BC) y su conocida revelación de *becoming-butterfly* (to think over who is dreaming of whom, the butterfly or I?).

Bajo este epígrafe, y a la luz de la importancia de esta riqueza material (pre-) y/o revolucionaria en la que Baños se fija, lo material también cobra importancia. Zhang (2008, p. 349) aclara que este tipo de acontecimiento post-alegórico de lo Kitsch en las artes supone una respuesta tajante del socialismo tardío chino a un intento estético y cultural de saltarse el maoísmo realista, en una incesante mirada al futuro desde la nostalgia.

Figura 5 – “The Light Being” series (2012). El faisán



Fuente: Cortesía del autor. Mixed media on canvas. 150 x 150 cm.

6 LA MIRADA EN TRAZOS DE LA MUJER CHINA Y SUS RELACIONES LÍQUIDAS EN EL SPACING DE LA CIUDAD

Por otro lado, sus estímulos oníricos son las luces posmodernas de Shanghái que reproducen el movimiento en la calle. Esos son sus recursos pictóricos y cromáticos que cubren las calles de su Shanghái imaginario. La observación del movimiento excita su pulsión vital y es fuente de creación. Sus inquietantes mujeres encerradas en lugares de ocio, como discotecas, aparecen estiradas y geometrizadas debido a la influencia del cubismo y el futurismo; se paran delante de los pinchadiscos y su música pegadiza o se mueven por calles de perspectivas aceleradas, en un mundo tenso a punto de estallar. El pintor hace resonar irónicamente la postmodernidad española, durante su transición,

esta vez planeando también sobre la conversión socialista china. El pop entre inocente y medianamente transgresor que se asomó en la movida madrileña en los años ochenta es redoblado en el predominio del color sobre la forma. Mientras esto ocurría en el arte contemporáneo de los noventa en la península ibérica, la creatividad del diseño Kitsch transmutó al gigante asiático. Por un lado, el pop político en el que la iconografía capitalista y comunista se entremezclaba con estéticas pop de colores fuertes y penetrantes; y, por el otro, el realismo cínico que representaba a la sociedad china desamparada, en las que las gentes aparecían, con sonrisas simuladas o con caras aturdidas, bajo un régimen que no puede dejar de ser totalitario y una sociedad cada vez más materialista. Mientras que estas nuevas miradas críticas o cínicas se incorporaban, todo esto coincidía con el boom del arte contemporáneo chino que empezaba a ser la sensación del momento, en bienales internacionales como las de Venecia o Berlín. El país se encaminaba hacia su internacionalización y economía de mercado plena (HUNG, 2008). Ambos movimientos pop y sus trazos exorcistas supusieron rupturas con los fantasmas del maoísmo ortodoxo y del franquismo rancio español, que provocan una nueva yuxtaposición entre regímenes totalitarios que se encauzaban hacia sociedades de consumo.

Sin caer en ningún tipo de pop nihilista, pero apropiándose de él, el artista nos adentra en la condición posmoderna del París de Oriente, en el que la batalla ideológica del maoísmo se ha visto relegada por el modelo de propaganda de la posmodernidad *cool*, a los servicios de las estrategias capitalistas de sociedad de consumo. En medio de tanta fiesta y cinismo y al resaltar la evidencia tautológica de la sensualidad de la mujer oriental, Baños no revela necesariamente ningún tipo de orientalismo evidente, y para ello ejecuta un principio de continuidad con la realidad. Por ejemplo, las *gogós* y la vaporosidad de sus apariencias aparecen como si estuvieran bailando en una discoteca de la ciudad de Shanghai (FIGURA 6). El ambiente es forjado con una maestría en la que la movilidad durable y expresividad del personaje es exacerbada en el tenebrismo muy atemperado por el rosicler crepuscular de la luz blanca y traslúcida. Esta pintura testimonial parece escapar de la realidad y de su tiempo, y podría situarnos en cualquier lugar del globo, en el que el pintor traza las siluetas de las chicas con una mirada casi adolescente. Aunque también se esconden las relaciones líquidas, y poco estables, de muchas de las mujeres jóvenes chinas que llegan del campo a las grandes ciudades; y la precariedad de sus nuevos trabajos, así como la fragmentación familiar que estos cambios conllevan (BAUMAN, 2013).

Figura 6 – “The Light Being” series (2012). Retrato de mujer joven

Fuente: Cortesía del autor. Mixed media on canvas. 165 x 140 cm.

Hay cierto voyerismo, pues Baños es como un *flâneur* al que le gusta pasear por las calles de Shanghái; que se deleita en lo sensorial, los colores, las tonalidades y el erotismo de su topografía. Todo esto está neutralizado por su abstraccionismo, lo que provoca que cualquier narrativa relativa a la cercanía de lo occidental o a la lejanía de lo oriental pueda ser tanto familiar como extraña. Esto da como resultado una traducción parcial de su experiencia visual. Esta situación puede desvelar la promesa de un cosmopolitismo incondicional al modo de Derrida de *indifférence*, en la que los trazos traumáticos por los rápidos cambios vividos en la ciudad, y el ineludible sentido de ansiedad puedan ser enunciados a través de un cosmopolitismo que hiere el ojo del que mira. La fugacidad de trazos tira del acontecimiento con un panorama heterorreferencial que radica entre lo temporal y atemporal. Estas efemérides están cultivadas por su fuerte esteticismo relacional, los cuales sugieren nuevas formas de exponer las potencialidades de sus huellas o pliegues para llegar al otro en una frontera inacabada. Derrida (2015, p. 60) ligaría este espacio con su famoso concepto de “*spacing*”, para conectar cualquier acontecimiento con experiencias materiales; es decir, entendidas como la diseminación que “marca una multiplicidad irreductible y generativa”. Esto otorga al trabajo de Baños un aire de “*spacing*”, con cierta infinitud de significados, en el que un significado

no se substituye por otro, sino que son recíprocos. Esta traducibilidad entre lo visible y lo invisible se ve expresada, como comenta el artista:

En ese caso podría decir que la ciudad de Shanghái conecta perfectamente con el biorritmo y expectativas creativas de un artista contemporáneo español. En definitiva, el exacerbado exceso de elementos lumínicos de estética Kitsch conviviendo con elementos de la cultura antigua china crean la conexión perfecta con la herencia de estética barroca española. (BAÑOS, Juan Antonio 21 Jul. 2016)

Todo esto se adapta indudablemente a las intenciones de Baños de abrir la posibilidad de que el acontecimiento puede estar en el devenir de historias reales que pueden hacer progresivamente desaparecer la plasticidad estética del artista. Este *spacing* derridiano, estaría enmarcado por la *indifference*, que constituye otro proceso de definir la (in)traducibilidad, y que aprovecha, entre otras cosas, el rescate de esas experiencias invisibles que se han ido acumulando por el desorden procedente de la transformación, sin precedentes, de la ciudad. La *indifference* será la presencia-ausencia del “ahora”, que siempre está postergándose o a punto de convertirse en un (no) momento fugaz, que sale de todo este desconcierto, y que no tendría relación existente con ningún otro trazo temporal; en otras palabras, estaríamos hablando de un tiempo sin precedentes. En ese sentido, el tiempo de la *indifference* en la traducción de Baños se enmarca entre la posibilidad de la añadidura y la imposibilidad de la sustitución, o lo que es lo mismo, en un eterno presente.

CONCLUSIÓN

La (in)traducibilidad de la obra de Baños reside en varios giros ontológicos y epistemológicos: el del Yo, el de las intuiciones y sentidos, el de subjetividades racionales de la razón y las irracionales de lo transcendental. En consecuencia, lo inmediato sería no poder traducir con un plano de analogía y de una forma translúcido que hay o queda visible (o invisible) en los intersticios de sus lienzos. En ella se generan nuevas intensidades y percepciones sensibles que permiten la cancelación y confirmación de dicha frontera. Baños ha demostrado que, en una situación de dislocación espacial y temporal, es capaz de reterritorializar y deterritorializar todos los recursos disponibles, tanto aquellos que vienen de su cultura, como los que va encontrando en sus paseos por la ciudad. Se evidencia aquí esta capacidad de mantener cierta distancia, pero también intentar un cierto acercamiento con

lo local, en donde no se sabe en qué lugar empieza y concluye su obra. En mi opinión, es la mejor manera de leer las fronteras formales del texto original que intentan imponerse desde su “originalidad” y evitar superponerlas. Este universo impersonal está cruzado por otras fuerzas subjetivas modernas o simplemente por microrrelatos e incluso mitos en los que se crea una segunda naturaleza o una nueva perceptibilidad post-paradigmática y ontológica, que consiste en abolir y transformar formas de creación artística, metafísicas y pre-metafísicas a través de una hiperteatralidad aparente. Al fin al cabo, Baños tiene que elegir, criticar (desplazar fronteras) o ignorar (cruzar fronteras) qué tipo de táctica debe seguir para poder mantener su posición de artista transnacional, sin ser siempre visto como un artista “español” en China. Este desafío se mantiene como el más importante, en un intento desesperado, por parte de Baños, de crear un universo que difiera de la corriente general artística española y china. De este modo, en este desplazamiento visual, el caso del arte contemporáneo español a través de la obra de Baños puede visualizarse como una alternativa transnacional y transversal del arte contemporáneo español y de su perspectivismo múltiple en la contemporaneidad china situado en el contexto de la ciudad de Shanghai.

LÓPEZ-MÚGICA, J. Transcultural contemporaneity in the paintings of Juan Baños in China. *Transformação*, Marília, v. 45, p. 101-124, 2022. Edição Especial 2.

Abstract: The purpose of this article is to explore in the context of Shanghai in regards to the distances and closeness between Chinese and Spanish cultures are revealed, defined and questioned, through the pictorial canvases of Juan Antonio Baños (Spain, 1980). His nomadism or status as a foreigner will raise some doubts about the identity and the place that the artist occupies in the contemporary world. In addition, the contemporaneity of his work suggests some effects according to which the borders disappear, while new ones are erected. The mere gesture of Baños’ artwork in attempting to translate the traces of Shanghai by means of a world of dislocations and citations incites a heterogeneous symphony of varied spaces and times that amplify the possibilities of artistic knowledge between East and West. Drawing from the analysis of a postcolonial framework that stretches from baroque hyperrealism to retro-futurist epistemologies of the city, right up to a *kitsch pop art*, the article claims that this translatable cultural itinerary displaces the ways of understanding contemporary art in China towards a post-paradigmatic period.

Keywords: (Un)Translatable. Traces. Transculturality. Neo-Baroque. Contemporaneity.

REFERENCIAS

- APTER, E. **The Translation Zone**. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- BAÑOS, J. A. **Interview with the artist**. 21 Jul. 2016.
- BAUMAN, Z. **La Vida Liquida**. Barcelona: Austral, 2013.
- BENJAMIN, W. **Angelus Novus**. Barcelona: Edhasa, 1971.
- BHABHA, H. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BOURRIAUD, N. **Relational Aesthetics**. Paris: Presses du Reel, 2002.
- BREA, J. L. **Las Auras Frías**. Barcelona: Anagrama, 1992.
- CALABRESE, O. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1999.
- CHEN, E. E. The Wang Chao-chün Legend: Configurations of the Classic Chinese. Literature: Essays, Articles, Reviews. **CLEAR**, v. 4, n. 1, p. 3-22, Jan. 1982.
- CHEN E. E. **Two-Way Mirrors: Cross-Cultural Studies in Glocalization**. Lanham, MD: Lexington Books, 2007.
- CHIAMPI, I. **The Baroque at the Twilight of Modernity**. Oxford Handbook of the Baroque. London: Sage, 1994.
- CHOW, R. **(Not Like a Native Speaker) On Language as a Postcolonial Experience**. New York: Columbia University Press, 2014.
- CLUNAS, Cr. **Art in China**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DELEUZE, G. **Simulacro y filosofía antigua, en Lógica del sentido**. Trad. Ángel Abad. Barcelona: Barral, 1970.
- DELEUZE, G. **El pliegue. Leibniz y el Barroco**. Barcelona: Paidós, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Nomadology: The War Machine**. New York: Semiotext(e), 1986.
- DERRIDA, J. **Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl Vs Theory of Signs**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973.
- DERRIDA, J. **On Cosmopolitanism and Forgiveness: Thinking in action**. London and New York: Routledge, 2005.
- DERRIDA, J. **Espectros de Marx**. Madrid: Trotta, 2012.
- DERRIDA, J. **La diseminación**. Espiral/Ensayo, 2015.
- ENWEZOR, O. The Postcolonial Constellation: Contemporary art in State of Permanent Transition. **Research in African Literatures**, v. 34, n. 4, p. 57-82, 2003.
- FOSTER, H. **Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad (Arte contemporáneo)**. Madrid: Akal, 2006.

- GREENSPAN, A. **Shanghai Future: Modernity Remade**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- GLADSTONE, P. Permanent (R)evolution: Contemporaneity and the Historicization of Contemporary Chinese Art. **Yishu Journal**, v. 9, n. 2, May/June. 2010.
- GILROY, P. **After Empire: Multiculture or Postcolonial Melancholy**. London: Routledge, 2004.
- HANRU, H. **Hou Hanru: On The Mid-Ground**. Timezone 8, 2002.
- HUNG, W. A Case of Being 'Contemporary' — Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art. In: SMITH, T.; ENWEZOR, O.; CONDEE, N. (ed.). **Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity**. Durham: Duke University Press, 2008. p. 290-306.
- HSIEN-HAO, L-S..2014. Becoming Butterfly: Power of the False, Crystal Image and Zhuangzian Onto–Aesthetics. In: uredili Ronald Bogue, Hanping Chiu in Yu-lin Lee, (ed.). **V Deleuze and Asia**, 1–29. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- JARAUTA, F.; GLUCKSMANN, C. **Barroco y Neobarroco**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **La estetización del mundo**. Barcelona: Anagrama, 2015.
- MINGLU, G. Particular Time, Specific Space, My Truth: Total Modernity in Chinese Contemporary Art. In: SMITH, T.; ENWEZOR, O.; CONDEE, N. (ed.). **Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity**. Durham: Duke University Press, 2008.
- MINGLU, G. **Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art**. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- RATNAN, N. Chris Ofili and the Limits of Hybridity. **New Left Review**, v. 224, p. 153-159, 1999.
- SMITH, T. **What is Contemporary Art?** Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- SPIVAK, C. Translation as culture. In: ST-PIERRE, P.; KAR, P. C. (ed.). **In Translation – Reflections, Refractions, Transformations**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 263-176, 2007.
- SPIVAK, Ch. The Politics of Translation. In: VENUTI, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. 2. ed. New York and London: Routledge, 2009. p. 369-388.
- VIRILIO, P. **Estética de la desaparición**. Barcelona: Anagrama, 2003.
- ZHANG, X. Shanghai Nostalgia: Post-revolutionary Allegories. **Positions**, v. 2, p. 349-387, 2000.

Received: 29/9/2020

Accept: 06/12/2021

