



Canon(es) plural(es). Modulaciones del arte americano en el período colonial
Emiliano Sánchez Narvarte
Arte e Investigación (N.º 25), e105, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e105>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

CANON(ES) PLURAL(ES)

MODULACIONES DEL ARTE AMERICANO EN EL PERÍODO COLONIAL

PLURAL CANON(S)

MODULATIONS OF AMERICAN ART IN THE COLONIAL PERIOD

SÁNCHEZ NARVARTE EMILIANO | resancheznarvarte@untdf.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0002-5407-3681>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Recibido: 22/02/2024 | Aceptado: 22/03/2024

RESUMEN

En este artículo nos proponemos sistematizar algunas zonas de problemas teóricos que ocupan al campo de estudios del arte americano del período colonial. En concreto, indagamos perspectivas teórico-metodológicas en los estudios de historia del arte en relación con otros campos de conocimiento como la historia intelectual y la historia cultural, para pensar cruces e intercambios teóricos productivos que iluminen zonas de la historiografía y teoría del arte especializada en el período colonial.

PALABRAS CLAVE

Arte colonial americano; metodología; historiografía del arte; historia cultural

ABSTRACT

In this article we propose to systematize some areas of theoretical problems that occupy the field of studies of American art of the colonial period. Specifically, we investigate a series of theoretical-methodological perspectives in art history studies in relation to other fields of knowledge such as intellectual history and cultural history, with the aim of thinking about productive theoretical intersections and exchanges that illuminate areas of the historiography and art theory specialized in the colonial period.

KEYWORDS

American Colonial art; methodology; Art historiography; Cultural history



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

INTRODUCCIÓN

¿Cómo estudiar, aproximarse, analizar las producciones artísticas elaboradas en América durante el período colonial? Es decir, para ser más específicos y siguiendo a Héctor Schenone (2014), cómo investigar aquel «arte producido en la Sudamérica colonial desde 1540 hasta 1810» (p. 91). En ese mismo artículo, Schenone plantea que existe cierto consenso entre los historiadores en abandonar perspectivas que parecerían ceñirse aun vagamente —es decir que aun en su vaguedad persisten en la actualidad— de analizar el arte americano como «un trasplante de los estilos y sistemas estéticos europeos en el Nuevo Mundo». A diferencia de ello, la hipótesis de trabajo que proponía Héctor Schenone en *Santa María. Iconografía del arte colonial* (2008), era partir de comprender «la producción pictórica andina en términos generativos y no exclusivamente derivativos de los modelos europeos coetáneos» (Schenone, 2014, p.944).

Para abordar parcialmente distintos trabajos que intentaron dar respuesta a la pregunta sobre cómo analizar las producciones artísticas en América durante el período colonial, en este artículo presentaremos no solamente una revisión crítica y descriptiva de los contenidos y argumentos de lxs autorxs visitadxs, sino que pondremos en relación su toma de posición para identificar aspectos comunes y diferenciales de cada una de las perspectivas. No pretendemos realizar una revisión profunda de los marcos de referencia sino antes bien un recorte adecuado a la pregunta y al problema planteado en torno a los debates teórico-metodológicos y/o a las entradas posibles desde las cuales abordar el arte producido en América durante la colonia española.

LA CUESTIÓN DEL ARTE DEL PERÍODO COLONIAL

Consideramos importante poner de relieve —sin pretensión de subsumir a ello el intenso debate y las estrategias teóricas para analizar el arte americano del período colonial— dos grandes tendencias respecto al método analítico utilizado por largo tiempo en las ciencias sociales y humanas: nos referimos a los trabajos que pueden situarse dentro de cierto *deductivismo*, es decir, aquellos que definen y estudian el arte y la cultura americana desde lo general a lo particular, según los rasgos que les habrían impuesto las operaciones coloniales. En estos casos se deduce de las estrategias de dominación, de los macro-procesos, de los contextos», los efectos que generan sobre las artes americanas. Un hecho se entiende como consecuencia o efecto de otro, más potente y relevante en términos lógicos. Complementariamente, se pueden denominar *inductivistas* a quienes se aproximan al estudio del arte y la cultura americana del período colonial a partir de ciertas características, rasgos o propiedades que se supondrían intrínsecas de las comunidades precolombinas, de su *genio* o de algún tipo de poder de impugnación que estaría constitutivamente en la base de su resistencia ante el avance colonial. Es preciso establecer una distancia de ambas perspectivas y plantear una doble

inscripción de los procesos de producción simbólica, de imágenes, de obras de arte, de máscaras, danzas y objetos estéticos y funcionales de uso cotidiano: una clave histórica, referente al devenir —no teleológico— de las prácticas culturales de diferentes grupos étnicos, y otra dimensión estructural, vinculada al estudio de la configuración de la relación de América con el poder imperial y su modo de organizar el territorio mediante colonias. Creemos que la conjugación de ambas entradas sitúa el problema de la producción simbólica americana, multiétnica, en procesos culturales y políticos heterogéneos que expresaron conflictos entre diversas fuerzas. Ello es relevante para atender la persistencia de formas de organización de las comunidades en términos económicos, religiosos y culturales que interactuaron —de manera más o menos conflictiva— con la reconfiguración de un nuevo orden que articuló a distintos agentes en alianzas muy variadas, coyunturales, por momentos superpuestas por intereses diversos, de una relativa contingencia, que al menos permite imaginar un mapa cognitivo de América mucho más opaco que el que entregan las historias de total resistencia o dominación para explicar el período colonial en la región y los procesos de elaboración simbólica de sus comunidades.

Respecto a la primera de estas posiciones, que provisoriamente en este trabajo hemos denominado deductivistas, María Luisa Alcalá (2014) sostiene que el hecho de que en toda Hispanoamérica se impusieran y difundieran producciones del arte europeo, produjo que las primeras investigaciones históricas aplicaran a las obras coloniales «etiquetas estilísticas europeas, a menudo convencidos de que la única forma de explicar» el arte americano era como un ejemplo de influencia directa. En línea con lo que mencionamos anteriormente del planteo de Schenone, Alcalá observa que el arte virreinal tuvo que *lidiar* contra la «opinión peyorativa y eurocéntrica» de que el arte americano produjo obras «derivativas, provinciales y de inferior calidad respecto al arte europeo del mismo período» (Alcalá, p. 16).

Thomas Cummins, en «Imitación e invención en el barroco peruano» (Cummins, 2003, p.27), había planteado algo similar a lo anterior al afirmar que el arte barroco latinoamericano solía ser «percibido a través del prisma de la dependencia en relación con España». Ello, continuaba el autor, era posible de ser pensado porque un sector del campo historiográfico partía de comprender que existía «una historia autoritaria y preestablecida» que organizaba el esquema interpretativo: las «obras del arte del Perú, México y otras naciones latinoamericanas» se entendía en relación con ese otro proceso cultural. De ello se deducía que lo regional adquiría inteligibilidad a la luz de lo producido en España (p. 27), haciendo de la «cultura colonial» un elemento meramente derivativo antes que generativo (p. 28).

La idea de un arte colonial, entonces, nos remite a una doble dimensión a considerar: por un lado, no refiere a un proceso de elaboración simbólica que

habría meramente copiado reproducciones, temas y estilos provenientes de España y, por otro, sitúa a la producción artística en determinadas *relaciones de poder*. No es cualquier arte, sino arte *colonial*, o arte producido durante el período colonial. El modo de comprender este aspecto también ha sido abordado por Alcalá. La investigadora plantea que «el paradigma centro-periferia» impondría automáticamente la jerarquización de una escala de valores que situaría a Europa por encima de América. Por ello, afirma, la perspectiva basada en el centro y la periferia es más restrictiva que productiva e invisibiliza una diversidad de procesos que explican el devenir del arte en los virreinos (2014, p. 20). Consideramos que la propuesta de Alcalá pone en evidencia, al mismo tiempo, la tendencia dominante de analizar los procesos de circulación internacional de ideas, obras y bienes desde Europa hacia América y que la «dirección opuesta», desde la periferia al centro, es una línea menos explorada.

No obstante, consideramos relevante no perder de vista que *lo colonial* no remite simplemente a un «tiempo histórico», sino a la configuración de una relación de poder que estructuró un proceso de intercambio cultural, político y comercial específico, con sus límites y potentes alcances. En este sentido, la *colonialidad del poder* ha sido abordada multidimensionalmente por distintxs autorxs. Recientemente, en torno a la relación entre colonialidad, arte, estética y poder, Walter Mignolo ha sostenido que «el patrón colonial de poder y la pregunta relativa al arte y a la sociedad es esta: ¿cuál es el papel, la función o el lugar que el arte y la estética ocupan en el patrón colonial de poder?» (Mignolo, W., comunicación personal, 20 de febrero de 2023). Mignolo (2007) ha planteado que la colonialidad «opera en cuatro dominios de la experiencia humana»: el económico, el político, el social y el epistémico (p. 36). Y remite, por otro lado, a un tipo de «patrón de poder sustentado» en «el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir» (Mignolo, 2010, p. 12). Maldonado-Torres (2007), de manera convergente con Mignolo, sostiene que en tanto «patrón de poder», la colonialidad «se refiere a la forma como el trabajo, el cómo el trabajo, el conocimiento, la autoridad» la estética y las relaciones simbólicas se articulan entre sí en un mercado a escala transnacional (Mignolo, 2010, p.131).

Pensando en otros procesos culturales, ideológicos y económicos, Theodor Adorno y Max Horkheimer (1969) sostenían —más allá de las distancias que podamos tener con los teóricos alemanes—, que, si a la idea de *cultura de masas* se le quitaba el concepto «masas», no era simplemente un inocente quite de un adjetivo: era eliminar el componente sociológico que situaba a la elaboración de bienes simbólicos en un modo de producción serializado bajo las relaciones productivas capitalistas. Más que una cuestión de énfasis, el concepto *masas* implicaba una comprensión teórica y un posicionamiento político.

Volviendo a la cuestión del carácter generativo o derivativo del arte americano del período colonial, se trata de analizar al mismo tiempo cómo se estructuraron las relaciones de poder y cómo se han reelaborado, reimaginado, reinventado estilos, tópicos y temas que, si bien pretendían imponerse desde los polos imperiales, no lograron necesariamente un proceso total de identificación y por lo tanto de hegemonización. Es relevante en términos teórico-metodológicos identificar esa tensión porque, como sostiene Teresa Gisbert, es cierto que «el catolicismo contrarreformista del siglo xvii pretendía universalidad» y que para ello elaboró una política cultural para la cual las artes visuales fueron un «arma poderosa», «sobrecargadas de crucerías góticas y en el uso del sobredorado en las imágenes» (Gisbert, 1999, p. 222). Pero no es menos cierto que ante esa «religiosidad exacerbada», no se produjeron obras locales simplemente a modo de reflejo, sino que hubo prácticas que tensionaron la política cultural colonial.

ENTRE DIFERENCIAS, REPRODUCCIONES Y DESVÍOS

En su estudio sobre los elementos medievales presentes en el «barroco americano», el investigador Francisco Stastny propuso que no debe disolverse la presencia de las tradiciones en el arte en pos de la búsqueda de las innovaciones que trajo consigo el barroco europeo. En una zona de juego e intercambio entre elementos residuales y emergentes, lo que se revitaliza y lo que permanece, Stastny agrupa las diferencias entre el arte producido en la América Colonial y la Edad Media. En primer lugar, si bien en América se pueden encontrar temas equivalentes a los usados en Europa en la elaboración del Antiguo Testamento, en América ocupan una posición diferenciada: antes que en los textos el lugar predominante es el de «los programas iconográficos» que se utilizaban de forma decorativa; en segundo lugar, si en Europa la producción con orientación doctrinal circulaba principalmente mediante la argumentación teórica, en América tal proceso se limitaba «al libro y a la estampa» y, en tercer lugar, Stastny sostiene que «un conjunto numeroso de iconografías medievales» fueron reelaboradas en América bastante tiempo después de que dichas iconografías fueran progresivamente ocupando posiciones periféricas en el arte europeo del Renacimiento (Stastny, 1994, p.9).

La respuesta histórica, social y cultural que Stastny da a esta diferencia que se produce entre América y Europa nos permite establecer conexiones con otras teorizaciones relevantes. El investigador checoslovaco-peruano sostiene que, si bien hubo un proceso de «sobreimposición» cultural, la distancia entre el centro de poder de sus zonas de control habilitó un margen más amplio para que los artistas locales pudieran «responder creativamente» a las demandas de los sectores de poder que, sin dejar de tenerlo, no eran lo suficiente fuertes como sí eran los procesos de control y censura cultural en Europa. En definitiva, sostiene Stastny, esa distancia entre los distintos puntos configuró un escenario de inventiva iconográfica y formal inscrita en un «entorno social y cultural propio» Stastny,

1994, p.22). Al mismo tiempo, y debido a que las competencias intelectuales y culturales que demandaban las obras para ser legibles según el propio canon europeo, o específicamente según el modelo ideal del pensamiento barroco no eran las habituales entre los artistas locales, la carencia devino virtud en cuanto a que «los artistas y los hombres americanos debieron re-construir un imaginario nuevo con los fragmentos dispersos que pudieron recuperar» del extraviado mensaje europeo. Cierta «incomprensión» generó las condiciones para operar «desviaciones o improvisaciones en el mismo andar» (De Certeau [1990] 2000, p. 110). Estos desajustes que posibilitaron desvíos de lo esperado, sostiene Stastny, son claves para comprender «la mentalidad, los ideales estéticos y la cosmovisión de las sociedades del Nuevo Mundo» (p. 24).

Las ciencias sociales han elaborado formulaciones que son claves para complementar con estas reflexiones en torno a la historia del arte del período colonial. Clifford Geertz plantea que, si bien hay que analizar las prácticas culturales «en sus propios términos», se debe tomar distancia de lo que llama «entidades abstractas» que se cristalizan en «esquemas unificados» (Geertz, 2006, p.30). Entiende que hay que pasar por alto rótulos equívocos y «vacuas similitudes» que tienden a explicar por analogías forzadas experiencias y prácticas culturales diferentes. El antropólogo estadounidense propone, para evitar generalizaciones de ese tipo, analizar los hechos y «descender a los detalles» para captar la especificidad de las prácticas de los agentes que nos ocupan (p. 58). Es decir, leer de qué modo la historia se condensa en los materiales que nos proponemos estudiar, y no considerar a priori del proceso de investigación, relaciones teóricas, históricas o políticas, que no siempre son distinguibles empíricamente.

Es relevante la apuesta teórica de Geertz de «descender hacia los detalles» y eludir lo que llama «entidades abstractas» para pensar procesos como los que identifica Teresa Gisbert en *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. En un pasaje de dicho trabajo, y en un esfuerzo interpretativo de situar los materiales en sus propias condiciones de circulación, identifica que fueron las «situaciones anímicas colectivas con respecto al dolor y a la muerte» las que rehicieron las imágenes religiosas «sangrantes», con el objetivo de simular que estaban vivas, «con sus ojos de vidrio y lágrimas del mismo material» a las que se añadían espejos en la boca para imitar «el brillo de la saliva» y se les colocaban cabellos naturales. Dicho de otro modo, los agentes no se amoldaban a los objetos prefabricados, sino que dichos objetos —y no otros— eran reelaborados para obtener cierta eficacia simbólica acorde a intereses religiosos y culturales específicos, al punto tal de que las imágenes —sigue Gisbert—, «saludaban» y eran movidas para simular los pasos (Gisbert, 1999, p.222).

Este planteo que realiza Gisbert nos hace pensar, en términos teórico-metodológicos más amplios, en lo que sostiene el investigador galés Raymond Williams en *La política del modernismo* [1989] (1997). Allí Williams planteaba que se tenía que producir un desplazamiento del análisis de las obras «desde arriba», como objetos formales e ideales, hacia las relaciones específicas a través de las cuales dichas obras se hacen y se mueven. Nos resulta un procedimiento interesante para situarlo aquí porque no se trata eludir y olvidar a la obra, sino de inscribir las prácticas y posiciones de sus productores en procesos más amplios en los que las obras emergieron y se reelaboraron —como en el ejemplo dado por Gisbert— como «respuestas específicas» a los problemas de la comunidad que dichos agentes estaban experimentando (Williams, 1997, p.215, el destacado nos pertenece).

Esta constelación de variables analíticas no necesariamente aclara el abordaje teórico-metodológico. Al contrario, puede presentar mayor confusión al intentar dar cuenta del sentido de las obras al pensarlas desde su materialidad, estilo y formalidad, al tiempo de interpretarlas en su propia trama de problemas y relaciones culturales, sociales, religiosas, económicas y políticas. Como afirma Alcalá, identificar no sólo a artistas y estilos sino a destinatarios, puede echar luz sobre la configuración de un mercado de bienes simbólicos al que concurrían múltiples agentes con intereses diferentes (p. 42). Respecto a ello, sostiene la investigadora, si bien «a ningún historiador le gusta reconocer la confusión en que se halla, es hasta cierto punto liberador» que algunos contextos de la producción colonial sean «sumamente ambiguos» (Alcalá, 2014, p.58).

¿ADIÓS A LA «INFLUENCIA»? CULTURA MATERIAL Y MATERIALISMO CULTURAL

A modo de cierre de este artículo, no podemos sortear el problema de la influencia entre España y América, y al menos identificar cuáles creemos que son las alternativas más productivas para el análisis del arte americano del período colonial desarrolladas desde la historiografía del arte, la historia cultural y la historia intelectual.

La influencia es una idea que persiste, de izquierda a derecha, de un campo de problemas teórico a otro, y si bien parece haber caído en desuso, los contextos vuelven a poner el concepto sobre la mesa. Nos resulta apropiado traer aquí una frase elaborada por un conjunto de investigadores vinculados a los estudios norteamericanos de cultura, medios de comunicación y política de mediados del siglo pasado que, si bien no estaban pensando en el campo de estudios que aquí estamos desarrollando, planteaban —no sin obstinación— la necesidad del uso de la idea de influencia.

Kurt Lang y Gladys Lang sostenían lo siguiente en 1955

aunque los caprichos de la investigación nos hayan alejado de la preocupación por el impacto de la prensa, la radio o la televisión, nada parece haber eliminado nuestras creencias, *todavía no demostradas empíricamente*, según las cuales los mass-media son más influyentes de lo que a veces desearíamos (Lang y Lang, 1987, p.431, el destacado nos pertenece).

El problema de la influencia, aun cuando se hayan inventado una diversidad de elementos de medición para identificar qué tanto algo o alguien es impactado por algo o por otros, su uso suele ser más por adhesión afectiva e ideológica para respaldar una hipótesis, que por su eficacia científica. Entre los problemas epistemológicos más evidentes del concepto es su carácter poco dinámico, la «influencia» tal como suele ser pensada no es equivalente a intercambio simbólico: instituye un polo activo o productivo y otro pasivo o receptor.

Al respecto, las reflexiones del historiador intelectual François Dosse (2007, p. 14) pueden ser operativas para pensar críticamente el concepto de «influencia». Algunos estudios se caracterizan por realizar una exposición cronológica de los juegos de influencia de una obra a otra, de modo lineal y ocupándose solamente de la esfera del pensamiento. La historia intelectual, sostiene Dosse, pretende dar cuenta de las obras, sus productores y los contextos que las han visto nacer. Por un lado, rechaza los posicionamientos entre una lectura interna y externa de la obra y, por otro, tiene el desafío de articular analíticamente las producciones, los recorridos y las trayectorias más allá de las fronteras disciplinares.

Al interior de la teoría historiográfica y en los debates académicos del arte americano del período colonial, Alcalá plantea justamente que el uso excesivo de la idea de «influencia» ha eludido la complejidad del análisis historiográfico pertinente, estudio que implica indagar la circulación con direcciones múltiples, los sistemas de organización profesional, el desarrollo de los géneros pictóricos y el carácter no unidireccional de la influencia desde España hacia América (2014, p. 24). Del mismo modo, y siguiendo a Alcalá, puede ser relevante construir un modelo multiescalar que permita interpretar la circulación y la transferencia de bienes e ideas artísticas y culturales para pensar los intercambios entre puntos localizados en una misma región, entre una región y otra, o en un mapa transnacional en una escala más amplia (p. 20). De modo complementario, esta apuesta teórico-metodológica «permitiría identificar que la disparidad de estilos y tradiciones en esta geografía parece aconsejar una aproximación mediante cánones plurales», ya no sólo desde Europa a América, sino también desde otros polos de producción cultural como pueden ser Asia y África (Alcalá, 2014, pp.20-22).

La idea de cánones plurales, en relación con lo que planteamos anteriormente, remite, por un lado, a que, durante la Conquista, en términos de Serge Gruzinski [1988] (2022), al indagar la producción simbólica de los mundos indígenas lejos de elaborar «totalidades estables» de sus imaginarios, se obtienen imágenes más bien caleidoscópicas. Las artes locales habían construido un «canon local» que de manera sistemática ordenaba la percepción de una realidad que era «vinculada íntimamente» a una «experiencia humana y al mundo de los dioses». Si bien la Conquista vino a poner en tela de juicio dicho ordenamiento simbólico de lo real, este contribuyó activamente «a modelar una percepción de las cosas, una relación con la realidad y con la existencia» (Gruzinski [1990], 2022, p.23). Esta forma de «comunicación gráfica», plantea Gruzinski, a diferencia del arte europeo, se elaboraba a partir de «una lógica de expresión» específica según una multiplicidad cultural americana «y no al criterio de una imitación realista» vinculada a la «repetición, la semejanza y la ilusión» (Gruzinski, 2022, p. 60). Por otro lado, en estas modalidades de formas de experimentar con los lenguajes se puede leer una disparidad de estilos y tradiciones. En algunos casos, sostiene Alcalá (2014), los cánones plurales pueden entenderse en una articulación estrecha con «tradiciones y prácticas profesionales europeas», pero en otros se fueron produciendo manifestaciones artísticas, como la pintura mural en el Altiplano andino, donde se introdujeron otros factores «que explican sus distintas cualidades plásticas» (Alcalá, 2014, p.23).

Creemos que el trabajo realizado por Gabriela Siracusano (2003) entrega pistas clave para realizar un cruce operativo para el análisis de la materialidad de la cultura y la cultura material. En principio, la investigadora sostiene que es necesario pensar las imágenes, los materiales, desde un horizonte que nos permitan dimensionarlos como productos históricos y culturales. De ese modo, continúa, los objetos producidos podrán ser interpretados junto a la práctica y los usos culturales en los cuales adquieren un sentido y una representación específica. Desde libros a crónicas, de pinturas a tratados, continúa Siracusano, son elementos que nos hablan de «comitencias y relaciones de trabajo, de lecturas y apropiaciones de saberes y prácticas, de la imagen como vehículo de intereses políticos, religiosos» como también de espacios múltiples de intercambio que van de los centros de producción a los talleres, de las escuelas formativas al mercado. Esto nos permitiría advertir «adopciones y reformulaciones iconográficas respecto de los referentes metropolitanos» y cómo ello se inscribe en la vida cotidiana y en la sensibilidad de una época. La propuesta de Siracusano —en diálogo con la de Carlo Ginzburg [1989] (2015)— es la de elaborar un método indicial que parta de las materialidades culturales para avanzar «sobre las costumbres, ideas y concepciones de quienes manipularon» esos elementos y así insertar esas «pinturas en nuevos relatos y nuevas interpretaciones» (Siracusano, 2015, pp. 5-6).

Consideramos que una perspectiva que podría potenciar el aporte de Siracusano es aquella que, a los fines de este trabajo, entenderemos como *materialismo cultural*. Esta perspectiva sostiene que el aporte del materialismo cultural reside en examinar las relaciones entre las condiciones materiales de producción y de recepción de las obras sin autonomizarlas de la vida social. En otros términos, analizar las relaciones móviles y conflictivas entre los objetos artísticos y culturales y las sociedades en las que adquieren valores y significados particulares. Es una posición teórica que habilita a pensar el carácter plural —por su carácter móvil— de las fuentes: los minerales nos pueden indicar usos ancestrales en relación con el cuerpo y las creencias; en los colores se pueden interpretar vías de circulación, la atribución de propiedades terapéuticas y curativas, intercambios comerciales, las desventuras para acceder a ellos, interpretar la elevación de sus costos a partir de la escasez en la producción, el exceso de demanda en relación con una pléyade de estrategias de distinción y para qué eran utilizados según las creencias, las geografías y las circunstancias.

Sin perder de vista las configuraciones coyunturales de las relaciones de poder, los objetos anclados en sus tramas de significados, sean aquellos los libros, las máscaras, la vestimenta, pueden visibilizar un denso mapa en el cual las estrategias de persuasión y control a menudo se encontraron con un complejo y desconcertante panorama. Panorama trazado por hábitos heterogéneos, «costumbres, ideas y creencias que no se amoldaban a lo sagrado que cada población presentaba» (Siracusano, 2003, p. 23).

Finalmente, y a modo de cierre, en un campo de fuerzas instituido por agentes con múltiples intereses, diversos y/o contrapuestos, analizar la producción, circulación e intercambio de bienes culturales y artísticos desde su propia materialidad, permite ratificar el carácter móvil no sólo de las imágenes, de los objetos y las prácticas, sino también de sus significados en relación con tácticas y estratégicas específicas. Si no se quiere leer a la elaboración simbólica local como un simple eco de la tendencia extranjera, de modo derivativo, como tampoco mantener el uso del concepto de influencia tan vagamente, se vuelve urgente reconstruir y analizar históricamente las condiciones sociales de posibilidad en que ciertas imágenes, saberes y prácticas con sus estilos, materiales y tradiciones específicas, se volvieron eficaces simbólicamente para resolver ciertas demandas sociales.

REFERENCIAS

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1969). *La sociedad. Lecciones de sociología*. Editorial Proteo.

Alcalá, L. E. (2014). La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas. En Alcalá, L. E. & Brown, J. (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820* (pp. 15-68).

- Cummins, T. (2003). Imitación e invención en el barroco peruano. En AA.VV., *El Barroco Peruano 2* (pp. 27-59). Banco de Crédito.
- De Certeau, M. [1990] (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Dosse, F. (2007). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de València.
- Geertz, C. [1973] (2006). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Ginzburg, C. [1989] (2015). *Mitos, emblemas, indicios*. Gedisa.
- Gisbert, T. (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Plural editores.
- Gruzinski, S. [1988] (2022). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. [1990] (2022). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Lang, K. & Lang, G. [1955] (1985). Los "mass-media" y las elecciones. En de Moragas, M. (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas* (pp. 431-451). Editorial Gustavo Gili.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad el ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Castro Gómez, S. & Grosfoguel, R., *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). IESCO.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Schenone, H. (2014). Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial sudamericana. *TAREA, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*, 1, (1), 91-98.
- Siracusano, G. (2003). *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder*. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- Stastny, F. (1994). *Síntomas medievales en el "Barroco Americano"*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Williams, R. [1989] (1997). *La política del modernismo*. Manantial.