

Afectos negativos, liturgias deformes en la obra de Blas Aparecido

Agustina G. Wetzel (IIGHI/NEDIM/CONICET)

La atmósfera de lo religioso y las representaciones ligadas a la iconografía católica ha sido convocada en la imaginación política presente en las artes visuales de la región del nordeste argentino a partir de singulares estrategias. No es extraño que en una provincia como Corrientes, marcada por una fuerte herencia religiosa y colonial, aparezcan en las artes visuales recurrentes guiños a figuras y escenas religiosas ligadas a la aparición de la Virgen, lo milagroso, lo devocional, así como evocaciones a paisajes celestiales como es el caso del artista correntino Blas Aparecido (1976).

La trayectoria singular de este artista nos permite ir tras los rastros de formaciones culturales antinormativas que producen lenguajes abigarrados capaces de tensionar las interpretaciones simbólicas unívocas que el catolicismo ha destinado a las imágenes religiosas. A partir de distintas apuestas formales, estéticas y conceptuales Blas Aparecido ejercita operaciones temporales, de reciclaje y reinterpretación que ofrecen formas singulares de deconstruir las epistemologías colonizadoras y patriarcales en torno a la iconografía religiosa, reinventando estas figuras a partir de imaginaciones críticas ligadas al universo de lo queer y lo popular. Estos lenguajes incorporan sentimientos desencantados y aguafiestas que, lejos de prometer felicidad (Ahmed, 2020), dan paso a discursividades conflictivas y afectos negativos asociados a las trayectorias queer y homoeróticas del artista. Si los objetos de la felicidad, aunque múltiples, son muchas veces los mismos: el sueño de la noche de bodas, la pareja monógama-heterosexual, el trabajo estable, la tranquilidad emocional, la casa propia, la reproducción y crianza de lxs hijxs, la vejez compartida; Aparecido antepone a través de sus obras una promesa de *queer-cuirizar* la felicidad, esto es, enrarecerla en todos sus contornos y líneas de proliferación hasta lograr que la palabra carezca de sentido, nublar su horizonte normativo, saturizar su atmósfera produciendo una nueva imagen de antifelicidad. Estos objetos se complejizan cuando la palabra felicidad se despliega en otras raíces semánticas como el éxito, la superación y el desarrollo socioeconómico. Sus ensamblajes operan desde y con los materiales propios de una sensibilidad que convive con el neoliberalismo, produciendo afectos y emociones que problematizan este sistema económico y las desigualdades que genera.

La dimensión temporal de la felicidad trabaja con especial énfasis sobre el tiempo de las personas. Así, las promesas de Aparecido suelen tener que ver con el funcionamiento del tiempo y la alteración del ritmo de los relojes cisheterosexuales dentro de las lógicas neoliberales. En este sentido, nuestra referencia a la noción de "liturgia deforme" nos permite observar una serie de variables que atraviesan su obra en relación al tiempo, a lo marica y las formas de resistencia minúscula que plantea desde el arte. Bajo esta noción, atendemos a las temporalidades queer que se singularizan en su obra, haciendo referencia con dicho término a su hacer barroco¹ y desde-abajo que se sirve del bordado manual como método prioritario. Los tiempos del bordado son enlazables a un tiempo que no es productivo ni lineal y se encuentra más bien ligado al ritmo de las puntadas y pespuntos con las que construye sus libros intervenidos y sus altares de madera y portables. El tiempo queer en su obra se liga a los tiempos del bordado manual, ineludiblemente lento y desacelerado, en contraste a

¹ En líneas generales, las historiografías coinciden en que el barroco es una forma transhistórica opuesta a la racionalidad clasicista, de carácter popular y pleno goce visual por ilusorio y artificioso, un estilo y modo de vida que buscaba propiciar una realidad alternativa (Lemus, 2017, p. 18)

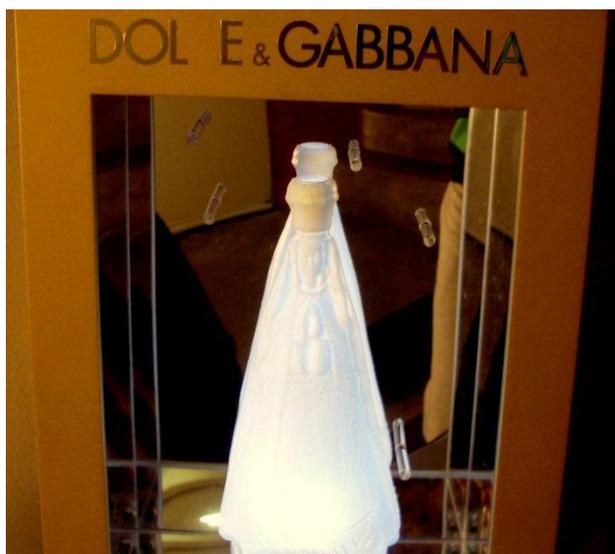
los tiempos neoliberales. La acumulación y el reciclaje son también métodos a los que recurre el artista y de donde provienen la mayoría de sus objetos como cúmulos de remanentes de otra época. Para encontrar estos objetos, la temporalidad del *yire* resulta crucial en la medida en que opera como una estrategia queer que resiste al estado anestésico, individualista y acelerado del neoliberalismo, y antepone en su lugar un ritmo ligado al deseo, a la lentitud de la seducción y al erotismo entre los cuerpos. Estos objetos en su mayoría son también residuos ciudadanos presentes en los contenedores de una economía de libre mercado, imitaciones de grandes marcas y novedades que van moldeando un universo *desde abajo* en los términos que Gago (2014) puntúa.

El fetichismo por las marcas de imitación presente en obra de Aparecido, mantiene una estrecha relación con la expansión territorial de mercados informales que reemplazan las grandes marcas por productos de imitación, lo que es un efecto de la cercanía de la provincia de Corrientes con los mercados informales brasileños y paraguayos de donde viene la mayoría de estos productos. El artista utiliza muchos de estos productos y sus embalajes como formas paródicas, tratándose un universo narrativo donde lo religioso, lo híbrido y lo queer se introduce a través de ensamblajes abigarrados de objetos, *collages*, instalaciones efímeras, banquetes, conjuros y amarres que el artista construye con materialidades pobres, provenientes en su mayoría de la basura, de la calle.

Con distintos gestos Aparecido ha construido piezas textiles devocionales kitsch, sus figuras religiosas pueden darse lugar dentro en una imagen de La Sagrada Familia que reemplaza el rostro del José bíblico por un juguete de Iron Man, en el altar de la Virgen de Itatí inserta dentro de una caja de Dolce & Gabbana [Figura 1] que encontró en la basura o en el altar que construye para la Virgen Stella Maris insertándola dentro de una caja de perfume de imitación de Jean Paul Gaultier [Figura 2] fusionando de ese modo a la patrona de los marinos con el ícono gay y diseñador de moda francés cuya figura simbólica es frecuentemente asociada a la de una tripulación de marineros twink.

[Figura 1]

Virgen de Itatí inserta dentro de una caja de perfume de Dolce & Gabbana



[Figura 2]

Virgen Stella Maris inserta dentro de una caja de perfume de Jean Paul Gaultier



Como anticipamos, en uno de sus altares La Sagrada Familia estereotípica de la tradición cristiana se enfrenta una variable donde la figura bíblica de José es reemplazada por el superhéroe Iron Man. Para Stefanopoulou (2017) las películas de superhéroes son sistemas de creación de significado que producen diversas posiciones de los sujetos y articulan discursos a menudo conflictivos en torno a cuestiones de identidad como raza, género y clase. Stefanopoulou (2017) sugiere una mirada alternativa en torno a la trilogía de Iron Man (2008, 2010, 2013) donde, a su entender, no sólo opera una demostración del poder patriarcal como ocurre en la mayoría de las representaciones de superhéroes en películas, sino una masculinidad en crisis socavada por su excesiva apariencia tecnológica y su condición ontológica lindante con un cyborg de fabricación artificial. Mitad hombre, mitad máquina, el cuerpo tecnológico de Iron Man y su inminente dependencia a diversos aparatos de alta tecnología, pueden ser considerados desde una perspectiva posthumana o “como cyborgs con una causa moral” (Stefanopoulou, 2017, p. 23). De tal modo, el procedimiento de montaje de Aparecido en dicha obra propone lenguajes contradictorios que hace convivir figuras bíblicas con figuras contemporáneas y mainstream, construyendo un universo dialéctico que parece sugerirnos que el personaje bíblico de José, un obrero y carpintero humilde, en los actuales laboratorios gubernamentales neoliberales del sur global, puede ser pensada como una figura débil y fácilmente destituable por un superhéroe arrogante y egocéntrico que colecciona mujeres y autos, y defiende la tenencia de armas, que es también un padre mesiánico, déspota y un “capitalista por excelencia”, como sugiere el creador de Iron Man, Stan Lee.

Los montajes de Aparecido se alinean así a una mecánica de la historia que, para la vanguardia, constituyó una operación necesaria con la que reutilizar, recomponer, ensamblar y asociar distintos fragmentos del mundo material, así como un modo de expandir los límites del descontento con el optimismo ilustrado mediante la combinación extraña de elementos incongruentes. Esto da paso a una serie de imágenes que parten de relaciones inesperadas entre opuestos, produciendo organizaciones impuras que no reniegan la cultura de masas, el arte popular y los signos

de élite sino que, más bien, los toman e imponen otros sentidos abigarrados y ch'ixi. En tal sentido, Cusicanqui dirá que:

Lo ch'ixi conjuga el mundo con su opuesto y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 70)

Se trata entonces de una condición ch'ixi de su práctica artística; a saber, una espiritualidad ligada al quantum de la vida material: la producción de bienes, la fertilidad de la tierra, las ofrendas, la reciprocidad (Arnold, 2008). Estas prácticas encarnan nuevas formas de hacer y de pensar; de ordenar y de nombrar lo real. La vida en las comunidades, la vida de la calle, la vida de las vecindades barriales, las redes de ayuda mutua y organización para resistir los avances del poder y las crisis del mercado pueden iluminar el ethos de sus procesos metodológicos ch'ixi y multifacéticos. El gesto descolonizador aquí consistiría en resituar estas imágenes en envoltorios capitalistas, consumistas y alienantes a los que la historia del capital los ha condenado: el liberalismo, el multiculturalismo estatal y del Banco Mundial, el reformismo, etc. (Cusicanqui, 2010, p. 144). Relocalizar estas imágenes permite ver las estructuras de lo heredado, tratándose de un gesto que nos lleva a reconocer qué es lo que tenemos de Europa en términos de colonialismo interno:

Es igual que desarmar, desarmar algo para saber cuál es su magia, pa' que no te hipnotice. Porque si no hacemos eso terminamos en el sonambulismo del consumo y de lo dado, en donde la libertad individual es la libertad de escoger entre Adidas y Calvin Klein: la libertad aparente del mercado. Se estrecha todo a unos niveles tan prosaicos que claro, ya no es libertad, es la cárcel del consumo, la adicción normalizada, ¿no ve? (Cusicanqui, 2010, p. 146)

En el lugar del tiempo reglado, aquí encontramos movimientos cortos, no grandes trazos como en la pintura sino pequeñas reuniones mestizas y abigarradas que por medio de la acumulación inacabada de objetos desechados y efímeros, y con el *collage* como medio, sitúan su obra en diálogo con una forma de liturgia queer y deforme que rompe con los tradicionales estereotipos, a la vez que cuestiona los ordenamientos hegemónicos del mundo con pequeños gestos como los que vemos en su reloj del *Sagrado Corazón de Jesús* [Figura 3] bordado con las letanías² invertidas del calendario litúrgico, operación que les cambia el sentido asignado por el catolicismo.

² Oración dialogada compuesta por una serie de súplicas o invocaciones breves a Dios o a los santos que una persona recita o canta y que las demás personas que participan en la oración repiten o contestan.

[Figura 3]

Sagrado Corazón de Jesús



Esta operación también es equiparable a los recorridos de los círculos sagrados en el mundo andino donde se camina (o se saluda, o se *ch'alla*) en sentido contrario a las manecillas del reloj. Todos los gestos rituales andinos se hacen en el sentido inverso a la lecto-escritura castellana, lo que indica que si uno pensara en diagramar un libro, se tendría que componerlo al revés: de abajo a arriba y de derecha a izquierda (Cusicanqui, 2010, p. 81). Otros movimientos críticos aparecen en una de las caras laterales de su altar hecho en una caja de pinotea con clavos y tachuelas [Figura 4] en la que construye una cruz con un aguayo, insertando sobre la misma una placa donde se lee la palabra *conducta* que sustrajo de una chaqueta policial o en su altar *Virgencita Rambo con Sagrado Corazón Pagano* [Figura 5] una obra que sustrae la docilidad característica de Virgen María y le otorga, en su lugar, atributos cercanos a los lenguajes de la lucha, la resistencia y la rebelión al reunir la sagrada figura de María con la del Gaucho Gil y la de Rambo, tratándose en ambos casos de personajes que han resistido a la autoridad: el primero un gaucho justiciero objeto de devoción popular en argentina que muere resistiendo a las autoridades policiales que lo perseguían y, el segundo, un personaje ficticio que huye y se esconde en las montañas de las autoridades a las que se enfrenta en una comisaría, a la vez que es perseguido y torturado por un veterano de la guerra en Corea.

[Figura 4]

[Figura 5] *Virgencita Rambo con Sagrado Corazón Pagano*



A partir de este tipo de operaciones en las que utiliza ornamentos de uniformes policiales y manoplas con púas, véase *Expedito Extraviado* (2016) [Figura 6], el artista busca problematizar a partir de representaciones abigarradas, el difícil vínculo entre homosexualidad y Estado.

[Figura 6] *Expedito Extraviado*



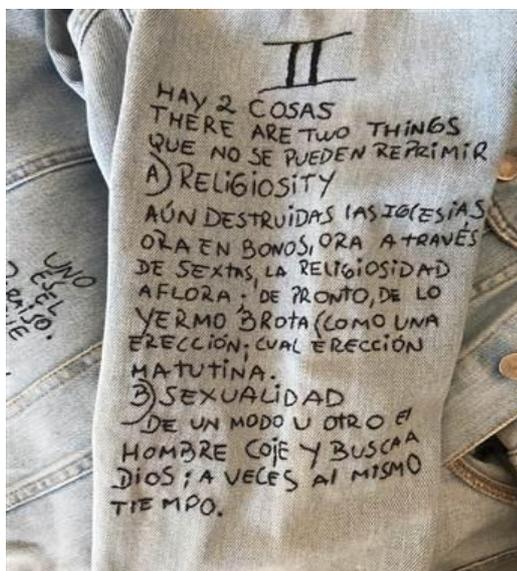
La obra inscribe así un nuevo código de conducta donde la mariconería, el mestizaje y lo monstruoso, en tanto potencia, constituyen afectos negativos de gran potencia que tuercen el significado disciplinario propio de las instituciones de la conducta creadas para producir disciplinamiento, vigilancia y miedo social. Esto también es observable en el altar donde construye una cruz de aguayo y emojis conviviendo con una placa policial, lo que funciona como contrapunto a toda una maquinaria de fuerzas fascistas que bajo nociones como la de conducta y normalidad despliegan sus sueños de exterminio (Giorgi, 2004) sobre los cuerpos cuya forma de desear y amar no se ajustan a la heterosexualidad obligatoria.

Nos interesa pensar, siguiendo a Giorgi (2004), que aquellas líneas, puntos y respuntes que encontramos en sus obras se inscriben en una modulación que permite materializar lo invisible al nivel de los cuerpos, lo monstruoso se inscribe en el registro que trazan esas líneas en tanto potencia discursiva que, mediante ensamblajes extraños y tiempos deformes, indican otros umbrales de realidad de los cuerpos. Las consideraciones de Giorgi en torno a lo monstruoso permiten dar cuenta de cómo el monstruo históricamente ha sido instrumento y objeto de análisis privilegiado sobre los modos en que los textos, los imaginarios sociales y las culturas trazan sus límites, inscriben sus exterioridades y moldean sus deseos y fobias, lo que nos permite pensar en el cuerpo de obra de *Aparecido* como un cuerpo que, por las monstruosidades que aloja, es “pura cultura” (Cohen, 2015, p. 4).

Sus múltiples altares dan cuenta de una forma de hacerse cuerpos, de llevar obras sobre los cuerpos, como se observa en su serie de altares portables que evocan textos de Vicente Luy [Figura 7] o sus gorras intervenidas, e inscribirlos así en una nueva serie que disloca las clasificaciones y tensiona las tradicionales convenciones en torno a lo religioso, a la vez que cuestiona la función del poder gubernamental sobre los

cuerpos maricas, lo que vemos en el uso de placas policiales o manoplas con púas conviviendo con llaveros de santos y cruces católicas.

[Figura 7] Manga de campera de jean intervenida con bordados del artista



Si pensamos que los sueños de exterminio no son más que meras construcciones discursivas, sino formas del afecto social que apuntan directamente al cuerpo, intentando su corrección, higiene e inexistencia, los cuerpos de Aparecido pueden leerse como un *continuum* donde múltiples partes de un cuerpo conforman un organismo repleto de materialidades plebeyas donde histórica política, mariconería, amistad y formas de resistencia se reúnen para dar una solución, a través del arte, al problema de la norma cisheterosexual.

Conclusiones

Los altares de Aparecido contienen centenares de objetos que van construyendo múltiples capas semánticas que precisan ser atendidas por la dimensión afectiva en la que se asienta su obra, que funciona como una micropolítica de la alegría conflictiva modelada a través de elementos que le proporciona la infancia: imágenes, afectos y deseos constituyen un pasaje creativo y resiliente que apela a prácticas consideradas menores como el bordado manual, la artesanía, el *collage*, la producción en talleres de barrio y el amateurismo.

La acción de bordar, central en su cuerpo de obra, involucra un saber hacer ligado a las genealogías familiares, a su convivencia con mujeres que se encargaron de su crianza. Es, por ello, un hacer que involucra comunidad y un ritmo anacrónico, inevitablemente lento, detallista, desacelerado. Quizás un giro interesante sea rescatar que “lo queer ofrece la promesa del fracaso como modo de vida” (Halberstam, 2018, p. 95) y pensar estos cuerpos de obra como cuerpos contruidos a partir de materiales plebeyos y temporalidades que no atienden a las pretensiones de éxito y felicidad dentro de las lógicas neoliberales y constituyen, por tanto, formas de fracasar mejor, como diría Bishop, en la pérdida, en el *yire*, en la lentitud y el detalle.

La potencia de la obra de Aparecido se encuentra en lograr traducir los valores dominantes y tradicionales como la religión y la política a través del quiebre, la mixtura y extravagancia de sentidos y materialidades. Sus obras reutilizan lo residual, lo insignificante, los objetos que encontramos en los márgenes de las ciudades (territorios baldíos, calles de tierra, rutas nacionales y orillas) tensionando lo bello y lo ridículamente extravagante, moviéndose entre el arte y la artesanía, entre el esplendor de lo seriado y el culto a lo único (Lemus, 2017). De este modo, sus obras reactualizan lo barroco en una liturgia deforme, donde la fiesta de lo afectivo por intermediación de lo religioso, lo pagano y lo popular se hace lugar a través de un preciosismo de ensamblajes abigarrados e infinitos de objetos provenientes de lugares heterotópicos, generados en espacios de alteridad. En sus obras tienen lugar los restos degradados, incompletos, desintegrados de las urbes, de sus márgenes y edificaciones homoeróticas, lo que es una operación que revalida el poder de los espacios marginales, de *yire* y *cruising*.

El anacronismo y el montaje hacen, mediante la invención y el reciclaje, una imagen compensatoria del presente que logra, al menos transitoriamente, desestructurar espaciotemporalmente las condiciones de producción y reconocimiento para el arte, donde el trabajo manual y artesanal –por su inherente subalternidad–, conlleva en su seno una relación crítica con la autoridad y con la productividad neoliberal.

Bibliografía

Arnold, D., Yapita, J. de D. y Espejo, E. (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz, ILCA-Plural.

Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires, Caja Negra.

Cohen, J. J. (1996). *Monster Culture (Seven Theses)*. Minneapolis, University of Minnesota.

Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo editora.

Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona-Madrid, Egales.

Lemus, F. (2017). Omar Schiliro: artesano de la alegría. *El Banquete de los Dioses*. 5(7), 10-36.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta limón.

Stefanopoulou, E. (2017). *Iron Man as Cyborg: Between Masculinities*. Aristotle University of Thessaloniki, Greece.