

El exvoto ¿otro arte posible?

Materialidades, procedimientos y experiencias compartidas en el hacer artístico y popular.

Ana Laura Cotignola (FDA-UNLP*)

Paola Sabrina Belén (FDA-UNLP)

Sofía Delle Donne (FDA-UNLP)

(*Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

En ponencia se presentan algunos resultados preliminares sobre una investigación¹ cuyo propósito es la indagación del estatuto artístico de una práctica popular, colectiva y contemporánea reconocida como exvoto, constituido por un conglomerado de ofrendas, *casitas/maquetas*, situadas en el santuario Difunta Correa² (Vallecito, San Juan, Argentina).

A nuestro entender, la producción comunitaria de estas imágenes revela conocimientos propios y específicos del campo popular, que configuran un *arte otro* en el marco de sus singularidades. Asimismo, su elaboración, despliega procedimientos y materialidades comunes en la práctica artística contemporánea.

Aunque la historia del arte, frecuentemente, no repara en el estudio de este tipo de producciones, porque carecen de intencionalidad artística. Entendemos que estos objetos, en cuanto imágenes visuales, son competencia de la Historia de las Artes Visuales. De modo que desacreditarlos, sería negarlos como fenómenos creativos de nuestra cultura.

Los desafíos más complejos de nuestro abordaje están asociados a cuestiones categoriales, porque en un análisis riguroso, las definiciones y conceptos propios de la teoría estética, revelan

¹La cual se inscribe en una tesis de grado en curso de Licenciatura en Historia de las Artes (FDA-UNLP), bajo la dirección de la Dra. Paola Belén y Co-dirección del Lic. y Prof. Daniel Sánchez. Asimismo, se enmarca en un plan de beca de EVC-CIN, dirigida por la Dra. Paola S. Belén codirigida por la Prof. Sofía Delle Donne.

²La veneración a la Difunta Correa es una tradición popular Argentina, desarrollada principalmente en la región Cuyana, pero también extendida a Chile y Uruguay. Deolinda Correa es estimada como Santa, aunque no es reconocida formalmente como tal por la Iglesia Católica. Al sudeste de la ciudad de San Juan, sobre la Ruta Nacional N° 141, en la localidad de Vallecito (departamento de Caucete), se sitúa el centro de fe y religiosidad popular conformado espontáneamente. El sitio marca el lugar donde según narra la leyenda, falleciera trágicamente Deolinda Correa. Su devoción se remonta a mediados del siglo XIX y sus promesantes han expresado / expresan su gratitud mediante prácticas muy heterogéneas. Si bien la ofrenda clásica corresponde a botellas con agua, las demostraciones de fe y agradecimiento abarcan un espectro sumamente diverso entre los que se observan: cruces, mástiles, banderas, flores, fotos, placas, patentes de autos, camioncitos de juguete y diversos objetos de valor. Pero las ofrendas que particularmente nos ocupan por su condición plástica, son las hemos denominado *casitas*, maquetas a pequeña escala de viviendas que confeccionan sus fieles.

inconsistencias o ambigüedades. Incluso, la noción misma de *Arte Popular* comprende un corpus de ideas imprecisas y jerarquizadas. Por tal motivo, Ticio Escobar (2014), entre otros autores, ha trabajado intensamente con el propósito de: examinar, repensar e implementar categorías existentes en el Arte occidental, a otras realidades.

Usualmente estas piezas populares son desestimadas por incumplir con la supremacía estética exigida por la teoría artística tradicional. Pero recordemos que, en la creación popular, forma y función se funden con otras competencias de tipo sociales, sagradas, y/o políticas, y eso las excluye del atributo artístico (Escobar, 2014).

Sin embargo, sabemos que el concepto *Arte* no ha sido una convención estanca, y que se ha actualizado en el devenir de la historia. El surgimiento de los *ready-made*, por ejemplo, vino a demostrarnos que la artisticidad no es una propiedad intrínseca del objeto, sino que es una cualidad dependiente de determinadas situaciones socioculturales. Entonces, si los objetos que nos ocupan, fuesen desprovistos de sus significaciones sagradas, tal vez, podrían ser fácilmente clasificadas bajo algunas categorías del Arte Contemporáneo. Es justamente él, quien interpela persistentemente el concepto restrictivo del arte tradicional, al emplear los más diversos soportes, propiciando la participación del espectador, la integración del arte con la vida y fusionando disciplinas y géneros. Estas prácticas, que en su momento no se ajustaban a las convenciones impuestas, ahora son admitidas en la academia como rasgos propios del arte contemporáneo.

Somos conscientes que incorporar el análisis de estas manifestaciones plásticas a nuestro campo disciplinar supone: interpelar el canon artístico hegemónico occidental, revisar los problemas de la estética actual, desnaturalizar el empleo de materiales, procedimientos y prácticas presentes en el arte contemporáneo, y sobre todo reflexionar críticamente sobre las valoraciones y/o legitimaciones expresadas al interior de la academia. Sin embargo, nuestro propósito, responde (también) al intento de comprender fenómenos creativos propios de nuestra cultura. En tal sentido, nuestra aproximación demanda una perspectiva actualizada, que instrumente un concepto de arte ampliado, situacional y relacional, y que considere la práctica del arte popular en el marco de sus singularidades.

Por ello, esta investigación recupera en su desarrollo, aportes teóricos sobre *arte popular* elaborados a partir de una revisión crítica de las categorías arte, popular y arte popular. Analiza la complejidad que supone la utilización del vocablo *popular*. Evalúa aspectos relevantes del devenir de la práctica artística contemporánea que evidencian tensiones y/o dilemas a los postulados de la teoría estética tradicional. Asimismo, considera las transformaciones y/o

redefiniciones producidas al interior del campo artístico tradicional auspiciadas por la irrupción de los estudios visuales en el mundo académico. También, con el fin de caracterizar el objeto de estudio, implementa un análisis comparativo tanto categorial como procedimental, que procura establecer similitudes y/o diferencias respecto de los tratamientos empleados en la práctica artística contemporánea. Finalmente, bajo el intento de ampliar los límites conceptuales de la reflexión, analiza las teorizaciones elaboradas por el filósofo Nelson Goodman (2010, 1990) sobre *un modo de funcionar artístico*.

En el presente escrito nos enfocaremos en el antepenúltimo de los ejes mencionados, destinado específicamente a la caracterización del caso.

Es necesario remarcar que nuestro objeto de estudio alcanza total correspondencia con las definiciones y formulaciones teóricas, elaboradas tanto por Ticio Escobar (2003, 2004, 2014), como por Adolfo Colombres (2004, 2007) sobre el estatus de *Arte popular*. Pero por cuestiones de extensión en esta presentación no profundizaremos en ello.

Comprendemos y aceptamos las limitaciones que nuestro posicionamiento origina sobre un proceso autónomo, colectivo y anónimo, y que no refiere de modo alguno a la institución artística. Circunstancias, que sin duda, nos distancian sustancialmente de los cánones artísticos formativos tradicionales, dónde el énfasis está puesto en: destacar la autoría del artista/productor, su intencionalidad y el patrocinio del mundo artístico. Pero también sabemos, que la escena artística actual se encuentra atravesada por numerosas y heterogéneas prácticas que exceden los límites disciplinares tradicionales y que carecen de juicios restrictivos por parte de la academia.

Conforme a dichas consideraciones, procederemos a ensayar una descripción del caso fundamentada en la noción de *Arte popular*, teorizada por Escobar y Colombres, y apoyada en categorías y conceptos propios del campo disciplinar artístico contemporáneo. Atendiendo principalmente a su dimensión colectiva, desde una perspectiva relacional, situacional y procesual del arte (Belén y Sánchez, 2021). Consideramos que el fenómeno debe ser observado como una totalidad y no detenerse, sólo, en la particularidad de cada objeto.

Casitas

Para Joaquín Torrego Graña (2017) una maqueta, en el espacio artístico actual, funciona como una especie de simulacro a escala reducida de un objeto o espacio ideado, portadora de significación propia. Declara al respecto:

(...) son representaciones tridimensionales a media o pequeña escala de espacios y formas edilicias, a-funcionales desde un punto de vista arquitectónico. Tales piezas crean entornos

imaginarios, simbólicos; su tamaño a menudo debe ser sólo el que es, sin que haya voluntad por parte del artista de trascender la escala con una construcción última mayor. Por ello configuran lugares de irrealidad con parámetros espacio-temporales; y también por ello suelen conformar universos metafóricos y utópicos. (Torrego Graña, 2017, p. 6)

En tal sentido, observamos que nuestras *casitas* encuentran francas semejanzas con la definición citada. Asimismo, en cuanto objetos volumétricos, confecciones y materiales, nos permitimos identificarlas como piezas escultóricas contemporáneas, por lo tanto, procederemos a la especificación de dichos objetos bajo los ya mencionados horizontes.

Los materiales empleados en las *casitas* abarcan un espectro muy diverso: madera, cartón, chapa, vidrio, ladrillos, cemento, papel y plásticos, etc. Pero también, se observa el uso de materiales que corresponden a otras funciones específicas y que son readaptados y aplicados a soluciones estéticas propias. Sospechamos que la simpleza matériera, se encuentra ligada a sus condiciones productivas, y que responde a elementos que estén al alcance de lo cotidiano. Esta cuestión, se diferencia esencialmente de la creación disciplinar contemporánea, donde la selección, decisión e implementación del material, guarda una íntima relación con su factura, concepto y construcción de sentido.

Aunque la modestia matériera evidencia un aspecto contingente o involuntario de las producciones, no por ello debemos determinar que no existan criterios de intencionalidad. Es posible considerar la existencia de cierta selección y elección de elementos en función tanto de la técnica aplicada, como así también, en virtud de la armonía de la pieza.

La técnica observada corresponde al *montaje*, ésta se utiliza tanto en la construcción de planos, como en volúmenes (León, 2017). Los procedimientos implementados en ella corresponden a los clásicos de adición y sustracción, y se agregan otros tales como: diseñar, atar, doblar, cortar, encastrar, ensamblar, pintar y pegar, etc.

Respecto a su dimensión estética, es posible visualizar en ellas cierto grado de intencionalidad, aunque no en torno al canon de lo bello occidental moderno. Sino en relación de proximidad al marco estético de la producción académica contemporánea.

Desde lo perceptivo, otro componente relevante es la escala. Estas maquetas de carácter simbólico, que intuimos, aluden a espacios vivenciales, según Gastón Bachelard (2000), tienden a provocar en el espectador una experiencia "psicológica intimista" que conduce al "efecto metafísico del estar-allí" (p.136) . Para el filósofo, las casas en miniatura despiertan sentimientos de atracción y curiosidad porque evocan nuestra infancia, devolviéndonos al universo del juego y los juguetes.

La otra práctica contemporánea afín con nuestro caso, es la instalación. Ella involucra la noción de espacio, y su técnica constructiva es (también) el *montaje*, que como ya se ha señalado, incluye los procedimientos básicos de adición y sustracción. En palabras de Silvina Valesini (2017):

(...) la instalación se presenta como una articulación singular de objetos e imágenes de origen heterogéneo – generalmente de circulación masiva en la vida cotidiana- que al relocalizarse en esas coordenadas particulares logra definir una situación, una puesta en escena que tiene al cuerpo del espectador- que la transita y la dota de sentido – como auténtico protagonista (Valesini, 2017, p. 137).

Sabemos que una *instalación* adquiere su facultad *artística* sólo cuando el mundo del arte le confiere su aval. Sin embargo, por lo ya mencionado, nos permitiremos trazar paralelismos con esta práctica.

En términos espaciales, el santuario Difunta Correa, está asentado sobre un relieve irregular, a la intemperie. Los promesantes ubican y agrupan sus ofrendas en sectores determinados. Lo que demuestra un principio de ordenamiento morfológico, es decir por especificidad de artefacto. La distribución espacial de las piezas, oscilan entre: el distanciamiento, la yuxtaposición y la superposición. Todo ello, evidencia un cierto accionar metódico, donde se implementan sistemáticamente criterios de clasificación, ordenamiento y organización espacial. Además, en ese proceder, se le está asignando al sitio un cierto valor exhibitivo (voluntaria o involuntariamente).

Desde una dimensión retórica, la repetición de estos objetos, potencia la construcción de sentido, que podría asociarse al valor significativo del acceso a la vivienda propia.

En este fenómeno, tanto productores como espectadores participan del proceso co-creativo, de forma indiferenciada y anónima, oficiando de instaladores.

La circulación se encuentra implícitamente establecida por los recorridos propios del santuario, pero nada impide que cada espectador genere un circuito diferente según sus intereses.

Es una experiencia regida por principios autónomos, des-jerarquizados y anárquicos, que acontece sin la supervisión de ninguna autoridad. En tal sentido, casi de modo paradójico, podríamos pensar que el fenómeno analizado, consigue lo que la instalación (como dispositivo artístico) procura. Es decir, romper con el paradigma del objeto autónomo, y resignificar el acontecer del aquí y ahora a partir de la interacción artista-obra-espectador en un espacio-tiempo determinado (Valesini, 2017).

Para finalizar, a diferencia de la instalación artística, nuestro fenómeno es siempre algo en proceso, inacabado, cambiante, efímero, y que requiere de la participación colaborativa para subsistir. Un preciado anhelo del arte contemporáneo.

Recapitulando, podemos afirmar que en esta creación colectiva intervienen diversos aspectos del quehacer artístico: ejercicio plástico, intencionalidad (aunque no artística); instancias de proyecto, proceso y ejecución; materialidad; técnicas (específicas e inespecíficas); procedimientos; conocimientos del tipo empírico, intuitivo y/o escolares; nociones de valor expositivo; e intervención y apropiación del espacio. Todos estos saberes, que afloran de modo caótico, acontecen aunque el campo artístico no los considere, ni los apruebe. Sin embargo, este tipo de producciones culturales a menudo sí son observadas por artistas, quienes además, frecuentemente las recuperan y las resignifican en producciones propias.

Contemplar, conocer y valorar las diversas producciones plásticas que cohabitan en nuestra cultura, nos permitirá reflexionar críticamente sobre lo instituido en el ámbito académico, así como también en otros contextos sociales reales.

Fuente

Caso de investigación (registro documental)

-La Difunta Correa, colmada de maquetas de casas de quienes pidieron salir sorteados en IPV.(23 de diciembre de 2018). Diario La Provincia de San Juan-Archivo- Recuperado en:

<https://www.diariolaprovinciasj.com/sociedad/2018/12/23/la-difunta-correa-colmada-de-maquetas-de-casas-de-quienes-pidieron-salir-sorteados-en-ipv-101867.html#&gid=2&pid=1>

Referencias Bibliográficas

Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. (Comps). (2004) *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.

Bachelard,G (2000). La miniatura. En *La poética del espacio* (pp.136-162). Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Belén, P. y Sánchez, D. (2021). En P.Sabrina Belén y S. Delle Donne (Comps.), *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado en:<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/125276>

Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Del Sol.

Escobar, T. ([1986] 2014) . *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: RP Ediciones y Museo del Barro.

- _____ (2003). *Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular*.
En Xirau, R. y Sobrevilla, D. (eds.) *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*
(pp.281-301). Madrid: Trotta.
- Goodman, N. ([1976] 2010) . *Los lenguajes del arte* . Barcelona: Seix Barral.
- _____ ([1978] 1990) .*Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- León, P (2017). El montaje, expresión del arte contemporáneo. En Leticia Barbeito Andrés,
Carlos Coppa y Ana Otondo (coordinadores), *Materialidad. Una aproximación desde la práctica
de taller* (pp.32-39). La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
Recuperado en:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/65033/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Torrego Graña, J. F. (2017). Los Túneles de Bolonia: Maquetas en el arte de la primera década
del siglo XXI. *Estudios Sobre Arte Actual*, 5 (5) 5-17. Recuperado de:
http://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2018/04/1_5.pdf
- Valesini, S. Instalaciones inmersivas hacia una estética de la actuación. En S. García y P. Belén
(coordinadoras), *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp.137-157).
La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado en:
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52470>