

LA CONTINGENCIA ARTÍSTICA DE LO VERNÁCULO

Ana Laura Cotignola - Paola Sabrina Belen - Daniel Sánchez
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Entendemos que los objetos populares, en cuanto imágenes visuales, son competencia de nuestro campo disciplinar. Sin embargo, el abordaje plástico/poético de estas piezas culturales evidencia la carencia y/o limitaciones categoriales contempladas por la teoría estética tradicional. El proyecto de tesis de Licenciatura en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales en curso, procura investigar el estatuto artístico de una práctica popular, colectiva y contemporánea reconocida como exvoto: un conglomerado de ofrendas, *casitas/maquetas*, situadas en el santuario Difunta Correa (Vallecito, San Juan). Esta tarea implica revisar conceptos teóricos tradicionales, incluir posicionamientos estéticos latinoamericanos y profundizar los límites conceptuales de la reflexión.

Palabras clave: exvoto, arte, popular, arte popular

El campo artístico frecuentemente investiga objetos visuales legitimados por las instituciones y/o academias, sobre las cuales no existe duda alguna de su intencionalidad artística, técnica, conocimiento y teoría por parte del productor y/o productores. El resto de las producciones que no entran en esta categoría transitan el mundo de las artes populares o de las artesanías. Reconocidos teóricos de arte, como Ticio Escobar (2014), Adolfo Colombres (2007) y Juan Acha (1981), han abordado el conflictivo tema del arte popular y su carácter residual.

El exvoto, entendido como manifestación material simbólica de la religiosidad popular, ha recibido amplia atención y estudio por los campos antropológico y etnográfico. En cambio, para el medio artístico son motivo de reticencia. El principal pretexto de subestimación de estos objetos populares radica en el incumplimiento de la supremacía estética (paradigma de la estética tradicional), que desliga al arte de cualquier otra función cultural. En las creaciones populares las formas se confunden con otras funciones de tipo sociales, sagradas, y/o políticas; y en consecuencia, se convierten en material desacreditado para su indagación. Sin embargo, ignorar o excluir estos artefactos visuales sería negarlos como fenómenos creativos de nuestra cultura. Por consiguiente, consideramos necesario un intento de análisis desde nuestro campo disciplinar. No obstante, las dificultades se presentan desde el inicio: ¿Cómo abordar estas producciones desde la teoría artística, qué categorías son de utilidad? ¿Cuáles son las diferencias entre arte y arte popular? ¿Podemos reconocer el valor de la creatividad popular? ¿Es posible contemplar su condición de artisticidad? ¿Por qué al arte contemporáneo legitimado le es permitido transgredir fronteras, disciplinas, o fusionarlas, y al arte popular se lo somete a juicios restrictivos? Todos estos condicionantes implican indefectiblemente revisar, profundizar y extender los límites conceptuales de la reflexión.

Consideramos la práctica investigativa como una forma de pensamiento que acciona procesos particulares de intelección, y que posibilita nuevas maneras de ver y conceptualizar. Esta modalidad nos permite interrogar e interpretar la realidad para la comprensión de casos significativos en el contexto de la teoría. Pero a la vez propicia nuevos enfoques y formulaciones sobre los ya estudiados (Vasilachis de Gialdino, 2006). Conforme a esto, nuestro principal propósito es la indagación del estatuto artístico de una

práctica popular, colectiva y contemporánea, reconocida como exvoto, que reúne un conjunto de maquetas que hemos denominado: *casitas*. Mediante ellas, los promesantes expresan su gratitud a la devota Difunta Correa en su santuario, ubicado en Vallecito, provincia de San Juan, Argentina [Figura 1, 2 y 3].

Contemplando que nuestro caso de estudio alcanza múltiples dimensiones y posturas teóricas, debemos aplicar un accionar flexible y dinámico, que incluya matices relacionales y situacionales del fenómeno, y que considere la práctica del arte popular en el marco de sus singularidades.

Como ya se ha mencionado, nuestro objeto de análisis se identifica como una práctica popular, en consecuencia, es nuestra tarea especificar bajo qué aspectos así lo consideramos. La cuestión de lo *popular* es un campo de múltiples debates y confusiones, porque el contenido del término se modifica conforme a los diversos enfoques disciplinares. Al respecto, Néstor García Canclini (1988) señala que lo popular difiere de significancias según la procedencia de sus investigaciones, por ejemplo, no serán las mismas acepciones las derivadas del ámbito folclorista, que las del antropológico, comunicacional, político y/o el sociológico.

En tanto, Pablo Alabarces (2002) advierte que el uso de vocablo *popular* supone siempre un lenguaje intelectualizado, por lo que su reflexión requiere contemplar los diversos niveles de integración que esa voz culta contiene. A su entender *lo popular* funciona como adjetivo, pero no pensado en términos absolutos, ni como adjetivo esencialista, sino como una figura que expresa lo dominante y lo dominado. En tal sentido lo popular sería «una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado» (p.7). Y que particularmente en América Latina contemporánea, «comprende todo aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable. O que, cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se lo enuncia» (Alabarces 2006:6).

Dada la complejidad y los alcances que el término *popular* representa retomaremos las palabras de Ticio Escobar (2004), ya que su aclaración resulta significativa para nuestro caso:

[...] preferimos caracterizar lo popular, en su sentido más amplio, a partir de las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y de las minorías excluidas de una participación plena y efectiva ya sea en lo social, lo económico, lo cultural o lo político, cuyas prácticas y discursos crecen al margen o en contra de la dirección dominante (Escobar,2004:127).

Vale aclarar que tanto Alabarces como Escobar con sus interpretaciones remiten necesariamente al concepto de «hegemonía», desarrollado por Antonio Gramsci (1961), uno de los primeros intelectuales en entender a *la cultura popular* como la cultura no oficial o como la cultura de las clases subordinadas, y que funciona dialógicamente a la cultura de élite o hegemónica. Para el autor lo popular (o subalterno) está constituido por lo múltiple, lo diverso y heterogéneo, y se define de un modo relacional respecto a la cultura hegemónica (o dominante). Las clases subalternas se caracterizan por su heterogeneidad, por el desarrollo de prácticas independientes, ingeniosas y creativas, pueden ser progresistas tanto como reaccionarias y conforman un espacio social inestable, de identidades cambiantes y dinámicas (Marcus,2007). En tal sentido Escobar discurre en lo siguiente:

Ubicada frente al polo hegemónico, la cultura popular comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos, sectores a los que por su participación desventajosa en el producto social o por su situación de marginamiento en el acceso a poder, no les conviene apoyar el sentido dominante de la cultura hegemónica y desarrollan o mantienen formas de culturas distintas (Escobar,2004:138).

Del mismo modo Stuart Hall (1984) señala que cuando se estudia la cultura popular indefectiblemente se debe contemplar de base la transformación histórica del capitalismo (transiciones, formaciones y evoluciones), ya que allí es donde esencialmente se evidencian los cambios de las formas de cultura, tradiciones y estilos de vida del pueblo trabajador, las clases obreras y los sectores pobres.

En esa misma línea Adolfo Colombres (2007) plantea que la cultura popular es «creada por los de abajo en respuesta a sus propias necesidades y por lo general carente de medios técnicos» (p.49). Observa en ella un carácter «solidario», porque es esencialmente producida/consumida por un mismo grupo social¹. Además, subraya que la cultura popular funciona como una «sumatoria» de singularidades, ya que a lo largo de un mismo territorio existen diversas culturas populares y cada una es portadora de una identidad peculiar. En contraposición, el autor define a la cultura oficial en los siguientes términos: «La cultura burguesa, elitista o ilustrada es la cultura de la clase o casta dominante de la sociedad y suele revestir por tal razón el carácter de oficial» (p.20). Ésta, que se asume como diferente tanto en su contenido, como en su jerarquía (superior), suele arrogarse no solo la legitimidad de la cultura, sino también su control.

En relación a los planteos referidos, consideramos nuestra práctica en términos de *popular*. Entendiendo que nuestro tema ocupa un intersticio, caracterizado por lo indeterminado, ambiguo e impreciso, es absolutamente necesario desnaturalizar e interrogar los supuestos categoriales transversales a la práctica seleccionada. En este sentido, nociones como: arte, artesanía, arte popular, tradición y folclore, entre otras, deberán ser igualmente abordadas con el propósito de obtener una descripción particular del caso. Por dichos motivos y con el fin de alcanzar nuestro objetivo específico, esto es, la Indagación del estatuto artístico de la práctica seleccionada desde una dimensión contemporánea relacional y situacional del arte, esta investigación promueve la reflexión crítica sobre lo instituido en las prácticas artísticas contemporáneas en los diversos contextos sociales reales.

Fuente

Registro documental del caso, imágenes del Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. (23 de diciembre de 2018). 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>

Anexo: Figura 1, 2 y 3. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. *Casitas* (23/12/2018)

Bibliografía

Acha J. (1981). *Arte y sociedad, Latinoamérica, el producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica de México. Ciudad de México.

Alabarces, P. (2002). *Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa*. Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación.

Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

_____ (2006). *Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder*. XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS - Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Bogotá, Colombia.

¹ Entendemos que dicha observación resulta relativa, porque la cultura de la clase dominante u oficial también es producida y consumida por un mismo grupo social, en todo caso lo que varía es el poder simbólico y fáctico de imposición.

- Colombres, A. (2007). Sobre la cultura y el arte popular. Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Escobar, T. (2014). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _____ (2004). La cuestión de lo popular. En Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. Hacia una teoría americana del arte. Buenos Aires: Del Sol.
- García Canclini, N. (1988). ¿Reconstruir lo popular? Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 13, 201-219. Recuperado de: <https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/view/450/221>
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). Historia popular y teoría socialista, Crítica, Barcelona.
- Marcús, J. (2007). ¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?. Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura, (56), 6-9. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36533>
- Vasilachis de Gialdino, I. (coord.) (2006). *Estrategias de la investigación cualitativa*. Gedisa.

Anexo: Figura 1, 2 y 3. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. *Casitas* (23/12/2018).



