

Arte contemporáneo y religiosidad en las obras de Blas Aparecido, Mati Obregón y Sergio Falcón. Un análisis a partir de los gestos artísticos de pastiche, parodia y kitsch.

Investigación sobre artes

La propuesta de tesina buscará analizar las obras artísticas pictóricas e instalativas de Blas Aparecido, Mati Obregón y Sergio Falcón en relación a los gestos artísticos del pastiche, la parodia y el *kitsch* entendiendo estos como posibles umbrales o intersecciones semióticas de lo sagrado y lo profano; prestando especial atención a la relación de las obras propuestas con la religiosidad, la espiritualidad y la religión.

Partiendo de una investigación completa de la producción artística, se constituirá un corpus de obra objetual/escultórica de cada artista y se desarrollará una investigación de sus partes materiales y su contenido significativo siguiendo los conceptos de arte relacional de Bourriaud, de moda y mercancía de Marx y Maturana, de objeto devoto de Didi-Huberman, altar casero de Olalquiaga y objeto basura o junk art de Trueba.

Se expondrán antecedentes de artistas y teóricos regionales, nacionales e internacionales que trabajaron siguiendo la misma lógica de los creadores mencionados para establecer lazos entre producciones distantes entre sí.

Religiosidad – Artes Visuales – Religión – Región NEA – Crítica

Tesista:

Cristian David Bloch Pedersen

Resistencia, Chaco

(+54) 9 362-4

cristiandavidblochpedersen@gmail.com

Director:

Dr. Emanuel Cantero

Profesor Adjunto “Estética” y “Sociología y Antropología del Arte”

INDICE

INDICE.....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
Presentación del problema.....	4
Estructura de la tesina.....	6
Fundamentación de la investigación.....	7
Metodología.....	9
Objetivos.....	11
Justificación.....	12
Hipótesis.....	15
PRIMERA PARTE.....	16
Estado del arte.....	16
Antecedentes teóricos.....	16
Antecedentes artísticos.....	19
SEGUNDA PARTE.....	29
Marco Teórico.....	29
Relaciones históricas entre arte y religión.....	29
Religiosidad, Espiritualidad y Religión.....	34
Sobre la presencia africana en territorio nacional.....	38
Lo Sagrado y lo Profano.....	39
El Umbral.....	41
Los altares caseros y portables.....	42
La religión como fetiche.....	43
El objeto devoto.....	45
Junk Art.....	46
Arte creencia relacional.....	47
Incidencia de género.....	48
Gesto artístico.....	49
Modernidad - Postmodernidad: Pastiche, parodia y kitsch.....	50
TERCERA PARTE.....	57
Sergio Falcón.....	57
Blas Aparecido.....	73
Mati Obregón.....	94
Reflexión personal y conclusión.....	106
ANEXO.....	109
Entrevistas.....	109
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
FUENTES ACADEMICAS.....	114
FUENTES PERIODISTICAS/DIFUSIÓN.....	119
RECURSOS DE INTERNET/DIGITALES/MULTIMEDIA.....	121
Disclaimer de uso de inteligencia artificial.....	124

En memoria de Mati Obregón

1969–2023

INTRODUCCIÓN

Presentación del problema

¿De qué modo se ha relacionado y se relaciona lo sagrado y lo profano, lo que merece culto y lo descartable, la religión y el arte? Esta pregunta ha sido el interés y motor de muchos artistas e investigadores tanto antiguos como actuales; ya que han podido encontrar nutritivo este conflicto e indeterminación para sus creaciones, paseando constantemente entre estos conceptos contrapuestos, atravesándolos y entrelazándolos cuando se tiene la posibilidad. De ese aparente conflicto parte esta investigación, de cómo el arte y los artistas toman las grandes narrativas sacras/religiosas occidentales (haciendo hincapié en la cristiana/católica), y se burlan, critican y reflexionan sobre las mismas. **El problema de esta investigación radica en la distancia de los gestos artísticos que frecuentemente son utilizados por los artistas y que son propuestos para el análisis** (el pastiche, la parodia y el kitsch) **con las dimensiones seleccionadas para la investigación** (la religiosidad, la espiritualidad y la religión) entendiendo la distancia como la diferencia estructural, conceptual y de índole social entre ambos polos opuestos. El arte contemporáneo propone un regreso a trabajar sobre el eje de la espiritualidad, pero al mutar la relación vincular entre el campo artístico y el campo de la religiosidad, alejado el primero de una mirada sagrada sobre el segundo, es necesario definir de qué manera se da esta nueva relación dialógica y que herramientas se ponen en juego para ello.

Para dotar de una mirada regional al análisis se dispuso la selección de tres artistas que trabajaran con la temática de la creencia en la zona Chaco-Corrientes; la primera referente que abordó con sus bordados y sus objetos la temática fue Mati Obregón, siguiendo la misma línea se recopiló el trabajo profundamente en clave de *kitsch* de Blas Aparecido y debido a una polémica pública referente a una obra de Cristo mostrando los genitales también se sumó el trabajo de Sergio Falcón. Esta tesina analiza tres ejes temáticos como lo son la religiosidad, la espiritualidad y la religión en las obras abordadas; como así también contrastarlas con tres gestos artísticos como lo son el pastiche, la parodia y el *kitsch* en tanto estos son utilizados como recursos estéticos en el proceso de producción de las obras de los artistas analizados. La investigación en este punto esquematiza un modo de trabajo de obra específica de los artistas seleccionados como una lectura de la escena actual regional para proponer un aporte al área de las artes combinadas local.

¿De qué manera se utilizan los gestos artísticos del pastiche, la parodia y el kitsch en sus obras?

¿Qué relaciones podemos establecer entre las obras pictóricas, instalativas y objetuales de los artistas Blas Aparecido, Sergio Falcón y Mati Obregón con los conceptos elaborados de la religiosidad, la espiritualidad y la religión?

Estructura de la tesina

Esta tesina se articula en tres partes, siendo la primera de estas la introducción mediante la presentación del problema de estudio, la fundamentación de esta investigación y cómo se inscribe en el campo regional de las artes combinadas, la metodología que se aplicará al análisis de las obras, los objetivos que se intentan cumplir al finalizar la investigación, la justificación en torno a la relevancia de este análisis en esta época en específico y la hipótesis o explicación provisoria que se intenta refutar o confirmar.

En su segunda parte encontramos lo que compone el estado del arte al momento de la redacción de esta tesina y el campo teórico de la misma. El estado de la cuestión describe antecedentes, tanto teóricos como artísticos, de índole internacional, nacional y regional que funcionan como precursores en el campo que esta tesina se inscribe que es el arte-religión y aportan para ello nuevas miradas y bibliografía complementaria. Después encontramos un desglose de los conceptos que van a ser fundamentales para la lectura de las obras seleccionadas para esta tesina, desde la posmodernidad, el pastiche, la parodia y el *kitsch* hasta nociones como gesto artístico, arte relacional, objeto exvoto y arte fetiche. Cada concepto o bien puede servir para analizar transversalmente múltiples obras en el cuerpo de trabajos de un artista o solamente para lograr una profunda lectura de una pieza artística en particular.

Como tercera parte encontramos el análisis de las obras como tal, Sergio Falcón, Blas Aparecido y Mati Obregón exponen sus obras que son leídas desde diferentes autores y concepto abordados previamente; seguido a esta parte se encuentra un apartado de reflexión personal donde se exponen la refutación, comprobación y modificación de pensamientos personales así como de las problemáticas de la tesina.

Por último se agrega un anexo con las obras trabajadas, entrevistas realizadas a Blas Aparecido y Sergio Falcon y para finalizar las referencias de los textos citados.

Fundamentación de la investigación

Históricamente existe una hegemonía que ostenta la religión católica por sobre las demás formas articuladas de creencia en el Occidente (Frigerio, 2007); en Argentina y específicamente en las provincias litorales de Chaco y Corrientes, el catolicismo como fenómeno cultural impacta de diversas maneras en los habitantes de la zona y no solamente se traduce en costumbres de fin de semana o calendarios específicos sino también en el arte que se produce en la región, que se ve atravesado por los elementos narrativos de la religiosidad, además de sus materialidades, formas de hacer y simbología propias de este sistema.

Los autores sobre historia del arte sostienen que:

En su origen, es uno solo el contenido de la religión y del arte; una y otra se manifiestan como formas diferentes de un mismo fenómeno esencial de solidaridad y, durante muchos siglos, el arte fué religioso y la religión fué artística. (Sánchez Viamonte, 1923, p.6)

No por nada los primeros lugares donde en la antigüedad se podían encontrar obras que actualmente denominamos de valor artístico no eran en los museos ni galerías sino en los templos y las iglesias, al igual que las más complejas composiciones musicales y las más desarrolladas arquitecturas.

Los artistas en la actualidad adoptan diversas relaciones frente a la hegemonía del sistema de creencias que ostenta el cristianismo y producen obra en una multiplicidad de posturas desde el respeto y la devoción popular hasta la crítica y la sátira, cada pieza aludiendo por sí misma a la espiritualidad. Eso nos dispara el interrogante: ¿De qué maneras podemos ver plasmada esta relación en la obra que generan?

Una de las atribuciones que podemos otorgar a los artistas posmodernos, es la de interlocutor con el tiempo en el que vive, en tanto busca una forma de interpretar su realidad como también para discutir con otros actores de la sociedad y para lograr este cometido adoptan de distintas narrativas contemporáneas no solamente el contenido de sus obras sino la materia, texturas y formas de las más diversas: el brillo, el peluche, el metal reciclado, los objetos encontrados, el papel arrugado y las telas están presentes en gran parte de estas composiciones.

La apuesta de esta tesina sobre el arte contemporáneo y religiosidad son sus categorías de análisis organizadas por los gestos artísticos de la parodia, el *kitsch* y el pastiche: lo paródico se

dispara desde la crítica que se produce en los cuadros de Cristo mostrando sus genitales y virgencitas hechas en latas de cerveza mientras que el *kitsch* se traduce desde la devoción y la figura del altar moderno e intervenido, mientras que el pastiche se presenta mientras atraviesa las obras aplicando la conjugación de diferentes materialidades, en conjuntos de diversos procesos semióticos como la resignificación del material.

Debido a que los artistas abordan en la obra diferentes disciplinas del arte, atravesandolas y entrelazandolas es que podemos dilucidar cómo se inscribirá este trabajo en el área de las **artes combinadas**; las obras de arte visuales regionales frecuentemente indagan así también en sonoridades, en lo instalativo, en lo multimedial/tecnológico y en lo performativo para acentuar este ingrediente de lo religioso desde distintas formas del hacer. Estas piezas de arte no solamente conjugan diferentes disciplinas del arte sino que mediante sus materialidades les dan resignificación y reutilización a objetos de descarte, en épocas de crisis ambiental estos gestos de resignificación de materiales descartables también se transforman en un gesto político importante, lo que estaba por tirarse a la basura se transforma en un objeto sagrado o artístico, esta forma de reivindicación no solo funciona en el plano material sino que también nos está dando un indicio de que la vieja fórmula de relacionarse con la creencia también puede verse reinventada y reciclada.

El cristianismo como religión y como fenómeno cultural de creencia popular se encuentra entre los objetos de estudio de la academia debido a que posee rasgos formales reconocibles en la comunidad, lo son sus costumbres, sus simbologías, narrativas y su capacidad creadora de objetos de devoción

La selección de los tres artistas a trabajar es deliberada en cuanto se necesita un recorte de la vasta situación problemática que acarrea el análisis del arte contemporáneo y la religiosidad. Estos artistas mediante sus obras ejemplifican concretamente las necesidades espirituales regionales que intentan suplir mediante obras diversas. Ya sea Blas trabajando con sus altares, Mati con las telas y Sergio con los Cristos o ángeles cada uno manifiesta su bagaje artístico/espiritual, ya sea adquirido desde la academia/religión o desde el día a día, y como estos dejan su marca y son puestos en práctica con el fin de explicitarlo.

Metodología

Como marco metodológico en esta tesina se utiliza el paradigma hermenéutico interpretativo que describe con un carácter cualitativo la cuestión a desarrollar, como así también los resultados arrojados de la misma. Se utiliza este paradigma en la investigación ya que no se pretende elaborar ni reparar en enunciados generales de los resultados sino trabajar centrándose en comprender la conducta de los sujetos estudiados e interpretar sus significados; en esta investigación desarrollamos ciertas obras específicas de los artistas elegidas previamente de forma exclusiva, no pretendemos sacar conclusiones que puedan ser aplicables para toda la rama artística actual, mucho menos para encasillar a los artistas en una forma de hacer, pero esta investigación sí puede darnos una pauta de cómo estos creadores elaboran sus obras en torno a la creencia y que cualidades (materialidades, contexto, etc) tiene esta relación.

En nuestro método de trabajo definimos conceptos útiles para esta tesina constituyendo herramientas de análisis y representando al marco teórico como una caja de herramientas en donde el investigador adquiere los elementos para argumentar su teoría; este paralelismo es trazado por Foucault (1980, pp. 173 - 174) en donde identifica a una definición conceptual no como un sistema terminado, sino como una *herramienta* de lógicas propias puestas en servicio para futuros análisis específicos (evitando así generalidades sino trabajando con recortes o situaciones dadas), siendo más concretos realizamos la labor de elaborar nuestras herramientas que son nuestros conceptos: el kitsch, la parodia y el pastiche, además de conceptos como la religión, la religiosidad y la espiritualidad.

Como investigador creyente parto de un ejercicio de reflexividad; desde mi conocimiento formativo religioso de las escrituras sagradas y de la liturgia cristiana sumado a mi conocimiento académico artístico aprendido en la cursada de la Licenciatura en Artes Combinadas; proponiendo así una lectura de las obras a la luz de estos conocimientos la cual a su vez tentativamente modificaría mi propia interpretación del arte como de la misma liturgia cristiana, cumpliendo así lo que Heidegger interpreta como *círculo hermenéutico* (Heidegger, 1927, pp. 151 - 156).

El camino elegido como creyente de hacer investigación sobre la religión se presenta complejo como explicaría Martínez (2012. p. 7) en su lectura a Bourdieu, más cuando mi experiencia como sujeto investigador en la institución religiosa tuvo etapas conflictivas o de quiebre en mi

trayectoria vital, particularmente en mi etapa temprana de vida. No necesariamente mi dificultad radica en el hecho de tener que tomar distancia del objeto estudiado y del pensamiento institucional, sino que como científico sujeto a las reglas de la ciencia y como miembro más o menos comprometido a una iglesia se me abre un espacio umbral de autointerrogación y de confrontaciones cruzadas donde los interrogantes (tensiones) se acumulan y se disparan (Martínez, 2012, p.9). Pero también este desafío trae un estado óptimo, mi pertenencia a la institución religiosa me da la ventaja de conocer en primera mano su cosmovisión en tanto engloba sus pensamientos, conceptos, liturgia, símbolos y textos sagrados, recalcando en esta investigación el hecho artístico de la creencia como parte del juego institucional de la religión (Martínez, 2012 p.8).

La modalidad de investigación adoptada para esta tesina es la de investigación sobre artes ya que el objetivo de la misma no es producir obra artística nueva sino evaluar los trabajos de artistas en plena producción de sus obras, para ello se seleccionaron diversas obras específicas de cada uno¹. Las técnicas de recopilación de información se componen de la elaboración de un marco teórico con textos críticos, entrevistas a los artistas sobre sus obras y visión del mundo, recolección de información de muestras o galerías donde hayan participado con las obra pertinente de la investigación e indagación sobre materialidades, procesos, géneros y símbolos.

¹ Si bien se investigó con profundidad las extensas producciones de cada artista para analizar con perspectiva a sus obras más recientes y sus primeros trabajos, se decidió a fines prácticos de esta tesina seleccionar algunas piezas que posibiliten una lectura más profunda de la temática de la creencia. La justificación de esta selección se halla en el apartado con el mismo nombre.

Objetivos

Objetivo General:

Analizar críticamente cómo se utilizan los gestos artísticos del pastiche, de la parodia y el *kitsch* en las obras pictóricas, instalativas y objetuales de Blas Aparecido, Sergio Falcón y Mati Obregón en contextos periféricos y no institucionales para articular y resignificar el concepto de lo sagrado.

1er Objetivo Particular:

Identificar elementos estéticos y artísticos en las obras seleccionadas que funcionen como umbral o intersección semiótica entre las esferas de lo profano y lo sagrado multiplicando sus posibles itinerarios.

2 do Objetivo Particular:

Identificar y analizar los procesos de creación de los artistas, a través de la recopilación de entrevistas, materiales escritos y programas de muestras, para identificar cómo estos manipulan tanto el material como el contenido significativo de las obras contrastándolas con los gestos artísticos del pastiche, la parodia y el kitsch.

Justificación

Como anteriormente pudimos elaborar, la hegemonía religiosa cobra relevancia en el nordeste argentino, tanto en las diferentes esferas de la vida cotidiana como en la esfera del arte que se produce en la zona el cual frecuentemente cita diferentes elementos de la imaginería religiosa cristiana para su composición

Antes de la creación de las galerías y los museos modernos, el “arte” en la postrimería de la historia se encontraba en las iglesias y templos, los primeros desarrollos de representaciones visuales en modo de frescos, mosaicos y estatuas se realizaban por “artistas” financiados por la iglesia; la lectura de arte y artista de estos elementos corresponde a la actualidad ya que estas no eran consideradas piezas artísticas en el pasado sino que representaban objetos de culto y contemplación, amén de tener un fin didáctico para transmitir al fiel la liturgia en donde también podíamos encontrar, por ejemplo, las más complejas composiciones musicales y las más desarrolladas arquitecturas (Belting, 2010, pp. 229 - 232).

Aunque actualmente se evidencie que la influencia global de la religión ha disminuido en la sociedad occidental y que ya no posee la vitalidad con la que en otro tiempo animó las estructuras sociales y las costumbres (Dougherty J.P, 1981, p. 80), los artistas latinoamericanos en la contemporaneidad de igual forma deben adoptar diversas relaciones con la religión debido a la revalorizada hegemonía del sistema de creencias. Se presenta el desafío de producir obra en una multiplicidad de posturas desde el respeto y la devoción popular hasta la crítica y la sátira, cada pieza aludiendo por sí misma a la espiritualidad y a la cristiandad. Eso nos dispara el interrogante: ¿De qué manera los artistas en la actualidad se relacionan con la esfera de la creencia, que actitudes y herramientas adoptan para ello?

El artista que produce obra con temática sobre lo religioso tiene la posibilidad de acercarse a su figura sagrada o también interpelar a la comunidad de fieles y para lograr este cometido adopta herramientas de distintas fuentes, no solamente el contenido de sus obras es resignificado de una liturgia en particular sino la materia, texturas y formas en algunos casos también vienen “prestados” desde otros ámbitos fuera de la esfera del arte: el brillo, el peluche, el metal reciclado, los objetos encontrados, el papel arrugado y las telas son algunos de sus ejemplos.

Lo novedoso de esta investigación es que se plantean los gestos artísticos de la parodia, el *kitsch* y el pastiche para las lecturas de estas obras: lo paródico surge desde la crítica, por ejemplo en los cuadros de Cristo mostrando sus genitales y las virgencitas hechas en latas de birra, el *kitsch*

se interpreta desde la devoción con la mira en la figura del altar moderno intervenido, mientras que el pastiche en su significado original pone a disposición un sin fin de elementos de diferentes áreas para utilizar como obra artística como retazos de tela bordados en un jean.

Debido a que los artistas ponen a disposición de la obra diferentes lenguajes artísticos de manera perpendicular es que podemos dilucidar cómo se inscribirá este trabajo en el área de las artes combinadas. Las obras de arte con temática religiosa regional frecuentemente indagan en distintas visuales, sonoridades, en lo instalativo, en lo multimedial/tecnológico y en lo performativo para acentuar este ingrediente de la devoción desde distintas formas del hacer. Estas piezas de arte no solamente conjugan diferentes disciplinas del arte sino que mediante sus materialidades les dan resignificación y reutilización a objetos de descarte, en épocas de crisis ecológicas este hecho también se transforma en un gesto político importante, lo que estaba por tirarse a la basura se transforma en algo sagrado, esta reivindicación no solo funciona en el plano material sino también se puede entender en sentido de un retorno a la vieja fórmula de relacionarse con la creencia.

La religión y la creencia popular como fenómenos culturales se encuentran entre los objetos de estudio de la academia debido a que poseen rasgos formales reconocibles en la comunidad, lo son sus costumbres, sus simbologías, narrativas y su capacidad creadora de objetos de devoción por lo que la selección de los tres artistas a trabajar y de las obras seleccionadas para cada uno no es arbitraria, sino que estas ejemplifican concretamente las necesidades espirituales vernáculas suplidas mediante procesos de profanación que producen obras artísticas atravesadas por un factor común que es la creencia; a su vez las mismas hallan su concepción y su emplazamiento generalmente en zonas circundantes del arte y de la sociedad por lo que aportan a la popularización periférica de estos sincretismos culturales para desafiar los cánones del arte centralista. Ya sea Blas trabajando con sus altares y montandolos en fiestas populares, Mati con las telas y bordados en talleres caseros y Sergio con los Cristos y ángeles pintados en murales barriales, cada uno manifiesta su bagaje artístico/espiritual, ya sea adquirido desde la academia o desde la devoción diaria, y los ponen en práctica con este fin. A su vez la selección de las obras está atravesada de las posibilidad de discutir brevemente temáticas ajenas al arte pero que atraviesan lo social como los son los roles de género acentuadas en la obra de Obregon, la problemática de la basura en los trabajo de Falcon y la comensalidad en el apartado de Aparecido. En todos los casos y en relación con la relevancia impuesta por esta tesina a la

capacidad analítica de la obra para representar el trabajo de los artistas se decidió subdividir el estudio de las obras en tres niveles: el nivel *estético/formal* (en el cual se desarrolla el análisis sobre el aspecto corpóreo de la obra, sus materiales, técnicas, formas y qué lecturas podemos realizar de estas elecciones), el nivel *simbólico/significante* (donde se toma al objeto artístico desde la rama de la semiótica y la hermenéutica y se lo desarrolla como un signo con significado), y el nivel *histórico* (donde se desarrolla que sucede al intersticio de la obra de arte con el espectador, al espectador con el otro y a la esfera social que recubre todo el proceso socio-histórico).

Hipótesis

La **hipótesis** de esta investigación propone que existen tres gestos artísticos: el kitsch, la parodia y el pastiche que funcionan como recursos mediante los cuales las obras artísticas seleccionadas de los artistas investigados consiguen re-visitar, problematizar, expandir, criticar y traer a la contemporaneidad los conceptos elaborados de la religiosidad, religión y espiritualidad, con especial énfasis de ciertos gestos para artistas específicos como el caso del *kitsch* en la obra de Blas Aparecido que se inserta dentro de este gesto desde los materiales utilizados y lo paródico/pastiche como técnicas de creación tanto en las figuras sagradas de Sergio Falcón, como así también en el trabajo que realiza Mati Obregón para confeccionar sus piezas, desde sus tejidos/bordados hasta sus tallados².

Una segunda hipótesis que subyace a la primera es que las obras seleccionadas de estos artistas se configuran como punto de umbral o intersección semiótica entre lo sagrado y lo profano; primero porque están profundamente cargadas de contenido significativo relacionado con la religiosidad y segundo porque se insertan en la sociedad de una manera que excede a una búsqueda meramente estética; es por ello que estos objetos producidos en la periferia de la religión católica acaban convirtiéndose en arte sacro mediante un proceso de “préstamo” vicario de la intensidad emocional y aurática de la religión generando así una contraposición de sus elementos profanos contemporáneos intrínsecos como lo son su materialidad, contexto de creación y mensaje crítico; este encuentro entre dos esferas produce un objeto heterogéneo a su vez profano y sagrado que se encuentra en una intersección (umbral) entre ambos y entabla una relación dialógica entre sus partes.

² Si bien desde esta tesina consideramos que nuestras categorías de análisis pueden ser propuestas para cualquier obra artística de los autores a trabajar, nos vamos a detener en las que consideramos que posibiliten una mayor posibilidad de comprensión de la obra y cuenten con más contenido significativo para desarrollar.

PRIMERA PARTE

Estado del arte

Antecedentes teóricos

En este apartado expondremos los principales antecedentes, tanto artísticos como teóricos de los temas a abordar; por lo tanto en la tarea de encontrar trabajos de investigadores internacionales o latinoamericanos que indaguen sobre nuestra temática de interés se destacó el trabajo del sociólogo colombiano William Mauricio Beltrán Cely (2007).

El investigador colombiano investiga en sus textos la secularización y la diversidad religiosa, además del crecimiento del protestantismo, basándose particularmente en la ciudad capital de Colombia, Bogotá pero emitiendo un análisis que es fácilmente extrapolable a toda América latina.

Particularmente nos interesa su análisis teórico titulado *La sociología de la religión: Una revisión del Estado del arte* donde desarrolla el estado de la religión en la actualidad y cómo esta tiene incidencia en las demás dimensiones de la vida social citando los autores considerados padres de la sociología como lo son Karl Marx, Émile Durkheim y Max Weber. El ensayo aporta a esta tesina en la medida que provee una mirada y un contexto desde lo sociológico al fenómeno de la religión y marca distintivamente las primeras diferencias conceptuales entre lo sagrado y lo profano.

El autor desarrolla las ideas de Marx sobre el funcionamiento de la religión como aparato religioso e ideología alienante, los conceptos de Durkheim que identifican la religión como hecho social, el primer esbozo que se propondrá del concepto de religión emitido por Berger, el desarrollo de la lucha interna en el campo religiosos que desarrolla Bourdieu; además del significado y los diferentes procesos de secularización que cada uno propone.

Todos estos análisis teóricos sobre la religión serán empleados en mi tesina de grado para conceptualizar y problematizar el área de la religión donde las obras analizadas se inscriben.

Como antecedente nacional se plantea a la tesista Natalia Elena Melo Maturana que en su trabajo para la maestría en diseño de la Universidad de Palermo realiza una investigación sobre los conceptos de pastiche y parodia citados en el documento *La iconografía religiosa como elemento de moda o diseño* (2007). Este documento es de utilidad para esta tesina de grado para aportar

herramientas de análisis desde la rama de la estética y de la esfera de la moda, haciendo hincapié en las piezas de indumentaria propuestas en este proyecto que poseen iconografía religiosa como forma de reciclaje de símbolos inherentes a una sociedad sumamente religiosa. La tesista realiza un recorrido por la necesidad del arte por desprenderse del yugo de lo religioso y lo moral para poder desarrollarse y como posteriormente este estadio superador plantea volver a encontrarse con la religiosidad, pero con otra perspectiva y con la capacidad de nutrirse de lo que esta última tiene para ofrecer.

Se utiliza de la misma forma el análisis propuesto en una de sus conferencias por el jurista Carlos Sánchez Viamonte titulado *Arte y religión* (1923) en donde plantea un recorrido histórico por la relación entre el arte y la religión, comenzando por los orígenes mismos de la civilización en donde el hombre primitivo para explicar los fenómenos de la naturaleza creaba mitos y leyendas a la par de garabatear pinturas rupestres señalando territorios de caza; el autor narra la estrecha relación de estos gestos continuando con su desarrollo hasta la época moderna en donde el hombre intenta explicar el espíritu de la humanidad inventando palabras y consagrándose a ellas religiosamente. También Viamonte engloba al arte y la religión en “funciones supremas” y como estas fueron trastocadas por el poder. Esta conferencia es utilizada en esta tesina para generar un contexto histórico de las relaciones arte-religión que desembocan en las obras analizadas.

Para delimitar el concepto conjugado en esta tesina de objetos de devoción se propone el texto *Objetos de devoción y culto: prácticas piadosas, intercambios y distinción entre agentes laicos y religiosos en las diócesis de Buenos Aires y Córdoba* de Vanina Scocchera (2019) en donde no solamente se ejemplifica un punto de encuentro entre la religión y la sociedad secular mediante el intercambio de objetos de devoción sino que los describe y cataloga. Esta distinción dota a los objetos del arte propuestos en esta tesina con esta característica no sólo de objetos sujetos a las fuerzas productivas sino que embestidos con un significado de devoción particular.

Encontramos como antecedente regional los artículos académicos de Cleopatra Barrios Cristaldo; la investigadora basa gran parte de su trabajo en su área de interés que es la representación del universo religioso popular del Nordeste argentino. La autora en su primer texto puesto en función para esta tesina denominado *Devociones populares y producciones artísticas-votivas en el NEA. Antecedentes y configuraciones contemporáneas* (2021) que delimita este tiempo de

posmodernidad y sus características religiosas, además de realizar lecturas de los trabajos de Mati Obregón y Blas Aparecido funcionales a esta tesina.

Una segunda investigación de la autora Cleopatra Barrios sirve como antecedente y soporte de esta investigación, la misma se titula *Una aproximación a las representaciones visuales de prácticas religiosas en la Provincia de Corrientes* (2011) y que es funcional a esta investigación ya que examina las representaciones fotográficas de las prácticas religiosas en la provincia de Corrientes desde el punto de vista de la fotografía histórica entre los siglos XIX y XX y como ésta, siendo recuperada en el presente, permite entender los procesos en cual esas fotografías reproducen una representación social estereotipada y homogeneizada de la creencia popular dejando de lado las visiones y prácticas de la periferia y del otro. Entendemos que sirve a esta tesina en tanto las obras artísticas aquí analizadas no corresponden a vistas hegemónicas sobre la religión sino propuestas contestatarias a la misma desde la periferia del arte.

Otro escrito que se considera para esta tesina es el texto de *Diálogos históricos y contemporáneos en las artes visuales de Chaco y Corrientes El accionar e intercambio en las respectivas capitales* (2013) de Mariana Giordano y Gabriel Romero en donde realiza una exposición de los diálogos e intercambios artísticos de las dos ciudades vecinas en el siglo XX y en los primeros años del XXI. Este texto aporta a esta investigación en tanto los artistas trabajados y las provincias donde realizaron gran parte de su producción artística fueron Chaco y Corrientes con sus ciudades capitales Resistencia y la Ciudad de Corrientes respectivamente.

No es posible dejar fuera de los antecedentes regionales la tesina de grado para la Licenciatura en Artes Combinadas de Leonardo Guardianelli llamada *La Piedra De Las Manos: Gestualidades, espacialidades y símbolos rituales como propuesta de interfaz en una instalación interactiva* (2020) debido a que no solamente se inscribe como tesina de la carrera en la que actualmente esta investigación está siendo desarrollada sino que ejecuta un análisis profundo de la religiosidad y de los sistemas de creencias; esta tesina se basa en una obra instalativa interactiva de Guardianelli que sigue el mismo nombre del título del proyecto “La piedra de las manos” en donde un círculo de piedras al estar en contacto con la mano de una persona activa un sensor que proyecta patrones lumínicos en la estructura, la propuesta conjuga conceptos como el ritual, la comunidad, la creencia y lo sagrado/profano, que a través de un análisis profundo en el proyecto investigativo se van develando sus funcionamientos no solo técnicos sino también de potencia

significante. Del texto rescatamos las múltiples referencias bibliográficas aplicadas para este análisis, así como también los desarrollos conceptuales de la espiritualidad.

Seguida a la tesina de Leo Guardianelli vamos a citar como antecedente regional a la tesina de grado de la Licenciatura en Artes Combinadas de Ana Belén Cavalieri titulada *Festividad de San Baltasar: performances artístico-religiosas de la cofradía de la ciudad de Corrientes* (2018), en esta investigación la tesista realiza un análisis sobre la festividad del santo no canonizado San Baltasar que se realiza los días 5 y 6 de enero de cada año con una serie de rituales y performances artístico-religiosas; la tesista realiza una descripción de índole histórica y social a modo de trazar el origen de esta festividad, además de conceptualizar nociones como arte occidental, arte africano, performance artístico-religioso, etc.

Se problematizan cuestiones como el concepto de religiosidad popular, alegando que sus manifestaciones no solamente se definen por estar fuera de la dicotomía institucional/no institucional³, sino que acepta que se tratan de expresiones populares porque “expresan mixtura de cosmovisiones y sistemas religiosos” (Cavalieri, 2018, p 31). La tesina sirve como antecedente a este trabajo porque brinda herramientas de análisis fácilmente aplicables a lo regional para la lectura no solo de piezas artísticas sino de las performances rituales, como también brinda una sólida estructura teórica (así como bibliografía complementaria) para la lectura de elementos que se ponen en juego en esta tesina como la espiritualidad, la religión institucional y la fe popular en forma de festividad como mediación con lo sagrado.

Antecedentes artísticos

Continuando el primer bloque de antecedentes investigativos relacionados a nuestra tesina procedemos a enumerar los antecedentes artísticos, también agrupándolos en sus contextos geográficos como lo son el ámbito internacional, nacional y regional, en ese orden.

Diferentes referentes artísticos internacionales que citaremos a continuación en esta tesina delimitaron el camino a transitar trabajando en la relación entre el arte contemporáneo y religiosidad, iniciaremos citando el trabajo de dos artistas norteamericanos; Andres Serrano y William Congdon.

³ Como esta investigación está fuertemente relacionada con el debate de las nociones y diferencias entre la creencia estructurada y la “no” estructurada; a diferencia de la investigación de Cavallieri aquí si se opta por utilizar la noción de religiosidad popular para referir a las prácticas paraliturgias exclusivamente.



Fig 1: *Crucifix 46* / William Congdon / 1969 / 50 cm x 60.5 cm / Colección Privada

[Imagen extraída de la Página Web del CulturaCattolica.it,
<https://www.culturacattolica.it/attualit%C3%A0/mostre-e-luoghi/mostre/2005/05/02/william-congdon-1912-1998-analogia-dell-icona>]

William Congdon (1912 - 1998) fué un artista visual que logró encuadrar sombríamente en una serie de cuadros la crucifixión de Cristo representado en un conjunto de manchas amorfas. Un cuadro cabecera para su trabajo y que nos invita a repensar esta tesina es *Crucifix 46* (Fig. 1) en la que, a través de un expresionismo abstracto, un cuadro monocromático se convierte en una representación de lo que fue el calvario de Jesús en su muerte.

La relación que podemos trazar entre este cuadro con esta tesina es a través del gesto artístico: la pieza que Congdon compone no es realista o por lo menos no pretende capturar la realidad figurativa de la historia de la crucifixión de Cristo, sino transmitir un conjunto de texturas y colores representando emociones y así develando el trazo del artista y su búsqueda; lo paródico se ejecuta en este trabajo desde el lado de la crítica, de la deformación de la línea, se utiliza a fin no de quedarse con la figura sangrante de Jesús sino develar algo que yace debajo. El motor mismo de esta tesina radica en ese procedimiento de analizar la deformación (profanación) que aplican los artistas en el campo de lo sagrado, para no quedarse con la superficialidad de la figura sacra sino para develar lo oculto que quieren transmitir o en todo caso su relación con el campo de la creencia.

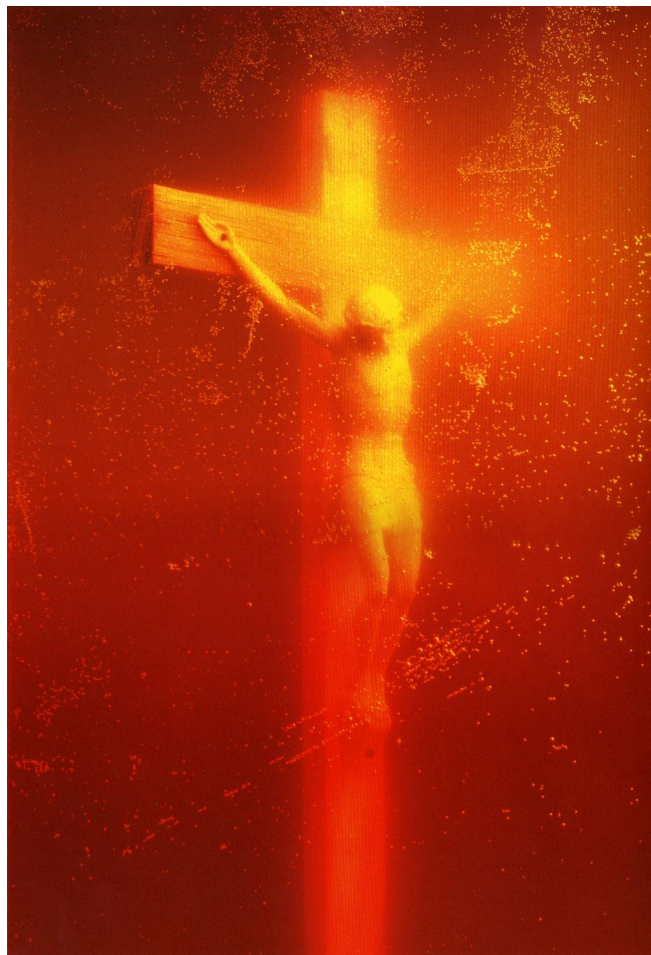


Fig 2: *Cristo del Pis o La Inmersión* / Andres Serrano / 1987 / 1,52 m x 1,02 m / Exposición itinerante
[Imagen extraída del blog The Jesus Question,
<https://thejesusquestion.org/2011/04/28/submerged-and-shining/>]

Por su parte Andres Serrano plantea su *Cristo del Pis o La Inmersión* (Fig. 2), esta fotografía muestra un crucifijo sumergido en un líquido amarillo que el artista declara ser su propia orina. Podemos trazar una relación entre esta obra en clave de parodia que plantea Serrano y la tesina no solo por la temática abordada mediante la utilización de un objeto de culto inmerso en un material cotidiano y por lo tanto profano como sería la orina sino que desvelamos la herramienta que el autor utiliza para criticar directamente a la religión (incluso admitiendo que su obra debería ser tomada como una obra cristiana) explicitando la fuerte comercialización y objetivación de lo sagrado en el mercado a la vez que humaniza la figura de Cristo argumentando que “de Cristo surgió la sangre, pero la mierda y la orina de la misma forma, por lo que no se puede desconectar de su santidad (Serrano, 2016)”.



Fig. 3: **La civilización occidental y cristiana** / León Ferrari / 1965 / 1,52 m x 1,02 m / Madera, óleo y yeso.

[Imagen extraída del post de Facebook del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154508384579207&set=a.60028854206&rdid=Lnh5cYQ68TJ9Qto&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2F16R98GzBKv%2F#]

A nivel nacional refiriéndonos a artistas que trabajen en obra las temáticas que se pondrán en juego en esta tesina, nos detenemos en la obra de León Ferrari (1920 - 2013) ya que muchas de sus creaciones aluden a la religiosidad y sus iconografías desde un punto de vista paródico y crítico. La obra que más representa el espíritu y motor de esta investigación sin lugar a dudas es *La civilización occidental y cristiana* (Fig. 3) en la que Ferrari emplaza una imagen de Cristo crucificado sobre un avión caza-bombardero norteamericano y que en su momento generó un fuerte rechazo de la sociedad conservadora y la posterior clausura de su muestra.

El lazo que une este trabajo de Ferrari y la investigación es la parodia como herramienta crítica/burlesca, en este caso el arte mofándose y citando en partes iguales a la religiosidad contemporánea. Lo paródico, que generalmente conjuga la burla o la comedia, es en definitiva un método de crítica aguda que destapa significados ocultos exacerbándolos para que puedan estar al alcance del espectador promedio y básicamente por ello el arte aprovecha este gesto como procedimiento posible.

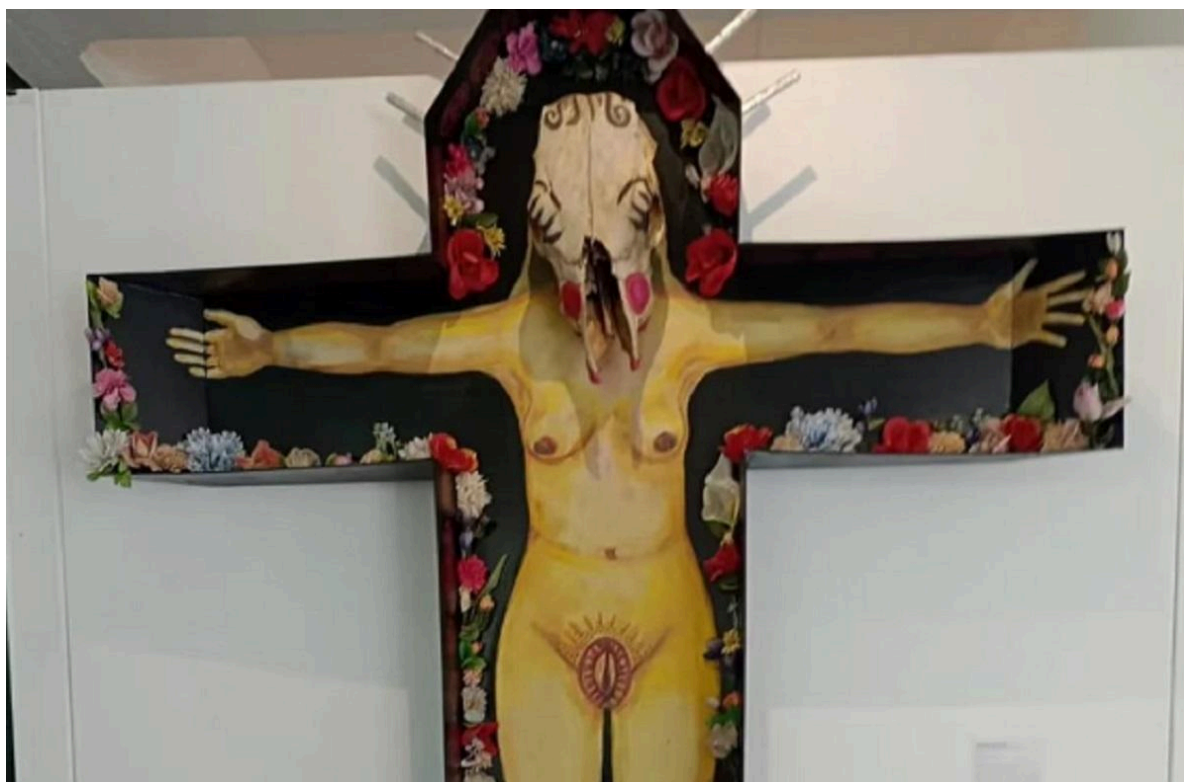


Fig. 4: *El velorio de la cruz* / Cristina Pérez / 2003 / Técnica mixta.

[Imagen extraída de la Página Web del diario Pagina 12,

<https://www.pagina12.com.ar/533253-polemica-por-una-muestra-artistica-en-la-universidad-de-cuy>]

Otra de las obras que nos sirven de referente a nivel nacional es la propuesta de la artista mendocina Cristina Pérez denominada *El velorio de la cruz* (Fig. 4) en donde podemos encontrarnos con un ataúd en forma de cruz de manera vertical que por en su recobeco interno dibuja la figura de una mujer desnuda con los brazos extendidos y con un cráneo de un burro/vaca donde debería estar su rostro; la figura está rodeada por flores de papel. La figura, que es de escala real a un ser humano, habitualmente se emplaza en un pequeño pedestal escalonado por encima del espectador con dibujos circulares en cada peldaño.

Esta obra estuvo sujeta a polémicas y fue varias veces vandalizada teniendo que recomponerse en incontables ocasiones por parte de la artista. Su última polémica se despertó al ser exhibida en la Universidad Nacional de Cuyo parte de una muestra expositiva titulada "8M Manifiestos Visuales" en 2023 donde fue parcialmente destruida por un religioso cristiano; la autora de la obra indicó en diversas entrevistas posteriores al hecho que la intención de la escultura, lejos de

la ofensa, estaba en la relación con la ornamentación de los santuarios de la Pachamama que visitó en un viaje anterior a Bolivia, y su objetivo era más la representación del punto de encuentro entre la vida y la muerte de estos arreglos y lugares sagrados, representando el cuerpo de la mujer no solamente como enlace de lo femenino sino también de la tierra (UNO, 2023).

La obra aporta como referente nacional porque no solamente en su concepción inicial discute el campo umbral entre vida/muerte o sagrado/profano, sino que además la materialidad de la obra opera en sentido paródico al evento religioso del velorio de la cruz que se practica en algunos pueblos originarios ya cristianizados como ofrenda a la naturaleza, corresponde a un umbral o intersección entre la religión cristiana y las creencias ancestrales en países como Venezuela donde es comúnmente practicado. Lo paródico de la obra tuvo respuesta de parte de las autoridades de la Arquidiócesis de Mendoza en donde denunciaron un intento de violencia simbólica sobre sus creencias que derivaron a una serie de reclamos y finalmente la destrucción vandálica de la obra.



Fig. 5: **San Baltazar** / Rubén Vispo / óleo sobre tela / 1952 / Colección MPBA "Dr. Juan R. Vidal"

[Imagen extraída de la publicación de Facebook de Museo de Bellas Artes de Corrientes

, <https://www.facebook.com/MUSEOVIDALCORRIENTES/posts/pfbid0XK5kpL7PYK9XnEyDkEtY4wRWz8w1EyQb1dcPjuo91mksp5SDDv5cHknLx2c6vdGSI?rdid=kpSswG1xunQWhFUZ#>]

Como antecedente regional artístico de esta tesina, se seleccionó el trabajo de Rubén Vispo (1917 - 2008), este artista realizó sus trabajos en la provincia de Corrientes, capturando en lienzo diversidad de paisajes, eventos populares y retratos de personas. Pretendemos resaltar en esta tesina su trabajo en donde logra capturar en lienzo la festividad de San Baltazar, en donde no solo se limita a retratar el hecho sino que traduce de manera deliberada a la tonalidad roja de los participantes en contraste con los tonos fríos del cielo. Es interesante rescatar esta pieza artística en este trabajo en la medida que el artista no solo está capturando un hecho relevante para la religiosidad popular sino que también impone una manera del cómo contarlos separando en tonalidades muy contrastantes al pueblo con su procesión y lo celestial encima de todos, esa

manera de retratar el hecho sagrado con el pueblo y crear un umbral entre lo sagrado y lo profano representa el motor de esta investigación (Fig. 5).



Fig. 6: **La patria de todos los tarros de colores** / Maia Navas / Fotograma de audiovisual / 2013/ Vimeo.

[Imagen extraída en forma de fotograma del audiovisual citado subido a Vimeo,
<https://vimeo.com/73052112?share=copy>]

Podemos agregar otro antecedente artístico a esta tesina más cercano en el tiempo que es la obra de Maia Navas *La patria de todos los tarros de colores* (Fig. 6), esta pieza audiovisual propone una mateada entre cuatro personajes: Superman, la Mujer Maravilla, el Guachito Gil y un perro callejero que charlan alegremente mientras se escucha un chamamé de fondo con una parte recitada compuesta por fragmentos del libro del filósofo alemán Friedrich Nietzsche *Así habló Zaratustra* (1883). Esta pieza audiovisual opera en diferentes niveles de parodia, en primer plano al mostrar al santo popular del Gaucho Gil en compañía de superhéroes de historietas norteamericanas que lo posicionan como un personaje mítico superpoderoso pero ficcional y de mercado, mientras que en un segundo nivel la obra original de Nietzsche utilizada para los textos del recitado son una parodia de Jesús y de los santos evangelios. La autora mediante el recurso lúdico de la situación bizarra de unos mates entre los cuatro personajes dispares en el ocaso a las orillas de una aparente laguna se posiciona en el umbral o intersección semiótica propuesto en

esta tesina de lo sagrado y lo profano para hablar sobre lo que Cleopatra Barrios (2021) define como “espiritualidad a la carta” o como la figura sacra del Gaucho Gil también es proclive a ser un objeto de mercado⁴.

⁴ En el ámbito regional del NEA podemos mencionar el trabajo de otros artistas referentes a lo devocional que no se incluyen en este análisis, Richar De Itatí y Lucas Vera con sus tallados, Sergio Gravier con su gira mundial de Gauchito Gil World Tour, Jorge Sanchez con sus cuadros monocromos y Alejandro Pizarro con sus cuadros y estructuras devocionales; si bien todos relacionados estrechamente con la creencia y la religión, a fines prácticos de este análisis quedaron relegados a nota al pie; sin embargo se puede leer sobre sus obras en el trabajo de Cleopatra Barrios *Devociones populares y producciones artísticas-votivas en el NEA. Antecedentes y configuraciones contemporáneas* (2021)

SEGUNDA PARTE

Marco Teórico

Relaciones históricas entre arte y religión

La convicción de
que la luz desciende de las alturas queda sustituida
por la de toda una multiplicidad de luces que se
propagan de persona a persona.

Todorov, T. (2008). *El espíritu de la Ilustración*.

Para desarrollar un análisis profundo de las obras, primero sentaremos el contexto en que estas se inscriben y con el que necesariamente entablan una relación dialógica. Historiadores y teóricos del arte como Perry Anderson, Nicolas Casullo y Peter Burger plantean que superando el estadio histórico anterior del modernismo, nos encontramos en una etapa postmoderna o antimodernista, pensado por algunos como un horizonte vacío y cerrado en cuyo interior se encuentra el principio del fin de la historia, mientras que para otros este estadio está abierto y lleno de posibilidades creativas marcando el paso entre una vieja era y una novedosa posteridad. Un elemento que comparten estas dos visiones contrarias es el desencanto por la modernidad que en su búsqueda de la obra maestra novedosa y revolucionaria como único elemento definitorio del hecho artístico dejan de lado la multiplicidad de obras creadas que, aunque pastiche de obras ya vistas, generan nuevos espacios de significado, libertad, dignidad, belleza, gozo y solidaridad (Casullo, 1989, pp. 122 - 124).

Casullo haciendo una lectura de Habermas (1989, pp. 57 -58) plantea que el esfuerzo para desarrollar una “organización razonable de la vida cotidiana” en la época moderna estaba condicionado al desarrollo de tres esferas: la ciencia, la moralidad y el arte; cada una con su propia estructura y lógica inherente. El desarrollo general de la sociedad se planteaba relacionado al desarrollo de una comprensión científica e histórica, que a su vez estaba ligado indefectiblemente con un desarrollo de la experiencia estética y viceversa. Esto produce, que a diferencia de lo que plantea el autor, estas esferas no sean estrictamente sólidas en su estructura,

sino que se mezclen entre sí; por eso podemos hablar de un campo científico/del saber, moral/religioso y artístico/estético mezclados y heterogeneizados.

En este contexto, y con motivo del desencanto de la figura del creador y héroe⁵, la religiosidad abraza desde sus fuerzas creadoras los valores del sufrimiento, la sumisión y la derrota como forma de dejar atrás lo carnal y conectarse con lo divino; a su vez abandonando los intentos de “presentación” de lo absoluto⁶ y lo celestial pero indagando en formas más potentes de alusión a la misma (Casullo, 1989, p. 57).

Los sistemas de creencias postmodernos se manifestaría como una realidad entre-medio de la religión organizada institucional y la creencia individualizada (De La Torre, 2008) en este espacio intermedio ecléctico se generan cosmovisiones, rituales, objetos y un sin número de experiencias; las figuras de los altares caseros, los objetos votivos, las experiencias de las peregrinaciones y las performances ancestrales se configuran como umbrales semióticos entre lo sagrado y lo profano. Podemos hablar que estos conceptos sirven de nexos o puentes entre la esfera de lo natural y lo sobrenatural, en donde lo sagrado irrumpe en la cotidianeidad alterándola.⁷

Esto es lo que verdaderamente forma la base de este análisis investigativo, es el presunto umbral, esta unión entre lo que es público, recto y divino con lo que es privado, mundano y desviado; este encuentro entre lo sagrado y lo profano. ¿En qué territorios se gesta este umbral? ¿De qué formas se gestó esta dualidad históricamente? ¿Qué maneras hay de atravesarlo? ¿Qué tan difícil es? Son diferentes interrogantes que se plantean ante esta situación.

Se pone en marcha así la búsqueda de volver a poner en juego una visión antigua de la creencia, y esto no es más que la confirmación de un esquema de eterno retorno, de una imagen cíclica de la historia argumentada por los filósofos en donde siempre el punto de máximo desarrollo de un saber coincide con el punto del inicio de la decadencia de él mismo y viceversa (Casullo, 1989, p. 143).

⁵ Este desengaño (principalmente) con la figura liberadora de Jesús de Nazaret se produce por el pensamiento popular de que con el nacimiento humanificado de Dios sucedería la liberación definitiva y el fin del mundo (Bergman en Casullo).

⁶ »No te harás ídolos ni imágenes de nada que esté en el cielo, en la tierra o en lo profundo del mar. No te inclinarás delante de ninguna imagen ni la adorarás, porque yo, el SEÑOR tu Dios, soy muy celoso, y no compartiré con otros dioses la honra que me pertenece (Éxodo 20:4-5 NBV)

⁷ Este proceso de manifestación de lo sagrado es identificado de diferentes maneras a través de la historia, para los hinduistas y budistas esto se denomina darśana y para los griegos hierofanía o teofanía.

En los primeros periodos de la historia, como los conceptos de arte y religión no existían de la manera en que los comprendemos en la actualidad debemos buscar sus conceptos predecesores, que para funcionalidad práctica de este análisis son el deseo y el mito; las primeras pinturas rupestres como la de Altamira (España) representaban no sólo una aparente señalización de un territorio de caza donde encontrar el animal representado⁸ sino que además plasmaban el deseo de su ejecutante a atrapar esa presa para su ingesta o utilización, esta dualidad de presentación del deseo y representación del animal trazará el primer vestigio del arte en la historia (Hauser, 1978, pp. 8 - 13); a la par de la pintura los primeros hombres transmitían oralmente mitos y leyendas en un intento solidario (Sánchez Viamonte, 1923, pp. 6 - 7) para indicar mejores manera de conseguir recursos y de resguardarse de los peligros de la noche.

Con el paso del tiempo, las leyendas y mitos transmitidos de manera oral desarrollaron diversos sistemas de ritos y simbologías particulares; se empezó adorando los elementos de la naturaleza como sagrados, y posteriormente estos elementos mutaron, estructurando cultos a seres celestiales con figuras antropomórficas, esto derivaría en que las primeras religiones fueran en gran parte politeístas porque adoraban a una multiplicidad de dioses. El judaísmo, que derivó en el cristianismo católico es una religión relativamente nueva en la humanidad fundada alrededor del año 100 DC, pero con una marcada evolución y progreso.

Históricamente atribuimos que la relevancia de la religión católica por sobre gran parte de los sistemas de creencia en el occidente se encuentra particularmente concentrada en la Edad Media (Mark, 2019), el epicentro social de las comunidades estaba indicada con una pequeña iglesia en los pueblos y la catedral en las grandes urbes, en torno a ella se llevaban a cabo los actos públicos (juicios, ejecuciones y anuncios para la comunidad). La figura más importante era la del Papa, que era el representante de Dios en la tierra pero que también era secundado por toda una serie de figuras de autoridad en la sociedad que se distribuían entre Cardenales, Obispos y Sacerdotes; estos eran la autoridad moral del momento y tenían la posibilidad de expulsar a un individuo de la vida social mediante la excomunión (quedaba excluido de la Iglesia y por tanto de la gracia de Dios, y del comercio con los vecinos). Este poder se traducía frecuentemente en hechos de abuso de autoridad por parte de las autoridades eclesiásticas, no es de extrañar que se hayan generado diferentes sectas heréticas como respuestas sistemáticas a la corrupción aparente

⁸ Esta característica también representa una utilidad social para el arte primitivo, en donde otros cazadores podían compartir el saber de un territorio idóneo para la caza..

de la Iglesia, y con ellas diferentes figuras que criticaban el sistema desde adentro como Hildegarda de Bingen o Martín Lutero.

El arte en esta etapa estaba supeditado a un fin de enseñanza y de adoctrinamiento, como la mayoría de los habitantes eran analfabetas, los grandes vitrales de las iglesias y los cuadros que representaban los milagros de Jesús o de los apóstoles funcionaban como una forma de transmitir los dogmas católicos y con ellos las costumbres y valores necesarios para la convivencia.

Como etapa de desenlace de este estadio se presentan la Ilustración y el Renacimiento, que tuvieron lugar desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX, y que consistían en un cambio profundo en la estructura y el pensamiento social proponiendo entre otras cosas la autonomía del hombre (separándose de la iglesia y de Dios) logrando así “privilegiar las elecciones y las decisiones personales en detrimento de lo que nos llega impuesto por una autoridad ajena a nosotros” (Todorov, 2008, p. 10). Con la aumentada importancia en el hombre como foco de la sociedad y el progreso, los dogmas y las instituciones sagradas católicas del momento fueron perdiendo poder y de igual manera cobraban importancia nuevas formas de ver la espiritualidad. La sociedad necesitaba seguir creyendo en algo ya que lo que se criticaba en el Renacimiento no es en sí el contenido dogmático del catolicismo sino como la misma estructuraba la sociedad, por eso la Ilustración no está caracterizada como una reivindicación del ateísmo, sino que sus principales corrientes proponían la religión natural, el deísmo o alguna de sus muchas variantes de fe (Todorov, 2008, p. 12).

Al igual que el hombre se despegaba intencionalmente de los designios divinos, el arte se desprende en esta etapa de su funcionalidad pedagógica religiosa y se instaura como campo autónomo. Al finalizar el Renacimiento y con la caída del Imperio Romano de Occidente comienza lo que se denominaría la Edad Moderna en la cual se suceden una gran cantidad de revoluciones tanto en materia militar, social y económica que desembocan en diversos hechos como la Revolución Industrial, las grandes guerras y la Guerra Fría finalizando con la caída del muro de Berlín en 1989 y los atentados de las torres gemelas en 2001; mientras esta etapa sucedía, en la esfera cultural se generaban las vanguardias pictóricas que marcaron una segunda instancia de la Edad Moderna, una etapa de crítica hacia la misma instaurando así el germen que se convertiría (según teóricos de la historia) en el postmodernismo; esta nueva etapa adopta de su predecesora la multiplicidad y mixtura de pensamientos en torno a lo religioso y lo artístico rechazando de igual forma otros principios de generalización abriendo así un debate para intentar

definir de qué se trata esta nueva época y que características tiene (incluso debatiendo si al finalizar la Edad Moderna inició otra etapa o no).

Este debate y su principales exponentes se pueden encontrar en un texto ya citado en esta tesina *El debate Modernidad - Posmodernidad* de Nicolas Casullo (1989) en donde recopilando el pensamiento de Jean-François Lyotard se constituye la posmodernidad como el fin de los grandes relatos como lo son el Estado, la ciencia y la religión concebidos hasta este momento, sino que también presentar lo impresentable exponiendo las formas alternativas de organización social, religiosa y artística. (Lyotard como se cita en Casullo, 1989, pp. 71 - 73), criticando de igual forma el concepto modernista que la razón es la única forma de entender la realidad demostrando que las verdades universales son relativas, dependiendo del contexto histórico y cultural⁹ (Lyotard como se cita en Casullo, 1989, pp. 61 - 63.)

Diría Huyssen (1986, pp. 62 - 73) que esta etapa de la posmodernidad marcaría el fin de los grandes relatos como la idea de progreso y racionalidad universal planteando así un mundo fragmentado, culturalmente heterogéneo, escéptico de las metanarrativas (el Estado, la ciencia, la religión), relativista en lo cultural y profundamente irónico (característica que impulsa uno de los gestos de nuestro análisis como lo es la parodia)

Como semilla de las idea del posmodernismo uno de los objetivos de las vanguardias pictóricas en el siglo XX era intentar quebrar los paradigmas impuestos sobre cómo se debía producir arte y llevar al espectador a una reflexión personal¹⁰ más que a una simple contemplación de la obra, acelerando así el proceso de ruptura arte-religión (Pablo L. Raso, 2015, p. 3), donde los estándares de belleza canonizados por las instituciones artísticas eran fuertemente apoyados por las instituciones religiosas que necesitaban para su cometido evangelizador arte figurativo/representativo y que rechaza ser polisémico, camino totalmente contrario a las búsquedas del nuevo siglo. Es con los suprematistas, monocromos y vanguardistas espirituales que el arte recorrió, de la mano con las nuevas formas del hacer, el camino de diferenciar lo espiritual de lo eclesiástico/religioso (López Raso, 2015, p. 4).

Esta ruptura y desencanto con la religión se evidencia en la novela de Pablo Montoya (2009) en donde su personaje principal frente a un fresco de la edad media de Giotto (que posiblemente

⁹ menguando la importancia de lo universal y centrándose más en lo local y lo singular.

¹⁰ Es por eso que varias vanguardias (el Constructivismo por ejemplo) eran funcionales a ideas propagandistas y por ello políticas.

estaba representando un momento en la vida de algún santo) en la capilla de Asís permanece inmutable y exclama:

Francisco y Giotto no despiertan en mí la plenitud de los estados divinos de una época ida. Lo que hace brotar de mi mirada es la profunda nostalgia de Dios. Yo, hombre del siglo XXI, conocedor del hongo en el cielo y de los campos de destrucción humana, de la manipulación genética y la manipulación publicitaria, víctima de los genocidios y cómplice del exterminio de la naturaleza. Yo, que he asistido a la sistemática masacre de los dioses y de los hombres, a la consumación del mal, no tengo otro camino, al observar estas pinturas, que sentir cómo mi soledad se acrecienta todavía más (pp. 13-14).

Religiosidad, Espiritualidad y Religión

Definir religiosidad, espiritualidad y religión presenta una dificultad inicial, ya que lo religioso ha sido abordado desde múltiples disciplinas como la sociología, filosofía, psicología, antropología y cada una enfatiza dimensiones distintas. Sin embargo, podemos comenzar delineando una aproximación conceptual que funcione para este marco teórico.

Dougherty (1981) señala que la religión se compone de un sistema de creencias, un código moral y un conjunto de prácticas y cultos organizados (p. 71). En su análisis filosófico, insiste en que la religión no es innata sino una construcción cultural sostenida por una comunidad de fieles que la reproduce, la legitima y le confiere sentido. Estos fieles rinden culto tradicionalmente asociado al sacrificio y son guiados por especialistas del rito (pp. 74–78).

Derivada de la lectura general de la religión, podemos encontrar toda una serie de lecturas críticas al respecto del funcionamiento y el por qué de la misma, como la recopilada por Beltrán Cely (2007) en su análisis teórico titulado *La sociología de la religión: Una revisión del Estado del arte* donde desarrolla el estado de la religión en la actualidad y cómo esta tiene incidencia en las demás dimensiones de la vida social citando los autores considerados padres de la sociología como lo son Karl Marx, Émile Durkheim y Max Weber. El ensayo aporta a esta tesina en la medida que provee una mirada y un contexto desde lo sociológico al fenómeno de la religión y marca distintivamente las primeras diferencias conceptuales entre lo sagrado y lo profano.

Marx, por ejemplo (en la lectura de Cely), consideraba los aparatos religiosos como ideologías alienantes ya que se deposita en una fuerza sobrenatural o actividad de los dioses el desarrollo de

la cultura y de la vida, olvidando que todo el entramado de conceptos que representan la cultura son producto de ideas humanas e impulsadas por los mismos; el ser humano al verse despojado de la capacidad de decidir sobre sí mismo delega esta responsabilidad a las estructuras de dominación que prevalecen y se justifican.

Mientras que Durkheim toma la religión como hecho social que trasciende a sus practicantes y que es una variable para comprender la acción humana y la integración social del individuo fortaleciendo también así las estructuras sociales. Durkheim al igual que su alumno Marcel Mauss y el investigador Rudolf Otto plantean así un precedente de esta investigación trazando los primeros rasgos distintivos diferenciales entre lo sagrado y lo profano; se plantea lo sagrado como todo lo que existe por fuera de la experiencia cotidiana e inspira temor y reverencia, escondiendo una dimensión representada por la fuerza moral de la comunidad, al rendirle culto a los símbolos sagrados de la misma forma se está rindiendo culto al carácter sagrado de la comunidad.

La lectura que posteriormente haría Peter Berger (como lo cita en su texto Cely) nos daría una primera descripción del sistema religioso relevante para este análisis:

...todo sistema religioso es un producto de la actividad humana, y solamente eso; sin embargo, este producto se objetiva, es decir, adquiere vida propia independiente de sus creadores, hasta el punto que puede reaccionar sobre ellos determinándolos y sometiéndolos y constituyéndose en una realidad sui generis. (Cely, 2007, p. 83)

La lectura de Pierre Bourdieu indicaría que en el campo religioso opera una lucha por la distinción en donde existen personas habilitadas para la manipulación del capital religioso, véase los pastores o sacerdotes, que luchan asegurándose una interpretación correcta de los textos sagrados o la práctica correcta del ritual; y que se distancian del fiel o el laico que en contraste ejecutan una manipulación ilegítima de lo sagrado mediante la magia y la creencia popular, esta distinción también nos plantea una diferencia entre manipulación sagrada y profana de lo religioso sumándose a las propuestas anteriormente mencionadas de Durkheim.

Algo en lo que la mayoría de los autores coinciden, incluyendo a Marx, Durkheim y Weber, es que paulatinamente la religión como sistema dominante fue perdiendo influencia conforme avanzaba la modernidad (y aquí agregaremos la posmodernidad entendiendo que en nuestra época la modernidad está profundamente mutada) y por ello cada uno propone diferentes tesis de lo que sería el denominado proceso de secularización.

El proceso de secularización refiere a las lecturas que los autores hacen de cómo a futuro las religiones proceden a menguar paulatinamente y son relevantes a la investigación si las comprendemos como formas de lectura de casos particulares en el presente y delimitadas geográficamente pero no como predicciones acertadas y mucho menos universalizables; porque mientras Marx enuncia que en el futuro el hombre podría prescindir de lo sagrado mediante el avance de la razón y la respuesta de todos los enigmas del universo, Luckman vaticina que la experiencia religiosa paulatinamente irá transformándose de su carácter comunitario y colectivo a ser una experiencia individual y subjetiva, mientras que Berger leería en un futuro una separación occidental de los estados con los sistemas religiosos que favorece una competencia entre las estructuras religiosa (similar a la competencia del mercado) para captar la atención y atender las necesidades de los fieles que no estarían obligados a consumir ningún sistema de creencia estatal.

La religiosidad la entendemos como el orden y la forma en la que una religión (en tanto conjunto organizado de creencias) dada determina al individuo y al grupo de individuos; si consideramos que la religión es un sistema social y cultural, la religiosidad indicaría que tan religiosa una persona es y cómo ésta entiende o pone en juego estas prácticas en el cotidiano y con sus pares, esto a su vez es medible en tres aspectos: dependiendo de la capacidad cognitiva del fiel (que tanto sabe sobre la religión), la capacidad afectiva del fiel (que tanto siente sobre la religión) y la capacidad sobre el comportamiento (que hace para su religión) es lo que determina una persona más o menos religiosa (Cornwall, M., Albrecht, S.L., Cunningham, P.H., y Pitcher, B.L. 1986)

La conferencia del jurista Carlos Sánchez Viamonte titulada *Arte y religión* (1923) comenta que lo que denomina como las “funciones supremas” (arte y religión) del hombre surgen de momentos de profundo dolor, alegría o esperanza para intentar canalizar este sentir sin comprenderlo demasiado y para trazar puentes sobre estas lagunas del conocimiento, por lo tanto el arte y la religión surgen de una necesidad; “cuando el hombre necesitó comunicarse con la

naturaleza creó la religión, cuando el alma necesita comunicarse con otras almas creó el arte (1923. p.8)”, esta necesidad no se presenta solo de forma individual sino que se desarrolla socialmente, y mientras los seres humanos intentamos suplir en conjunto esta necesidad social, el impulso inicial del arte y la religión sería solidario en palabras del autor, por eso, durante muchos siglos, el arte fue religioso y la religión fue artística (1923. p.6).

Según Sanchez Viamonte esta búsqueda original solidaria de la religión se vio trastocada cuando las fuerzas organizadas del poder político (estado, reino, etc) buscaron auxilio espiritual en la religión como instrumento de persuasión y justificación de sus actos, esto modificó también el afán inicial de comunidad general pretendida por el hombre y lo transformó en una individualidad occidental como resistencia a la opresión del poder.

El arte, considerado menos peligroso o útil escapa o es más difícil de delimitar por el poder político, por lo cual constantemente propone la regresión a su “hermana perdida” la religión a su forma natural original solidaria universalista de creencia¹¹; “el arte (y la religión) responde a causas por encima de las contingencias históricas de la fisiología humana (Sánchez Viamonte, 1923. p. 17)”. Podemos adivinar entonces que este texto sirve a esta tesis en la medida que aporta un contexto histórico de las relaciones dialógicas entre arte-religión planteadas en este análisis como así también un análisis filosófico profundo de esta relación.

Definida la religiosidad, se abre la necesidad de definir más concretamente la religión, para ello nos basamos en la lectura que realiza Londoño Bnetancur (2017) del filósofo Paul Tillich cuando plantea una doble dimensión de la religión: la primera definición del investigador define la religión como sistema organizado de creencias, ritos y mitos que dan identidad a un pueblo; concretizando así los símbolos y ritos en objetos específicos (un lugar santo, un libro, una imagen o un sacramento), esto se conocería como la dimensión estrecha para Tillich, mientras que la dimensión amplia de la religión abarca la búsqueda de sentido o el estar atrapado por lo incondicional (preocupación última por lo trascendental).

La pregunta más importante en este apartado no sería ¿qué es la religión y qué es la religiosidad?, sino ¿por qué es importante la religión y la religiosidad?. La religión no sólo instaaura valores morales sino que el ser humano religioso es inducido a identificarse con una

¹¹ Esta búsqueda en palabras de Sánchez Viamonte se manifiesta en el fenómeno solidario del ritmo exaltado en los lenguajes artísticos de la danza y la música como expresiones del sentimiento de religiosidad

comunidad de creyentes con historia y con revelación divina (Dougherty, 1981, p. 83), es atraído a formar parte de la sociedad con valores funcionales hacia ella. Es importante en tanto la religión imponen un trabajo de orden sistemático en los cuerpos, la configuración social de los mismos a través de los rituales, las prohibiciones, la organización del tiempo, del espacio, de las jerarquías y de la connotación del lenguaje natural (Martinez, 2012, p.8).

En un intento para precisar la espiritualidad, concepto relacionado con lo religioso pero que no es equivalente, diversos autores contemporáneos han buscado comprender esta distinción. Uno de los aportes más relevantes proviene de Cristian Smith (1998), quien propone que la espiritualidad moderna se caracteriza por otorgar primacía a la experiencia subjetiva del individuo antes que a la adhesión doctrinal. Para Smith, la espiritualidad no necesariamente supone pertenencia institucional ni una teología sistemática, sino una orientación personal hacia lo trascendental que cada sujeto construye y resignifica desde su propia biografía.

Esta definición resulta pertinente para esta investigación porque permite comprender cómo muchas prácticas artísticas y devocionales actuales no responden exclusivamente a un sistema religioso formal, sino a experiencias de sentido más abiertas. La espiritualidad aparece así en objetos, imágenes devocionales híbridas, rituales cotidianos o usos simbólicos del cuerpo, y se manifiesta en prácticas donde lo estético y lo sagrado se entrelazan. En este sentido, la espiritualidad funciona como un puente para leer producciones artísticas atravesadas por afectos, memorias e intuiciones personales que, aun sin encajar en religiones institucionalizadas, siguen operando como experiencias de lo sagrado.

Sobre la presencia africana en territorio nacional

Situándonos con una mirada en el siglo XXI y centrándonos en nuestra región, refiriéndonos a las zonas que componen el Nordeste Argentino (Formosa, Chaco, Corrientes y Misiones), el abordaje de las creencias comprende una mixtura de diferentes dogmas, mitos populares y vivencias personales.

Existe en esta zona una gran influencia (traducida en ciertas obras que serán analizadas en este proyecto) de la cultura y creencia africana umbandista, esto no es casual ya que gran parte de los habitantes del noreste argentino en sus inicios eran negros africanos (muchos de ellos esclavos).

Estos trajeron consigo sus creencias particulares, gran parte provenía del Alto Perú y del Brasil, mientras que también se identifica una ola migratoria proveniente de los desembarcos en Bs As llegados poco después de 1580 (Guzmán, F. 2006, p. 4); el epicentro del comercio de negros y su labor como mano de obra era en el territorio del Tucumán donde también se relacionaron con pueblos originarios capturados provenientes del Gran Chaco como lo eran los mocovíes y los qom (Guzmán, F. 2006., p. 9), el punto de la triple frontera donde se encuentran los actuales territorios de Argentina, Brasil y Paraguay también sirvió como punto de contacto entre diferentes pueblos y de cruce de cosmovisiones. Este cruce generó mixturas, los esclavos trajeron consigo la incorporación de sus deidades y sus panteones, al igual que su arte; para poder definir arte africano es interesante la consideración llevada a cabo por la tesista Ana Belen Cavalieri en donde vincula este tipo de arte con un “arte mágico prehistórico” original derivado de sus performances-rituales, cuya finalidad más que la de representar es la de comunicar con una participación activa del espectador (2018, p. 27). Las estructuras de creencia y artística de los inmigrantes se sumaron al folklore norteno con los gauchos sacralizados, las curanderas y las figuras míticas como el pombero, el lobisón y la luz mala. En este pastiche de creencias diversas se le suma la creencia cristiana católica que profesaban los desplazados provenientes de tierras europeas tanto de Italia como de España, a la vez que trajeron consigo su propia forma de ver y producir arte.

Lo Sagrado y lo Profano

Conceptualizar **lo sagrado y lo profano** es central no solo para esta tesina de grado sino para comprender cómo las comunidades construyen sentido y organizan sus prácticas simbólicas. Para Émile Durkheim (1993), esta división no es natural sino cultural ya que es la sociedad la que decide qué cosas deben separarse del uso común/cotidiano y reservarse cuidados especiales/rituales. Como afirma el autor, “todas las creencias religiosas presuponen una clasificación de los fenómenos en dos categorías opuestas: lo sagrado y lo profano” (p. 45).

Lo profano, en este sentido, corresponde al ámbito de la vida común/cotidiana, a aquello que puede circular libremente; mientras que lo sagrado requiere respeto, distancia y formas específicas de aproximación.

Marcel Mauss (1979) continúa esta perspectiva al señalar que lo sagrado se sostiene mediante prácticas, palabras y gestos que producen efectos reales en la comunidad. Para él, los rituales no son meras formalidades, sino dispositivos que “organizan y distribuyen la fuerza sagrada en la vida colectiva” (p. 112). En esta clave, el valor de un objeto o una imagen no depende solo de su materialidad, sino de la carga simbólica que la comunidad le atribuye.

A su vez, el teórico Rudolf Otto (2006) aporta una mirada sobre el estudio del fenómeno al proponer que lo sagrado se reconoce a partir de una experiencia emocional específica que denomina lo *numinoso*. Esta experiencia combina fascinación y temor ante algo percibido como completamente distinto de lo cotidiano (p. 27). Cómo explica, lo numinoso es “un misterio que causa estremecimiento y fascinación al mismo tiempo”. Esta lectura ayuda a comprender por qué ciertas imágenes devocionales populares, obras artísticas o incluso objetos cotidianos reinterpretados pueden generar reacciones intensas, sin necesidad de encontrarse necesariamente en un templo o iglesia.

En contextos contemporáneos, donde conviven religiones institucionales con espiritualidades personales, la frontera entre lo sagrado y lo profano se vuelve especialmente difusa. Aquí resulta relevante la propuesta de Giorgio Agamben (2005), quien sugiere entender la práctica de profanación no como destrucción de lo sagrado, sino como su retorno al uso común. En sus palabras, “profanar significa restituir al uso humano aquello que fue separado en la esfera de lo sagrado” (p. 92). Esta lectura es particularmente útil para analizar las piezas artísticas analizadas en esta tesina que toman imágenes religiosas, símbolos litúrgicos o materiales devocionales para desplegarlos en espacios no religiosos, generando nuevas capas de sentido.

En ese cruce, el arte funciona como un espacio donde lo sagrado puede liberarse de su condición de intocable. En nuestra región, donde las prácticas populares conviven con imaginarios devocionales fuertes, lo sagrado y lo profano no operan como conceptos rígidos, sino como zonas de tránsito que trazan nuevos itinerarios y territorios. Allí, las obras visuales permiten observar tensiones y resignificaciones entre creencias colectivas, experiencias sensibles y formas contemporáneas de espiritualidad.

El Umbral

El umbral como categoría teórica es tomado originalmente de los estudios del etnógrafo Arnold Van Gennep en su texto *Los ritos de paso* (2008), para él los ritos de transición independientemente sean sociales, espirituales o simbólicos se estructura en tres momentos: separación, *limen*, y agregación. El *limen* o intermedio, refiere a un estado en el cual los participantes dejan de pertenecer plenamente a una categoría anterior pero aún no ingresan a la siguiente. Es un espacio ambiguo, que se caracteriza por una suspensión temporal de identidades. El umbral es tomado como ese intermedio o *limen*, ese espacio/tiempo donde algo deja de ser lo que era pero todavía no se ha convertido en lo que será.

El antropólogo Victor Turner, retomando a Van Gennep en su texto *El bosque de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu* (1967), desarrolla aún más el concepto de liminalidad, que entiende como una condición de estar entre (*betwixt and between*). Para Turner, los sujetos o símbolos liminales son indeterminados, poseen una fuerte carga potencial porque no pertenecen por completo a un ámbito ni a otro. Este estadio permite que surjan nuevos sentidos, formas de sociabilidad y experiencias simbólicas que reorganizan las estructuras cotidianas. En términos visuales o estéticos, un objeto liminal puede activar la percepción de un pasaje, un desajuste o un tránsito simbólico entre zonas o valores opuestos.

Refiriéndonos al arte contemporáneo y particularmente en las producciones vinculadas a la religiosidad popular, el umbral aparece como un modo de operación estética que vincula materiales profanos con iconografías sagradas, o gestos devocionales tradicionales con lenguajes visuales contemporáneos. Las obras funcionan como espacios que habilitan el tránsito entre elementos, prácticas y sensibilidades distintas. Así, el umbral permite comprender piezas que cruzan entre las categorías tradicionales de lo religioso, lo cotidiano, lo doméstico, lo artístico y lo popular, habilitando la diversificación de itinerarios de lo sagrado.

Los altares caseros y portables

Es frecuente encontrar en el paisaje del norte argentino pequeñas construcciones adornadas a la vera de las calles o las rutas, estas frecuentemente albergan la figura de una divinidad, una virgen o un santo, en muchos casos rodeadas de velas, banderas, estampas, arreglos florales y ofrendas. Estos emplazamientos generalmente también responden por su ubicación a algún hecho sobrenatural allí ocurrido y son responsabilidad de la comunidad su cuidado y su veneración.

La participación colectiva en la composición de estos altares los hace únicos e irrepetibles debido a que cada fiel deja en ellos más que una ofrenda, un deseo. Es por eso que debido a la profunda conexión con el altar público y la necesidad de una creencia más personalizada, los fieles generalmente también construyen altares en sus domicilios y son respetados como lugares sagrados de la familia.

Estos arreglos caseros se miden por el valor sentimental y de ofrenda que tienen, más que por su valor estético. El arte se interesa en el concepto de altar casero debido a que a pesar de encontrar en estos una gran variedad de elementos que, a primera vista, no responde a ninguna regla fija de selección, poseen un fuerte valor simbólico y especial (un fetiche como hablaremos más adelante) que atrae a los artistas a componer a través de la experiencia personal ajena poniendo en funcionamiento el mecanismo de la vicariedad.

El altar casero se ha podido definir como un “arreglo yuxtapuesto y abigarrado de todo tipo de parafernalia y constituyen un pastiche personal” (Olalquiaga, 1992, p. 93) lo que lo hace una pieza altamente mutable sin finalización y cobran valor como hecho artístico y potencia aurática debido a que “estos altares llegan a contener historias personales y familiares. Por esta razón, se puede llegar a pensar que son casi únicos e irreproducibles, ya que en su mayoría son la suma de las experiencias personales que los componen, y para ojos extraños resultan casi incomprensibles.” (Melo Maturana, N, 2007, p. 30).

Si relacionamos el poder simbólico y espiritual individual que generan los altares caseros a los fieles, la tesis de secularización del sociólogo Thomas Luckmann cobra relevancia, recordando que el investigador propone que la concepción comunitaria de la religión mutará en el tiempo para tornarse una experiencia más individual y subjetiva de culto (Cely, 2007, p. 87); la fuerza del altar sirve de manera individual, una persona ajena podría no compartir el sentir aurático de los objetos allí puestos, no se pretende decir que la religión haya dejado de ser un hecho social

sino más bien reforzar la idea que el fiel también puede ser productor y consumidor de su propio arte sagrado.

La diversidad de objetos que podemos encontrar en los altares caseros y portables ha llevado a críticos a caracterizarlos con diferentes elementos significantes y categorías conceptuales; en los siguientes apartados visitaremos algunos de estos desarrollos como el de objeto fetiche, devoto y encontrado/basura.

La religión como fetiche

A diferencia de la antigüedad en donde los objetos religiosos y de culto eran producidos única y exclusivamente por las instituciones eclesiásticas, la contemporaneidad diversifica la cantidad y origen de los productores de objetos con iconografía religiosa, desde artistas, empresarios, políticos, instituciones públicas y hasta el fiel de a pie son aptos para conjugar lo divino con lo terrenal en un producto físico comercial. Haciendo especial hincapié en el mercado, no son pocas las marcas o productos elaborados en gran escala que desde su concepción plantean un juego con la iconografía religiosa, desde perfumes presentados con la figura de un ángel para demostrar pureza, relicarios adornados con figuras de vírgenes y hasta coberturas de CDs con artistas de variado género musical colgando rosarios en sus cuellos. El bombardeo constante de estas imágenes religiosas y su producción en masa se distancian de la importancia que se les confería en el pasado, quizá por su multiplicidad donde había antes escasez, quizá por que antes se encontraban en lugares de culto y reflexión y ahora en shows musicales y tiendas de souvenirs, quizá porque la pincelada del pintor en el retrato de una virgen ahora es reemplazada por una sublimadora que imprime furiosamente decenas de remeras con vírgenes al día. Independientemente del motivo, esto nos lleva a reflexionar en torno a la desacralización en masa que sufren estos elementos otrora sagrados para convertirlos en mercancías.

El concepto fetiche es utilizado para hablar de este tipo de casos, Marx constantemente lo conjuga en sus textos explicando que el fetiche moderno se representa en un objeto (o una acción o una palabra) convertido en mercancía codiciada y por ende sobrevaluada. La palabra fetiche es utilizada aquí empleando su acepción original en el portugués “feitiço” que significa “hechizo”, con la inclusión de iconografía religiosa se intenta trascender un objeto cotidiano para “conferir

poderes” de tipo mágico/aurático con la capacidad de hacer presente un elemento invisible del objeto (Maturana 2007, p. 55) y aumentar así su valor de intercambio monetario. Generalmente, cuando estos productos salen al mercado, son consumidos masivamente tanto por los fieles como por lo no creyentes, por lo que podríamos considerar que estos objetos se instauran como “moda”, con esa potencia casi asegurada del producto, las empresas consideran que no es fundamental una prueba de mercado; una vez lanzado a la venta o se consume masivamente por gusto del público o en caso de rechazo y disgusto se consume de igual manera por los creyentes o incluso mediante un consumo irónico/artístico; pero de la misma forma que se adoptan/adaptan al consumo y considerando que no suplen una necesidad vital sino que son usados para satisfacer el ego del que los posee (Maturana, p. 72), es similar la rapidez con la que se dejan de consumir e inician su declive en ventas, sugiriendo así que con su corta vida útil pasan de moda relativamente rápido, se usan y se desechan.

Existen obras artísticas que realizan una búsqueda inversa, el artista espera más bien a que se conviertan en desechos, que pierdan su valor utilitario como productos y puedan ser así fácilmente moldeables. Se podría indicar que no reniegan de su pasado como mercancía ocultando marcas e incluso su funcionalidad pasada sino que únicamente se espera que los objetos se desfuncionalicen para el mercado utilitario como objeto de cambio para refuncionalizarlos como objetos dotados del hechizo fetichista mediante un procedimiento artístico.

Podríamos indicar entonces que estos objetos vuelven al mercado pero ahora como objetos artísticos con sus propias reglas de comercialización y uso. Este proceso de reinserción lo encontramos detallado en el texto de *¿Cuánto vale el arte. Mercado, especulación y cultura de la celebridad* (Graw, I. 2014), en donde menciona que el valor del arte no solo se determina por sus características estéticas o culturales, sino también por el impacto de factores como la economía global, las inversiones y el renombre de los artistas. Es interesante este proceso que recorre el objeto primero de consumo con un valor de mercado determinado pero que por intermedio de mano del artista adquiere primero fuerza devocional (aura, emoción) por referirse a la esfera de la creencia pero también retoma y realza su valor de mercado, al no ser ahora meramente un objeto de consumo y descarte sino una pieza artística primero y un elemento devocional y sagrado después.

Es interesante recordar la tesis de secularización del teólogo Peter Berger en este apartado, ya habiendo trazado relaciones entre el objeto sagrado y el objeto de consumo del mercado podemos trazar similares relaciones entre las religiones y las empresas; Berger considera que la religión mutará en el tiempo perdiendo el apoyo de los gobiernos (separación Iglesia-Estado) por lo que ningún sistema de creencias tendrá ventajas (brazo político, utilización de la fuerza) en materia de adhesión de fieles que otros, lo que desarrollará una competencia entre los diferentes sistemas de creencias que se podrán leer como similares al fenómeno de libre mercado, en donde el fiel no está obligado a consumir y las empresas-iglesias deberán esforzarse por satisfacer las necesidades y expectativas de los consumidores religiosos. En este apartado si bien vemos la actitud moderna de muchos Estados en materia de lo religioso, todavía podemos ver cierto privilegio en materia gubernamental en ciertos países hacia ciertos sistemas de creencia más que a otros (sucede así en latinoamérica con el cristianismo y fuertemente con el protestantismo), por lo que la tesis de Berger funciona más como un ejercicio de relaciones que como una lectura fiel de la etapa actual.

El objeto devoto

Es común frecuentemente en altares públicos ver objetos depositados cerca del lugar sagrado, muchos de estos objetos sirven como ofrenda a la entidad venerada mientras que otros, aunque parecieran dispares, guardan una estrecha relación con lo que Didi-Huberman (2013) denomina objeto votivo, estas ofrendas dejadas en los altares por los fieles guardan un deseo o un sueño de un milagro a cumplirse, o incluso también puede tratarse de un objeto exvoto que se coloca en el altar de la figura que ya concedió el hecho milagroso y se le agradece por ello. Podríamos decir que, como indica Didi-Huberman estos objetos son representaciones cosificadas de un nexo o unión (umbral) entre el fiel y el altar (figura milagrosa, deidad, ser, etc). El fiel emplea un verdadero pastiche en la composición de estas ofrendas, no solamente extrae los objetos de un lugar donde se podrían considerar ordinarios y los posiciona en otro donde adoptan otra función, sino que haciéndolo, inconscientemente se opera en la composición semántica (sentido) de los objetos resignificándolos (convirtiéndolos en ofrenda) y además proponiendo una relación

dialógica con los otros elementos allí encontrados (los elementos como ofrenda dispares crean un sentido en sí a través del encuentro).

El objeto votivo en la antigüedad, explica Didi-Huberman, podía adoptar diferentes formas y categorías, podía ponerse un exvoto anatómico cuando se ofrendaba un pulmón hecho de cera aludiendo a un fiel con problemas en ese órgano, también podría ofrecerse un cirio (vela de cera, larga y gruesa) o un pan de cera que actuaba como exvoto por semejanza en donde se replicaba con exactitud en el objeto ya sea el peso, la estatura o el ancho de la persona que estaba precisando un milagro, o en el caso que el fiel opte a dejar un objeto relacionado a su dolencia como por ejemplo sus muletas (tanto como petición o agradecimiento de milagro) este voto funcionaba como exvoto de representación (Didi-Huberman 2013, pp. 24-46).

El objeto ofrendado podía también servir para varias peticiones, si el fiel donaba una pierna de cera solicitando un milagro en sus extremidades inferiores y se le era concedido después podía fundir esa figura ofrendada y moldear nuevamente para solicitar milagro en otra área de su vida, es por esta necesidad de maleabilidad del objeto que la mayoría de los votos antiguos se hacían con cera.

Junk Art

En los 50s, como contestación al expresionismo abstracto, nace el movimiento americano del Junk Art, cuyo término es acuñado por el crítico L. Alloway. Esta corriente introduce en sus obras materiales sin valor, desechos, basura y otros desperdicios urbanos, bajo la forma de pastiches u objetos de consumo recuperados representando así una rebelión contra la doctrina tradicional de materiales nobles y un deseo de mostrar que las obras de arte pueden crearse aprovechando objetos humildes y despreciables (masdearte.com, s.f.).

El procedimiento que Trueba explica para el trash art es el siguiente:

...quedó legitimado en el mundo del arte que cualquier artista pudiera elegir cualquier objeto producido en serie, sin mérito artístico alguno, liberarlo de su función original (es decir, volverlo inútil), cambiarlo de contexto, y proponer con

este acto una mirada sobre él desde un ángulo inédito, convirtiendo así dicho objeto en una obra de arte de facto. (2018. p. 116).

El hecho de utilizar basura como material representa según Trueba una lectura postmoderna, la autora explica qué los artistas que seleccionan a conciencia materiales descartados como utilizables en su práctica artística consideran que son apropiados para representar la época en la que producen, más si consideramos que en el pasado no era extraña la práctica de agregar objetos en las piezas artísticas pero se acostumbraba a incluir metales preciosos como el oro y la joyería para acentuar el valor de la pieza artística; en una época consumista y velozmente productora de desechos la práctica del reciclaje artístico crítica esta realidad (Trueba, T. G. 2018. p. 116).

Arte creencia relacional

...el museo en estado de permanente transformación;
 el museo oscilando entre objeto y proceso;
 el museo con identidades múltiples;
 el museo como pionero, activo;
 el museo como relativo verdad;
 el museo basado en un concepto dinámico de la historia del arte;
 el museo elástico,
 lo cual significa un display flexible dentro de un edificio adaptable.

Guasch, A. M. El arte relacional y el arte de laboratorio.

La esfera artística y la esfera de la religión son dos áreas que se construyen en base a la experiencia social y relacional, el encuentro de forma física (o virtual con alguna de sus múltiples variantes) de un grupo de personas bajo el nombre de fieles o adeptos al arte, para brindar admiración a ciertos objetos que escapan la cotidianidad y lo banal, mientras constituyen una visión del mundo en particular nos dan la pauta que estos hechos se constituyen en gran parte desde lo público y ya por eso son similares entre sí.

Deteniendonos en la esfera del arte, el curador e investigador Nicolas Bourriaud en 1998 publicó un libro con el nombre de *Arte Relacional* e investigaba este hecho artístico que cobraban sentido o se constituía mediante el encuentro con el público; posteriormente la investigadora Anna Maria Guasch (2009) continuaría con la investigación relacionándola a las nuevas tecnologías del siglo XXI. La investigadora interroga estos “escenarios sociales” que se hallan en los productos culturales como espacios de “convivialidad” y propuestas de utopía. El anhelo de una utopía (un lugar de difícil realización e imaginación que favorece al ser humano) a los fieles los motiva a seguir en la fe, mientras que el análisis del arte relacional de Bourriaud propone su propia utopía en el mismo seno del hecho convivencial (la utopía ya está aquí), del encuentro de las personas frente a la obra artística trascendida, inaugura en el presente un mundo posible tomando como punto de partida las relaciones humanas y su contexto social delimitando así que la importancia (aura) del hecho artístico o del momento religioso, el cual no solo se despliega en el objeto venerado sino en el encuentro de este con la mirada del otro, el hecho convivencial¹² propone el aquí y el ahora como única lectura posible de utopía, el carácter situado de la obra es relevante en tanto la misma no puede ser interpretada sin tener en cuenta que está inaugura un espacio-tiempo específico (Leonardi, M. B. 2021, p. 68-72) que para Bourriaud es conocido como intersticio¹³. Los cristianos esperan una utopía, el arte relacional les propone una.

Incidencia de género

En función de poder lograr una honda perspectiva de análisis en las obras de Mati Obregón damos apertura a este apartado sobre la incidencia del género en su obra, la cual se enriquece sustancialmente al ser analizada con las perspectivas teóricas de las autoras Cleopatra Barrios Cristaldo y Vanina Estela Scocchera, quienes vinculan la producción técnica de la artista con la construcción social de la identidad femenina.

La investigación de Scocchera resulta fundamental para comprender el trasfondo histórico de la técnica textil empleada por Obregón. Según la autora, las *labores de mano* representadas en la costura, el bordado y el hilado han sido históricamente el vehículo para la construcción

¹² Si bien comprendemos que gran parte de las obras analizadas (salvo algunas excepciones) no impulsan la interacción entre los asistentes para su desarrollo tal como lo describe Bourriaud al tratarse de obras para apreciar de manera pasiva e individualmente, el enfoque que pretendemos dar a este apartado es el hecho de que estas piezas artísticas al ser investidas del aura religiosa por sus elementos significantes imparten a su vez un nexo de intercambio sagrado entre los devotos, el fiel que se encuentra presente entre uno de estos objetos, aunque sólo físicamente, se comprende partícipe de un espacio devocional plural que lo une con sus “hermanos en la fe”.

¹³ Lugar alternativo para el intercambio entre individuos.

discursiva de las figuras virtuosas y la identidad de las mujeres consagradas (2019, p. 197). La autora sostiene además, que el empleo de estas técnicas artesanales en objetos de culto produce un efecto de desplazamiento (profanación en sentido de esta tesina) de la esfera religiosa hacia lo cotidiano. Al analizar piezas como los soportes de las velas o los cuadros bordados la autora observa cómo la *baja materia* como las telas, hilos y retazos se utilizan para exaltar la sacralidad relegando lo material, funcionando como una vía de perfeccionamiento espiritual (pp. 192, 236). Por su parte, Cleopatra Barrios Cristaldo sitúa estas prácticas en el contexto contemporáneo del Nordeste Argentino, otorgándoles una dimensión de reivindicación identitaria y política. Barrios identifica en la obra de Mati Obregón la figura de una *artista-promesera*. Bajo esta categoría, el acto de bordar no es solo una técnica artesanal, sino una acción votiva donde la obra es simultáneamente ofrenda y exploración del mundo espiritual interior (Barrios, 2021, p. 433) en donde el uso de textiles e iconografía religiosa en Obregón responde a una búsqueda de autonomía del cuerpo y de la identidad femenina. La artista utiliza elementos de la religiosidad popular correntina para crear representaciones de divinidades humanizadas, como vírgenes sin rostro donde la mujer fiel puede "ponerse el traje" de la divinidad para proyectar su propia identidad.

La convergencia de ambas autoras nos permite concluir que el uso de lo textil en las prácticas contemporáneas no son meramente estéticas, sino un gesto de género, que logra recontextualización del espacio y nuevo enfoque hacia la materia.

Gesto artístico

Un concepto que será utilizado en esta tesina será el de gesto artístico, el mismo se utilizará como referencia a las categorías de análisis pastiche, parodia y kitsch; esto se debe a que se pretende adoptar una mirada amplia a estos tres conceptos, no sólo como técnicas específicas ni como movimientos históricos, sino como gestos adoptados por los artistas para transmitir su pensamiento en relación al umbral entre lo sagrado y lo profano. La categoría de gesto artístico es delimitada y explicada en el texto *El Gesto en el Arte: Jackson Pollock* (2018) de Leandro Amaya Trelles en donde se explica que el gesto artístico refiere a una nueva manera de mirar la pintura (pudiendo extrapolarlo al arte en general) considerando relevante también el proceso creativo como acción, al igual que la pieza artística "acciona" creando situaciones y significados y co-construyendo con la presencia del espectador su propia estructura simbólica, revelando así

que la pieza de arte no es más autónoma sino que performativa expuesta a factores incontrolables (pp. 5 - 6).

Al adoptar la palabra gesto en relación a las categorías de análisis pastiche, parodia y *kitsch* nos aseguramos abarcar ampliamente al artista en relación a su obra, no solamente por los materiales que usa, sino por como fue el proceso artístico de la obra y cómo se constituye a sí misma en presencia de un público.

Modernidad - Postmodernidad: Pastiche, parodia y kitsch

En forma de apoyo al análisis de las obras relacionadas con esta tesina, primero se marca el terreno en la que estas se desenvuelven. Cada obra, independientemente de la rama artística en la que se inscriba, está constituida en un contexto cultural y social específico. Diversos autores plantean que obras creadas desde el siglo XX hasta nuestros días toman distancia de la época moderna y se inscriben formalmente en un estadio posterior: La posmodernidad. Uno de los autores que define el concepto y desarrollo de la posmodernidad es Frederick Jameson en su texto *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991). Su aporte intenta poner definiciones específicas y plantear nuevos interrogantes a los constantes debates de autores críticos que suscita el concepto de postmodernismo.

Jameson plantea que la posmodernidad no se trata de un contexto puramente estético ni artístico, sino que se propone una superación o reestructuración del modernismo en sus facetas tanto políticas, económicas y sociales rescatando elementos secundarios de la modernidad trayéndolos a primer plano y descartando los anticuados conceptos principales de esta etapa. Una de las principales características de esta época posmoderna, que diversos autores posicionan en el final de la Segunda Guerra Mundial, es la disolución del hasta entonces estrecho vínculo que mantenía la alta burguesía europea, con el arte y la cultura. Ahora lo popular o la clase media-baja son los máximos productores y consumidores de arte y cultura.

La investigadora colombiana Irina Vaskes Sanches, particularmente de todos sus escritos resalta una tesis que realiza una crítica del libro de Frederick Jameson. El trabajo se llama *Posmodernidad Estética de Frederick Jameson: Pastiche y Esquizofrenia* en la que se realiza una lectura a los conceptos de estética, capitalismo y pastiche. Este análisis se tomó como

referencia para definir y problematizar el concepto de pastiche en la posmodernidad en donde expone a la época posmoderna como de profunda automatización y computarización de numerosos aspectos de la vida pero que evidencian también el nuevo tipo de superficialidad, de insipidez, o falta de profundidad en el arte (Vaskes, 2011, p. 61) planteando los siguientes interrogantes:

¿Existe o no el llamado postmodernismo? En caso afirmativo ¿Qué significa? ¿Es un concepto o una práctica? ¿Es una cuestión de estilo local o todo un nuevo período o fase económica? ¿Cuáles son sus formas, sus efectos, su lugar? ¿Estamos en verdad más allá de la era moderna, realmente en una época postindustrial?” (Foster, 2002, como se cita en Vaskes Santches 2011, p. 71)

Otro texto de una autora regional que nos ayuda a delimitar conceptualmente la posmodernidad y el campo umbral entre el arte y la religión es el artículo académico de Cleopatra Barrios Cristaldo sobre la fe popular en Corrientes, que inicialmente sirvió como disparador para esta tesina.

La ponencia en formato de acta digital registrada para el XL encuentro de geohistoria regional denominada *Devociones populares y producciones artísticas-votivas en el NEA. Antecedentes y configuraciones contemporáneas* (2021) en donde la Barrios Cristaldo comienza con una lectura de este nuevo tiempo de *modernidad tardía, posmodernidad, otras modernidades o modernidades paralelas* citando líneas críticas que plantean una desinstitucionalización e individualización de las creencias por una “espiritualidad a la carta” donde cada uno puede servirse de lo necesario para conformar su creencia y que a la par esta última se encuentra “contaminada” con otras esferas de la sociedad como lo son el arte, la comunicación, el periodismo, el espectáculo, la política, el mercado, etc. En palabras de Barrios Cristaldo, y citando a la antropóloga Renée De La Torre la religiosidad contemporánea (y el fiel de a pie) se encuentra en una realidad entre-medio: pivotando entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada, entre lo tradicional y lo nuevo donde se genera una mixtura o sincretismo entre diferentes sistemas religiosos. Paralelamente, el arte contemporáneo también se

encuentra pivotando “entrando y saliendo de la modernidad” para plantear debate antes las heredadas racionalidades modernas. Es notorio el cambio de paradigma sucedido en el cambio entre el siglo XX y el siglo XXI, ya que, en palabras de la autora, en el siglo pasado los personajes y las prácticas de la cultura popular eran meramente motivos de las obras (generalmente pictóricas) de los artistas, mientras que en el siglo presente la “presencia” se vuelve paulatinamente más “intensa” en las distintas ramas del arte que elige hablar de creencia, artistas como Jorge Sánchez, Sergio Gravier, Aquiles Coppini o Lucas Vera se distancian de meramente representar como espectadores las costumbres en materia religiosa del nordeste (situando sus trabajos frecuentemente en la provincia de Corrientes) sino que eligen hacer presente ese personaje o ese quehacer autóctono mediante las figuras de las tallas sagradas o los altares atiborrados de objetos.

En palabras de Barrios Cristaldo la búsqueda de conjugar elementos de religiosidad popular en las obras artísticas para esta nueva corriente de hacedores regionales proviene de una búsqueda de presentar recortes de territorio específico y revisar los símbolos de identidad disponibles; ya en este texto encontramos dos particularidades que lo unen con la investigación de esta tesina: primero que menciona el trabajo de Mati Obregón como antecedente regional desde fines de la década de 1990 cuyo trabajo radica en “la búsqueda de la autonomía del cuerpo y la identidad femenina, y la reivindicación de los elementos de la religiosidad popular y la naturaleza como signos de la cosmogonía correntina (2021. p.444)” y segundo que este trabajo es continuado desde 2016 por el artista Blas Aparecido que retoma la búsqueda de la divinidad humanizada de Mati, de hacer presencia lo sagrado, para componer su cuerpo de obra.

A continuación definimos conceptos útiles para esta tesina, el paralelismo del marco teórico como una caja de herramientas de Foucault (1980, pp. 173 - 174) lo presentamos anteriormente en nuestra metodología, nuestros gestos centrales son: el kitsch, la parodia y el pastiche.

En el desarrollo de conceptos en esta tesina y que luego sirven como herramientas de análisis de obra hablamos del pastiche y la parodia. La autora Santches mencionada anteriormente define el pastiche como un recurso característico de los procesos de creación artística en la posmodernidad que se encuentra al borde de otros conceptos claves como el *plagio*, la falsificación y la imitación. El texto de Santches explica brevemente la historia del pastiche surgido en siglo XVII pero que a finales de los años 80 y principios de los 90 es identificado

como la “imitación de un estilo, la apropiación de un elemento presente en una obra ajena a modo de una cita textual, o, incluso aunque no necesariamente, la copia exacta de una creación ajena” (2011, p. 65).

En un contexto donde lo social se vuelve cada vez más global y lo cultural es cada vez más homogéneo, es frecuente ver en obras artísticas posmodernas esta práctica referente de la parodia y apropiación de elementos ajenos; este es el caso de los artistas analizados. Cabe destacar la distancia conceptual que propone el texto de Santches sobre los conceptos de pastiche y parodia; ella describe el pastiche como una de las características centrales en la creación artística posmoderna y como estadio superador de la práctica recurrente de la parodia en la esfera del arte moderno. ¿A qué se debe esta diferenciación? A que en la modernidad estaban más presentes valores como la originalidad, la autoría única e inconfundible del artista/genio y el sujeto burgués individual; en este contexto era posible establecer una imitación satírica o irónica de una obra creada con una obra original, se establecía una relación dialógica y crítica entre ambas. En cambio, en el postmodernismo esa individualidad y originalidad se desvanecen, la parodia abre paso al pastiche que se “apropia de un signo al que le ha expropiado su significante” (Santches, 2011, p. 66). Ya no es posible una relación dialógica de diferentes hechos artísticos, solo citas vacías, de mera apariencia, despojadas del trasfondo original.

Una herramienta que nos ayuda en la catalogación de las piezas artísticas trabajadas es el concepto de *arte sacro* (sagrado) *contemporáneo* expuesto y problematizado por Isabel Fraile Martín y José Luis Camacho Gazca (2013), en el cual podemos abarcar estas piezas que por proceso de préstamo vicario tienen una vinculación seria con el culto y la liturgia catolicocéntrica trascendiendo la mera representación de alguna creencia o dogma ya que por el contexto en los que son producidos juegan un papel primordial en la vida religiosa de una comunidad (p. 110).

Originalmente el concepto de arte sacro contemporáneo trabajado por los autores alude únicamente a templos y elementos decorativos producidos dentro de la religión específicamente para el culto a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI, encontramos en esta tesina valida la transposición de esta categorización a las piezas artísticas trabajadas, no solamente porque en primera instancia el estudio y en segunda instancia el concepto colaboran en la

problematización de el encuentro de lo sagrado y lo profano sino porque brinda respuestas y delimitaciones conceptuales valiosas en este análisis.

Los autores desarrollan la problemática contemporánea del arte sacro de apartarse de la figuratividad para ir en consonancia a las búsquedas artísticas de la vanguardias (p. 115) y así también representar las nuevas formas de pensar de una sociedad que iba mutando lentamente su relación con la religión católica en particular y con la religiosidad en general. Los autores plantean que el arte sacro contemporáneo se gesta en una relación triad que componen los artistas, la Iglesia (católica) y los creyentes (p. 115), sin embargo, desde esta investigación planteamos reformular esa triada de origen: los artistas, la religiosidad y los creyentes; de esta forma posicionamos a dichos artistas con inquietudes religiosas pero en contextos periféricos fuera de la iglesia católica como válidos para producir arte sacro; también replanteado a los creyentes como los espectadores del nuevo arte sacro contemporáneo que pueden o no compartir creencia con el artista, pero que por ser partícipes del hecho artístico comparten un sentimiento estético y aurático en común.

Esta tesina utiliza herramientas de análisis para determinar cómo es posible generar arte sacro en la contemporaneidad y en contextos periféricos a la Iglesia, partiendo de tres procesos posibles: kitsch, pastiche y parodia; tanto investigando su constitución interna, así como poniendo en juego obras específicas.

En la historia del arte podemos encontrar varias búsquedas que proponen esta relación dialéctica entre lo sagrado y lo profano, pero pocas problematizan de tal forma esta área como el kitsch; la (originalmente) categoría estética propuesta inicialmente en los años 30 y desarrollada en profundidad por teóricos como Hermann Broch y Theodor Adorno pregonaba un estilo vulgar y pretencioso que rápidamente se fue interesando en los aspectos más visuales de la imaginaria cristiana. Este interés no fue casual, el concepto de **vicariedad** (el vivir a través de la experiencia de otros) fue y es fundamental en la cultura *kitsch* actual, el arte quiere llegar a una experiencia trascendental apropiándose de los signos religiosos profanandolos y resignificando su estructura (Olalquiaga, 1992, p. 94).

Altars con peluches, himnarios cocidos en telas, relojes con escenas bíblicas son algunos de los ejemplos de este encuentro entre lo profano de lo material y lo sagrado del contenido.

Como fuente de referencia para el *kitsch* se toma las diferencias de graduación que propone en su texto *Sagrado kitsch* la autora Celeste Olalquiaga (1992) siendo el **kitsch de tercer grado** el referente a la esfera del arte, en donde se describe como un proceso de “reciclaje múltiple de la iconografía religiosa católica”(p. 99) y también el concepto de **sensibilidad vicaria** como un “proceso de apropiación de elementos que son extrínsecos (externos) a la sensibilidad de la cultura oficial” (p. 94) siendo esta última atraída por la intensidad del universo iconográfico del cristianismo. Podemos de esta manera decir que el *kitsch* tiene una base en la imitación de lo que se puede denominar sublime pero que pretende subsanar momentáneamente una necesidad estética, por lo que se convierte en un facsímil desechable (Flores Figueroa, J. D. J. 2018, p. 118).

Para distanciar y delimitar el *kitsch* con otro gesto similar conocido como camp, se utiliza la definición de Low camp y High camp propuesto por el escritor inglés Christopher Isherwood y rescatada por el texto *El camp latinoamericano y la manifestación del exceso en tres casos: José Asunción Silva, Copi y Arturo Ripstein* de Sergio Macías (2017) siendo el Low Camp definido como un tipo de camp de mal gusto, “an utterly debased form” (Isherwood, como se cita en Macías 2017, p. 2), asociado con el kitsch. En el mismo texto también se rescata la definición de Eve Kosofsky Sedgwick de que el kitsch, a diferencia del Camp, carece de un componente de ironía siendo el Camp siempre irónico (Sedgwick, como se cita en Macías 2017, p. 3).

Ya delimitado el concepto del *kitsch* vamos a definir el pastiche y la parodia, para ello se toman los conceptos alojados en *La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson* de Inmaculada Murcia Serrano (2010), en esta tesis la autora desglosa conceptos fundamentales del texto de Fredric Jameson *Teoría de la postmodernidad* (1991) en donde explica como la parodia es una categoría moderna de análisis que fue reemplazada con la vacía lógica del pastiche posmoderno, en donde las obras que nacen desde la posmodernidad tiene la característica de “apropiación de un signo al que se le ha expropiado su significante” (Vaskes Sanches, 2011, p. 66).

En este análisis utilizaremos el concepto de parodia para contraste con las obras; en su acepción literaria se denomina “una imitación satírica e irónica de un texto” (Sanches, 2011) y plantea un tipo de diálogo donde necesariamente para que sea entendido el espectador debe conocer el parodiante y el original parodiado (Sanches, 2011, p.65); por esa razón en lugares donde la

creencia dogmática sistematizada sigue teniendo un gran impacto social es donde abundan las parodias artísticas criticando este estatus de lo sagrado.

Es importante consignar la razón del uso de la parodia dado que es un género en desuso en la posmodernidad según Jameson y es que si bien artistas en el pasado usaban la metanarrativa de la religión cristiana con fines doctrinales primero y críticos después en el presente este mismo proceso de apropiación es meramente para “alimentarse de su look” (p. 67) como plantea la autora.

La tesina trabajará de manera consecutiva con los tres conceptos; la parodia, el pastiche y el kitsch, como también selecciona para su redacción únicamente a tres artistas regionales como lo son Mati Obregón, Sergio Falcón y Blas Aparecido. Selección no aleatoria ya que guarda relación con la importancia que tiene el número tres (3) para la creencia sistematizada del cristianismo, tres son las personas conjugadas en Dios (padre, hijo y espíritu santo), como también el ser humano se divide en tres, cuerpo, alma y espíritu y tres son los días que Jesús permaneció muerto antes de resucitar, la posición del hombre para con Dios se puede dividir en tres: ateo, agnóstico y creyente (Dougherty,); el número 3 aparece 467 veces en la Biblia remarcando la importancia de este número para el cristianismo (Góngora, 2024).

A continuación presentaremos los conceptos que serán utilizados para el análisis, en algunos casos transversales en distintas obras y en otros particulares para la lectura de una pieza puntual; se presentará la justificación de denominar **gesto** artístico a nuestras categorías de análisis (pastiche, parodia, kitsch) presentada por Trelles, se desarrollará la propuesta de **arte relacional** de Bourriaud, de **moda** y **mercancía** de Maturana y Marx, de **objeto devoto** de Didi-Huberman, **altar casero** de Olalquiaga y objeto basura o **junk art** de Trueba.

TERCERA PARTE

Sergio Falcón



Fig. 7: Recorte de noticia de Diario Época / 30 de Mayo del 2012.

[Imagen extraída de la Página de Facebook del artista Sergio Falcon,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3291173970963931&set=t.100002140818635&type=3>]

En mayo del año 2012 sucede un hecho polémico en la ciudad de Corrientes, el artista chaqueño Sergio Falcón es notificado que su obra *Jesucristo despojado de sus vestiduras y ángel* (Fig. 7, 8) fue dada de baja de la exposición en el Centro Cultural Adolfo Mors, lugar en que inicialmente estaba prevista que se exhibiera en la muestra "Sobre la fe y la visión del artista" por el subsecretario de Cultura, Turismo y Deporte de la ciudad Facundo Palma. Ante la falta de una

explicación por parte del subsecretario, la falta de aclaración de este hecho por parte del subsecretario, dejó abierto el espacio a las dudas respecto a cuáles fueron las razones para este acto de censura, que, en la línea de esta tesina, podemos suponer que la censura se dio por el hecho que el Cristo representado en el tríptico de Falcón mostraba el área genital “profanando” su imagen sagrada.



Fig 8: **Cristo despojado de sus vestiduras y ángel** / Sergio Falcón / 2012 // Bastidor en tela / Tríptico
 [Imagen extraída de la Página de Facebook del artista Sergio Falcon,
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1496859613728718&set=t.100002140818635&type=3>]

Utilizamos esta obra de Falcón como apertura de la tercera parte de esta tesina no tanto como una de las obras para análisis posteriores y relacionada a nuestros gestos artísticos (pastiche, parodia, kitsch)¹⁴ sino más bien como un disparador de uno de los temas centrales de nuestro análisis, la zona intermedia entre arte-religión, considerando que su búsqueda radica en la polemizar de lo que otrora sería considerado una figura sagrada intocable, logrando así traspasar este umbral que divide a ambas esferas.

¹⁴ La obra encuentra paralelismos con las búsquedas de la parodia en tanto sirve como crítica, no a la figura de Jesús, sino a las esferas de la moral y la sexualidad de la sociedad actual. Pero elegimos desistir de este análisis porque queremos abrir esta parte de la investigación con el hecho polémico más que con la obra que lo generó.

Este hecho nos abre distintos caminos de reflexión, pensando sí en las distintas figuras vivas creadas por lo divino existen partes que desde el origen son impuras o menos puras que las otras; y también si esta escala de pureza solamente se aplicaría al cuerpo humano mortal o si puede ser tomada como válida ante el cuerpo glorificado de Cristo. Y en caso que no exista tal escala (de parte de lo divino) pensar en que parte de la historia de la humanidad se ha consignado que algunas partes del cuerpo son más puras o más visibles que otras y por que.

Si observamos con cuidado, la mayor parte de las representaciones pictóricas o escultóricas del Cristo crucificado se las dota de una cobertura, generalmente de un trozo de tela o de sus propias vestiduras, alrededor del área pélvica para no mostrar sus genitales, ignorando o desentendiéndose del hecho que Jesús fue despojado de todo ropaje, como relata el libro bíblico de Juan¹⁵, el cual fue sorteado por los soldados y posteriormente fue crucificado desnudo como se acostumbraba en la época.

En su nivel estético/formal la obra se presenta en un formato de tríptico en reminiscencia a una estructura tradicionalmente ligada a los retablos y al arte sacro clásico, con colores barrocos representando humanidad, barrio y arte basura. El elemento punzante de la imagen es el pene del Cristo que prescinde de el perizonium o “pañó de pureza” que generalmente en las representaciones oculta el sexo de Jesus. En su nivel simbólico/significante la obra opera como un signo de "profanación" o restauración a lo común según Agamben, Falcon despoja a la imagen de su distancia aurática institucional para resaltar su naturaleza humana y la instaure como un umbral donde coinciden la singularidad sagrada y la profana. El gesto de la parodia aquí no busca la burla, sino la crítica a la moral y la sexualidad de la sociedad actual la obra interpela al espectador sobre por qué la sexualidad del santo genera más ofensa que el relato de su tortura o sangre. En nivel histórico, dejando de lado la polémica que da inicio a este apartado, no exige fe, sino atención. Produce una situación de incomodidad que obliga al espectador a una reflexión personal más que a una simple contemplación inscribiéndose así en la vanguardia periférica regional.

Podríamos hacernos la pregunta de si existía en Cristo partes de su cuerpo impuras, o si existe en el hombre partes del cuerpo más dignas que otras. Es interesante cómo en un mismo cuerpo coinciden partes generalmente más visibles como el rostro o las manos, que no genera pudor mostrarlas y son cuidadas celosamente, y partes ocultas y privadas como la zona genital que

¹⁵ Véase el Evangelio de Juan 19: 23-24: «Repartieron entre sí mis vestidos, y sobre mi ropa echaron suertes.»

intentamos cubrir a toda costa y generalmente descuidamos. Esto plantea una paradoja con respecto al cuerpo humano donde coinciden estas singularidad sagrada-profana.

Una disciplina particular que aventuró la exploración de este umbral y que ha sido explotada a través del tiempo es la artística, en ella podemos encontrar no solamente cuadros y esculturas que problematizan el área entre lo sagrado y lo profano, sino que también se pone en juego materialidades, política del artista y sociedad en la que se instauran.

Sergio Falcón es un artista plástico chaqueño nacido el 5 de septiembre de 1977 en Florencia, Santa Fe y se destaca por su particular mirada del arte, valorando la cultura popular; aborda en sus temáticas elementos de la naturaleza, las creencias y las costumbres de las zona colindantes del río Paraná y destaca la difusión de su obra en lugares periféricos como barrios y zonas costeras. Es habitual observar que en sus obras utiliza materiales basura (el artista prefiere no usar la palabra reciclado), inscribiéndose en la rama del denominado Junk Art o arte basura; papeles, latas de cerveza, tapas de gaseosas, metales en desuso son algunos de los elementos con lo que trabaja. En sus comienzos el artista trabajó en la realización de murales públicos como “Cultura y Diversidad” (2022) realizado en la entrada del Barrio Toba en Resistencia, Chaco (InfoChacu, 2022) o el mural sin nombre con las figuras de Messi y Maradona (2022) realizado para el programa televisivo “La hinchada TV” en marco del mundial de fútbol masculino de ese mismo año (Canal 9, 2022), visitando a su vez el arte textil con su colaboración con el diseñador Francisco Ayala para la colección de “Impares” (Diario Norte, 2022) para después trasladarse a galerías, indicando las destacadas *Río Turbio* (2024) y *Arte Vestido* (2024) en el Museo de Bellas Artes Rene Brusau (Resistencia, Chaco), *La Milagrito* (2025) en el Teatro de la Ciudad de Formosa (Cultura Formosa, 2025). Desde 2017 hasta el día de hoy coordina la muestra de arte itinerante “Hermanos del Río” que nodea artistas tanto de Chaco/Corrientes como del Paraguay (Argentina en línea, 2022).



Fig. 9: **Virgencita de la birra** / Sergio Falcón / 2021 / Dibujo en una lata de cerveza intervenida
 [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4723672551047392&set=pb.100002140818635.-2207520000&type=3]

En la búsqueda de materiales para trabajar muchos artistas se volcaron a la utilización de objetos que ya perdieron su valor de uso o son considerados basura y los utilizaron para sus obras, tal es el caso de Sergio Falcón con su serie de virgencitas de lata. A modo de análisis en referencia al objeto comercial y la religión usamos de disparador la obra *Virgencita de la Birra* (Fig. 9), en la cual podemos interpretar la posibilidad de que cualquier objeto cotidiano, incluso cuando este ya ha finalizado su “utilidad” para el mercado, puede ser sacralizada para el mundo del arte. En nivel estético/formal vemos que a una lata de cerveza Quilmes (originalmente producida en masa que ya fue descartada de su contenido y aplastada) se le confiere el atributo de objeto de fetiche mediante el dibujo de una virgen con las manos entrecruzadas en posición de oración o penitencia. No se pretende ocultar con esto el origen “mundano” del material (por ejemplo escondiendo la marca de la empresa cervecera), sino que orgullosamente demuestra su antigua función inscribiendo sobre sí la palabra “birra” e inscribiéndose así en la corriente del Junk Art o “arte basura”.

En nivel simbólico/significante se acciona un proceso de parodia mediante la desacralización de las figuras míticas (sagradas). La obra se inserta en el concepto de Sagrado Kitsch de Olalquiaga. Al apropiarse de la intensidad emocional de la iconografía mariana para "vestir" un objeto barato y vulgar, el artista activa una sensibilidad vicaría. A su vez, el gesto de la parodia es contundente en tanto la figura venerada de la virgen maria se ve limitada y encapsulada en una lata de cerveza de marca popular ya consumida y desechada, el manto celeste con el que generalmente se representa a la virgen está trazando una relación con la colorimetría de la parte inferior de la cerveza Quilmes, indicando así tanto un guiño a las apariciones frecuentes de imágenes sagradas en objetos cotidianos (Sitio Andino, 2012) así como el hecho de que las bebidas alcohólicas estuvieron relacionadas históricamente con la divinidad, temática que abordaremos más adelante. A nivel histórico y más aún en una época de crisis ambiental, el gesto de transformar lo que estaba por tirarse a la basura en un objeto sagrado es una reivindicación política del material. La obra demuestra que el arte regional puede ser un hito para discutir la realidad social de la basura y el consumo a través de la lente de lo sagrado.



Fig. 10: **Cristo (Arte Basura)** / Sergio Falcón / 2023/ Lata intervenida y pintura sobre madera

[Imagen extraída de la Página de Facebook del artista Sergio Falcon,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=9889671751114087&set=pb.100002140818635.-2207520000&type=3>]

Las obras en esta serie de Falcón, utilizan objetos que fueron producidos en serie (latas de cerveza, botellas de plástico, papeles de folletos, etc), los libra de su función original (vacía y aplasta las latas de birra, arruga las botellas, rompe los folletos) y propone sobre estos materiales un ángulo inédito; ve y plasma en estos elementos apariciones marianas, al Cristo (Fig.10), al Gauchito Gil (Fig.19) e incluso puede parodiar su propia imagen de vendedor de arte (Fig.20), ejecutando así un pastiche de materiales y pinturas sobre dibujo en donde siempre se denota la función original (e incluso la marca en algunos caso) del objeto basura encontrado, siguiendo de esta manera exactamente la descripción que veíamos de Trueba del Junk Art descrito en este análisis (p. 39).

Estas piezas de arte pueden ser tomadas en actitud crítica y burlesca, por lo tanto podríamos hablar de un proceso de parodia de la forma en la que la explicamos anteriormente (p. 31-32).

En la obra de Cristo (Arte basura) (2023) en el plano estético/formal, la madera pintada, el plástico, el metal, la pintura acrílica y la témpera revelan una estética precaria y artesanal, son materialidades no elegidas casualmente como mencionamos; la inscripción al movimiento artístico del junk art mediante el uso de objetos encontrados remite a una búsqueda crítica y regional donde la elección de materiales desechados funciona como comentario sobre la pobreza, el consumo y lo abyecto. El soporte rústico y los colores apagados refuerzan la idea de sufrimiento corporal y degradación social, lo humilde, lo roto, lo que aún así sostiene un gesto de fe.

En el plano simbólico/significante, se apela a una comunidad popular culturalmente católica de interpretación, capaz de reconocer la forma de la cruz de madera y a su vez las latas aplastadas representando el cuerpo torturado de Cristo que se emplazan como denuncia de tortura y a la vez escasez al reemplazar la carne que alimenta por el plástico de la lata que no se puede comer. La palabra “hambre” funciona como sustitución del INRI del crucifijo (acrón. del lat. Iesus Nazarēnus Rex Iudaeōrum “Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos”) acentuando el aparente despojo y desplazando la dimensión religiosa hacia una crítica social. El nuevo título del Cristo contemporáneo no es la realeza espiritual sino el hambre social que va en conjunto con el tenedor, clavado en el eje inferior, desestructurando la lógica del sacrificio: el instrumento de comer se transforma en un instrumento de dolor y a su vez en los pies magullados del Cristo. Todos estos materiales a los que le son conferidos nuevos significados de manera individual también son atravesados por la práctica del Junk Art definida por Trueba liberando así sus funciones utilitarias (volviendolos inútiles) y confiriéndoles un ángulo nuevo de sacralización.

En el plano histórico, el encuentro de la obra con el ojo del espectador da como resultado un proceso semiótico de crítica. La cruz y el cuerpo invocan la devoción, el contenido invoca incomodidad, la tensión entre ambos produce reflexión. El espectador participa activamente en la reconstrucción del mensaje: no basta con mirar, debe decodificar la sustitución del Cristo celestial por el Cristo popular muerto de hambre. Ejerciendo un proceso a través de la similitud donde los pies de Cristo se traducen en un tenedor, su cuerpo a polietileno barato y su aureola en un agujero negro voraz, a su vez mediante otro proceso semiótico de lo irónico donde el tenedor símbolo de alimento pasa a representar calvario.



Fig. 15: Detalle de un mural barrial (**Sin nombre**) / Sergio Falcón / 2021

[<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4781508755263771&set=pb.100002140818635.-2207520000&type=3>]

A la obra de Sergio Falcón podemos agregar toda una colección de angelitos propuestos por el artista, por ejemplo, el que compone parte de un mural barrial: *El messias* (Fig.15), que conjuga la experiencia religiosa con la pasión futbolística, a nivel estético/formal vemos plasmada la figura sagrada de un ángel como un jugador de fútbol de la selección Argentina, con un balón en sus manos, Falcón utiliza una estética figurativa de líneas claras y colores vibrantes, se produce un pastiche de elementos debido a que las alas tradicionales del ángel (sagrado) conviven con los colores celeste y blanco de la indumentaria deportiva (profano). A nivel simbólico/significante el título de la obra juega con la semejanza entre "Mesías" que en las religiones abrahámicas se traduce como ungido o salvador y "Messi" por el ídolo futbolístico a la par de su característico número 10. Esta operación transforma al jugador en un salvador, dotándolo de una potencia sentimental prestada de la religión. A nivel histórico y de acuerdo con la teoría de Bourriaud (1998 /2021), el mural funciona como un espacio de relaciones humanas que inaugura un mundo posible dentro del contexto social del barrio, donde la espiritualidad a la carta (Barrios, 2021) puede valerse también de la calle y en el deporte.



Fig. 16: **Cristo Pescador** / Sergio Falcón / 2021 / Bastidor en tela

[Imagen extraída de la Página de Facebook del artista Sergio Falcon,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=7620028121411806&set=pb.100002140818635.-2207520000&type=3>]

El Mesías, o en su traducción al griego como Cristo (Khristós), es una figura constante en las producciones de Falcón abarcando ahora la mirada del *Cristo Pescador* (Fig. 16) en donde desde el nivel estético/formal figuramos la imagen sagrada del salvador que se ve revestida de una profesión habitual en la región como es el pescador/vendedor del río Paraná, que crucificado y con su costado atravesado no deja de mostrar la pesca del día en frente del turbio río, recalcamos también que a diferencia de la obra que inició este análisis, aquí Jesús tiene cubiertas sus zonas genitales por un paño de pudor. Este trabajo de Falcon esta realizada sobre un bastidor en tela, alejándose de los soportes basura para adoptar un formato pictórico tradicional y primar la lectura simbólico/significante que en este caso opera desde la parodia con el cartel en su cabeza que en el relato bíblico decía: Jesús Nazareno, Rey de los Judíos¹⁶; pero esta vez se utiliza para

¹⁶ Véase el Evangelio de Juan 19:19: «Pilato mandó que se pusiera sobre la cruz un letrero en el que estuviera escrito: *Jesús de Nazaret, Rey de los judíos*»

advertir que: “Ai Pecaó” refiriéndose que hay pescado (o ¿hay pecado?) para la venta. En los pies del Cristo podemos encontrar una pequeña figura de la virgen en posición de oración acompañando la escena y la venta de pescado. A nivel histórico vestir a la divinidad con una profesión habitual de la zona enfatiza un gesto de reivindicación de la baja cultura o cultura popular. La obra demuestra que en el NEA, la religión y el quehacer diario de la pesca están hermanados, convirtiendo la supervivencia cotidiana en un acto de fe.



Fig 17: **Cristo bendiciendo el río Paraná** / 2018 / Sergio Falcón / Bastidor en tela.

[Imagen extraída de la Página de Facebook del artista Sergio Falcon,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2221571247924214&set=t.100002140818635&type=3>]

No puede faltar el vino en la composición y este se encuentra a los pies del Cristo, no es caprichoso incluirlo ya que representa el primer milagro de Jesús convirtiendo el agua en vino¹⁷ y que posteriormente se utilizaría como un símbolo de su sangre¹⁸, este mismo Cristo pescador adopta la figura de un pescado en *Cristo bendiciendo el río Paraná* (Fig. 17) que derrama un odre de vino sobre el agua del río. A nivel estético/formal podemos remarcar un interesante paralelismo en esta obra que adopta las formas de hacer del Cubismo, específicamente en una de

¹⁷ Véase el Evangelio de Juan, 2:1-12: «El encargado de la fiesta probó el agua que había sido convertida en vino, y se sorprendió, porque no sabía de dónde había salido ese vino. Pero los sirvientes sí lo sabían.»

¹⁸ Véase el Evangelio de Mateo 26:27-2: «Bebed de ella todos; porque esto es mi sangre del nuevo pacto, que por muchos es derramada para remisión de los pecados.»

sus variantes, el Cubismo sintético, cuya búsqueda radica en en la descomposición de la figura en sus partes más representativas (Balarezo, 2016), logrando así representar en un plano una multiplicidad de puntos de vista de la figura; mientras que el rostro del Cristo pez es visto desde el frente demostrando su corona de espinas, su pierna y sus cabellos se capturan desde un costado, lo que nos da paso a un nivel simbólico/significante en donde así como las partes del cuerpo vistas de distintos ángulos y aparentemente desordenadas intentan representar la figura del Cristo como un todo, también se intenta capturar una de las características del Cristo que según la Biblia¹⁹ es su multiforme (multi-forma) gracia y sabiduría.

A nivel histórico el alcohol como elemento sagrado posee una extensa historia a través del tiempo con relación a las religiones, en las más diversas estructuras de creencia era un objeto utilizado para los rituales por sus cualidades liberadoras; en la época prehispánica de centroamérica el pulque era una bebida alcohólica brindada por los dioses y consumida por los nativos en las festividades, en el oriente asiático para la religión sintoísta la bebida alcohólica fermentada del sake (Kasulis, T. P, 2004, p. 70) es frecuente en los rituales de purificación, y en la tradición cristiana el vino como bebida alcohólica representa la sangre de Cristo consumida por los fieles (Kenneth R. 2021, p. 18). Atribuirle cualidades sagradas al vino no es nuevo, ya en la antigüedad era este asociado a lo sagrado, en el caso de los griegos atribuida su creación al dios Dionisio (dios de la fertilidad y el vino) y para los romanos el dios Baco (dios de la juerga y el vino), era consumido frecuentemente en festejos comunitarios de todo tipo en búsqueda de una desinhibición y una mayor conexión espiritual (Grupo Coviñas, 2021).

¹⁹ ...para que la **multiforme** sabiduría de Dios sea ahora dada a conocer por medio de la iglesia a los principados y potestades en los lugares celestiales. (Efesios 3:10 Reina-Valera 1960)
Cada uno según el don que ha recibido, ministrela a los otros, como buenos administradores de la **multiforme** gracia de Dios. (1 Pedro 4:10 Reina-Valera 1960)



Fig. 18: **Cristo cogiendo a Maria Magdalena y la deja preñada** / Sergio Falcón / 2012 / Pintura en papel

[Imagen extraída de la Página de Facebook del artista Sergio Falcon,
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5298882310193077&set=pb.100002140818635.-2207520000&type=3>]

La parodia generalmente explora una temática que para la religión es tabú como lo es la sexualidad, la búsqueda de Falcón en *Cristo cogiendo a Maria Magdalena y la deja preñada* (Fig. 18) recorre el camino que abrió el tríptico al comienzo de este análisis, a nivel estético/formal presentando no solo el azulado cuerpo del Cristo con su costado sangrante mostrando los genitales sino que uniéndose carnalmente con la figura rosada y embarazada de Maria Magdalena seguidora fiel de Jesús, parodiando mediante referencia a la teoría de que el Nazareno no solo habría tenido una relación sentimental (Piñero, A. 2024) con su seguidora sino que habrían concebido un hijo que fue ocultado posteriormente por la historia oficial²⁰, esta figura compartida sangra del lado derecho (del de Cristo), pero ambos comparten la corona de espinas y la línea del cabello además de ambos estar en pose de una aparente crucifixión y muerte. En nivel simbólico/significante podemos visualizar en el cuadro que ambos componen

²⁰ En el evangelio apócrifo de San Felipe en el versículo 32, Jesús denomina a Maria Magdalena como “su hermana, su madre y su compañera” evidenciando un vínculo especial entre ambos, Mientras que un manuscrito del siglo V descubierto en la en la Biblioteca Británica indicaría que ambos tuvieron hijos (Woo, E. 2014)

una sola carne, fundidos en un aparente beso ambos forman una sola figura, como los dos lados de una misma moneda, o la dualidad femenino/masculina entendiendo que a raíz de un sistema de dominación heteropatriarcal expresado en discursos sociales sobre el género el color azul está relacionado a lo masculino en tanto el color rosado a lo femenino (Jiménez-Moya, G., Carvacho, H., & Álvarez, B. 2020, p. 2), el pene erecto del Cristo que en este caso también sirve de nexo entre su figura y la de Maria Magdalena nos recuerda un disparador inicial de esta tesina, el Cristo era Dios hecho hombre por lo tanto estaba sujeto a las condiciones humanas básicas, tenía sueño y hambre, defecaba la comida digerida como cualquier ser humano, y probablemente en diferentes etapas de su vida tuvo una erección como respuesta fisiológica a algún estímulo aunque finalmente nada de esto haya quedado registrado en las escrituras que conocemos. A nivel histórico y al igual que su tríptico *Cristo despojado de sus vestiduras y ángel* de censurado de 2012, esta obra se inscribe en una práctica artística regional que busca liberar el camino para estudiar el umbral entre lo divino y lo terrenal sin los tapujos impuestos por la religión organizada.

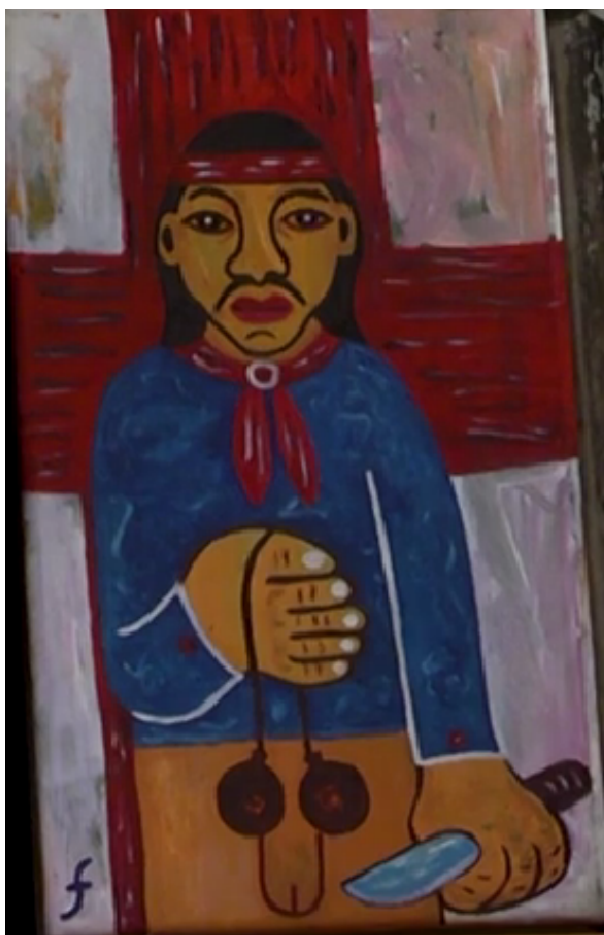


Fig. 19: **El gauchito en pelotas** / Sergio Falcón / 2022 / Pintura
 [Fotograma extraído de la entrevista subida a YouTube de Canal-E al artista Sergio Falcon,
<https://www.youtube.com/watch?v=7bzsbg1OI>]

Existe una búsqueda consciente de la polémica y de la parodia en las obras de Sergio Falcón, no es casual que varios de los personajes sagrados retratados muestren sus genitales; vemos que no solo las figuras del Cristo y las bíblicas muestran el sexo sino que también el gauchito muestra su pene en *El gauchito en pelotas* (Fig. 19) en donde a nivel estético/formal lo vemos sosteniendo en su mano izquierda una “faca” (cuchillo) y en la mano derecha unas boleadoras que representan sus testículos. Erguido y mirando desafiante, no se avergüenza de solo tener cubierto su torso y frente, sino que emite un aura carmesí que forma la figura de una cruz. A nivel simbólico/significante que el gauchito sostenga sus propios testículos representa su fiereza, su combatividad, siempre armado y como se dice vulgarmente “con los huevos bien puestos” y también lo hace de carne, una figura que también fue sudor, tierra y deseo.

A nivel histórico puntualizamos que la polémica sería más que nada un motor para demostrar una realidad en estas figuras sagradas; Cristo, Maria Magdalena, el Gaucho Gil, etc fueron humanos, seres de carne y hueso que tenían las necesidades fisiológicas básicas como describimos anteriormente, los muestra más cercanos a la cotidianidad.



Fig. 20: **Vendedor de Arte** / 2022 / Sergio Falcón / Pintura
 [Fotograma extraído de la entrevista subida a YouTube de Canal-E al artista Sergio Falcon,
<https://www.youtube.com/watch?v=7bzsbzgb1OI>]

Para finalizar el apartado a su obra y como suerte de autorretrato vemos la propuesta de Falcón en *Vendedor de Arte* (Fig. 20), a nivel estético/formal vemos una figura que desesperadamente sostiene un cartel con la inscripción “VENDO ARTE” que está siendo apadrinada por la mismísima virgen maría que intercede por él en su cometido cometido comercial, aunque generalmente el artista invisibiliza su firma o la realiza en segundo plano (en algunos casos con la letra F), en este caso el nombre Sergio Falcón se mezcla con la composición como forma de firma pero en una segunda lectura como identificador de la figura del vendedor de arte.

A nivel simbólico/significante el uso de la Virgen María no busca aquí un fin litúrgico tradicional, sino que simboliza la necesidad de auxilio espiritual en el acto de supervivencia económica. La potencia devocional del icono religioso es "prestada" para investir de importancia al acto de vender arte en un sistema capitalista

A nivel histórico anteriormente ya habíamos desarrollado todo el sistema de comercialización que rodea el arte y lo modifica en su fibra íntima (pág 35-37), siguiendo a Bourriaud la obra genera un intersticio social al interpelar directamente al espectador/comprador sobre su rol en la subsistencia del artista, a pesar de nuestras lecturas más oníricas del arte no se puede tapar el hecho que las piezas artísticas están sujetas a los movimientos del mercado y muchos de los artistas busca la venta de sus obras por el rédito económico que produce.

Blas Aparecido

Sumado al trabajo de Sergio Falcón nos encontramos con el artista correntino Blas Aparecido, nacido en Sauce, Corrientes en 1976; es artista plástico, diseñador gráfico publicitario y licenciado en publicidad y comunicaciones estratégicas. Aborda temáticas ligadas a la creencia y la fe en sus obras, tanto desde la religión católica como de sincretismos regionales y deidades de panteones diversos como el budista y umbanda conjugándolos con elementos y personajes cotidianos desde alimentos, canciones populares hasta superhéroes de historietas. Su obra consta de instalaciones, piezas textiles y pequeños objetos cuyo trabajo se inscribe en clave de kitsch, trabaja con elementos basura así como con lentejuelas, brillos, peluche y canutillos. Sus exposiciones más relevantes son Yo creo, no me preguntes más porque no sé (2016) en el Espacio ARQOM, de Resistencia, Chaco, El livingcito de Blas Aparecido (2017) en La Pépinière en la ciudad de Corrientes, capital de la homónima provincia y El libro de las invocaciones de Blas Aparecido (2019) en El Quiosquito, en Resistencia, Chaco. Acercándonos más al 2025 podemos mencionar la muestra individual *DEL + ALLÁ AL + ACÁ - PROFÉTICO QUE NUNCA* (Museo Provincial de Bellas Artes "René Brusau", 2024), *El Verano Más Largo de La República* en la casa de huéspedes La Alondra (Aparecido, 2025) o las muestras colectivas en las que Aparecido fue parte como *De la influencia de lo textil en el arte contemporáneo* (2025) en Galería POPA (Arte Online, 2025) o *Buenos Aires también tiene payé* (2024) en el Business Center del Banco de Corrientes en Buenos Aires (Radio Dos, 2024). En cuanto a sus laureles podemos destacar su selección en la XIII Bial de Arte Sacro Contemporáneo en el Centro

Cultural Recoleta de Buenos Aires (2023) su 2° Premio Nacional de Artes Visuales Nuevo Banco Chaco (2023) y Primer Premio Nacional de Artes Visuales Nuevo Banco Chaco. (2022) ambos en Resistencia, Chaco (Museo Castagnino+Macro, 2025).



Fig. 21: Detalle de campera *Whatever* / Blas Aparecido / 2018 / Campera recuperada Bordado no convencional. Hilo encerado crudo + hilo de lurex plateado sobre campera de cuero / Serie Altares Portables.

[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido con autoría del fotógrafo Gustavo Di Mario]

Podemos encontrar en sus altares y sus bordados una mirada sobre lo sagrado, un tipo de *kitsch* que Olalquiaga (1992) denominaría de carácter figurativo, ecléctico y saturado visualmente. Este carácter ecléctico (que reúne ideas de sistemas diversos) lo podemos encontrar acentuado en varios de sus bordados, por ejemplo, en la campera *Whatever* (Fig. 21) donde a nivel estético/formal la obra consiste en una campera de cuero (o similar cuero) negro intervenida íntegramente con bordado manual donde denotamos un pastiche de imaginería e iconografía religiosa mezclada con símbolos populares como la lengua de los Rolling Stones, la frase en inglés *whatever* que traducida significa “sea lo que sea” y la pirámide egipcia que culmina con el símbolo del ojo de Dios hastiado. En el centro de la pirámide se puede ver un espacio con una cruz bordada que se asemeja a la figura venerada católica del Sagrado Corazón de Jesús,

mientras que en una de las manos que se encuentran al borde de la composición podemos encontrar el símbolo característico del judaísmo la estrella de David, mientras que en su otra mano encontramos el círculo-A símbolo gráfico de la ideología anarquista. A nivel simbólico/significante esta mixtura de proximidad de simbología sagrada con símbolos de la cultura pop y de mercado denota la pieza artística como pieza umbral, cruce entre lo sagrado y lo profano, pero así también como un pastiche ecléctico que despoja a los signos de su trasfondo original para crear una nueva superficie de sentido, marcando así esta búsqueda estética emprendida por el autor que *whatever* (cualquiera) sean los elementos que se usen el objetivo es que queden *cool* a la composición y que se luzcan. La aparentemente atiborrada cantidad de elementos significantes también se inscribe en un movimiento artístico del siglo XX como lo es el Informalismo, este movimiento europeo (que se desarrollaba en paralelo al Expresionismo Abstracto en Estados Unidos) se encuentra en búsqueda de lo matérico y gestual, el azar y la improvisación como motores de la creación estética (Santos, M. C., 2015); las creaciones de Blas si bien siguen una temática preestablecida no decantan en una composición lógica dentro de sus propios parámetros de creación (por ejemplo en obras que se inscriben en el movimiento dadaísta), destacando también en esta búsqueda la pobreza de los materiales con los que trabaja siendo la mayoría objetos encontrados o de bajo coste de adquisición.

A nivel histórico la obra es un gesto político significativo, ya que Aparecido asume una tradición de bordado familiar que le fue negada en su infancia por ser varón. Al ocupar este oficio "femenino", el artista rompe los patrones de género instituidos y reivindica la autonomía del uno por sobre la norma.



Fig. 22a / Fig. 22b: Detalles de campera **No me Olvides** / Blas Aparecido / 2018 / Bordado / Serie
 Altares Portables / 57 x 45 cm

[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido con autoría del fotógrafo Gustavo Di Mario]



Fig. 22c: Detalle de campera **No me Olvides** / Blas Aparecido / 2018 / Bordado / Serie Altares Portables
/ 57 x 45 cm

[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido con autoría del fotógrafo Gustavo Di Mario]

Este pastiche, como umbral o intersección entre lo sagrado y lo profano, también lo podemos encontrar en el bordado de la campera *No me Olvides* (Fig. 22a, 22b, 22c) donde a nivel estético/formal la campera de jean intervenida íntegramente con bordado manual mixtura las imágenes de pequeños ángeles, de cruces bordadas y del Sagrado Corazón donde aparece visualmente el estribillo de la canción *No es mi despedida* (Gilda, 1997): Yo, por ti, volveré / Tú, por mí, espérame / No me olvides.

A nivel simbólico/significante no solo es una letra bordada más, sino que la selección de las partes de la canción trazan a su vez una relación con la creencia cristiana que aguarda después de la muerte la resurrección del Cristo y su segunda venida como ser divino a buscar a sus fieles para llevarlos al cielo a morar con él²¹. En tanto que a nivel histórico la pieza ejemplifica lo que se denomina espiritualidad a la carta, donde podemos hacer la lectura que el artista toma elementos del dogma católico, los sincretismos regionales y la música popular para suplir necesidades espirituales periféricas que no encuentran lugar en la iglesia institucional a par de lograr una compañía diaria con su espiritualidad fuera de los templos tradicionales, transformando a quien la use en un altar caminante.

²¹ Véase la carta en 1 Tesalonicenses 4:16-17: El Señor mismo descenderá del cielo con voz de mando, con voz de arcángel y con trompeta de Dios, y los muertos en Cristo resucitarán primero. Luego los que estemos vivos, los que hayamos quedado, seremos arrebatados junto con ellos en las nubes para encontrarnos con el Señor en el aire. Y así estaremos con el Señor para siempre.



Fig. 23: **Aparición V** / Blas Aparecido / 2016 / 20 x 9 x 9 cm / Técnica mixta

[Imagen extraída de la página web de ArteCo (Feria de Arte Contemporáneo de Corrientes)

<https://corrientesartecodotnet.wordpress.com/952-2/>

Blas Aparecido no solamente compone obras valiéndose de figuras que corresponden necesariamente al dogma cristiano sino que también conjuga personajes que pertenecen a la creencia regional, los panteones umbandistas o el budista, como por ejemplo la que encontramos en *Aparición V* (Fig. 23) donde aparece la figura protectora de los navegantes de la religión orisha/afroumbandista: Yemanjá. A nivel estético/formal esta figura se encuentra en un altar creado de una lata de perfume de pequeño formato reciclada e intervenida del diseñador Jean-Paul Gaultier, emplazada en una composición donde predomina el azul marino y el celeste, rodeada de telas azules con lentejuelas blancas que bien pueden representar una gruta oceánica o un cielo estrellado marítimo, y donde también exhibe en sus manos las orbes protectoras de las grandes masas de agua.

En nivel simbólico/significante y siguiendo la lógica de Agamben, la obra realiza una profanación al restituir un envase de perfume (primero de lujo, después de descarte) al uso común o ritual, dotándolo de un aura doble como objeto artístico y sagrado al mismo tiempo

sumandolo a las formas de hacer del kitsch al utilizar materiales baratos y mano de obra no especializada para imitar el poder emocional de los objetos de culto tradicionales

A nivel de análisis histórico es notable en la pieza la influencia negra que instaura una de sus figuras protectoras en un altar en reemplazo a alguna virgen o figura local, denotando la posibilidad del artista de emplazar figuras a gusto y piacere (a la carta) a la par que la acción de recuperar un objeto de descarte pone nociones en jaque como el fetiche de la mercancía y el capitalismo como veíamos anteriormente (p. 35-37 y pág 39-40) la búsqueda de utilizar objetos desechados es a conciencia de resignificación del objeto; amén de una búsqueda también ecologista de reciclar basura como reza la página del diseñador Jean-Paul Gaultier:

Reutilizar, desviar y reinterpretar forman parte del ADN de Gaultier. El espíritu del diseñador está fundamentalmente arraigado en el arte de la transformación. Convertir las emblemáticas latas en objetos reutilizables, cotidianos e incluso en creaciones únicas: ¡hizo falta mucha perseverancia para dar con esta idea! Reinterpretar las latas de Gaultier tras su función original y divertirse en el proceso: eso es lo que nos propusimos hacer²².

²² Web oficial de Paul Gaultier en apartado *¡LARGA VIDA PARA LAS LATAS GAULTIER!*, disponible en: www.jeanpaulgaultier.com/ww/es/gaultier-universo/recicla-tu-lata-gaultier, consultado el 21/01/2025.



Fig. 25: *Enjoy Difuntita* / Blas Aparecido /2018 / 45 x 28,5 x 20 cm. / Técnica mixta
 [Imagen extraída de la página web del Museo Municipal de Arte "Dr. Urbano Poggi"
<https://www.rafaela.gob.ar/Museo/PatrimonioVer.aspx?i=203>]

Retomando el concepto de objeto fetiche definido en nuestro marco teórico (p. 35-37) ahora abordaremos la obra *Enjoy Difuntita* (Fig. 25), un altar atribuido a la leyenda de la difunta correa²³ en donde a nivel estético/formal vemos una caja de madera que funciona como un receptáculo vitrina utilizando el principio de agrupación de objetos que Aparecido define como un proceso libre de acumulación por emoción, pero que cobra un doble significado paródico con la leyenda en el fondo del altar “the afterlife goes better with Jesus Christ, enjoy” (la vida

²³ La leyenda de la difunta correa reza que en las guerras civiles argentinas una mujer con su bebe en brazos murió deshidratada en los desiertos sanjuaninos, el infante se prendió al pecho de su madre ya fallecida y mamó de su leche logrando sobrevivir meses enteros. Se le atribuyen así poderes milagrosos a la fallecida, creando un culto a su alrededor.

después de la muerte mejora con Cristo Jesús, disfruta); ya que a nivel simbólico/significante no solamente logra una referencia paródica a la historia de la difunta correa que yace en su lecho de muerte en el altar, sino que la tipografía del escrito del fondo emula la tipografía de la famosa marca de bebidas gaseosas Coca Cola, la cual también tiene un slogan publicitario similar “thing goes better with coke” (las cosas van mejor con Coca)²⁴. A nivel histórico, la referencia a la marca de gaseosa logra una aguda crítica al capitalismo y a la espiritualidad a la carta, ya que extrae este slogan publicitario y lo modifica no sólo para referirse al dogma cristiano y al sincretismo regional sino para criticar la facilidad de que estos pueden servirse del mundo del consumismo.

Continuando con nuestros estudios del *kitsch* en general y en el trabajo de Aparecido en particular encontramos una crítica al consumo masivo del capitalismo, el *kitsch* como lenguaje atiborra de elementos dispares (valiéndose de un proceso de pastiche si se quiere) sus composiciones para atraer la vista del espectador; mientras que Blas (así como pudimos ver en casos anteriores, véase antecedente de obra *La patria de todos los tarros de colores* p. 26) con el mismo fin adopta a superhéroes de historietas americanas para atraer la vista de grandes y chicos a su obra.

²⁴ Este slogan publicitario en sí mismo también es frecuentemente parodiado debido a que la palabra coke en jerga norteamericana está relacionada a la droga de la cocaína (cocaine).



Fig. 27: **Sino** / Blas Aparecido /2016 / Serie de altares portables / Técnica mixta
[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido]

Este procedimiento no es inocente, la inclusión de los superhéroes suplantando santos o figuras sacras en los altares de Blas también funcionan como crítica del capitalismo, esto lo podemos ver plasmado en el altar portable de *Sino* donde a nivel estético/formal vemos un altar de madera de pequeño formato que utiliza una técnica mixta de ensamblaje y acumulación para lograr arreglos en lentejuelas, brillos, cuentas y objetos encontrados de bajo costo , en el centro de la composición encontramos a Maria, Jose y el niño Jesús pero la cabeza de José se reemplaza con el casco del superhéroe Iron-Man.

A nivel simbólico/significante realizamos la lectura que el motivo por la cual la cabeza de superhéroe se coloca sobre el cuerpo de figura sagrada responde a la necesidad del hombre por una figura salvadora, antes los llevaba a imaginarse a su santo rescatandolos de toda maldad, mientras que en el presente esta figura adquiere una capa y sus poderes no provienen de Dios sino de él mismo, por su propia inteligencia, poderes heredados o accidentes cósmicos, resaltando la individualización y la auto-salvación (Fig. 27). A nivel histórico en materia de creencia uno puede hacerse devoto del santo que quiera, tiene a disposición para consumo

mercadotecnia de todo tipo dependiendo del ser sagrado al que venere, similar al superhéroe al cual el niño idolatra y que tiene a disposición todo tipo de objetos de consumo masivo con la figura de su personaje. La creencia se transforma así no solamente en una “espiritualidad a la carta”, sino en un aplicativo de comidas en la que se le muestra a uno todas las posibilidades de creencia en stock y se te sirve en puerta la elección todavía calentita. la figura del santo que supera los problemas mundanos y las emociones terrenales traza la línea de superación para las religiones y en particular para el cristianismo que en la actualidad deviene en una lucha interna del superhéroe demostrando su humanidad, el Bruce Banner de Hulk que lucha con la emoción de la ira para no desatar a la bestia verde, la identificación de las minorías (como la LGBTIQ) en los mutantes alienados de los X-MEN, y la representación de los primeros iconos feministas en la Mujer Maravilla son algunos de los ejemplos de la nueva necesidad de identificación ficticia del ser humano que cambió el objeto de su devoción (S. Martins, 2021).



Fig. 29a: **Mardelbuda** / Blas Aparecido / 2018 / 48 x 18 x 10cm / Técnica mixta

[Imagen extraída de la página web de ArteCo (Feria de Arte Contemporáneo de Corrientes)

<https://corrientesartecodotnet.wordpress.com/952-2/>



Fig. 29b: Detalle de **Mardelbuda** / Blas Aparecido / 2018 / 48 x 18 x 10cm / Técnica mixta

[Imagen extraída de la página web de ArteCo (Feria de Arte Contemporáneo de Corrientes)

<https://corrientesartecodotnet.wordpress.com/952-2/>

En la búsqueda de nuevas figuras sacras Aparecido no se detiene en los superhéroes sino que también adopta figuras de otros panteones religiosos, podemos encontrar también el altar portable de *Mardelbuda* (Fig. 28) donde a nivel estético/formal vemos una figura del Buda adquirida en Mar del Plata incrustada en un altar de lentejuelas, brillos y cuentas, rodeadas por ostras marinas típicas de la ciudad costera. Por debajo del maestro espiritual encontramos una tela de jean (posiblemente de un gorro comprado en Mar del Plata) con la inscripción de una parte de la letra del éxito de los 70s de la banda Juan & Juan, dedicado a la ciudad de Mar del Plata: *Felices y bailando en una pata* (Juan y Juan, 1969, 19s).

A nivel simbólico/significante cuando observamos con detenimiento la parte inferior de la obra (Fig. 29a / 29b) podemos encontrar múltiples elementos: Un libro, un paraguas de chocolate con su envoltura, un pequeño pendiente con la imagen de la Virgen, una ficha del casino, una pelota de fútbol y una imagen de San Cayetano.

Estos elementos cumplen la función de objetos votivos desarrollada por Didi-Huberman, en tanto son ofrendas que están relacionadas con un sentimiento intenso de gratitud o de deseo: Un libro

puede ser allí dejado por un fiel pidiendo sabiduría, una ficha de casino puede ser una solicitud de suerte en los juegos de azar, una pelota de fútbol por una carrera exitosa en el deporte, la imagen de San Cayetano añorando un trabajo, la Virgen atrayendo protección de todo mal, y el chocolate representa uno de los objetos votivos más antiguos que eran los alimentos ofrendados solicitando abundancia. La función original de los objetos ofrendados se encuentra delegada a un segundo plano mientras todos comparten la etiqueta de ofrenda; el pastiche aquí se hace evidente resaltando también la cualidad abigarrada típica del *kitsch* descrito por Olalquiaga (véase p. 36 de este escrito).

De la misma forma la inclusión de la letra de la canción "Felices y bailando en una pata", dedicada a Mar del Plata, opera como una parodia de los himnos religiosos al unir al Buda con una canción festiva popular, se despoja al icono de su contexto original sagrado para integrarlo en una religiosidad del disfrute.

A nivel histórico retomamos el concepto de espiritualidad a la carta de Barrios (2021) producto de la desinstitucionalización de las creencias en la posmodernidad donde conviven el budismo, el catolicismo (San Cayetano, la Virgen) y la acumulación permitiendo que el fiel se sirva de lo que necesite, en palabras del artista esto responde a su forma de hacer altares caseros explicada en una entrevista para El Litoral:

En la base está el principio de la acumulación y también la vinculación con lo devocionario, el gesto de la entrega, de poner una cosa y luego otra, como un proceso que no se ajusta a un academicismo previo. Se trata de una experiencia que nace de uno, que no requiere un conocimiento precedente o, al menos, no un patrón rígido a seguir para fabricar un altar. Uno lo hace y le va agregando cosas. Pone algo que es significativo o que está emocionalmente vinculado a un recuerdo, a un pedido, una promesa cumplida, un agradecimiento. Eso finalmente toma forma de una montaña o un tótem más que un altar. (Aparecido para El Litoral, 2019)

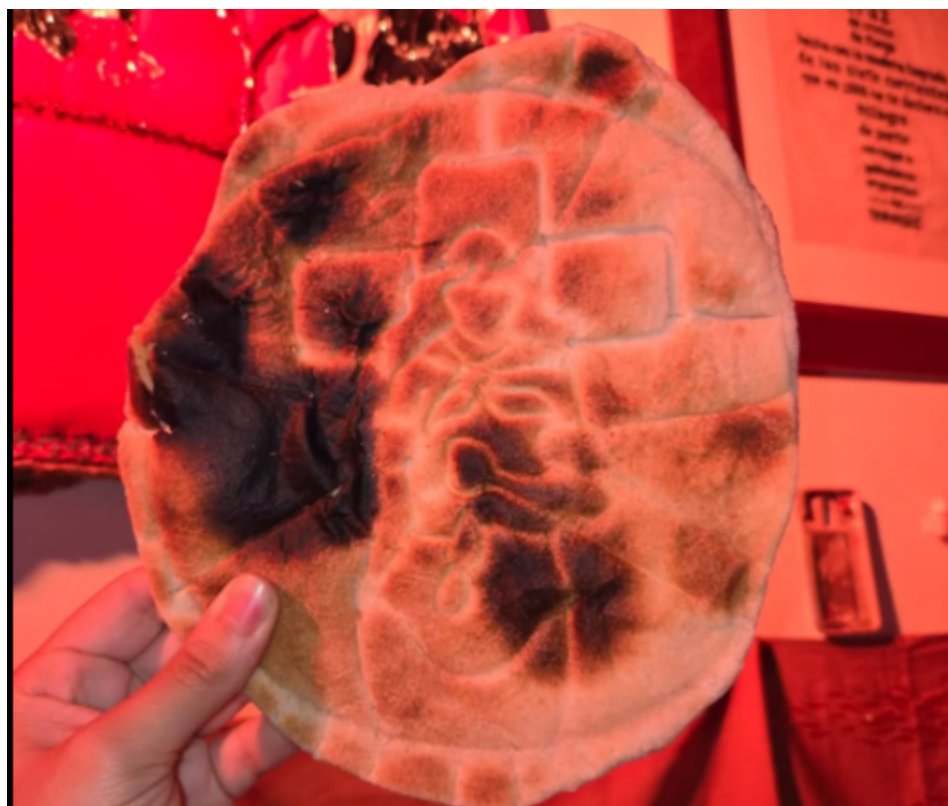


Fig. 34: Detalle de **Torta Parrilla Gauchito** / 2023 / Blas Aparecido / Silueta cocinada en torta asada.
 [Imagen extraída de la Página de Facebook del artista Blas Aparecido
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10163399168999686&set=pb.557099685.-2207520000&type=3>]

Fuera de las manifestaciones de carácter individual en torno a lo sagrado propuesto por los altares caseros y/o portables, también existen propuestas artísticas que giran en torno a la creencia que proponen una experiencia más compartida entre los individuos, traemos para este análisis el experimento convivencial artístico propuesto por Blas Aparecido con *Torta Parrilla Gauchito* (Fig. 34), la propuesta originalmente buscaba dar cierre a la exposición *Ecokouture Jaiteva* que el mismo artista estaba llevando a cabo en el Museo Municipal de Arte "Dr. Urbano Poggi" (y que posteriormente fue replicada en varias oportunidades y lugares diferentes) y consistía en una acción performática en donde el artista invitaba a un momento de cocción y amasado de tortas asadas a las brasas con la silueta del santo pagano Gauchito Gil que posteriormente era convidada y comida entre el público participante. Esta práctica proponía el encuentro y el compartir en comunidad. No solamente el artista se encontraba presente en el lugar, amasando y cocinando las tortas asadas, sino que los partícipes se transformaban en fieles en un espacio de encuentro entre ellos. En este sentido, Blas Aparecido declaraba en una

entrevista que su obra, al tratarse de una propuesta de “arte efímero y relacional [cobraría] sentido en la reunión y el encuentro” (Prensa Municipal de Rafaela, 2023). Como la propuesta cobra sentido en tanto parodia y hace referencia en varios niveles a la creencia en general se decidió dividir en tres ítems este análisis para su lectura; la propuesta cobra sentido mediante su materialidad, su acción y en la relación del fiel con sus pares.

En el plano estético/formal la obra consiste en una acción performática centrada en un ritual de cocción y amasado. El artista utiliza la técnica de la torta asada a las brasas, en cuya superficie se dibuja la silueta del santo popular Gauchito Gil mediante el proceso de cocción. Dependiendo la intensidad de la cocción la torta en sí puede adoptar una apariencia más o menos chamuscada, además de producirse en serie dependiendo de la cantidad de invitados al convite.

En el plano simbólico/significante la obra funciona como un signo que resignifica la práctica judía ortodoxa de la pascua donde se utilizan panes sin levadura ya que según las disposiciones del texto sagrado en estas fechas se come el “pan de la pobreza” de fácil elaboración y pocos ingredientes, recordando así el alimento frecuentado en la época de esclavitud del pueblo judío en las tierras de Egipto. De manera similar, la torta asada, por su fácil elaboración y pocos ingredientes se convierte en un alimento de alcance masivo, frecuentada por los esclavos y los pobres en el pasado y extendida por toda América como una receta popular, se asemeja al pan sin levadura judío como elemento doctrinal fundamental, símbolo de carencia pero también de humildad.

De igual forma la acción de comer produce una situación umbral entre lo sagrado y lo profano, lo externo y lo interno: se ejecuta una deriva desde la figura sagrada del Gaucho Gil hacia lo cotidiano mediante el proceso de profanación como la entendía Agamben, el acto de comer la torta con la forma del santo (sagrado) relaciona un elemento exterior mundano (el alimento), que mediante un proceso digestivo (y de profanación, doble proceso), se adopta en el interior del individuo (profano y cotidiano).

El hecho de comer una figura sacra representada en un alimento deviene en un ejercicio recordatorio para la persona participante que resignifica el rito de la Santa Cena; no solo recuerda el personaje consumido mediante la guía del facilitador espiritual que generalmente declama palabras o oraciones en referencia de la divinidad homenajeadas, sino que antes de consumir es necesario un masticado previo, moliendo así la figura del personaje recordado; recordando así en el caso de los cristianos los calvarios y torturas que tuvo que pasar el Cristo

cuando fue crucificado o las desventuras y penurias sufridas que llevaron a la sacralización del Gaucho Gil como protector de los humildes en el caso de la performance mencionada.

El hecho de comer de forma compartida la figura del gauchito dibujada en la torta asada funciona de manera paródica en relación al momento de Jesús que en la última cena con sus discípulos antes de ser crucificado determinaría lo que actualmente conocemos como Santa Cena: “Mientras comían, Jesús tomó el pan, dio gracias a Dios, lo partió, se lo dio a sus seguidores y dijo: Tomen este pan y coman, este es mi cuerpo (Mt 26:26).” Este mandamiento se practica hasta el día de hoy en las iglesias de denominación cristianas católicas como la literal consumición del cuerpo del señor (mediante la transustanciación), mientras que en otras ramas del cristianismo es tomado como un acto simbólico en memoria del sacrificio de Cristo. Este acto tiene generalmente un guía espiritual que convida el alimento entre los partícipes; este puede ser un pastor o cura en la tradición cristiana y en el caso de la performance de las tortas asadas Blas Aparecido encarna la figura de guía y facilitador de esta experiencia convivencial. Es interesante la búsqueda que tiene el texto de Arte Relacional de Bourriaud (1998) de la utopía, la religión organizada del cristianismo recuerda y espera la promesa de Jesús: “Y si me fuere y os preparare lugar, vendré otra vez, y os tomaré a mí mismo, para que donde yo estoy, vosotros también estéis (Jn 14:3)”. Jesús prometió que luego de su muerte y crucifixión él vendría a llevar a todos sus fieles al cielo para que estén cerca de Dios, promesa que para muchos hasta ahora no se ha cumplido y que sucederá en un futuro próximo. Esta visión utópica marca una visión cíclica de la historia, de eterno retorno al origen, este lugar donde Jesús llevaría a los fieles es un lugar paradisiaco puro, sin maldad, dolor ni esfuerzo, similar al lugar paradisiaco del que el hombre fue sustraído al desobedecer la palabra de Dios que es el Edén; Dios entonces está proponiendo devolver al hombre a su estado original de plenitud. El hecho que originalmente en la Santa Cena era una pieza de pan que era partida de manera manual para el convite de los participantes y que en la acción performática de Blas la masa de las tortas asadas es una sola después distribuida, cocinada y compartida entre los participantes nos evidencia esta relación comunitaria que comparten los asistentes a la acción sagrada, no solamente de manera simbólica sino de manera física, compartiendo entre sí el origen del alimento luego procesado y digerido entre los comensales, todos en su interior finalizan el hecho con algo que los une entre sí de manera directa. Todos comparten su interior.

En el plano histórico, la propuesta de Blas Aparecido busca un espectador activo, un comensal que coma la torta amasada y que comente el hecho con las personas con las que compartía este acto o que hablen de cualquier otra cosa pero en un espacio en común, que puedan recorrer el espacio o incluso visitar el museo que se encontraba a unos metros; se insiste más en un “uso” de la propuesta que en una simple “contemplación” (Guasch, A. M 2009. p. 9).



Fig. 34: **Sagrado Corazón** / 2019 / Blas Aparecido / Salame de ciervo, queso de campo y aceitunas
[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido]



Fig. 35: **Rosario de chipa** / 2019 / Blas Aparecido / Chipa (alimento elaborado con almidón y queso)

[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido]



Fig. 36: **Amarre** / 2019 / Blas Aparecido / Cebolla y pulpa de naranjas
[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido]

La comensalidad como disparador creativo en el trabajo de Blas Aparecido comenzó antes de *Torta Parrilla Gauchito* en conjunto con la artista chaqueña Sra Kius donde ya habían presentado a la ciudad de Resistencia *El Convite*; en el espacio de arte denominado El Quiosquito en Diciembre del año 2019 se presentó una mesa con alimentos y arreglos escultóricos a base de elementos comestibles, picadas y bebidas varias. A nivel estético/formal la técnica utilizada es la acumulación de ingredientes de consumo cotidiano para recrear iconografía religiosa. Entre las piezas destacadas se podían encontrar desde el Sagrado Corazón de Jesús compuesto por salame de ciervo, queso de campo y aceitunas (Fig. 34), pasando por un rosario de chipa (Fig. 35) hasta un amarre hecho de ensalada de cebolla y pulpa de naranjas (Fig. 36). Este convite libre y gratuito estaba precedido por un recorrido en bicicleta por la ciudad y acompañado de música de DJs locales y cerveza artesanal, acentuando su deseo de desentenderse

del estatuto de arte elevado para representar un momento de disfrute en compañía de los otros asistentes, tensando así la referencia sagrada de las prácticas religiosas de compartir el alimento con el clima de distensión aurático que siempre emana la fiesta. A nivel simbólico/significante siguiendo a Agamben, *El Convite* es un acto de profanación, entendido como la restitución de lo sagrado al "uso común". Al transformar el Sagrado Corazón o el Rosario en alimento compartido, el artista libera al símbolo de su rigidez dogmática y lo devuelve a la esfera de lo humano y lo biológico. La acción funciona como una parodia de la Santa Cena y el ritual de la comunión. Al igual que en la liturgia cristiana donde se consume el cuerpo de la divinidad, aquí los asistentes incorporan físicamente el símbolo sagrado, pero en un clima de disfrute y fiesta que tensa la referencia original

A nivel histórico/contexto la comensalidad y la religión fuera del mundo artístico ya se encontraban hermanadas en un hecho popular en la provincia de Corrientes, popular por su alta ingesta de chipa (alimento a base de almidón y queso) en celebraciones religiosas y en la vida cotidiana; existen rosarios litúrgicos creados íntegramente por chipa comestible que la gente venera como elemento sagrado pero que lo come como un bocadillo cotidiano. Incluso se han oficiado misas y peregrinaciones con curas ataviados de rosarios de chipa.



Fig. 37: **Torta de Santos** / 2019 / Blas Aparecido / Torta repostera con cintas y dijes.
[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido]

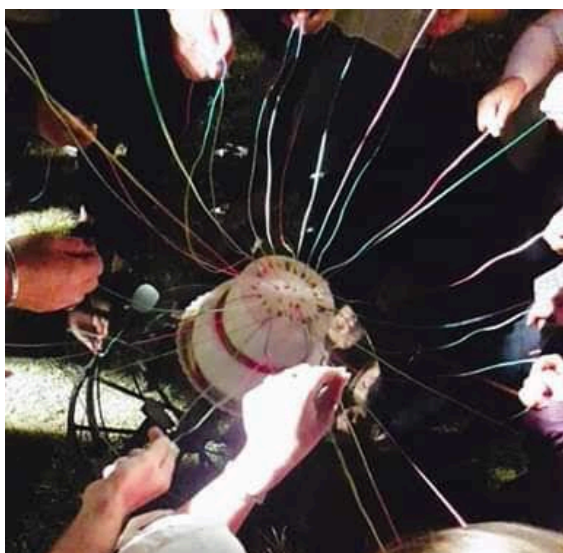


Fig. 38a / 38b / 38c: Detalles de **Torta de Santos** / 2019 / Blas Aparecido / Torta repostera con cintas y dijes.

[Imagen facilitada por el propio artista Blas Aparecido]

En el mismo año 2019 en Octubre, Blas Aparecido orquestaba otro convite en su pueblo natal Sauce, Corrientes con artistas contemporáneos como lo son Arnaldo Pucheta, Angel David Giménez, Julio Zapata y María Fernanda Martínez mezclando la artesanía, videoarte, comensalidad, música y arte objetual para inaugurar el proyecto expositivo *Un ranchito aparecido en Sauce Corrientes* que presentaba como cierre de muestra la obra alimenticia *Torta de Santos* (Fig. 37), a nivel estético/formal esta obra comensal estaba compuesta de una torta de repostería blanca que funciona como receptáculo para una acción colectiva que tenía incrustados entre 25 a 30 dijes atados a cintas (Fig. 38a / 38b / 38c) en la que los participantes podían estirar la cinta para extraer dijes de imágenes de santos, vírgenes y demás deidades populares, con la única condición de comprometerse con la imagen que le toque, adoptarla e incorporar a su cotidianeidad la misma.

A nivel simbólico/significante la pieza funciona como un "menú" devocional. El azar de la cinta que se elige simboliza la espiritualidad a la carta, donde el fiel consume y adopta la imagen que le toca dentro de un stock de opciones disponibles, reflejando la desinstitucionalización de las creencias en la posmodernidad.

A nivel histórico esta práctica guarda estrecha similitud a una práctica en las celebraciones de 15 años o casamientos en territorio latinoamericano denominado la ceremonia de las cintas, en donde un anillo se ata a una de las diversas cintas de la torta rodeada generalmente por mujeres y cuando una de ellas elige la cinta atada al anillo representa un próximo casamiento o fortuna para su vida.

La obra de Blas no solamente se inscribe en la comensalidad sino que podemos encontrar en su propuesta búsquedas de lo relacional en los participantes entre sí y con la obra, el umbral o intersección entre sagrado y profano y site specific.

Mati Obregón



Fig. 39: **Pantalones para rezar** / Mati Obregón / 2006 / Bordado

[Imagen extraída del blog de Mati Obregon, <https://matiobregon.blogspot.com/>]



Fig. 40: **Virgen sobre jeans** / Mati Obregón / 2014 / Bordado / Técnica mixta

[Imagen extraída del blog de Mati Obregon, <https://matiobregon.blogspot.com/>]

La tercera artista que trabajaremos en condición de referente regional del trabajo en la zona umbral del arte contemporáneo y religiosidad es Mati Obregón; la oriunda de Sauce, Corrientes nació el 16 de febrero de 1969 y llegó a la capital de la provincia a mediados de los años 90 para estudiar y producir arte. Mati trabajaba temáticas como los sincretismos regionales de la provincia de Corrientes y la reivindicación como construcción de la subjetividad femenina. Su labor tiene una fuerte relación entre el *kitsch*, el diseño de indumentaria, los bordados y las telas, aplicando técnicas como el tallado, el objeto encontrado, el crochet y el lettering bordado; su forma de trabajo no es solo de producción sino de resignificación mediante la intervención de prendas, siendo una de las telas más utilizadas la tela de jean por su facilidad de conseguir y de manipular, aunque también exploró en otras materialidades como la madera y la pintura. En sus inicios ejerció como docente en artes visuales donde expuso en diversas ocasiones en la provincia de Corrientes siendo una de ellas en Marzo de 2004 en la Subsecretaría de Cultura de la Provincia donde mostró una serie de obras presentando a la mujer en sus distintas épocas y estilos (El Litoral, 2004) posteriormente llevando su producción a la provincia de Bs As y a CABA recordando su paso en Octubre del 2008 donde expone en el Centro Cultural Recoleta en

una muestra colectiva denominada Puentecircuitos (VADB.org, 2008) y en agosto de 2015 donde expone en *Interfaces. Una antología posible* una muestra colectiva junto a otros artistas contemporáneos en el Centro Cultural Kirchner (Secretaría de Cultura de la Nación, 2015). Retorna a las presencias correntinas en conjunto al colectivo de arte Yaguá Rincón, y en sus últimas participaciones se cuenta la feria de arte de Corrientes “ArteCo” en mayo de 2023 (Instituto de Cultura Corrientes, 18 de mayo de 2023), falleciendo unos meses más tarde en agosto del mismo año (Diario Norte de Corrientes, 17 de Agosto de 2023). Debido a la impronta de Mati en la escena artística correntina, no fueron pocos los homenajes a su nombre y memoria destacando la muestra *Naturaleza Desbordada* en el marco de ArteCo24 (feria de arte de Corrientes) en Hotel la Rozada Suites (ArteCo, 2024).

De forma introductoria podemos presentar *Pantalones para Rezar* (Fig. 39) y *Virgen sobre jeans* (Fig. 40) ambos bordados sobre textiles demuestran esta búsqueda incansable de relacionar su mundo espiritual interior con el arte. A nivel estético/formal vemos que ambas obras utilizan el jean como soporte principal, una tela elegida por la artista por su facilidad de obtención, su resistencia y su carácter de prenda de uso masivo y mundano. En el caso de *Pantalones* una característica importante se encuentra en que el grueso del bordado está en las rodillas de la prenda, acorde con una de las posiciones características del rezo católico; de rodillas, lugar en donde se posicionan dos figuras de vírgenes protectoras de rodillas. Mientras que la *Virgen sobre jeans* contrasta el color negro del textil con el corazón rojo de una Virgen hecha de pliegues que se pierde en el fondo, pero bordeada por frases como “es que nadie entendería nuestro amor, nuestra alegría” y “Miguelo cuando todo se pone negro más te quiero” creadas en el imaginario de la autora. A nivel simbólico/significante elegimos estas obras como apertura para el apartado de Mati Obregón ya que representan su intención de despojar a la iconografía mariana de su distancia institucional para investirse de un afecto personal e íntimo, transformando la obra en una ofrenda votiva que narra una espiritualidad vivida. A nivel histórico desvelamos su técnica predilecta, definida por Scocchera como *labor de mano*, donde la obra tiene nula incidencia de maquinaria especializada o de procesos complejos más que de hilo y aguja en mano de la artista, rescatando esta relación histórica de las labores manuales con la identidad de la mujer consagrada recuperando así una labor tradicionalmente confinada al ámbito doméstico y la traslada al campo del arte contemporáneo como un gesto político de resistencia e instalándose

como artista-promesera cuya obra es el vehículo de su propia fe y de sus agradecimientos personales.



Fig. 41: **Virgen de los pies** / Mati Obregón / 2013
[Imagen extraída del blog de Mati Obregon, <https://matiobregon.blogspot.com/>]

Obregón declaró en una entrevista que sus obras son para vestir, no solo literalmente como es el caso de *Pantalones* en donde el fiel se puede poner el pantalón, sino que todas sus imágenes de la virgen (que componen gran parte de su obra) son deliberadamente hechas sin rostro para que, en palabras de la artista, el fiel pueda “ponerse el traje, como el vestido de moda o (el) cambio de ropa” (Canal-e., 2021, 3m40s). Es por eso que también en *Virgen de los pies* (Fig. 41) la imagen de la santa posee un espacio en donde debería ir su rostro para que el fiel pueda proyectar el suyo y “ponerse el traje” de la virgen. Como hemos desarrollado en el marco teórico esta particularidad de ataviarse con las vestimentas de una figura sagrada y pretender ser ella es una de las características del *kitsch* que pretende ser algo que no es²⁵, que pide “prestado” una fuerza

²⁵ Vease página 48 de la presente tesina.

que no le corresponde, las pinturas doradas que pretenden ser oro incrustado en la figura de la virgen y los detalles en azul de su vestuario pretendiendo ser minerales preciosos como el lapislázuli siguen la misma lógica de los bordados de Obregón que comienzan “aparentando” ser objetos de devoción, y de tal esfuerzo devienen en ellos.

Para el análisis de la obra de *Virgen de los pies* adoptaremos el desglose ya ejercitado en obras anteriores; sus apartados de materia, simbología y el contexto:

Para el análisis de la obra de *Virgen de los pies* adoptaremos el desglose ya ejercitado en obras anteriores; sus apartados de materia, simbología y el contexto:

En el plano estético/formal, la obra está construida con técnicas mixtas sobre soporte textil montado en relieve: fieltro, paños, telas cortadas, aplicación de retazos y bordados, elementos dorados para la aureola. El material blando y la caída textil remiten a una estética artesanal como el de la costura y el bordado, vinculada a prácticas femeninas y domésticas que, al emplearse en un objeto de culto, reubican la esfera religiosa dentro de lo cotidiano. La obra no es sólo imagen plana sino objeto: la proyección de los elementos (corazón sobresaliente, texturas de diversas telas) invoca la dimensión táctil de los exvotos y devociones populares (ofrendas, reliquias). Materialmente, la pieza articula «alta iconografía» (oro, aureola, símbolo mariano) y «baja materia» (tela, fieltro, retazos) para producir un efecto de desplazamiento: la sacralidad aparece hecha con materiales humildes, lo que abre lecturas sobre devoción popular, economía de lo afectivo y relación entre lo sacro y lo profano.

En el plano simbólico/significante, desde sus elementos significantes, la obra opera con símbolos reconocibles como el manto mariano azul, el corazón y la aureola, pero lo altera en ciertas características como las piernas expuestas y el rostro ausente creando una nueva interpretación: la Virgen como figura-objeto, pivotando entre icono y muñeca. El punto central en la imagen es probablemente el corazón rojo sobresaliente: un elemento que pincha la mirada y dispara emotividad. La ausencia de rostro funciona como estrategia de transformar la imagen en anónima en vez de revelar su identidad a la comunidad devocional pero a la vez formando parte de ellos. También puede leerse como intervención femenina: la domesticidad de los materiales y la visibilidad de los pies problematizan la tradicional idealización mariana y la colocan en el registro de la experiencia femenina de cuidar, coser, caminar, mostrar. A modo de desglose de algunos elementos podemos identificar el manto blanco con faldón azul: en la tradición católica la Virgen suele representarse con manto azul (asimilado a la pureza, la realeza y la protección).

Aquí la franja inferior azul con motivos bordados remite claramente a ese hábito mariano popular; el corazón rojo en el pecho: alude con fuerza al símbolo del Sagrado Corazón de Cristo, en devociones populares aparece el corazón como signo de afecto y entrega místico en imágenes marianas o santas devocionales; el rosario/guinalda vertical: la línea de cuentas o colgante que descende por el centro asemeja un rosario o cadena de medallas, reforzando la lectura devocional y sacramental; la aureola/corona: el resplandor coronando la figura ubica la figura en el registro sacro/lo sagrado; y los pies visibles: el título “Virgen de los Pies” junto con la aparición de piernas y pies humaniza y descoloca la iconografía clásica (normalmente la Virgen aparece flotando o con pedestal). Esto sugiere doble operación: afirma su humanidad (tiene pies, camina, está en el mundo) y vuelve la devoción menos distante, más terrena; también puede leerse como una inversión: la sacralidad baja al plano del cuerpo cotidiano.

En el plano histórico, la pieza dialoga con una tradición contemporánea en artistas latinoamericanos que re-significan iconos religiosos mediante materiales populares y prácticas artesanales. La frecuencia en que en la obra de Mati Obregón aparecen motivos de devoción, textiles y reconfiguraciones de la figura femenina, puede leerse como un caso clave de esa poética: reconstituir lo sagrado como experiencia corporal de la identidad femenina y comunitaria.



Fig. 43: **Encontré las patitas de la Virgen de Itatí** / Mati Obregón / 2021 / Tallado en madera
 [Fotograma extraído de la entrevista a Mati Obregon realizado por Canal-e,
 “Sobre la Obra - Mati Obregón” <https://www.youtube.com/watch?v=v-9VJEGMXO0>]

La obra de Mati Obregón *Encontré las patitas de la Virgen de Itatí* (Fig. 43) que a nivel estético/formal consiste en una caja forrada con telas que funciona como relicario para dos figuras de pies tallados en madera que sugiere la idea de un "tesoro" o una reliquia recuperada. A nivel simbólico/significante la misma conjuga este sentimiento de ofrenda votiva que destaca la lectura que tiene Barrios de la artista-promesera; los pies operan como un exvoto de agradecimiento como lo describe Didi-Huberman (2019). La artista relata que este folklore la llevó a valorar sus propios pies, por lo que los presenta ante la divinidad como una muestra de alegría por tenerlos y como una forma de conexión profunda con la Virgen.

A nivel histórico la idea de la realización de la obra parte del mito que para que a la escultura de la virgen de Itatí pudiesen colocarla en la hornacina de la capilla de Itatí tuvieron que cortarles los pies a la altura del tobillo porque de otro modo era demasiado grande para entrar. La artista explicando su obra en una entrevista relata que este folklore la llevó a un profundo agradecimiento de sus propios pies por eso presenta ante la virgen una ofrenda de agradecimiento representando la alegría de tener pies, esta ofrenda también representa la devolución de los pies anteriormente cortados y ahora recuperados como forma de profunda conexión con la advocación mariana, recordando también que Mati regularmente se hace llamar

Itatí Obregón personificando a la virgen, por lo tanto son sus propios pies tallados los que yacen en la caja forrada, representando tanto ofrenda como promesa.



Fig. 44: **Promesa Cumplida** / Mati Obregón / 2021 / Tallado en madera.
[Imagen extraída del blog de Mati Obregon, <https://matiobregon.blogspot.com/>]

La representación más clara de Obregon como artista-promesera según la identificamos en el texto de Barrios es el bordado "Promesa Cumplida" (Fig. 44), este bordado sobre una tela negra muestra una promesa de parte de la artista hacia la Virgen de Itatí en caso de que se le cumpla su deseo; que a nivel estético/formal vemos que la obra está literalmente bordadas las palabras que contienen el pedido: "Queridísima Virgen de Itatí te pido con todo mi Corazón ganar el premio y prometo regalarte por el resto de mi vida margaritas margaritas margaritas", a la par de este pedido se encuentra bordada la imagen de la virgen. Nivel A nivel simbólico/significante destacamos la disposición de la escritura de la promesa en forma de espiral que desde el interior de la composición decanta para afuera como forma de exploración del interior de la misma artista y en donde ciertas palabras son reemplazadas por la figura específica que representan invocándolas; al iniciar la frase "Queridísima Virgen de Itatí", la artista decide no escribir las palabras Virgen de Itatí, sinó que traer directamente a la virgen con un bordado de su figura en forma de representación, sucede de igual manera cuando indica que le pide con todo su corazón,

órgano que en vez de estar escrito se encuentra bordado y ya entregado a los pies de la virgen, al acabar con la promesa que le regalará margaritas a la virgen si gana el tan anhelado premio, pero que en vez de escribirlas las presenta y las ofrenda de antemano en el bordado signo de profunda fe en que su plegaria será contestada favorablemente. Y a nivel histórico el uso del bordado y la temática mariana se inscriben en una búsqueda de autonomía del cuerpo y reivindicación de los signos de la cosmogonía correntina. Al ocupar una labor tradicionalmente asociada a la "mujer virtuosa" del siglo XVIII y XIX, Obregón la resignifica como una herramienta política de expresión de sus propios deseos.





(De izquierda a derecha, de arriba a abajo)

Fig. 39: **Bolsita correntina de pronto auxilio ante cualquier tribulación personal y o de terceros.**

2004 / Mati Obregón / Tejido a Croché

(Contenido)

Fig. 45a: **Virgen de Itatí** / Mati Obregón

Fig. 45b: **Agua Bendita de Itatí** / Mati Obregón

Fig. 45c: **Hoja de Pipí contra el Payé** / Mati Obregón

Fig. 45d: **Gauchito Gil** / Mati Obregón

Fig. 45e: **Pluma de Cabureí** / Mati Obregón

Fig. 45f: **San La Muerte** / Mati Obregón / Tallado en madera y Cuero

[Imágenes extraídas del blog de Mati Obregon, <https://matiobregon.blogspot.com/>]

Otra de las obras que podemos mencionar como devoción portable es la obra de la artista correntina Mati Obregón *Bolsita correntina de pronto auxilio ante cualquier tribulación personal y o de terceros* (Fig. 45a, 45b, 45c, 45d, 45e, 45f), en palabras de la autora este es un devocionario popular correntino portátil, donde a nivel estético/formal encontramos una bolsita hecha a crochet que en su interior posee diferentes artículos relacionados a la creencia popular correntina: una virgen de Itatí hecha a crochet, un envase de agua bendita de Itatí con una funda de crochet, una hoja de Pipí que funciona contra los hechizos del Payé (creencia popular paraguaya y del norte argentino), un dije del Gauchito Gil, una pluma de un Caburé (ave rapaz autóctona) y una figura pequeña de San la Muerte dentro de una bolsita de cuero negra.

A nivel simbólico/significante la pequeña dimensión de la bolsita y de los objetos que contiene permite transportar este devocionario fácilmente, se podría decir que similar a un botiquín médico de primeros auxilios (como su nombre lo indica) debería poder encontrarse fácilmente y estar a mano de los fieles para cualquier eventualidad o peligro, los objetos no solo atraen fortuna a los portadores y una buena vida según la creencia popular sino que protegen de maldiciones o hechizos realizados contra el fiel que tenga siempre a disposición esta pieza artística, restituyendo su uso al cotidiano o profanando como lo explicaría Agamben.

A nivel histórico Obregon, en una entrevista, también relaciona su obra con otra forma de creencia portable pero relacionada al budismo japonés llamado Gohonzon (traducido literalmente del chino es “objeto fundamental de respeto o devoción”) que es un objeto de veneración colocado también en un altar de buda denominado “Butsudan” o “Hogar de Buda” (Canal-e., 2021, 7m27s). El bajo coste de fabricación de este devocionario y sus elementos compositivos tienden similitudes con el kitsch en tanto este gesto artístico pregonar materiales baratos y mano de obra no especializada para generar objetos que imitan el poder emocional de los objetos devocionales. A la vez encontramos profundamente marcadas las labores de mano explicadas por Scocchera en los tejidos remarcando una faceta de protección femenina. Este objeto de bolsillo profana una batería de objetos que tranquilamente podrían encontrarse en los templos desperdigados por todo Chaco y Corrientes y los pone al alcance de la mano; esta profanación no les quita validez sagrada, sino que la práctica de profanación es la entendida por Agamben que la volvería cotidiana y de fácil acceso ante cualquier emergencia, lo que generaría el sujeto nómada o fiel nómada que lleva su creencia en el bolsillo.

Reflexión personal y conclusión

El presente análisis no solo trata de la exposición de un marco general de las relaciones entre el arte y la religión tomadas de estudios anteriores y puesta al servicio de los objetivos de esta tesina, sino que representa la culminación de un proceso de investigación que me permitió problematizar cómo el campo artístico regional emula y resignifica la fuerza sentimental que los fieles depositan en sus creencias. Hablar de la religión cristiana en el Nordeste Argentino es no solamente hablar sobre la creencia profunda de miles de personas, sino también hablar de un verdadero folklore regional; quizá colonizante o no propio de estas tierras pero aún así compartido por un pueblo como idea movilizante o como aglutinante conocimiento anecdótico.

Al mirar en retrospectiva el camino transitado desde el primer borrador de esta tesina, advierto que lo que inicialmente fue una inquietud sobre la distancia entre los gestos artísticos y la dimensión sagrada se transformó en una comprensión profunda de las zonas de contacto: los umbrales semióticos donde lo profano y lo sagrado se contaminan y dialogan. Como investigador identificado con la iglesia cristiana evangélica este trayecto ha sido movilizador, me ha permitido descubrir que el arte es una vía válida para expresar pensamientos metafísicos que, en la rigidez del dogma institucional, suelen quedar asfixiados. A diferencia de mi planteo inicial, donde la religiosidad se abordaba en términos quizás demasiado amplios, la reformulación de este trabajo me obligó a sumergirme en las especificidades de la religiosidad popular y vernácula del NEA, entendiendo que es allí, en la periferia de la Iglesia católica, donde las imágenes adquieren una "presencia" más intensa.

Particularmente ver la obra y la polémica que se desarrolló con el tríptico de Sergio Falcón del Cristo desnudo me llevó a la reflexión que en muchos casos la búsqueda de los artistas por aparentemente banalizar figuras sagradas no busca resultar ofensiva y que no debe leerse como un acto de vandalismo o burla, sino como una restitución de lo sagrado al "uso común", volviendo la divinidad accesible y cotidiana para el fiel de a pie. Otro punto de vista que merece ser contemplado son las palabras de Pablo en 1 Tesalonicenses 5:21: Examinadlo todo; retened lo bueno: La obra interpela a cada espectador de diferentes maneras y puede ser vista por distintos tipos de fieles, quizá un fiel necesite identificarse con el Cristo esplendoroso vestido de gloria y otro necesite congeniar con el Cristo despojado de sus vestiduras y crucificado, cabe destacar el caso de la monja católica Wendy Beckett que en una entrevista para la revista Vanity Fair España

sobre la obra de Andres Serrano *Piss Christ* en donde la hermana declaraba que la obra no le parecía blasfema y que incluso para ella hace referencia a las humillaciones y calvarios en los que, incluso en día de hoy, estamos sometiendo al Cristo y que eso la podría llevar a reverenciar más a la figura de Jesús; quizá existan casos no documentados de fieles que al ver las obras polémicas de *Cristo despojado de sus vestiduras y ángel* de Falcón o *El velorio de la cruz* de Cristina Pérez se sientan interpelados a reforzar sus propias creencias personales. Por eso alabo la multiplicidad de formas que le puede dar el arte a la figura del Cristo y otras figuras sagradas para acercarlas un poco más a nuestro diario, para humanizarse y disfrutar de su compañía corpórea en forma de cuadro, altar, u cualquier tipo de arreglo artístico.

La historia dialógica entre el arte y la religión empezó a escribirse a la par que se empezó a escribir la historia de la humanidad, y se sigue agregando capítulos aún hasta el día de hoy, no podemos más que problematizar la concepción que el arte y la religión circulen en caminos separados, rememorando tal vez que comparten su punto de partida pero que se ha ido ramificando tan profusamente que es imposible seguir un solo pensamiento sobre lo sagrado o lo estético de principio a fin sin encontrarnos con la relación que esta puede poseer con otros conceptos también ramificados. La posmodernidad como ramificación final impulsa esta necesidad de reciclar y rescatar el pasado para conjugarlo con un presente aparentemente caótico y así comprender a la luz de esta el porqué estamos donde estamos, no solo como sociedad sino como individuos atrapados en el remolino de la historia escrito por Walter Benjamin.

Quizá que el arte se aferre a la práctica religiosa y la retome se relacione en que a lectura del pasado que la posmodernidad ha hecho se dispara la necesidad de cambiar el acercamiento a los dioses a través de la experiencia estética para borrar los fantasmas del pasado que la religión organizada acarrea. Por eso esta tesina más que traer respuestas nos puede acarrear nuevos interrogantes: ¿La relación posmoderna entre religión y arte es dialógica o esta última busca reemplazar como experiencia trascendente a la primera? ¿El ser humano es capaz de ejecutar un sincretismo o amalgama total de los sistemas de creencias sobre lo sagrado a través del arte o es justamente esta última que impide este suceso a ocurrir?

Para el ojo crítico la búsqueda de estos objetos que refieren a la religión cristiana es de investirse con la potencia devocional que cualquier objeto de culto tendría desde su concepción, ahora que esto se consiga o no depende casi totalmente al espectador que pueda sentirse inserto en un espacio de intercambio religioso, tanto con otros fieles como con la divinidad. Lo que podemos

inferir en esta investigación es que los artistas (independientemente haya sido esta la intención o no en todas la obras) pretenden posicionar primero a su obra y después al espectador que la consume en un punto de umbral o intersección de dos esferas dispares entre sí como son lo profano (inherente al espectador y su cotidianidad al igual que al material de la obra) y lo sagrado (referido a la temática de la obra).

Esta tesina, en su versión definitiva, no pretende traer respuestas cerradas en un mundo posmoderno y caótico, sino liberar el camino para que el umbral entre lo divino y lo terrenal sea transitado con menos tapujos y más rigor académico. Al poner estas prácticas en foco, espero haber contribuido a dignificar la producción artística regional como una fuente de consulta válida que demuestra que, en el NEA, el arte y la religión siempre intentan traducir el misterio de lo que no tiene explicación. Si esta tesina empezó problematizando el umbral entre lo sagrado y lo profano, entre lo divino y lo terrenal es para liberar el camino para que se transite y se estudie con más frecuencia; al ponerlo en el foco se intenta plantear un debate al respecto si se quiere pero no dejarlo en el olvido o como un mero tabú para incentivar un análisis a estas obras y porque no que más artistas produzcan basándose en una cosmovisión de la creencia particular sin tapujos.

ANEXO

Entrevistas:

Sergio Falcón

1. **¿Cómo atraviesan tu obra las ideas de la religiosidad, la religión (organizada: ej. Cristianismo) y la espiritualidad (todas las formas de creencia fuera del dogma)?**

Soy creyente de principio del cristianismo de las enseñanzas de Cristo pobre y humilde que obra con hechos, acciones que benefician a los los desamparados, de los enfermos, de los que van por el camino del mal y trata de guiarlos hacia el camino del bien o menos violentos

Pero también me cuestionó con el arte todo lo que creo y pienso de la religión, sus negocios y maneras de actuar y pensar.

2. **Teniendo en cuenta la serie de virgencitas de latas ¿hay alguna búsqueda sobre el reciclaje o arte basura en tus obras, o es más azarosa la elección de materiales?**

La serie de obras en latas pertenecen a una serie llamada *Arte Basura* porque prefiero usar la palabra basura a pesar de su cruel realidad antes que decir reciclado. Y trato de usarlo como un material más de expresión y de reclamo a la contaminación que todos provocamos en menor o mayor escala y el uso de la religión desde las vírgenes es un tema popular que lo elaboró de manera irónica, con humor y a veces con belleza.

3. **En diversas obras retrataste el río Paraná e identificaste en una entrevista que los chaqueños no tenemos consideración por nuestro pasaje costero ¿Cuál es el inconveniente para que esto suceda? Además de retratar ¿óperas de otras formas para revertir este hecho?**

El tema con el río es que lo tenemos al lado, pero no lo miramos o lo vemos como un baldío donde tiramos la mugre. Es como si lo hubiéramos naturalizado que está ahí, pero no se lo cuida. Yo siempre digo: si el Paraná hablara, nos reputaría. Porque lo usamos, lo explotamos, lo ensuciamos... y después ni gracias.

Creo que el río es parte de nuestra identidad aunque vivamos más o menos lejos. Pero parece que no se lo asume como algo vivo, algo con espíritu, algo que merece respeto y vínculo.

Mi forma de reclamar fue pintarlo bien grande, que no se pase por alto. Pintar la basura que se acumula en sus orillas, pero también los bichos, los mitos, los colores de ese marrón que parece feo, pero está lleno de vida. Pero aparte del arte también hago con pibes del barrio, con vecinos, con otros artistas. Hicimos talleres, jornadas de limpieza, murales colectivos. Trabajo con escuelas, con el MUBA, con proyectos como “Hermanos del Río”. Hay que embarrarse un poco también.

Lo ideal sería que el chaqueño vuelva al río, no para hacer asado y tirar latitas de birra sino para encontrarse y escucharlo. Para que el paisaje deje de ser la parte de atrás de la ciudad, y pase al frente, como se merece.

4. En relación al tríptico de *Cristo, al gauchito desnudo* y a *María Magdalena cogiendo a Jesús*, ¿Existe una búsqueda de polémica en las obras? ¿Cuál es la intención en mostrar la sexualidad de las figuras sagradas?

Si buscara polémica por que si, haría cosas más fáciles. Pero no es mi intención. No hago arte para provocar, hago arte para incomodar donde duele más: en lo que no queremos mirar.

Entonces, cuando pinto a un Cristo con cuerpo de varón real, con carne, con deseo, no lo hago para burlarme, sino para bajarlo del pedestal. Porque si fue humano, también fue caliente, también dudó, también se tocó, se enamoró, se enojó. Con la Magdalena cogiendo con Jesús, no estoy retratando algo que pasó, sino: ¿por qué esto nos ofende más que la sangre, los clavos o la tortura? ¿Por qué nos bancamos verlo morir en una cruz pero no cogiendo? Hay algo muy podrido del imaginario colectivo. El Gauchito desnudo es una mezcla. Lo veo como mártir, como promesero, pero también como hombre silvestre, vulnerable. Le saco la ropita roja y le dejó la piel nomás, porque quiero que vean que ese santo también fue carne, sudor, tierra y deseo.

No busco escándalo porque la sexualidad sagrada no es nueva: está en todos los mitos, en todas las culturas. Lo raro es el silencio que se le puso encima. Si con eso alguien se enoja, bueno... que se enoje.

- 5. Según tu lectura en el campo artístico y religioso ¿hacia dónde se dirige en un futuro próximo estas áreas, encuentran más formas de acercarse o se distancian cada vez más? ¿Hay artistas cuyo trabajo destacarías?**

Yo creo que el arte y lo religioso no se van a separar nunca del todo, porque vienen del mismo lugar, desde la necesidad humana. El fuego, la muerte, el misterio, el amor, lo que no tiene explicación; el arte y la religión siempre intentaron traducir eso. Lo que sí veo es que la iglesia se pone cada vez más defensiva, más cerrada, más vigilante del dogma. Y eso asfixia. Pero al mismo tiempo hay un resurgir de lo espiritual, lo místico, lo devocional, pero desde lo personal, desde lo íntimo, desde lo corporal incluso.

Y ahí entra el arte porque permite lo que la iglesia prohíbe: la duda, el cuerpo, el error, el deseo, lo ambiguo. El arte no exige fe, sólo atención. Por eso creo que el arte y lo espiritual se están acercando más que nunca, pero desde un lado más libre, más simbólico, menos encasillado.

Blas Aparecido

- 1. ¿Cómo atraviesan tu obra las ideas de la religiosidad, la religión (organizada: ej. Cristianismo) y la espiritualidad (todas las formas de creencia fuera del dogma)?**

Crecí rodeado de santos, vírgenes, altares con velas y estampitas. No lo elegí conscientemente como tema artístico, sino que está en mí desde mi infancia. Lo tengo metido en el cuerpo desde chico: el rezo, la promesa, el altarcito de la ruta, todo eso. Lo que a mí me interesa más que la religión es la fe, la devoción que aparece desde abajo, con canutillos, cintas; altares con lo que se tiene. Es como una especie de espiritualidad vernácula. Algo que no necesita permiso para existir. Y ahí se mezcla lo sagrado y lo pagano, lo chamánico, lo chamamecero, lo carnavalesco incluso.

La espiritualidad que me gusta a mí es comunitaria, que se comparte, que está en la calle, que no juzga. No me interesa tanto el dogma sino la intensidad de la devoción: poner una vela, bordar una oración, rezar por alguien. Eso me parece hermoso. Y a veces, medio kitsch, medio ridículo... pero honesto. Por eso mis obras tienen perlas, lentejuelas, santos con brillantina, altares que parecen de feria patronal: no es burla, es celebración. Es un arte que reza, aunque no tenga iglesia.

2. En una entrevista identificaste tu búsqueda entre los bordes contradictorios de lo sagrado y lo pagano ¿Qué pudiste encontrar después de este tiempo de búsqueda en esa área? ¿Son difíciles de conjugar?

La búsqueda está en el transitar, en el hacer del arte. Yo utilizo esa cuestión de lo sagrado y pagano para mostrar la contradicción humana, porque somos nosotros los que nos identificamos como católicos apostólicos romanos. Sin contradicción no hay humano, no hay error. Y somos nosotros, humanos contradictorios, que decimos el dogma, esto sí y esto no, lo bueno y lo malo. En la manifestación de la fe, por ejemplo, en lo contemporáneo hay muchos devotos del Gaucho Gil que son fieles del catolicismo y para la iglesia Católica el Gaucho Gil es una herejía; la fe no llega hasta ahí y no está reconocido ni legitimado. Pero igual convivimos con eso.

3. ¿Porque encuentraste en el kitsch tu refugio para producir arte? ¿Y porque en la indumentaria más específicamente?

Hay unos anclajes de imágenes, objetos de mi infancia en Sauce en los 80s, un pueblito rural abnegadísimo sin muchos accesos, con una estética muy vernácula (nativa). Desde que adquirí el concepto kitsch, en mis estudios de diseño gráfico y publicidad, siempre fue como un recurso estético que me pesaba mucho, me lo cargaba y se quedaba en mí. Es la interpretación mía de un vernáculo rural. En el origen late el impulso de acumular, de entrelazar lo material con lo devocional. Es el gesto de la entrega: colocar una cosa, luego otra, como quien va trazando un camino que no obedece a reglas ni a doctrinas. Surge desde adentro, sin necesidad de un saber previo, sin molde ni patrón que imponga su forma. Uno simplemente comienza, y lo que se añade tiene peso en la memoria, vibra con la emoción de un pedido, de una promesa cumplida, de un agradecimiento silencioso. Así, poco a poco, esa constelación de objetos se eleva y se transforma: ya no es un altar, sino una montaña íntima, un tótem nacido de la experiencia y del afecto.

4. En memoria del reciente fallecimiento de Mati Obregón ¿de qué manera su obra influyó en la forma de hacer tu arte?

Mati es mi madrina, me instruyó emocionalmente.

5. Según tu lectura en el campo artístico y religioso ¿hacia dónde se dirige en un futuro próximo estas áreas, encuentran más formas de acercarse o se distancian cada vez más? ¿Hay artistas cuyo trabajo destacarías?

No se si en el campo artístico y religioso me incluya, si es así le agradezco muchísimo a la gente, pero no era mi intención. Mi producción en el bordado tiene la lentitud en su proceso y también yo voy bastante lento, eso me gusta explorar, también no hace mucho exploró la comensalidad como práctica artística, en este perfilado del ritual de celebración, encuentro y comunidad. Me interesa poner una mirada crítica en las disidencias de los sistemas de creencias que es una constante de estos tiempos. Rescataría actualmente el trabajo de Sergio Gravier, Matisto, Feliciano Centurion, Venus del Litoral, Leo Guardianelli y de Cristian Vadaro.

Referencias Bibliográficas

Fuentes académicas

Agamben, G. (2005). Profanaciones (Trad. F. Vidarte). Adriana Hidalgo Editora.

Barrios Cristaldo, C. (2011). Una aproximación a las representaciones visuales de prácticas religiosas en la Provincia de Corrientes. Afuera. Estudios de Crítica Cultural.

Barrios Cristaldo, C. (2021). Devociones populares y producciones artísticas-votivas en el NEA. Antecedentes y configuraciones contemporáneas. Repositorio Institucional de la Universidad Nacional del Nordeste.
<http://repositorio.unne.edu.ar/handle/123456789/50175>

Belting, H. (2010). Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte (Vol. 75). Ediciones Akal.

Beltrán Cely, W. M. (2007). La sociología de la religión: Una revisión del estado del arte. Universidad Nacional de Colombia.

Broch, H. (2003). Geist and Zeitgeist: The spirit in an unspiritual age. Counterpoint Press.

- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional* (Beceyro, Cecilia, Trans. Delgado, Sergio Trans.). Adriana Hidalgo Editora. (Traducción citada del 2021).
- Casullo, N. (1989). *El debate modernidad-posmodernidad*. Puntosur.
- Cavalieri, A. B. (2018). *Festividad de San Baltasar: performances artístico-religiosas de la cofradía de la ciudad de Corrientes* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional del Nordeste].
- Cornwall, M., Albrecht, S. L., Cunningham, P. H., & Pitcher, B. L. (1986). The dimensions of religiosity: A conceptual model with an empirical test. *Review of Religious Research*, 27(3), 226–244.
- De la Torre, R. (2008). La imagen, el cuerpo y las mercancías en los procesos de translocalización religiosa en la era global. *Ciencias Sociales y Religión*, 10, 49–72.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*. Sans Soleil Ediciones.
- Dougherty, J. P. (1981). *La religión como objeto de estudio filosófico*.
- Durkheim, É. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa* (Trad. R. García). Alianza Editorial.
- Flores Figueroa, J. D. J. (2018). *La tipología del kitsch: La estética del mal gusto*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Fraile Martín, I., y Camacho Gazca, J. L. (2013). *Introducción y reflexiones sobre el arte sacro contemporáneo*. La Fuente, BUAP.

- Frigerio, A. (2007). Repensando el monopolio religioso del catolicismo en la Argentina. En *Ciencias sociales y religión en América Latina* (pp. 87–118).
- Giordano, M. L., y Romero, G. (2013). Diálogos históricos y contemporáneos en las artes visuales de Chaco y Corrientes.
- Graw, I. (2013). ¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad. Mardulce.
- Guasch, A. M. (2009). El arte relacional y el arte de laboratorio.
- Guzmán, F. (2006). Africanos en la Argentina: Una reflexión desprevenida. *Andes*, (17), 197–238.
- Hauser, A. (1978). Historia social de la literatura y el arte. Guadarrama.
- Heidegger, M. (1927). Ser y tiempo (J. Rivera, Trad.). Edición electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Huyssen, A. (1986/2006). Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Adriana Hidalgo Editora.
- Jameson, F. (1991). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Paidós.
- Jiménez-Moya, G., Carvacho, H., y Álvarez, B. (2020). Azul y rosado: La (aún presente) trampa de los estereotipos de género. *MIDevidencias*, 23, 1–9.
- Kasulis, T. P. (2004). Shinto: The way home. University of Hawaii Press.

- Leonardi, M., Pérez Belén, S., & Delle Donne, S. (2021). Imágenes_adoradas.jpg: #arte #relacional. Libros de Cátedra.
- Londoño, J. E. (2017). Pablo Montoya: Lo religioso y el arte. *Estudios de Literatura Colombiana*, (41), 77–90.
- López Raso, P. (2015). Dios en el arte actual: Síntomas de trascendencia en el arte contemporáneo [Tesis]. Universidad Francisco de Vitoria.
- Macías, S. A. (2017). El camp latinoamericano y la manifestación del exceso [Tesis doctoral, University of Colorado]. <https://scholar.colorado.edu/downloads/fq977t91d>
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos.
- Mark, J. J. (2019, 17 de junio). La Iglesia medieval (A. Elduque, Trad.). *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-18341/la-iglesia-medieval/>
- Melo Maturana, N. (2007). *La iconografía religiosa como elemento de moda o diseño*. Universidad de Palermo.
- Montoya, P. (2009). *Sólo una luz de agua*. Francisco de Asís y Giotto. Tragaluz.
- Olalquiaga, C. (1992). Sagrado kitsch. En *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. Metales Pesados.
- Otto, R. (2006). *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (Trad. F. Navarro). Editorial Sígueme. (Obra original publicada en 1917).

- Rowe, K. E. (2021, 14 de febrero). El milagro del metodismo: del vino al jugo de uva. Comisión General de Archivos e Historia.
- Sánchez Viamonte, C. (1923). Arte y religión. II Conferencia de Cultura Artística.
- Scocchera, V. E. (2019). Objetos de devoción y culto: Prácticas piadosas e intercambios en Buenos Aires y Córdoba.
- Serrano, I. M. (2010). La estética del pastiche posmoderno: Una lectura crítica de Fredric Jameson. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 15, 1–15.
- Smith, C. (1998). *American evangelicalism: Embattled and thriving*. University of Chicago Press.
- Todorov, T. (2008). El espíritu de la Ilustración. Galaxia Gutenberg.
- Trelles, L. A. (2018). El gesto en el arte: Jackson Pollock. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*.
- Trueba, T. G. (2018). Collage, Trash Art o Ready Made: La práctica del apropiacionismo. En *Narrativas mutantes* (pp. 113–140).
- Turner, V. (1967). *El bosque de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*. Cornell University Press.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. PAJ Publications.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso* (F. González Aramburu, Trad.). Alianza Editorial.
- Varela, J., y Álvarez-Uría, F. (1980). *Michel Foucault: Microfísica del poder*. La Piqueta.

Vaskes Sanches, I. (2011). Posmodernidad estética de Fredric Jameson: Pastiche y esquizofrenia. *Praxis Filosófica*, (33), 1–20.

Fuentes periodísticas/difusión

Argentina en línea. (2022, 11 de julio). Hermanos del Río: artistas y galerista chaqueña participan de muestra pictórica en Asunción del Paraguay.
<https://argentinaenlinea.com.ar/nota/21088/hermanos-del-rio-artistas-y-galerista-chaquen-a-participan-de-muestra-pictorica-en-asuncion-del-paraguay>

Barrios Cristaldo, C., y Lezcano, C. (2019, 7 de julio). Sobre la diversidad y el ritual en el arte correntino. *El Litoral*.
<https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2019-7-7-1-0-0-sobre-la-diversidad-y-el-ritual-en-el-arte-correntino>.

Diario Norte. (2022, 2 de septiembre). Sergio Falcón sumó su impronta en la colección “Impares”, de Francisco Ayala.
<https://www.diarionorte.com/221754-sergio-falcon-sumo-su-impronta-en-la-coleccion-im-pares-de-francisco-ayala>

Diario Norte. (2023, 17 de agosto). Adiós a la artista Mati Obregón.
<https://www.nortecorrientes.com/185689-adios-a-la-artista-mati-obregon>

El Litoral. (2004, 9 de marzo). Mati Obregón, una y mil.
https://docs.google.com/document/d/10AOf5u6Ud_NGuHnzv6fmsYamj_69XdvYvMeVvMiJrGg

Góngora, M. (2024, 1 de septiembre). El número 3 y la Santa Biblia. Nuestra Voz.
<https://nuestra-voz.org/el-numero-3-y-la-santa-biblia-por-que-es-importante-el-numero-3/>

Info Chacu. (2022, 22 de febrero). Habitar lo público: se inauguró el mural Cultura y Diversidad.
<https://www.infochacu.com.ar/2022/02/22/habitar-lo-publico-se-inauguro-el-mural-cultura-y-diversidad/>

Instituto de Cultura Corrientes. (2023, 18 de mayo). Comienza hoy la quinta edición de ArteCo 2023. <https://culturacorrientes.com/comienza-la-quinta-edicion-arteco>

Jones, J. (2016, 3 de abril). Andres Serrano on Donald Trump: I never speak ill of people who've posed for me. The Guardian.

Piñero, A. (2024, 7 de mayo). María Magdalena, la compañera de Cristo. National Geographic.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/maria-magdalena-la-companera-de-christo_18835

Prensa Municipal de Rafaela. (2023, 24 de agosto). Torta Parrilla Gauchito: acción performática.
<https://www.rafaela.gob.ar/Museo/NoticiasVer.aspx?i=27070>

Secretaría de Cultura de la Nación. (2015, agosto). Interfaces: artistas contemporáneos del país exponen en el CCK.

<https://www.cultura.gob.ar/agenda/interfaces-artistas-contemporaneos-del-pais-exponen-en-el-cck/>

Sitio Andino. (2012, 24 de marzo). Apariciones místicas en objetos extraños.
<https://www.sitioandino.com.ar/n/31075-apariciones-misticas-en-objetos-extrano>

Uno. (2023, 22 de marzo). La artista de "El velorio de la cruz" aseguró que la hará de nuevo tras su destrucción.
<https://www.diariouno.com.ar/sociedad/la-artista-el-velorio-la-cruz-aseguro-que-la-hara-nuevo-su-destruccion-la-uncuyo-n1084990>

Woo, E. (2014, 12 de noviembre). Polémico evangelio perdido confirmaría que Jesús tuvo dos hijos con María Magdalena. BioBio Chile.
<https://www.biobiochile.cl/noticias/2014/11/12/polemico-evangelio-perdido-confirmaria-que-jesus-tuvo-dos-hijos-con-maria-magdalena.shtml>

Recursos de internet/digitales/multimedia

Aparecido, B. [BlasAparecido]. (2025, 12 de mayo). Con Amooooorrrrrrr!!!!
@laalondracasadehuespedes invita a compartir El Verano Más Largo de la República
[Imagen adjunta] [Publicación de Facebook].
<https://www.facebook.com/mario.forastieri/posts/pfbid0D5MgF4GKhpLPhWx4qmNVyYuCDPf5BiXpUcT6zAXW2MtYzaWZpNmWshy8hpqXLvUal>

Feria de Arte Contemporáneo - ArteCo. [@arteco_feriaok]. (2024, 26 de mayo). En el marco de ArteCo24 se inauguró en Hotel la Rozada Suites la muestra **Naturaleza Desbordada** de la querida artista [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C7cTidgOfO-/>

- Arte Online. (2025, julio). De la influencia de lo textil.
https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/De-la-influencia-de-lo-textil
- Balarezo, C. (2016, 5 de octubre). El cubismo, ¿pintura de historia o arte conceptual? Historia del Arte PUCP Lima.
<https://historiadelartepucp.blogspot.com/2016/10/cada-divinidad-crea-asu-propia-imagen.html>
- Canal 9. (2022, 17 de noviembre). Se viene La Hinchada TV: avanza el mural con figuras de Maradona y Messi [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Uqjk1PE9SyE>
- Canal-e. (2021). Sobre la Obra - Mati Obregón [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=v-9VJEGMXO0>
- Cultura Formosa. (2025, 27 de marzo). Exposición de Sergio Falcón en el Teatro de la Ciudad "La Milagrito" [Publicación]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=967725502207812&id=100069111133972&set=a.251494157164287>
- Gilda. (1997). No es mi despedida [Canción]. Leader Music. Grupo Coviñas. (2021). El dios griego del vino: ¿Quién es? <https://covinas.com/dios-griego-del-vino>
- Juan y Juan. (1969). Bailando en una pata [Canción]. RCA Vik Records. Mark, J. J. (2019, 17 de junio). La Iglesia medieval (A. Elduque, Trad.). World History Encyclopedia.
<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-18341/la-iglesia-medieval/>
- Masdearte.com. (s.f.). Junk art. <https://masdearte.com/movimientos/junk-art/>

Museo Castagnino+Macro. (2025, abril). Sala de Exvotos a La Difunta Correa de Antonio Berni.

<https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/699/title/Sala-de-Exvotos-a-La-Difunta-Correa-de-Antonio-Berni> Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau. (2024, 29 de mayo).

Blas Aparecido – Collage y mezcla de lenguajes visuales [Fotografía]. Instagram.

<https://www.instagram.com/p/C7js5XWA5Oy/>

Martins, S. R. (2021). La mitología de los superhéroes y la religión. Coalición por el Evangelio.

<https://www.coalicionporelevangelio.org/articulo/mitologia-superheroes-religion>

Téllez, O. (2004). El producto cultural. <http://www.othontellez.com>

VADB.org. (2008, 7 de octubre). Puentecircuitos. Buenos Aires–Corrientes.

<https://vadb.org/events/puentecircuitos-buenos-aires-corrientes>

Disclaimer de uso de inteligencia artificial

Para la realización de esta tesina de grado se ha empleado la utilización de las inteligencias artificiales (IAs) Chat GPT (versión GPT-4.1) y NotebookLM en función de la corrección ortográfica y gramatical del texto antes de su entrega, para generar cuadros comparativos y descubrir autores que aporten al desarrollo de este escrito. Se usaron los siguientes prompts “Generar un cuadro comparativo en español, donde muestre claramente los objetivos que se cumplieron o no en relación al Dictamen del Tribunal teniendo en relación entre la Tesina Primera versión y Tesina Segunda versión. Que en la primera columna figura la corrección del tribunal, en la segunda columna figura que puntos se resolvieron, en la tercera pregunta qué puntos faltan por resolver y en la cuarta columna que consejos pueden ser útiles para solucionar los puntos que faltan por corregir.” “Indicar autores que hablen sobre los roles de género femeninos en el arte contemporáneo latinoamericano en función de analizar la obra de Mati Obregón” “Indicame que puntos puedo tomar de las autoras Barrios y a Scochera para desarrollar un apartado denominado incidencia de género” “Revisar este apartado de análisis de obra y sin modificar su contenido ni una palabra adaptarlo para ajustar su coherencia y cohesión y corregir los errores ortográficos y gramaticales”. A partir de los resultados se elaboraron los textos correspondientes y en el caso de los prompts de corrección se revisó que cumplieran con la consigna de no modificar sustancialmente lo ya escrito. En cuanto a las consideraciones éticas confirmo que el contenido de la tesina es plenamente de mi autoría y que no se utilizó el mismo para generar contenido nuevo ni para automatizar ninguno de las partes de desarrollo.