

Xavier Moreno
Profesor de la Escuela Superior de Arte de Manresa

RESUMEN:

La práctica votiva puede entenderse como un producto –cuando no un subproducto- de la Historia del Arte anclada en lo remoto de ciertas prácticas religiosas. No obstante, la lectura aquí planteada se inicia con la intuición de que no es tanto el exvoto un tipo inferior de obra artística, sino más bien como toda obra de arte es un exvoto. Para desarrollar este argumento, debemos operar un pequeño giro y dejar de contar con la obra de arte como patrón del que analizar esta práctica y adentrarnos en el misterioso mundo de la historia y los funcionamientos de las imágenes.

PALABRAS CLAVE: Exvoto, obra de arte, imágenes, Historia del arte, Teoría del arte, Lévi-Strauss, Santuari de Sant Ramon

ABSTRACT:

Votive practice can be understood as a product-if not a byproduct of the History of Art embedded in certain remote religious practices. However, the text outlined here begins with the intuition that the votive offering is not an inferior type of artistic work, but every work of art is a votive offering. In order to develop this argument, we must change our way of thinking and stop counting on artwork as the pattern from which we can analyze this practice, and delve into the mysterious world of history and how images work.

KEYWORDS: Exvoto, art work, image, art history, art theory, Lévi-Strauss, Santuari de Sant Ramon

* Licenciado en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Ha realizado estudios de Filosofía y Antropología. Ha llevado a cabo diversos proyectos artísticos combinando diferentes disciplinas y ha escrito en diferentes revistas especializadas sobre arte contemporáneo, cine y animación. Actualmente es profesor de la Escuela de Arte de Manresa.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 5, Nº 2, 2013, pp. 69-76.

Recibido: 4 julio 2013

Aceptado: 25 julio 2013

Se entra en una de esas salas más o menos recónditas de santuarios y monasterios donde permanecen impasibles objetos raramente cotidianos, familiarmente extraños. Ninguno de ellos ocupa un lugar significativo. Por el contrario, simplemente cuelgan. Y cuelgan apiñados. Sin orden ni concierto. Nada de conjuntos de unidades discretas conformando algún enunciado que nos desvele significados ocultos. Nada de una globalidad calculada y coherente que nos permita sentir el goce de una experiencia estética continua y diacrónica.

Lejos de pensar cómo los exvotos se parecen a las obras de arte, cómo pueden ser comparados, clasificados o valorados con y en contraste con ellas, habría que pensar cómo toda obra de arte es un exvoto. Ello si extendemos la definición de obra de arte y la llevamos tan cerca de una terminología donde la llamaríamos, simplemente y aun asumiendo el riesgo de la ambigüedad, imagen. Que toda obra artística sea una imagen o que toda imagen sea siempre una obra de arte, poco importa. Lo cierto es que los seres humanos hemos fabricado esos artefactos, esas representaciones específicas, las visuales, desde *siempre* y en *todos* los lugares. De hecho, no es que fabriquémos ese tipo de artilugios porque seamos humanos sino que más bien somos humanos porque hacemos imágenes. Hablamos, *tocamos* música y *recitamos* mitos.

Una imagen es cerrar un ojo. Con ello, lo visible, el mundo de las cosas, se transforma y entramos en otro lugar, merced a una alteración de lo continuo. Otros mecanismos son necesarios, no obstante, para hacer existir una imagen cuando miramos con los dos. Porque las imágenes nunca son un determinado tipo de objetos. No son artefactos concretos en virtud de sus características particulares –aunque haya siempre algo de esto–, sino más bien esos objetos que devienen especiales mediante la intercesión de un pacto tácito, e incluso inconsciente, entre personas. Entre la experiencia fisiológica y perceptiva de cerrar un ojo y la convención colectiva de atribuir ciertos usos a algunos objetos, se extiende el territorio de las representaciones visuales y el arte. No son, por tanto, sus rasgos propios los que diferencian esos objetos de los restantes: las imágenes, más que características, poseen funcionamientos. Y la diferencia estriba en conceder a este segundo planteamiento el beneficio del tiempo y la experiencia. Una imagen no es, sucede. Es siempre situacional¹.

1. Esta definición de *situación* a la que nos referimos está muy cerca de la de “situación social” u “ocasión social” de Erwin Goffman.

Se ha hablado profusamente sobre la activación de las obras de arte en aras a conseguir su funcionamiento adecuado. Una imagen es un objeto activado en busca de una eficacia específica. Este mecanismo de la activación, que no es otro que el de la consagración, adquiere formas diversas como en la conocida *Netra Pinkama* de los budistas de Ceilán donde el oficiante de la ceremonia, en el momento preciso, pinta los ojos de la estatua de espaldas a ella: inmediatamente después de este acto, el artesano debe taparse los ojos y posar su mirada en algún objeto que más tarde deberá destruir². Dar vida a una imagen es siempre peligroso. Como lo son para la mirada los dibujos de arena navajos que el chamán y sus ayudantes pintan durante el ritual de curación y que, sin embargo, venden sistemáticamente encolados en lienzos a turistas y curiosos: estos suvenires, al no estar activados precisamente mediante el ritual, no resultan dañinos para la vida de los occidentales. Quizás ni los mismos navajo se habían preguntado nunca, si es que lo hacen ahora, por algo semejante a la activación de las imágenes antes de comercializar sus pinturas. Es siempre una experiencia temporal estrictamente delimitada, detalladamente calculada, la que funda una imagen: nada más adecuado para confirmar este extremo que una película de cine.

Precisamente la supresión de la temporalidad es lo que hace de la música y del mito, según Lévi-Strauss³, sistemas de representación diferenciados de la pintura. Aunque debe observarse, más bien, que en los tres lo que existe es una relación extraña en relación con el tiempo de la lengua. El mismo Lévi-Strauss establecerá más tarde, en su célebre *Finale* de *El hombre desnudo*, las coordenadas de un sistema donde lenguaje oral por un lado y mito y música por el otro conforman una relación compleja. La música se erigiría en él como una estructura de sonidos menos el sentido y el mito como una de sentido menos el sonido, mientras que el lenguaje se fundamentaría en la reunión del sonido con el sentido⁴. En sus escritos, el antropólogo francés, en principio no otorga, no obstante, ningún papel relevante

2. David Freedberg, *El poder de las imágenes*, (Madrid: Cátedra 1992), 111

3. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo cocido y lo crudo*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1964]), 25

4. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, (México: Siglo XXI, 2000 [1971]), 584

a las imágenes. Más que hablar de imágenes como el conjunto de representaciones visuales inscritas o fabricadas para ser miradas, cuando piensa acerca de la representación visual en ambos textos, habla de pintura o de obra de arte y únicamente refiere este término cuando sugiere que “en lugar de un esquema codificado en sonidos, el mito le propone [al oyente] un esquema codificado en imágenes”⁵. El mito, pues, es portador o, mejor, evocador de imágenes, pero imágenes, esta vez, mentales, lo que limita su estudio. Más que avivar el denso debate de las imágenes y el imaginario, lo que apreciamos en la reflexión de Lévi-Strauss es que, desde un ángulo determinado, las imágenes pueden perfectamente pensarse como próximas a la música y cercanas al mito, y tanto como estos, alejadas o, mejor dicho, en oposición respecto de la lengua. Prácticamente la totalidad de sus conclusiones acerca de la música y el mito son aplicables a las imágenes. Y de la suma de esas dos extracciones, la de restar el sentido al lenguaje por parte de la música y la de restarle el sonido por la del mito, resulta algo parecido a la matemática: sistema que usurpa del lenguaje tanto el sentido como el sonido. Pero a diferencia de ella, el uso de las imágenes se erige precisamente como sistema de contraposición al orden propio del lenguaje. Se trata del famoso valor simbólico 0, “un signo que señala la necesidad de un contenido simbólico suplementario al que ya tiene la cosa significada, pero que puede ser un valor cualquiera siempre que forme parte de la reserva disponible”⁶. La imagen no significa cosa alguna, sino que está llamada a significar *cualquier* cosa. Cuando no a auténticos racimos de sentido que, por pura exageración, conducen a algo así como a una emoción.

Las imágenes no emiten sonidos –aunque la imagen silenciosa sea extraña. Y tampoco significan nada preciso –aunque nos apresuremos a preguntar por su significado. La experiencia de los exvotos confirma ambos extremos. Nada más silencioso que la sala dedicada a tal fin. Nada más extraño que su sentido. Más que del significado, el territorio de la imagen es el de la posibilidad. El de la potencia: “*estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles [...]*”⁷

Colgar es elevar, colocar algo a la altura de los ojos o más arriba. Pero no para hacerlo visible, sino todo lo contrario. No para destacar el objeto sino precisamente para hacerlo desaparecer. Sólo así podría mostrar lo que muestra toda imagen, alguna de las caras de lo invisible. Únicamente en apariencia el objeto continúa siendo un objeto: todos saben que una vez colgado, ha dejado de ser objeto y ha perdido su utilidad, cualquier utilidad, para convertirse en el vehículo de un “*poder significado desmesurado*”⁸.

Las imágenes son siempre *lo otro* respecto del continuo de la lengua y del pensamiento. Otra cosa. Hacemos imágenes de todo lo que no puede decirse o escribirse, cantarse y danzarse. Hacemos imágenes, sobretodo, para salvar la distancia existente entre vivir y pensar. Distancia que dibuja un espacio continuamente relleno de artefactos, procedimientos y actos, muy a menudo indescifrables –precisamente esa es su labor–, que han dejado de ser percepción y experiencia, pero que no pueden llegar a ser, a riesgo de tornarse ineficaces, discurso.

¿Cuál es la razón por la que nos vemos abocados en ciertas circunstancias a acumular y colgar de forma especial objetos? Cuando algo se acumula o se cuelga pierde su utilidad y también sus significados. Desaparece. Y no lo hace para transformarse en otros objetos. Precisamente lo hace para negar su existencia de objeto, para devenir nada útil, nada significativo. Una imagen es, efectivamente, un objeto extraviado, huérfano, continúa siendo algo, pero algo asignificante. Es esa precisa y contradictoriamente su utilidad, carecer de ella. Sólo así un objeto puede adquirir la forma de una posibilidad. Y es en un abanico abierto de posibilidades donde una imagen encuentra su uso. La imagen no tiene un significado, es precisamente la descomposición del significado y la potencialidad del sentido lo que la dota de un carácter especial. El camino más o menos directo del signo a lo que significa, a un campo semántico⁹ o incluso cuando es a una polisemia queda quebrado y la conexión entre significante y significado propia del lenguaje articulado se sustituye no tanto por una ambigüedad¹⁰ sino por la exageración.

5. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, 591

6. Claude Lévi-Strauss, *Introducción a la obra de Marcel Mauss*, en Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, (Madrid: Tecnos 1979), 40

7. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, (Anagrama: Barcelona, 1993), 179

8. Manuel Delgado, *La magia. La realidad encantada*, (Barcelona: Montesinos, 1992), 89

9. Umberto Eco se refiere a “campos semánticos” al hablar del significado. Umberto Eco, *La estructura ausente*, (Barcelona, Lumen: 1986 [1968]) 111

10. Es Umberto Eco quien insiste en la ambigüedad como materia primera de la obra artística o el código

No se trata tanto de una cualidad propia del signo o del proceso de significación como de una capacidad de las imágenes para multiplicar esos significados dotándose así, de “*una versatilidad de virtudes conectivas*”¹¹. La imagen, pues, no conduce a la resolución o la consecución de algún enigma, sino que es un medio por el cual se es capaz de vislumbrar la naturaleza y la razón por la que existen enigmas y hacerlos asimilables, vencibles. La operación que realizan, cuando se ponen a funcionar, es la de dotarnos de una herramienta capaz de ordenar el conjunto de esos enigmas; de unir y hacer comprensibles, por breves instantes, esa disparidad, las contradicciones que no sólo obstaculizan sino que sustentan la vida en común de un grupo humano. Su empresa es la de recorrer la distancia existente entre lo que se es capaz de vivir y las maneras en las que explicamos lo que vivimos.

* * *

A) En un grave accidente de tráfico un joven salvó la vida gracias a su casco que quedó maltrecho guardando intacto su cráneo. Días más tarde llevó ese casco al santuario, colgándolo de la pared dedicada a conservar exvotos y añadiendo una nota manuscrita explicando los hechos. B) La imagen fotográfica de un accidente. Una carretera, edificios, un helicóptero de los bomberos. La captura de la instantánea en aquel preciso instante resultó, evidentemente, imposible por lo que su autor no ha dudado en aplicar la infografía para componer una imagen fidedigna de los hechos, recogiendo elementos de otras fotografías, fragmentos de otras imágenes. C) Una mujer embarazada pintada con colores alegres y brillantes en un estilo muy próximo a la ilustración infantil. La mujer, de aspecto jovial, sonríe y el cuadrado está lleno de inscripciones tal como un cómic o un álbum ilustrado. D) Retrato fotográfico de los años cuarenta en adelante, en blanco y negro, del rostro de numerosas personas, enmarcado y acompañado de alguna inscripción que hace referencia a enfermedades o accidentes.

poético. Pero esa ambigüedad no es un punto de inicio, una técnica, sino precisamente una resolución, una consecuencia del uso inevitable de un mensaje, el poético, artístico o como quiera llamarse, que más que utilizar un código específico –como en el caso de las imágenes– marca, puntual, actualiza, contradice un código, el lingüístico. Umberto Eco, *La estructura ausente*, 98 en adelante

11. Delgado, *La magia. La realidad encantada*, 82

Los cuatro ejemplos que acabamos de citar corresponden a exvotos del Santuario de Sant Ramon Nonat en la comarca catalana de La Segarra. Se trata de cuatro tipos de exvotos contemporáneos que han recurrido a técnicas artísticas diferentes. Decíamos que toda obra de arte, toda imagen, es un exvoto y no tanto que existan exvotos más *artísticos* que otros. Acumular y colgar. Acumular y colgar objetos de tal y cual forma. De maneras determinadas o, mejor, contra cualquier determinación y utilidad aparente.

Todavía hoy y pasando por las prácticas de todas vanguardias artísticas del siglo XX, acumular objetos y colgarlos ha sido un acto recurrente que hunde sus orígenes en el fondo del tiempo. Lugares dedicados a una suerte de acumulación que pareciera ilógica, irracional. Maravillosa. Los gabinetes de curiosidades que aparecieron en el siglo XVII en Europa son espacios dedicados a guardar maravillas. No pocas. Muchas. A montones. Es significativo que el lugar para acumular muchos de esos objetos era, anteriormente, la iglesia¹². Y no sería de extrañar que en algún momento, muchos exvotos que todavía hoy podemos contemplar compartieran el espacio del santuario.

Colgar un objeto es, pues, desubicarlo. La Historia del Arte es una ciencia de cosas colgadas. Salones y salas de exposición. A diferencia de la reliquia que se esconde o del retablo venerado que se oculta con sus puertecillas –el retablo *Virgen de las Rocas* de Leonardo permanecía la mayor parte del tiempo cerrado–, objetos únicos y separados, los exvotos se cuelgan en racimos del techo y de las paredes. Los exvotos deben estar en contacto unos con otros en orden a constituir un conjunto, porque es el conjunto lo que resulta eficaz. Y la eficacia tiene que ver con el acto, siempre temporal, de mirar. Y entre la mirada y el pensamiento se encuentra la emoción.

La emoción es lo propio de las imágenes. De la obra de arte. Emoción entendida como algo epidérmico, reacción muscular ante una experiencia que sirve de atajo, de sutura efímera entre el mundo de lo visible y el de lo invisible, entre lo que es y lo que podría o debería ser. La mirada emocionada no se encuentra en el final de la experiencia de los exvotos, ni de ninguna otra imagen. La emoción es el

12. Joan de Déu Domènech, “Cocodrils i balenes a les esglésies”, *Locus Aemoneus* nº5, 2001-2003, 253

camino. Camino hacia ciertas operaciones intelectuales que tienen como materia prima y horizonte, el pensamiento, el lenguaje, la práctica del exvoto y en general la de la imagen, pero también la de todo objeto sagrado, “no tiene como objeto, a pesar de las apariencias, vencer una dificultad en el plano técnico sino resolver un contencioso de orden intelectual”¹³. Más que efectivamente para dar las gracias ante una intercesión divina determinada, lo que consigue el exvoto es dotar de sentido y confirmar, de forma colectiva, a algo que, a simple vista, no lo tiene: el milagro. Y ese sentido es, precisamente, la propia creencia en ellos que se recuerda y se funda, se fabrica al mismo tiempo que se corrobora. Aunque, en efecto, cada uno de los exvotos de un santuario haya sido colocado por alguien e independientemente de lo pensado y sentido por ese alguien, el funcionamiento del exvoto se juega justo en el encuentro con los demás exvotos y, sobre todo, en el encuentro con la mirada de quienes los contemplan. Juntos. Colgados. Sólo entonces la globalidad de la práctica adquiere sentido porque dota de sentido la experiencia individual, mediante, precisamente, lo social.

La práctica del exvoto es vivamente la práctica de la imagen. De la pintura, del dibujo, de la ilustración, la fotografía, el cine. Como el ritual, la experiencia del exvoto “no es una reacción a la vida, es una reacción a lo que el pensamiento ha hecho de ella”¹⁴. Es sobre todo su posición ambivalente ante la temporalidad –no una experiencia que suprime el tiempo como la música, sino lo contrario, la prolongación del tiempo suspendido, detenido, puesto en cuestión– y también ante la lengua, lo que hace de la imagen un elemento recurrente cuando los seres humanos necesitamos agujerear esa capa densa, continua y ficticia que es la cultura, o sea, la realidad. Agujero que, como una ventana, da a la naturaleza, al orden perdido, eso que, sin saber ni qué es, somos conscientes de, en la cotidianidad de la vida en común, haber perdido. Una imagen sólo puede mirarse vivamente.

Los mecanismos por los cuales ese conjunto de exvotos sirve, efectivamente, para lo que queremos que sirva, son complejos. Pareciera que cualquier objeto poseería las características necesarias para convertirse, una vez dispuesto, consagrado o activado, para funcionar como un exvoto y, sin embargo, la diversidad no es

tan grande. Los exvotos se parecen entre ellos y se pueden agrupar en grupos no tan numerosos mediante su aspecto formal. Fue Marcel Duchamp quien demostró que un objeto cualquiera puede convertirse en una obra de arte merced a un simple desplazamiento de ubicación. Pero esa denominación de objeto cualquiera debiera reflexionarse: no cualquier objeto sino cualquier objeto de una serie de objetos determinados, de un repertorio dado de antemano. Aunque parezca que cualquier cosa pudiera ser un exvoto, el exvoto responde a leyes y reglas específicas. Que una fotografía o un montaje fotográfico, un casco de motorista, una ilustración y pintura puedan cumplir el mismo objetivo, no debiera engañarnos: las regularidades deben buscarse no tanto en los estilos o la semejanzas formales, sino en otros lugares.

Un exvoto debe explicar un hecho de forma determinada. De las infinitas maneras como podría explicarlo, lo hace mediante unas pocas fórmulas concretas. Que esas fórmulas sean más o menos narrativas, que expliquen mejor o peor los hechos, es prácticamente irrelevante. De hecho, son esas pocas fórmulas y su constancia¹⁵ en el tiempo las que atestiguan precisamente una suerte de conformidad y aceptación ante técnicas y procedimientos comunes, el origen de los cuales es significativo aunque más o menos arbitrario y muy probablemente azaroso. Como el artista crea su obra, el exvoto se inventa a partir de fragmentos de otras representaciones, relacionados de forma más aleatoria –aunque precisa y convencional– de lo que imaginamos. Como en el cine, lo crucial es ese conjunto de pedazos de bloques de imágenes y sonidos. Y esa globalidad, hecha de trozos sueltos –que son, no obstante, los que guardamos en la memoria– evidencia su funcionamiento. Globalidad que sólo adquiere sentido en el encuentro de unos exvotos con otros. En su acumularse y en su colgarse.

13. Manuel Delgado, *La magia. La realidad encantada*, 14

14. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, 615

15. Didi-Huberman se sorprende de esa regularidad, Georges Didi-Huberman, *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013)

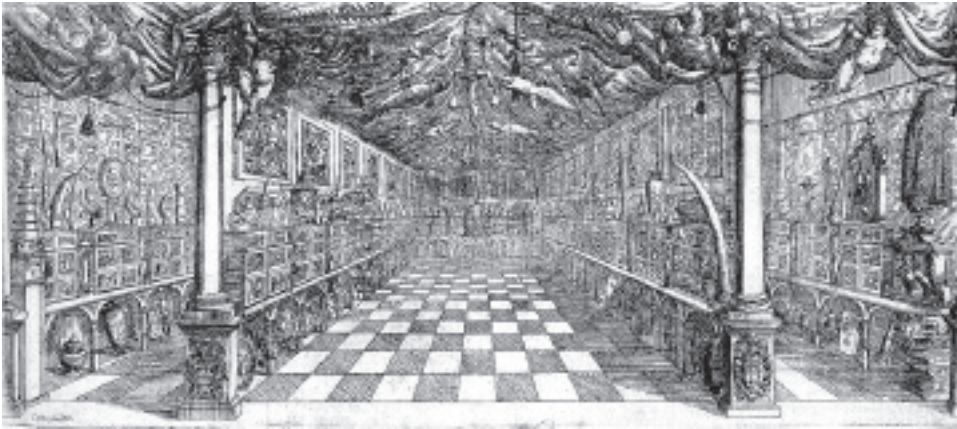


Figura 1. Manfredo Settala, gabinete de curiosidades



Figura 3. Cocodrilo y cuerno de elefante colgados en la catedral de Sevilla



Figura 2. Exposición Dadá de 1920



Figura 4. Hueso de ballena en la iglesia de Prats de Molló

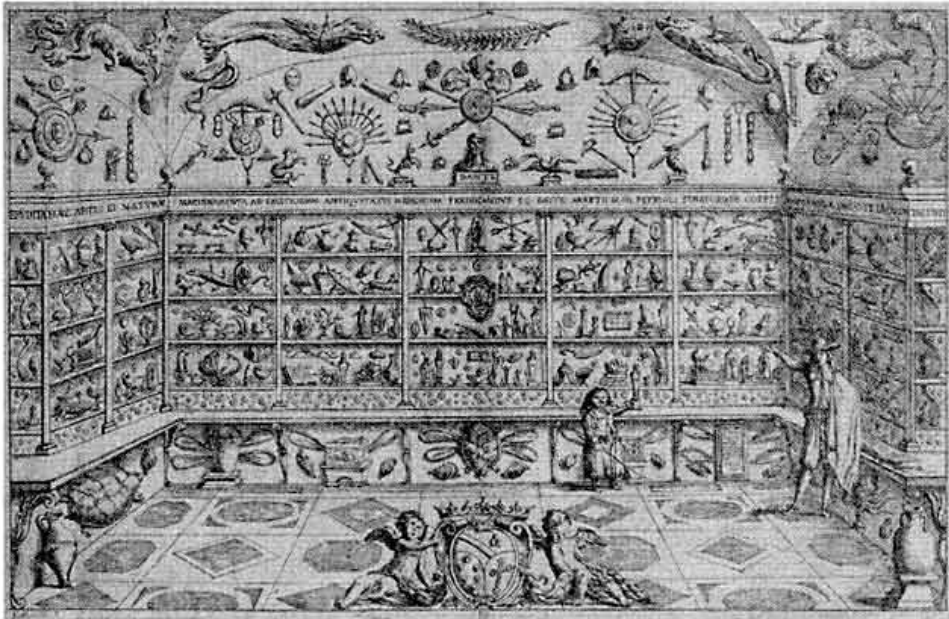


Figura 5. Frontispicio del gabinete de curiosidades de Aldrovandi



Figura 6. Jenny Odell, 195 Yachts, Cargo Ships, Tankers, Barges, Riverboats, Hospital Ships, Cruise Lines, Ferries, Military Ships, and Motorboats, 2010