

Departamento  
de Estudios  
Históricos y Sociales

 FACULTAD  
**DE ARTES**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la  
**Licenciatura en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales**

Título:

**La dimensión epistémica del proceso artístico.  
Lo nativo y decolonial en las estaciones del Vía Crucis y tímpanos de la Catedral  
de la ciudad de La Plata**

Tema:

Arte decolonial, cristiano y latinoamericano

2023

Bifaretti, Luisina  
DNI: 40.811.416  
Legajo: 78692/2  
Tel: 2215416275  
E-mail: [luisinabifaretti97@gmail.com](mailto:luisinabifaretti97@gmail.com)  
Director: Sánchez, Daniel Jorge  
Codirectora: Belén, Paola Sabrina

## **Agradecimientos**

Agradezco con mucho afecto en esta oportunidad a mi director de Tesis de Grado, Daniel Jorge Sánchez y mi co- directora, Paola Sabrina Belen; quienes fueron sostén y guía segura para llevar a cabo el arduo trabajo de investigación, sosteniendo y apoyando la temática que elegí desde un comienzo, brindando recursos bibliográficos, sus conocimientos, su tiempo y compromiso.

Agradezco a los artistas elegidos, Gabriel Cercato y Alejandro Santana, quienes me recibieron afectuosamente y estuvieron a disposición brindando entrevistas, diálogos, fotografías inéditas y material de archivo para que este proyecto se lleve a cabo.

Agradezco en profundidad a mi familia, quienes estuvieron presentes y fueron sostén durante mi recorrido como estudiante de grado.

Agradezco a la Fundación Catedral, Walter Di Santo, Adela Juárez y al personal de la Catedral de la Ciudad de La Plata; por brindarme información, libros, textos y visitas al museo de la Catedral de la Inmaculada Concepción; aspectos fundamentales que enriquecieron la producción escrita.

Agradezco a mis compañeros y al cuerpo docente que ayudaron, sostuvieron y acompañaron estos años de aprendizajes en esta casa de estudios.

Agradezco a Francisco Andrés Flores y Florencia Avellaneda Larumbe, quienes tomaron gran parte de las fotografías del proyecto en ambos templos catedralicios.

Agradezco a la cálida Facultad de Artes y la Universidad Nacional de La Plata por darme la posibilidad de crecer en vínculos humanos, en el estudio, en la profesionalización del arte y su historia, aquella que nos mantiene vivos y libres; con calidad, siendo pública y gratuita.

Historia para no olvidar y contextualizar, Arte para vivir y avanzar.

A propósito de mi tema y trabajo de graduación:

“El Arte como instrumento que contrasta la cultura del descarte y abre a nuevos horizontes que parecieran no existir más” (Francisco I, 2016).

**Abstract**

En la presente Tesis de Grado nos proponemos indagar acerca de la dimensión epistémica ocasionada durante el proceso artístico.

Nos planteamos acercarnos a los conceptos postulados por la Filosofía y Teología de la Liberación con el fin de pensar su vínculo con el corpus de obra elegido. Asimismo, poder dar cuenta cómo interviene la perspectiva decolonial y nativa de las imágenes religiosas de los templos catedralicios seleccionados y dimensionar la estética regional y latinoamericana.

**Problema a investigar**

El arte religioso cristiano es uno de los temas más tratados en la iconografía europea en diferentes períodos de la Historia del Arte.

En América Latina este tipo de arte sacro aporta nuevas maneras de ejecutar el icono y por consiguiente el carácter iconológico del relato bíblico que da a conocer la historia de Jesús de Nazaret. Al mismo tiempo, con los agentes del campo del arte, se ocasiona una dimensión epistémica del proceso artístico, con una perspectiva decolonial y nativa.

Para reconocer esta dimensión, el icono sacro latinoamericano y su nueva perspectiva desde el Sur global, es importante visualizar la obra de los artistas elegidos desde una mirada situada y contextual, la cual ocasiona una epistemología basada en el pensamiento latinoamericano y una nueva Estética Sacramental de la Liberación.

**Objetivos generales**

- Dar cuenta de la dimensión epistémica del proceso artístico decolonial y nativo en el arte religioso- cristiano
- Aportar teórica y visualmente nuevas nociones al pensamiento latinoamericano y decolonial desde una Estética de la Liberación

**Objetivos específicos**

- Vincular iconográfica, iconológica e interpretativamente las obras de arte visuales seleccionadas
- Describir y analizar desde el proceso de producción el corpus de trabajo elegido

- Utilizar diferentes herramientas y recursos en la investigación para entender cómo se produce el conocimiento en el proceso artístico
- Contextualizar y dar cuenta en los tímpanos y estaciones del Vía Crucis; nociones como: decolonialidad, lo nativo y local repensando desde América Latina
- Identificar en las obras y su ejecución la producción de conocimiento vinculado a la Estética de la Liberación
- Describir y explicar nociones que den cuenta de diferentes áreas del conocimiento como la Filosofía, Ética, Política y Teología de la Liberación
- Realizar una investigación cualitativa, abierta y sujeta a modificaciones que colaboren en el desarrollo del pensamiento decolonial latinoamericano

### **Hipótesis o preguntas de la investigación**

Las imágenes cristianas tienen una carga fundamentada desde la sacralización de la obra de arte, este proyecto se centrará en la importancia de visualizar el arte cristiano desde la palabra de los dos artistas latinoamericanos, argentinos y su materialización concreta en este recorte de obras. Resulta importante dimensionar cómo y de qué manera cada obra manifiesta las luchas sociales, políticas y por tanto filosóficas/ éticas y teológicas, en un tiempo determinado donde fueron producidas.

Es decir, rescatamos que existe una dimensión epistémica fuerte en todo proceso de construcción y producción artística. A su vez, enfatizamos en el carácter relacional y situacional de los artistas y su proceso constructivo dentro del arte religioso, cristiano y latinoamericano.

Proponemos plantear que es posible pensar una religión cristiana y católica que deviene del Imperio Romano, manifestada en obras de arte que interpelan directamente a nuestro continente mestizo, donde la producción artística ya no es sacralizada sino que contiene un carácter pedagógico/ mistagógico desde el sentido catequístico y de compromiso social.

### **Metodología y/o técnicas a emplear**

Se realizó la selección y recorte de obras, la toma de fotografías de las mismas.

El recorte bibliográfico específico que acompañó el análisis visual con la temática propuesta.

Se llevaron a cabo entrevistas a los artistas que fueron incluidas dentro del análisis visual de todas las obras seleccionadas. Fusionamos estas dos voces con los documentos, textos y diversa bibliografía; la cual recolecta gran parte de la información del proyecto de investigación.

Se llevó a cabo el análisis iconográfico, iconológico e interpretativo de las obras de artes visuales seleccionadas en dos etapas.

La primera etapa de la investigación, visual y teórica, se sustentó con un análisis propio como estudiante de Historia del Arte, sumado a cómo se van intercalando los conceptos de los autores elegidos.

Luego se realizó con un carácter descriptivo y explicativo el marco teórico propio de la Estética de la Liberación y la dimensión epistémica del proceso de producción artística. Finalmente se pensó en la elaboración de la reflexión final y consideraciones que invitan a que la investigación quede abierta y sujeta a modificaciones posteriormente.

# Índice

Introducción.....	6
<b>1. Primera parte:</b>	
<b>1.1.</b>	
<b>a.</b> Aproximaciones generales al pensamiento estético latinoamericano.....	7
<b>b.</b> La Estética de la Liberación en los tímpanos de la Catedral de la Inmaculada Concepción de la Ciudad de La Plata.....	11
<b>c.</b> Lo nativo, local y decolonial en las estaciones II, IV y VI del Vía Crucis de la Catedral de la Inmaculada Concepción de la Ciudad de La Plata y la Catedral de Nuestra Señora del Nahuel Huapi en Bariloche.....	20
<b>1.2.</b> La dimensión epistémica en el proceso artístico .....	28
<b>1.3.</b>	
<b>a.</b> El aporte de la Filosofía, Teología y Política de la Liberación.....	32
<b>b.</b> Hacia una Estética de la Liberación.....	35
<b>1.4.</b> Consideraciones finales.....	39
<b>2. Segunda parte:</b>	
<b>2.1.</b> Bibliografía y referencias.....	41
<b>2.2.</b> Anexo.....	43

## **Introducción**

En este escrito se analizarán las estaciones del Vía Crucis de la Catedral de La Plata (Buenos Aires) y la Catedral de San Carlos de Bariloche ubicada en la Provincia de Río Negro. Dichas estaciones fueron realizadas por el escultor platense Gabriel Cercato y el arquitecto Alejandro Santana, respectivamente.

Se abordarán la iconicidad e iconología de las obras desde una perspectiva decolonial que contribuya a dimensionar el carácter epistémico del proceso productor de las mismas. Repensando desde Latinoamérica y la modernidad- contemporaneidad el concepto de descolonización con relación a las obras de ambos artistas.

Las categorías de análisis se configurarán a partir de un marco teórico construido por autores de la Filosofía de la Liberación como Enrique Dussel, Rodolfo Kusch y Juan Carlos Scannone, recuperando también concepciones del sociólogo Boaventura de Sousa Santos.

Algunas nociones que se retomarán de los autores anteriormente mencionados serán: descolonizar el saber; sociología de las ausencias y emergencias; ecología de saberes; Epistemologías del sur; repensarnos desde el Sur global; derechos humanos posimperialistas; reconstrucción intercultural; no al descarte mundial y las fronteras deshumanizantes; derechos de los pueblos; límites de las visiones liberales y memoria.

Las categorías de análisis serán abordadas desde un recorrido histórico- filosófico basado en la concepción de arte y los agentes que participan en el proceso creador. En tal sentido, se examinarán las categorías de la estética tradicional europea (obra de arte, artista) y su devenir contemporáneo, privilegiando una concepción relacional y situacional del proceso artístico, repensando de ese modo dichos conceptos en el contexto latinoamericano, argentino específicamente.

### 1.1.a. Aproximaciones generales al pensamiento estético latinoamericano

En el siguiente trabajo de investigación, nos serviremos de diferentes conceptos de autores y referencias bibliográficas que colaborarán para comprender la dimensión epistémica del proceso artístico desde una perspectiva nativa y decolonial; en el análisis del siguiente corpus de obras: en una primera instancia, los tres tímpanos del artista Gabriel Cercato<sup>1</sup> en la Catedral platense. En un segundo momento, de modo paralelo; las estaciones II, IV y VI del Vía Crucis del mismo templo y del arquitecto Alejandro Santana<sup>2</sup> en la Catedral de Nuestra Señora del Nahuel Huapi de San Carlos de Bariloche.

---

<sup>1</sup> Gabriel Francisco Cercato es un artista plástico, escultor y docente argentino. Nació en la Ciudad de La Plata, Buenos Aires en el año 1964. Se formó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata como profesor en Artes Plásticas con orientación en escultura, e Historia del Arte. Es diplomado en Filosofía de la Liberación de la UNju (Jujuy) y actualmente es maestrando de la FdA (UNLP).

Es profesor de Teología, Filosofía y Ciencias Sagradas en el Instituto Superior de Teología de La Plata, Argentina.

Es docente actualmente de la cátedra de Estética para la carrera de Historia de las Artes; de la misma manera dicta la cátedra de Estética en el Instituto Superior de Teología; Prof. de Arte, Cultura y Estética contemporánea en el Instituto Superior Catedral en La Plata.

Es jefe del Taller de utilería y escultura del Teatro Argentino de La Plata.

Su trabajo como carpintero tallista especializado en imaginería religiosa se destacó en las esculturas en mobiliarios domésticos y objetos de uso litúrgico (cálices, altares, sagrarios, ambores, etc.). Se destacó por la realización de tallas en madera para varias Iglesias y capillas platenses. Realizó trabajos de restauración y réplicas de imágenes religiosas.

Fue autor del proyecto escultórico en las obras del completamiento de la Catedral de la Ciudad de la Plata (torres, fachada, tímpanos y pórtico, Vía Crucis) con dirección y ejecución de las mismas.

<sup>2</sup> Alejandro Santana es un arquitecto y escultor argentino. Nació en Palermo, Buenos Aires en el año 1958. Estudió arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y tras recibirse se formó como escultor. Concurrió al taller del escultor y profesor de Bellas Artes Aldo Caponi, mientras realizaba restauraciones de imágenes en diversas capillas porteñas. De esa manera, se fue vinculando con el arte religioso.

Fue el creador del Vía Crucis de la Catedral de Bariloche y realizó grandes proyectos escultóricos en la Provincia de Neuquén, Argentina: entre ellos el Parque Escultórico Vía Christi y del Cristo Luz ubicado en el Cerro de la Cruz de Junín de los Andes. Combinó en toda su producción el arte clásico católico y el de las culturas originarias, como la mapuche. Diseñó y ejecutó el santuario de la Virgen de la beata Laura Vicuña, el Monumento a Don Felipe Sapag en Neuquén, el Cultrún donde se encuentran los restos de Ceferino Namuncurá y el Hito Ruta 40 en Chos Malal, entre otros.

En el año 2017 la Honorable Legislatura de la Provincia del Neuquén, declaró a Alejandro Santana como persona ilustre, por su aporte a la localidad de Junín de los Andes y a la Provincia, a través de sus obras.



Entre los conceptos que consideramos importantes para el análisis de la obra de Cercato y Santana se encuentran: el pensamiento «desde América Latina» y el «estar siendo» como aborda Rodolfo Kusch en *América Profunda* (1999). Esto último pensando la existencia como modo de pervivencia en el continente mestizo (De Sousa Santos, 2010). El pensamiento nativo se gesta en el reencuentro con el sujeto latinoamericano desde un estar y sentir desde el Sur global, por eso es que las obras elegidas, las posicionamos desde esta mirada local. Partiendo de la situacionalidad de los artistas y los años en que realizaron las producciones estudiadas (1994 en el caso de Santana en el Sur y entre el 1999 y 2009 en el caso de Cercato en La Plata) y que han sido enmarcadas dos de las catedrales más importantes de nuestro país.

En el arte visual católico desarrollado por los artistas argentinos elegidos, se observa una mirada propia de Latinoamérica, una perspectiva asemejada al pensamiento que ayuda a pensar una estética decolonial situada desde la Argentina, extendiendonos en pensar una estética que encuadra posiblemente no con la norma eurocéntrica sino desde interpelaciones propias de América.

Juan Carlos Scannone (2005) en este sentido, propone pensar una Filosofía de la Liberación, donde la filosofía y estética europea no queden al margen o excluidas sino que caminen de la mano junto a la historia del corpus de obra seleccionado, sabiendo que el cristianismo como religión deviene del Imperio Romano consagrada bajo el manto de la Iglesia Católica, Apostólica y Romana en el siglo I (D.C).

Enrique Dussel (2021), como parte de los filósofos de esta teoría de la liberación, surgida a comienzos de la década de 1970 en Argentina, propone un pensar desde la situación de los oprimidos y la periferia, adopta una postura fuertemente crítica de la filosofía clásica a la que califica de eurocéntrica y opresora. Esta corriente filosófica, resalta la palabra elevada desde América en tanto locación de identidad y resistencia al colonialismo sociocultural y no meramente como surgida desde un espacio geográfico.

Estas nociones nos servirán para pensar en las imágenes próximas a analizar con una perspectiva de la Iglesia católica encarnada en el pueblo (Boff, 1979), donde los artistas dejan de manifiesto junto al calvario de Cristo en los Vía Crucis o la historia de Jesús de Nazaret (Nacimiento, Muerte y Resurrección) en los tímpanos de la Catedral platense; distintos momentos que atraviesan nuestros pueblos nativos, no solo desde los rasgos físicos, ambientales, de flora y fauna local sino también desde las preocupaciones sociales como la recreación de grandes personajes de la historia de la

Iglesia en un contexto actual (el vínculo de la Madre Teresa de Calcuta y la desaparición de Santiago Maldonado en una de las estaciones de Santana, soldados de la dictadura cívico militar del 1976 en Argentina, entre otros).

Continuando con el concepto de Boff, donde se piensa la Iglesia como parte del pueblo americano; la eclesiogénesis es un concepto que él fundamenta en su libro: armado para pensar una nueva génesis de la Iglesia, Iglesia como pueblo/ comunidad que se conforma desde las perspectivas de los oprimidos (Boff, 1979, pp. 15 - 21). Más adelante podremos ver que esta noción será fundamental para pensar las descripciones que el mismo Cercato realiza de los tímpanos de la catedral platense.

La última *Carta Encíclica Fratelli Tutti* del Santo Padre Francisco, sobre la fraternidad y la amistad social (2020) también nos servirá para retomar esta idea de que no existen seres humanos descartables, en las obras todo hombre se recupera y es parte de la historia, no hay promoción a la cultura del descarte en el recorte de Cercato y Santana. Esto último se refleja en las obras en la incorporación de reconocidos sujetos de la historia (Madre Teresa, por ejemplo con Santana) así como la visibilidad de coyas, mestizos, españoles, rioplatenses, entre otros, en la producción de Cercato. Hay una heterogeneidad cultural, étnica, social e histórica en ambas.

Por su parte, se vuelve enriquecedor en este contexto recuperar a Boaventura de Sousa Santos (2014), quien propone la idea de pensar desde las *Epistemologías del Sur*, las cuales abordan la expansión de la imaginación política más allá del agotamiento intelectual y político del Norte global. Este agotamiento se traduce en la incapacidad de enfrentar los desafíos de este siglo, y en las amenazas a la democracia, derecho, a la dignidad humana. El Sur global es una metáfora del sufrimiento humano causado por las grandes formas de opresión (el capitalismo y el colonialismo) y las varias formas de lucha y resistencia a esas formas de opresión. En este sentido las *Epistemologías del Sur* intentan ampliar las posibilidades de repensar el mundo a partir de saberes múltiples (ecología de saberes) y prácticas del Sur global, desafiando los intentos de epistemicidio, lingüicidio o subalternización epistémica. En este escenario esta epistemología propia de Latinoamérica aporta instrumentos teóricos que permiten desarrollar un diagnóstico crítico del presente que tiene como su elemento constitutivo la posibilidad de reconstruir, formular y legitimar alternativas para una sociedad más justa y libre.

Con el aporte de De Sousa Santos, no solo pensamos en una Estética de la Liberación y decolonial con la filosofía argentina de la década del '70 sino también en una Ética y

Política de la Liberación (Dussel, 1998), donde decidir por el encuentro con el «otro americano» conlleva a emprender caminos de empoderamiento cultural.

Dussel a su vez incorpora la idea de que, percibir una estética que se libera de la estética clásica europea, es decir, una Estética de la Liberación, por consecuencia posibilita una mirada del arte decolonial/ americano. A su vez, el autor propone comprender que todo hecho artístico trae en el público y el propio artista la «aisthesis»<sup>3</sup> (percibir por los sentidos). Esta percepción implica pensar en una estética destinada a la cultura de cada pueblo, donde lo puesto de manifiesto en las obras tiene un vínculo directo con la situacionalidad del artista y el contexto socio-cultural que lo rodea. Llevar a cabo el proceso productivo de este recorte de obras produce, siguiendo a Dussel, una humanización de la naturaleza, una visualidad puntual del artista respecto a distintos momentos de la vida de Jesucristo, sumado a la encarnación del pueblo americano actual en ellas.

Aquí lo divino y lo sacro de la religión se condensan y acompañan las situacionalidades más cotidianas del nativo americano. En este sentido, amerita aclarar la importancia de nuestro arte regional, sabiendo que la cultura eurocentrista se visualiza como la creadora, innovadora, bella por excelencia, moderna; y las coloniales se valoran en la medida que miméticamente imitan defectuosamente a las primeras (Dussel, 2017, p. 55). Así pues, los artistas elegidos revalorizan el arte de Europa sin excluirlo, pero afirmando en sus producciones artísticas la importancia de la impronta y pervivencia local.

En este sentido se vuelve interesante resaltar la mención de Dussel a Paul Ricoeur; para quien los valores y símbolos de la comunidad, es decir, estilos de vida diversos se dejan al descubierto en obras y manifestaciones culturales que transforman el ámbito físico-natural en un mundo cultural (Dussel, 2017, p. 42).

Así es que para pensar en la Estética de la Liberación, reafirmamos citando a Dussel que en la obra de arte no hay solo un productor de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una comunidad, una historia cultural.

---

<sup>3</sup> Etimología: «Aisthesis» Este término deviene del siglo XVIII, donde Baumgarten utilizó el término estética, del griego aisthesis, para referirse a una teoría filosófica de la sensibilidad, pero en gran medida no sólo apuntó hacia una teoría sino a lo vital implicado en la relación con el arte: la experiencia estética (Xicoténcatl Martínez Ruiz, 2014).

Veremos también en las entrevistas a Cercato y Santana, cómo se manifiesta, dónde y si cabe, el concepto de «esteticidio»<sup>4</sup> propuesto por Boaventura de Sousa Santos en su texto *Epistemología del Sur*.

Pérez del Lago cita a Hans-Georg Gadamer para pensar el concepto de belleza, es interesante retomar la mención para pensar el rol del artista; donde este agente del circuito artístico no sólo es conocedor como el esteta sino que también hace y crea. Es oportuna la mención a Gadamer ya que se observa la importancia del hacer creador en el proceso de producción artística, atendiendo a la situacionalidad, el contexto y lo que conoce el artista previo a la ejecución de la producción.

En el corpus de obra seleccionado estas cuestiones se disponen para pensar en una Estética Sacramental, con carácter mistagógico y espiritual; como una forma de apreciar la actividad artística desde la sacramentalización cristiana (Gadamer, como se citó en Pérez del Lago, 2015, p. 415).

También se dispondrán los textos sobre motivos y temas iconográficos religiosos como La Natividad, La Pasión, La Flagelación, entre otros; de Acocce et. al (s/f).

En este artículo se explicitan nociones generales sobre lo que dispone las obras de los artistas elegidos, los mismos colaborarán para una comprensión más enriquecedora de las temáticas tratadas visualmente.

## **b. La Estética de la Liberación en los tímpanos de la Catedral de la Inmaculada Concepción de la Ciudad de La Plata**

En la **Figura 1**<sup>5</sup>, observamos una de las temáticas más reconocidas de la religión judeo cristiana, la alusión al Nacimiento de Jesucristo en Belén. El mismo se trabaja en el texto sobre *Motivos iconográficos religiosos* (Acocce et. al, s/f).

Esta representación iconográfica es una de las más realizadas por artistas europeos y más exhibida en los grandes museos y galerías del mundo.

Asimismo, no deja de exponer un acontecimiento sensible y especial para aquellos que creen y son fieles de la religión católica, apostólica y romana.

---

<sup>4</sup> Esteticidio: Desde las perspectivas de las epistemologías del Norte global, vigilar las fronteras de saberes relevantes es mucho más decisivo que argumentar sobre las diferencias internas. Como consecuencia de esto se ha realizado un epistemicidio masivo, donde una inmensa riqueza de experiencias cognitivas ha sido perdida. Para recuperar algunas de ellas, la ecología de saberes recurre a la traducción intercultural con diferentes universos simbólicos y aspiracionales (De Sousa Santos, 2010, p. 57).

<sup>5</sup> Se encuentran todas las imágenes elegidas en el anexo del trabajo de investigación.

En este caso, se observa una obra de Cercato, realizada en el año 1999 y se completa con un conjunto de tres tímpanos ubicados en la fachada de la Catedral neogótica de la Ciudad de La Plata; inaugurada el 19 de Noviembre del año 1932. Esta obra se encuentra precisamente en el portal izquierdo de la fachada del templo catedralicio, llamado: Puerta de la Fe. Cercato explica que en los tres tímpanos hay tres protagonistas: el tiempo, el espacio y la atemporalidad/ aespacialidad. En el caso del nacimiento está vinculado a la espacialidad y la importancia de la tierra frente a diversas situacionalidades: “El protagonismo es el espacio porque ahí lo que necesito fijar es el lugar concreto, el Río de la Plata en este caso. A tal punto que está la Virgen con el Niño amamantando con el plano de la Catedral, como modo de citar el lugar también” (Cercato, 2022).

Se entiende por tímpano al espacio triangular delimitado entre el dintel y las arquivoltas de la fachada de una Iglesia, en el caso de esta Catedral moderna hay tres tímpanos que construyó el artista a modo de dar un completamiento a la fachada. En cuanto al material y las técnicas empleadas por el artista, se rescata que fueron modelos a escala con madera patinada que luego se ampliaron en cemento símil piedra para ser colocados sobre cada una de las puertas de acceso al Templo Mayor. En esta primera obra se observa, la alusión a la «virtud teologal»<sup>6</sup> de la fe, donde la temática (Nacimiento de Cristo) contiene muchos aspectos estéticos e iconológicos bien propios de la desarrollada estética decolonial en pos de poder comprender la Estética Sacramental de la Liberación.

Cercato sitúa al pesebre a orilla del Río de La Plata, entre maizales, fauna de nuestra región y personajes típicos de la pampa argentina. A continuación, realizaremos una revisión iconográfica/ iconológica de los elementos y ornamentos que componen este tímpano: la representación de la bendición de Dios Padre y el Espíritu a través de un rayo de luz, descendiendo hasta el Verbo encarnado (Cristo) y su madre (la Virgen María). En el centro del relato: María representada como paisana amamantando al niño Jesús sobre su manto con el plano de la Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata. Con ornamentos típicos indios: trenzas y vestiduras (pollera y abrigo).

San José sentado en un tronco de árbol, representado como gaucho (vincha en el cabello y poncho). Los pastores nativos con sus ovejas y llamas, testigos del

---

<sup>6</sup> En la teología católica, se llaman virtudes teologales o virtudes teológicas a los hábitos que Dios infunde en la voluntad del hombre para ordenar sus acciones. Tradicionalmente se cuentan tres: la fe, la esperanza y la caridad.

nacimiento (fauna regional), los Reyes Magos llegan en bote por el Río de la Plata, la presencia del maizal y animales de nuestra región: caballo, vaca, gorrión y ñandú. El artista, en una entrevista, deja entrever la importancia del simbolismo de los personajes que acompañan el tema:

Los Reyes Magos también vienen acá, al Río platense. Ellos vienen de Oriente y Europa pero ya no vienen a conquistar, vienen a adorar, a traer regalos, porque en América hay algo valioso por descubrir; con esa intención llegan los reyes en el tímpano. También vienen del norte, por eso está la representación de los coyas; vienen de otras regiones de América, etc. Y el centro es el Río de la Plata, representado con un cristianismo local y situado; como una manera de vivir y visibilizar.

Hay una mezcla entre elementos europeos como la figura del caballo, pero que se adaptan a los nuestros pueblos mapuches; la vaca y la importancia para la región con la industria ganadera; el ñandú como animal típico de nuestra región; el suri tan importante para las culturas del noroeste y en la flora, el maizal, en vez de representar trigo, expuse el maíz.

Entonces esto se hace una mezcla, junto con José y María que los quise hacer mestizos, un gaucho y una china. Como para mostrar que lo latinoamericano se da en el encuentro, la unión entre los reyes que vienen de Europa, del norte con los coyas, de otras regiones de América y el centro en el río nuestro. Esto se da porque es el cristianismo que quise vivir y dar a conocer. Al revés de lo que pasó acá, el Río de Plata en su momento histórico dio la espalda a todo lo que venía de adentro (América) y aceptó la parte europea. Hice un cambio de perspectiva en este sentido. (Cercato, 2022).

Continuamos pensando esta obra desde la Estética de la Liberación, enmarcada así como los otros dos tímpanos desde la perspectiva decolonial, tratando de abandonar en algún punto la iconografía puramente europea de la temática. En ella se han incorporado alegorías y asociados a personajes mestizos, flora, fauna local y geografía nativa. No se abandona el mensaje iconológico pero si se manifiesta una «aisthesis cultural» (Dussel, 2017). Hay valores humanos y culturales propios de nuestra comunidad, de nuestro país latinoamericano, volcados por Cercato en este molde. No hay una imitación de las clásicas obras europeas que conforman la temática, sino una reinterpretación que se expresa en el hacer personal y situacional del artista; es decir, un tiempo, un momento determinado, una situación dada, un espacio geográfico y cultural adoptado.

Paul Evdokimov, en su libro *el Arte del icono (2021)*, se interesa por redescubrir los acentos de ciertas tradiciones occidentales vistas en todos los pesebres o belenes. En Occidente bajo la influencia franciscana, la Natividad reviste un carácter más bien pintoresco, la piedad se entenece y detiene en el lado humano del misterio: Jesús niño, su madre María y José carpintero; símbolo de la Sagrada Familia, composición extendida en Occidente y totalmente desconocida en Oriente.

El binomio Hombre- Dios es más fuerte que el binomio Dios- Hombre, haciendo hincapié en la importancia de un Cristo humanizado.

Respecto del personaje de la Virgen María, como sostiene Sánchez Cantón en su libro sobre el *Nacimiento y la infancia de Cristo (1950)* en el arte español, la madre de Jesús en la mayoría de las obras de arte del S. XIII aparece reclinada adorando a su hijo. Cercato logra una imagen especialmente humana donde la Virgen María amamanta a su hijo sentado. Aquí vemos a María mujer.

Concluyendo esta pieza, hay un detalle en el marco inferior de la madera escrito por el artista que dice: *Eclesiogenesis Rioplatense*. Esta palabra significa la reflexión sobre la realidad de la Iglesia a partir de su nacimiento en medio del pueblo: génesis de una nueva Iglesia. Es la misma Iglesia de Cristo y de los apóstoles, pero concretizada y encarnada en un marco determinado: laico, no clerical; popular, no de élites sabias o poderosas. Este nacimiento de la Iglesia suscita un discernimiento necesario: ¿Cuáles son las notas de una Iglesia verdaderamente encarnada en el pueblo? (Boff, 1986). Por tanto, la inscripción no es ajena a la temática desarrollada en esta Tesis de Grado. Cercato en sus propias palabras explica la importancia de la situacionalidad espacial platense de esta pieza:

El nacimiento se da al lado del Río de la Plata, donde está la ciudad y la Catedral. De ese núcleo/ centro espacial es de donde explico el resto, desde allí explico el nacimiento de Cristo. Acá es donde está la dimensión simbólica; históricamente es en Palestina, pero místicamente, desde el Cristo total que está en el Timpano de la Gloria (central), no es el Cristo histórico; es el que nace y muere en todo el universo, en todas las culturas. (Cercato, 2022).

En el segundo tímpano de la Catedral platense, ***Figura II***, ya ubicamos otra temática muy conocida que se enmarca en la Resurrección o Gloria del Señor. En este se utilizan las mismas técnicas y materiales; este tímpano encabeza la fachada del templo siendo el más grande de los tres.

La palabra del artista en la entrevista que nos brindó, especifica su trabajo propio y colectivo en esta producción para el templo catedralicio, con ello, la importancia y significado iconológico de cada detalle del tímpano central:

Toda obra es un producto colectivo. El concepto de Cristo es mucho más amplio que el Cristo histórico, a este último lo estudia la epistemología, la historia, la exégesis, la teología, etc. Pero en esto siempre hay un fondo de misterio, donde buscar esto desconocido se encuentra en la teología negativa, la que no afirma. El misterio de Cristo no lo agota el Cristo histórico, hay una realidad más amplia que es el Cristo total, un Jesús unido a todo el cosmos.

Este cosmos incluye a la humanidad, a toda la Iglesia, a todas las culturas de todos los tiempos; esto es parte del cuerpo de Cristo.

Así se representó en el Timpano de la Gloria; los dos cristos: el histórico y el total. El primero es la cabeza, lo que aflora esa realidad mucho mayor que es el segundo.

Por eso ese tímpano tiene cuatro manos y cuatro pies pero tiene una sola cabeza. El cuerpo es toda la humanidad y la cabeza es él. Cuando Jesús se encarna en el universo, todas las culturas entran a formar parte de este Cristo total, por eso ninguna cultura se puede suicidar en el encuentro con Cristo, al contrario debería liberarse y potenciarse en lo máximo en ese encuentro; no puede haber epistemicidio, esteticidio, marginación o exclusión en este sentido. Si pasa todo eso es porque se llegó a una construcción de Cristo verdadera. (Cercato, 2022).

En esta descripción se vuelve interesante incorporar el vínculo de Cercato con la dimensión decolonial desde las culturas latinoamericanas locales, con ello pensar que la Filosofía de la Liberación propuesta por Dussel se inserta de lleno en sus producciones visuales. Asimismo, es oportuno visualizar cómo el artista piensa su propio cristianismo local para anclarlo a las culturas nativas:

A mi este encuentro me hizo profundizar en las culturas locales, ver sus racionalidades, creencias, ver cómo interpretan lo sagrado; entonces a mi eso me enriquece para interpretar mi propio cristianismo. Entonces es un cristianismo que busca ayudar a despertar lo latinoamericano para los mestizos o americano en el caso de los nativos. Desde esto surge una interpretación del cristianismo nacido acá. Dussel dice que hay que salirse de ese cristianismo imperial de la Edad Media, que luego pasó siendo un cristianismo colonial y finalmente llega a América; proponiendo buscar un cristianismo puramente decolonial, entendiendo la fe desde la teología del pueblo/ de la liberación. Por eso este pensamiento latinoamericano último no niega, como algunas izquierdas eurocéntricas, al cristianismo porque ve en esto arraigado a lo popular, una manera de liberación profunda. Esto es lo que yo traté de poner en mis obras de manera no tan concreta o literal. (Cercato, 2022).

La idea del artista de producir imágenes visuales para la liberación de las autonomías estéticas del Sur se explicita por el mismo artista en la entrevista (2022): “La imagen que yo hago tiene una pretensión de ser universal partiendo de lo situado, entonces puede ayudar a otras culturas a liberar sus propias autonomías estéticas”.

Esta obra alude a la virtud teologal de la Caridad, no tiene un tiempo determinado y real porque simboliza un hecho aún no acontecido en la historia de la religión judeo cristiana. Es la representación de la parusía<sup>7</sup>, la Resurrección, la venida de Cristo al final de los tiempos para juzgar a la humanidad según la Biblia.

Evdokimov nos acerca la iconografía de esta temática, donde la Resurrección es la victoria que suprime la muerte, las propiedades arquetípicas del cuerpo resucitado de Jesús pueden sugerir la idea de que el cuerpo resucitado pierde la fuerza negativa de

<sup>7</sup> Del griego: /παρουσία/ parousía: 'presencia', 'llegada'. Advenimiento glorioso de Jesucristo al fin de los tiempos.



repulsión (hostilidad) que constituye la materialidad, guardando fuerza positiva de la atracción (caridad), lo cual permite visualizar un Jesús transparente a todos los hombres, totalmente comulgante. La iconografía sigue un respeto por el misterio bíblico abordado.

Pérez del Lago, nos recuerda que hay una belleza sacramental también en este episodio de la vida de Cristo, y se vincula a lo que Cercato quiso representar, la Resurrección de un Cristo vivo, de un Jesús que invita a mirar hacia adelante. En el discurso iconográfico tradicional esta invitación es a las mujeres que no encuentran el cuerpo de Jesús en el sepulcro, en la obra de Cercato es a todo el mundo, a todo el universo. Esta resurrección es el símbolo de la Pascua, el sepulcro vacío es la belleza de la vida cristiana (Pérez del Lago, 2015, p. 289).

Vale la pena incorporar la palabra del artista nuevamente en toda esta simbología religiosa que nos deja el tímpano central de la catedral de la ciudad platense. El mismo nos explica la trascendencia de los dos Cristos en esta imagen (Total e Histórico), estas dos categorizaciones diferencian el simbolismo visual teológico o cristiano del simbolismo del Cristo que se conoce como parte de la historia de la humanidad:

Hay dos corporalidades colectivas en el Tímpano central: el Cristo total que no es el pantocrator eurocéntrico, no es un emperador o un rey, sino que es un líder popular, un caudillo latinoamericano; donde el pueblo lo sigue y lo escucha en actitud de acompañantes (todos a su alrededor como en un fogón), eso te da la idea de que no es el pantocrator medieval, aunque tenga la cita con el libro en la mano, eso refiere al Cristo más bien histórico. Este último ayuda a mostrar el aspecto neo neo- gótico también de la Catedral.

Así es que esta la cita a la Política de la Liberación de la que también me di cuenta después de haber hecho los tímpanos, en este sentido, explicité a Jesús como el líder que manda obedeciendo, no imponiendo, porque está escuchando a su pueblo y el pueblo lo escucha a él. No es un emperador o rey que baja línea, es uno más entre todos, y por eso todos pueden hacer cuerpo con él, todos pueden incorporarse; así tiene sentido la imagen de un Cristo colectivo. (Cercato, 2022).

Cercato en la cita anterior también incorpora la importancia de otra rama de las perspectivas decoloniales latinoamericanas, la Política de la Liberación, de la cual nos servimos con Dussel (2007) para el marco teórico de esta investigación.

Siguiendo a Cercato en su descripción iconográfica del tímpano central:

Los de abajo representan a quienes no quisieron incorporarse, a los que se aferran a la individualidad, en el desprecio del otro, la interiorización. Esto se representó como un monstruo de varias cabezas, donde una se come a la otra; no se escuchan entre todos y recrea el cuerpo del anticristo/ demoníaco. Este último es todo lo contrario a Cristo, si uno une, el otro desune; si uno integra, el otro desintegra, si uno dialoga, el otro no; si Cristo abre y libera, el otro se come uno con otro.

El demoniaco también es representado por un ser que vomita el dinero (la riqueza), todo lo que opone a la comunidad.

Otro ser que tiene una máscara bonita pero detrás tiene una cara monstruosa (el engaño), en cambio, en lo común no hay engaño; por eso son antítesis ambas figuras. (Cercato, 2022).

En este tímpano no hay espacio ni tiempo, a diferencia de los otros dos. Se guía por la atemporalidad y fuera del espacio porque, de alguna manera, incorpora y une a todos los espacios y tiempos (al cosmos). Es como el Cristo de la parusía que nombramos anteriormente, el Cristo que viene después de todo, después del mundo, después de que colapse el espacio entero.

Tiene representaciones de los tetramorfos (seres apocalípticos) o evangelistas (para la historia que acompaña la vida de Cristo en la Biblia):

Lo puse como una cita a lo gótico, no me quise apartar de eso, quise hacer un gótico latinoamericano; entonces mantuve citas a las estructuras de los tímpanos de la Gloria medievales, en ellos aparecen los tetramorfos por fuera de la mandorla. Después le di otro significado desde la ecología de saberes (De Sousa Santos), los tetramorfos son otras racionalidades, otras alteridades, otros mundos categoriales que interpretan el mensaje de Cristo. Son cuatro seres vivientes, pero no amenazantes; al contrario, son figuras -buey (San Lucas), león (San Marcos), águila (San Juan) y el hombre (San Mateo)- que buscan integrarse al cuerpo de Cristo. De alguna manera, significan esos mundos categoriales totalmente ajenos que hoy todavía nos cuesta incorporar desde el cristianismo, el Cristo total se va a terminar de constituir cuando termine todo, en el fin de los tiempos, lo que se llama: la plenitud. Mientras tanto, se van incorporando metáforas a las distintas racionalidades, al cristianismo eurocéntrico todavía le cuesta incorporar esto.

Yo pienso, por ejemplo: de golpe descubrimos que hay vida en otro planeta; cómo se relaciona esto con lo sagrado, con el cristianismo. Esta mención de inclusión está en la representación de los tetramorfos, estos seres distintos que igualmente buscan incluirse en este Cristo total. (Cercato, 2022).

En este sentido, si Dios y Cristo existen, todos y todo debe incluirse en ellos. Es decir, se propone una teología que no sólo replique el relato histórico de la Edad Media, sino que desde la situacionalidad americana nos sintamos incluidos.

Asimismo, cuando aparezcan otras formas de vivir y pensar la fe en Jesucristo, esto se queda pequeño, vamos a tener que deconstruirnos desde el continente mestizo para abrirnos a otras situacionalidades.

Cercato sostiene que toda esta información la descubrió después; al principio, los tetramorfos eran una cita a las representaciones medievales, después a los evangelistas; luego empezó a encontrarle el sentido más profundo.

El último tímpano que conforma este conjunto de obras expuestas en la fachada se ocupa de otro motivo iconográfico famoso que es la Pasión y Muerte de Jesús en la Cruz, **Figura III**. Este mismo alude a la virtud teologal de la Esperanza.

Se observa cómo los distintos personajes representados tienen diferentes vestiduras que dan cuenta de las diversas épocas en que se conmemora este hecho bíblico. Es precisamente el Viernes Santo donde Cristo es clavado en la Cruz por los soldados romanos y el hecho es avalado por Poncio Pilato.

Con este guiño en las vestiduras y ornamentos de quienes acompañan el sufrimiento de la cruz de Cristo, el escultor exhibe cómo los hombres de cada tiempo viven y vivieron el sacrificio Pascual de Jesucristo en la cruz.

En este sentido, la entrevista al artista nos esclareció en profundidad lo que el mismo buscaba dentro de la pluri representación de personajes dentro de este tímpano:

En el tímpano de la Pasión hay un soldado que al principio era nazi pero quedó como un soldado de la dictadura militar (por una sugerencia de la Catedral al comienzo), podría haber puesto un rostro (Hitler, por ejemplo) pero trabajé más genérico, con la idea de que cada uno le ponga su rostro. (Cercato, 2022).

Es interesante en esta última cita, como Cercato piensa en la interpretación del público al momento de ponerle un rostro a Cristo o cada uno de los personajes que acompañan la secuencia. En este sentido, veremos más adelante, que en las estaciones del Vía Crucis de la obra de Santana en Bariloche; es mucho más directa y referencial en su representación. La presentación de Cercato es más bien abstracta o neutra, donde la figura del nativo por ejemplo, es bastante indeterminada para ser “completada” por el público en cierto punto.

Continuaremos con la explicación del artista para entender los personajes que dejó expuestos en este motivo iconográfico.

Cercato afirma que en la inauguración de los tímpanos, uno de los que está crucificando a Cristo es un conquistador español. Su pregunta más fuerte, teniendo en cuenta que la iconografía sale de la representación eurocéntrica más conocida, es: ¿quién es entonces Cristo? La respuesta inmediata resalta el vínculo del icono representado por el artista platense con la Teología de la Liberación; ambos identificarán a Cristo con el negro explotado, el indio marginado, el mestizo subvalorado. Y ese es para Cercato el Cristo verdadero:

“El conquistador español es quien lo está matando, el nazi para el judío, el soldado de la cruzada para el islam, etc. Entonces el rostro de Cristo es un judío, un islámico, un nativo, un comunista, etc.” (Cercato, 2022).

Me dijeron que no podía presentar eso porque estaba criticando a los españoles y a los que trajeron consigo la evangelización. Claro que los critico porque es una

evangelización a mi entender colonial, no liberadora donde el indio podía decidir dónde y cómo incorporar a Cristo en su racionalidad, gustos, estética. No preguntaron cómo o si querías representar desde tu arte precolombino. Si no lo aceptas a la fuerza, eso es un mecanismo de conquista disfrazado de evangelización.

Ahí fue que busqué un casco más general, del renacimiento para que no haya desencuentros pero eso no se puede tapar. Lo mismo sucedió con el nazi, casco criticado a la hora de la inauguración. (Cercato, 2022).

Respecto al protagonismo, núcleo y clave explicativa de este tímpano, es la temporalidad (el tiempo), no es que en el del Nacimiento no la haya temporalidad ni en este espacialidad, el artista decidió explicarlas así para llevar un argumento y orden.

Si pensamos el tiempo de la Pasión, el tiempo se cristifica y no lo pensamos en tiempo de historia durante el siglo I, entonces no es el único tiempo, el cristianismo abarca múltiples temporalidades al cristificarse y cada tiempo hace su propia interpretación de Cristo. Ahí entonces se observa: a Cristo crucificado, el soldado romano, el soldado de la Cruzada (pasados varios siglos de los romanos), los conquistadores españoles que llegaron a América, los nazis, etc. Pero están todos en el mismo acto, la Pasión de Jesús, la misma que aconteció durante el siglo I.

En la liturgia a esto se le llama memorial, lo mismo que en el del Nacimiento, todos los personajes están frente al mismo hecho. Pero el memorial hace que tanto la Pasión como el Nacimiento sucedan en diversos lugares a lo largo de la historia. Nicodemo, quien lo bajó de la cruz a Jesús, tiene también ornamentación hippie de los años '60: "me dieron ganas de que esta época esté presente porque se basa en un tiempo donde surgieron muchas ideas de liberación. Justamente el que lo libera de los clavos es un hippie libre. Entonces el tiempo cambia en una misma imagen" (Cercato, 2022).

El registro del ícono en esta temática se sustituye hacia el siglo XI en Bizancio, donde el Jesús aparece representado con los ojos cerrados, desnudo y muerto, ya no vivo como antes (Evdokimov, 2022, p. 250). La cabeza inclinada y el cuerpo ligeramente flexionado, solo cubre sus caderas un lienzo. Los ladrones crucificados con Cristo como los conocemos en las pinturas europeas más reconocidas, en este caso no aparecen, Jesús en la obra de Cercato está centrado y es la figura principal. La cruz es casi imperceptible pero las manos y posición del cuerpo de Cristo dejan entrever que detrás de él hasta la cruz de madera donde fue clavado. Tampoco aparece la figura de la Virgen María, su madre ni de Juan. Son personajes representados en la clásica imagen europea de este momento bíblico.

La muerte de Cristo nos revela la belleza de la propia muerte según la *Estética Sacramental* de Pérez del Lago (2015). El sepulcro ya no guarda nada oculto, porque a Cristo lo mataron y ha resucitado para la historia judeo cristiana.

### **c. Lo nativo, local y decolonial en las estaciones II, IV y VI del Vía Crucis de la Catedral de la Inmaculada Concepción de la Ciudad de La Plata y la Catedral de Nuestra Señora del Nahuel Huapi en Bariloche**

A lo largo de este tercer apartado, donde dejamos expuesto el corpus de trabajo de la investigación, continuamos con el segundo recorte, que incluye otras obras de Cercato ubicadas dentro de la Catedral de la Ciudad de La Plata y tres obras del arquitecto y escultor Alejandro Santana, localizadas en la Catedral de Nuestra Señora del Nahuel Huapi en Bariloche.

Este corpus de obra se centra en las temáticas de tres estaciones del Vía Crucis de dos de las catedrales más importantes de nuestro país, Argentina. Este recorrido es una de las devociones o prácticas de oración más extendidas entre los fieles católicos, se realiza el Viernes Santo y los viernes de la Cuaresma. Refiere a los diferentes momentos vividos por Jesús de Nazaret desde su prendimiento hasta su crucifixión, sepultura y posterior resurrección.

Dentro de los templos católicos, se encuentran generalmente bordeando las naves laterales, a modo de relato o narración. Las estaciones completas son catorce, en este conjunto de obras se tomará la Estación II (Jesús carga con la cruz), la Estación IV (Jesús se encuentra con su madre) y la Estación VI (La Verónica limpia el rostro de Jesús).

Si bien las tallas del Vía Crucis platense comenzaron a ejecutarse en el año 2009, está en proceso de ser completado en la actualidad. La técnica y materialidad responde a un proceso de tallado en bajorrelieve, en tablones de madera encolados de petibirí patinados con cera negra.

El artista retoma la importancia de la materialidad y la técnica respecto a pensar la imagen desde una perspectiva latinoamericana y local.

En la ***Figura IV***, perteneciente a la II estación del Vía Crucis de la Catedral platense, se observa la carga de Jesús con la cruz.

En el libro *Fundación Catedral, sostén de una obra de fe (2018)*, se plasma la impresión del artista acerca de la representación iconológica de esta escena bíblica.

Cercato expone que en esta imagen se puede dar a conocer el comienzo del camino al Calvario de Jesús. Se puede ver dentro de la talla las dos cruces que esperan a Jesús para ser crucificado junto a los dos ladrones. Como cuenta la historia del cristianismo. El soldado que dirige a Jesús al Calvario tiene un garrote en su mano, mientras que otro preso lo ayuda a cargar el patíbulo.

En la otra ventana derecha dentro de la talla, se observa paralelamente la escena de Judas Iscariote, quien traicionó a Jesús, ahorcado en un árbol.

Cristo camina con una soga atado cargando su pesada cruz. Para el artista esta soga, a su vez, es símbolo de liberación/ libertad interior y la misma va creciendo, a medida que disminuye su libertad externa.

El soldado romano y Cristo no muestran su rostro en la talla, sí puede verse el de quien carga la cruz con Jesús y es un rostro nativo en cuanto a rasgos mestizos. En paralelo se observa cómo se puede pensar esta historia oficial desde una perspectiva latinoamericana, cómo los pueblos han cargado y continúan cargando con sus cruces.

Volvemos a la palabra de Cercato en su entrevista, él señala su intención de continuar con una estética latinoamericana dentro del Vía Crucis, la misma con la que llevó a cabo sus esculturas dentro de la Catedral. Aunque él mismo reconoce que en el Vía Crucis, que fue posterior al resto de las obras del templo, se esmeró en demostrar su virtuosismo y la calidad técnica:

Podría haber tallado de manera más suelta, dejando marcas de herramientas, formas sin pulir, etc. Pero en el fondo se me hizo un doble discurso, demostrar que yo puedo hacer algo virtuoso con formas latinoamericanas, también mostrar que lo virtuoso o berreta no es algo esencial al sentido. Que sea latinoamericano no quiere decir que no tenga calidad técnica. Al mismo tiempo, necesitaba mostrar que las formas latinoamericanas no tienen que ser únicamente toscas, pueden competir en la estética con el arte europeo respondiendo a otros sentires/ sentidos. (Cercato, 2022).

Cercato comienza a describir su percepción de la producción de *episteme* dentro del proceso creador, la cual seguiremos desarrollando a lo largo de este trabajo:

Aca es cuando una epistemología que quiere explicar demasiado corre el riesgo de no explicitar estas contradicciones que se integran en la obra de arte.

Lo que puede ser una afirmación en una época lo niego con la misma obra en el futuro. La obra dice cosas distintas situadas en épocas distintas, no es lo mismo lo que dice la obra de Gabriel Cercato en el año 1998 o 1999 que en el año 2021 o 2022. Amplía la hermenéutica, no modifica la obra que está ahí (...). Cuando llega el momento de analizarlas cuesta, por eso necesitas tiempos. Se hace complicado explicar lo que salió así en el momento, matizar la obra de arte es complicado. (Cercato, 2022).

Haremos ahora un paralelismo con la estación II, **Figura V**, de Santana en la Catedral de Bariloche, quince años antes (1994). En el mismo motivo iconográfico se encuentra Jesús cargando la cruz. A nivel iconográfico, la imagen tiene un simbolismo nativo importante también, pero más directo que Cercato.

Para Santana, Jesús posee una mirada que habla de su lucidez. Cristo carga en sus hombros con una historia que conoce, la historia de los indefensos, el sufrimiento a causa de la injusticia.

La concreción de Santana, que Cercato reconoce, es directamente identificada en personajes que fueron parte de la historia de la Iglesia como, por ejemplo, la representación en esta escena del Padre Mujica. Su presencia expresa al cristiano que creyó y defendió la historia de Jesús en las luchas históricas.

Las injusticias que siguen a Cristo en la representación de la imagen tienen que ver con las manifestaciones sociales y el reclamo por el trabajo, el pan, la educación pública, la salud de gran cantidad de personas. En la parte inferior derecha de la imagen hay una calavera con un casco del nazismo, incorporando así un signo de protesta y lucha social vinculado, como decía Cercato en su obra, a un Cristo de múltiples épocas y espacios.

Se reconoce a Jesús como uno más de aquellos que reclaman derechos para todos.

En la **Figura VI** que pertenece al Vía Crucis platense, se observa la estación número IV. La misma detalla el momento del encuentro de Jesús con su madre en el camino al Calvario.

Cercato afirma que, entre la multitud que llora y protesta, se encuentra María, la madre de Jesús. La misma visualiza un hueco entre la masa para encontrarse con su hijo, lo toca, lo abraza y consuela. Los soldados romanos que acompañan la caminata tratan de impedir esto, tal cual cuenta la historia en la Biblia. Este impedimento Cercato lo refleja como una sutil caricia de María a su hijo en el rostro.

Hay un intercambio de miradas y un momento de paz frente al tortuoso camino al Calvario. La madre queda atrás en el peregrinar de su hijo hacia la muerte, la soga invisible, pero representada en Jesús por el artista, significa iconológicamente la voluntad del Padre a la que está atado: lo espera la muerte y posteriormente la vida eterna (resurrección para el pensamiento judeo cristiano).

El cristiano está llamado a aferrarse a esa soga simbólica representada por Cercato y en el ladrón americano que ayuda a Jesús en la escena estamos representados todos, por ello su rostro permanece en esta cuarta estación oculto por el patíbulo.

El mismo personaje que dejó entrever su rostro en la anterior escena descrita, ahora se oculta y comulga con la humanidad.

Toda la muchedumbre que acompaña la imagen, además de las vestimentas, tiene rasgos nativos y locales, mestizos.

En la misma escena del Vía Crucis de Santana, ***Figura VII***, la imagen tiene menos personajes que la de Cercato. Sólo está Jesús y su encuentro con María. Pero es una madre significativa, porque la Virgen recreada por el artista en esta escena puntual del camino al Calvario, es la guadalupana, la Virgen de Guadalupe (Patrona de América, México y Filipinas para la Iglesia Católica).

Entonces, en este encuentro de un Cristo sufriente por lo que está aconteciendo, Santana refleja al continente latinoamericano con la patrona nativa. El mismo artista en su entrevista dialogada, manifiesta que la elección de esta advocación mariana se debió a que la guadalupana es signo de conjunción mestiza, del pueblo indio, pobre y originario; es la conjunción de los pueblos.

Cada artista encarna en su Vía Crucis parte de la historia. Como afirmaba Cercato, su obra con una iconografía más general o global, pero que portan un guiño a nuestros pueblos a partir de los rasgos físicos o vestiduras. Y en el caso de Santana más puntual desde el sentido iconológico, como por ejemplo, la Virgen que se encuentra con su hijo no es la típica del canon estético europeo sino claramente la guadalupana o más adelante la madre Teresa de Calcuta.

Situacional o contextualmente, ambos artistas se vinculan desde la perspectiva decolonial, desde una estética sacramental y de la liberación al mismo tiempo.

Respecto a esto último, tomamos la entrevista a Cercato donde él mismo sostiene la pervivencia de la impronta decolonial en su obra, mencionando a Dussel y Scannone:

Yo trabajo con múltiples enfoques. Un primer enfoque es al interior de la Iglesia: contenido catequístico, dogmas, etc. Y la parte al exterior o hacia afuera, es donde más se ve esta parte decolonial.

El primer enfoque se ve de manera indirecta en algunos conceptos de la teología de la liberación o la teología del pueblo de Scannone. El postulado fundamental de la teología de la liberación es la prioridad del rostro del pobre, del otro. Cuál es este rostro en las obras de la Catedral, el indio, etc. No porque sea folclorista sino para mostrar un contraste.



Cuando te preguntas por el tema de la fe, esta última es inculturada<sup>8</sup> pero acá como estamos colonizados por los españoles, el aspecto de inculturación se asoció mucho al de colonización. Entonces la inculturación como en el caso de la fe, al ser un aspecto liberador a veces termina siendo un aspecto enajenante. Eso trato de marcar en las obras. Por eso la ruptura de ver un cristianismo exclusivamente eurocéntrico.

Me dediqué a buscar imágenes que respondan a un cristianismo donde la fe está viva pero tratando de mostrar un aspecto propio de acá, cómo se encarna el cristianismo acá. Acá está el aspecto del afuera, la decolonización traerla hacia adentro. (Cercato, 2022).

La última imagen de este recorte de los Via Crucis argentinos y latinoamericanos, se le atribuye a la estación número VI, donde la figura de la Verónica limpia el rostro de Jesús. La **Figura VIII**, correspondiente a la obra de Cercato trae consigo una representación muy cargada de símbolos y signos. El rostro de Cristo pese a estar oculto se ve un poco más claro, sabiendo que la figura de la Verónica es la que cubre su rostro con el paño, como cuenta la historia. No es la estampa en el lienzo tradicional sino el rostro de Cristo como parte de la humanidad afligida.

Cercato resalta en su entrevista la etimología de la palabra Verónica:

Cuando la Verónica tapa el rostro de Jesús con sus manos, no aparece más la multitud de soldados, judíos, etc. aparecen cruces (otros cristos, múltiples rostros). Ahí aparece un juego de palabras: Verónica significa: vero (verdadero) / ica (icono): verdadero icono. En esta imagen: verdadero rostro.

Entonces ahí nos preguntamos, cuál es el verdadero rostro de Jesús. El presentado por los europeos, rubio y ojos claros; el del santo sudario. O el que cada cultura incorporó y lo muestra. Yo muestro este último en mi obra, esto es un cristianismo poliédrico/ecológico. (...) El Papa Francisco I dice que el cristianismo en este sentido es poliédrico, tiene muchas caras; es una unidad en la diversidad; lo que para Boaventura de Sousa Santos es ecología de saberes. Es el respeto a las diversas culturas, que en sus diferencias se reconocen cristianas en algún punto o momento.

En el caso de mis obras, sería una cara del poliedro, cómo interpretamos un cristianismo rioplatense acá, en la Ciudad de La Plata. Con las perspectivas y miradas de Cristo europeas, africanas y de todas las culturas formamos el poliedro completo. Entonces el rostro de Cristo total es multifacético, excede al Cristo histórico. (...). Creo que una epistemología del arte tarde o temprano se vuelve una epistemología negativa o apofática<sup>9</sup> que niega lo que construyó como algo reductivo para abrirse al misterio. Ahí viene una nueva interpretación hermenéutica, no se agota nunca.

Llega un momento en que no se pueden hacer afirmaciones, es de misterio; Kusch lo llama momento del *estar siendo*. Desaparece acá toda conceptualización. En el río subterráneo que habla Kusch que no vemos, donde la cruz chakana conecta todas las

<sup>8</sup> *Inculturación de la fe*: es un término que la Iglesia Católica define como la armonización del cristianismo con las culturas de los pueblos. La actuación de la Iglesia bajo el papado de Juan Pablo II en África giró en torno a la inculturación.

“En los grandes apóstoles de los eslavos se encuentra un ejemplo de lo que hoy se llama inculturación, a saber: la inserción del evangelio en una cultura autóctona y la introducción de esa misma cultura en la vida de la Iglesia” (Juan Pablo II, 1987).

<sup>9</sup> Deviene de pensar en una corriente de la *teología negativa* también llamada *teología apofática*.

Esta última es una vía teológica que se apartaría de todo conocimiento positivo de la naturaleza o esencia de un Dios. La misma explica a Dios de forma abstracta indicando lo que no es.

religiones, racionalidades, estéticas, ideologías, etc. acá nos sale el indio que llevamos dentro. (Cercato, 2022).

Entonces, en esta estación tiene sentido el Cristo místico, el Cristo Total que el artista resalta en la iconología del Tímpano central de la fachada de la Catedral, donde el Cristo histórico es toda la humanidad camino a la crucifixión.

Por eso también aparece el Espíritu Santo irrumpiendo en forma de paloma en esta escena del Vía Crucis. El mismo hace visible lo invisible para el cristianismo, transformando y espiritualizando lo material .

El espacio- tiempo se cristifica, esta escena se asocia mucho a la representación de la crucifixión en el tímpano de Cercato; iconológicamente están asociadas.

Lo recto se vuelve curvo y esto se expresa en la técnica, En la primera estación de Cercato la base con molduras del relieve es curva y ya no recta. Hay un quiebre en la historia cristiana que la técnica también acompaña.

Si antes se partía de un bloque de madera de cinco o seis pulgadas de espesor promedio, en esta sexta estación, inicia en el centro con nueve pulgadas para comenzar el tallado y va bajando en una curva hacia los dos extremos.

Esto expresa para Cercato una profundidad espiritual mayor, una mirada más trascendental, reforzada también por el uso del color en la talla (el blanco y el dorado) que hasta ahora no se había utilizado.

En su entrevista, el escultor detalla la importancia de la técnica para sortear estas menciones de la historia cristiana, sumada a la importancia de la materialidad como producto local, territorial y regional. En el caso de las tallas del Vía Crucis, el artista ha tratado de recrear algunos modos del trabajo de los artistas populares y artesanos:

Mezclo estilos, Por ejemplo de la talla de Moroder (escultor de grandes obras de la Catedral de la Ciudad de La Plata) su técnica mucho más europea; mientras que al mismo tiempo rescato la manera de cómo armar los bloques de madera pegada del Vía Crucis. Esta forma la saco de los artesanos. (Cercato, 2022).

En la entrevista nos comenta que no trabaja con bocetos, ni estudios previos; los va observando de los artesanos. Trata de trabajar con maderas del lugar aunque en La Plata se encuentra limitado a las que hay.

El artista comenta que se crió con su padre en la carpintería y siempre estuvo vinculado al trabajo con maderas para muebles. Al descubrir la técnica del encolado de tablas, le convenía buscar el material en las madereras en vez del tronco:

Trabajo con tabloncitos canteados, que vienen cortados, los cepillo y los pego. Utilizo madera nacional igualmente (petiribí, cedros, etc.). (...). Respecto a la técnica he recibido muchas críticas de mis docentes de la facultad, ellos en mi manera de ver tienen una perspectiva más eurocéntrica, donde querían realizar esculturas góticas más tradicionales con materiales más convencionales también. En mi caso me fui más por el lado de la innovación y las ventajas que traían los materiales que elegimos. Son materiales igual de caros para trabajar pero mucho más rápidos para tratarlos (Cercato, 2022).

Gabriel sugiere que al comienzo tenía una mirada más eurocéntrica del trabajo, pero después se fue dando cuenta que uno va cambiando respecto a la situacionalidad concreta y los diálogos con el resto de las personas que trabajaron en el proyecto.

Por un lado había que continuar con el espíritu neogótico en aquel momento. Era una reflexión historiográfica sobre estilos anteriores, un montaje escénico, lo único que importa es la apariencia de gótico nos decía el artista en la entrevista.

Respecto a lo formal es donde el artista hizo una vuelta de tuerca. Se preguntaba dónde estaba lo autóctono en la catedral nuestra. Frente a esa incertidumbre, se respondió que necesitábamos romper con las formas europeas:

Acá es donde está el mayor grado de conflictividad de mis esculturas, donde se muestra más el aspecto ideológico y decolonial, el aspecto que no todos lo hubieran aceptado. (Cercato, 2022).

En esta cita de Cercato nos atrevemos a mencionar la importancia de la vivencia personal, contextual y situacional del artista desde su niñez (trabajo de su padre como carpintero) y su propia formación anclada en Argentina, específicamente en la Ciudad de La Plata.

Volviendo al significado iconológico de la imagen de la Verónica, el rostro de Cristo entonces se cubre porque se descubre el rostro de la periferia, latinoamericana, para el estudio nativo que estamos planteando. Periferias que cargan sus propias cruces. Así, desaparece en cierto sentido el patíbulo que carga Cristo porque aparece el verdadero sentido, que son todas las cruces de la humanidad.

El artista afirma que en un principio había pensado en simbolizar esto solo con coronas de espinas en cada personaje o poniéndoles a todos el mismo rostro de Cristo; pero felizmente, surgió la idea de poner a la multitud, acompañando con sus propios vía crucis a Jesús.

En el lateral izquierdo se observa una mujer embarazada con su propia cruz, pero también la del hijo que lleva en su seno, también se presenta que la mujer no soporta el peso de su propia cruz y cae.

La Verónica es el único personaje que por ser alegórico no lleva cruz, porque muestra el verdadero rostro de Jesús; el Hijo de Dios tiene múltiples rostros míticos y un solo rostro histórico.

El mismo Jesús se aferra al lienzo que cubre su cara, dándonos más tiempo para entender este misterio. A su derecha se encuentra un niño americano (con atributos nativos como el poncho con la cruz chakana) que tironea la soga queriendo llamar su atención, hay una representación de un niño oriental y otros que quizás sin ser cristianos son su rostro sacramental aunque no lo sepan.

En la ***Figura IX***, volvemos a incorporar a modo de complemento y refuerzo de la importancia de esta escena para la Iglesia Católica y la religión cristiana, la Verónica latinoamericana de Santana en la Catedral sureña. Aquí la imagen de la Verónica no es anónima, sino que directamente se representa a la Madre Teresa de Calcuta, personaje histórico para la Iglesia cristiana. Para el artista ella invoca a todas las mujeres que salen de su comodidad porque han descubierto los rostros desfigurados de Dios. Jesús es representado, a su vez, como un bebé, un niño pequeño que acude a su madre como primera persona de paz, refugio y tranquilidad.

Santana manifiesta que el paño de la Verónica, en este caso de tela real, fue añadido por una persona del público que visita la Catedral y fue dejado como parte de la obra, de la escena religiosa. En este paño el rostro de Cristo no es más que el de Santiago Maldonado<sup>10</sup>, joven que apoyaba la causa mapuche en el Sur argentino desaparecido en el año 2017.

---

<sup>10</sup> Santiago Maldonado era un artesano de 28 años oriundo de la provincia de Buenos Aires que vivió en la patagónica ciudad de El Bolsón, cerca de Bariloche, en la provincia de Río Negro, Argentina.

Apoyó el reclamo de los pueblos originarios por sus tierras ancestrales. Por ello había viajado hasta la cercana localidad de Cushamen, en la vecina provincia de Chubut, donde desde 2015 la comunidad mapuche ocupa terrenos comprados por empresarios pero que los mapuches reclaman como propios.

No era militante ni activista, sino que simplemente quiso solidarizarse con una protesta de la agrupación Resistencia Ancestral Mapuche que venía cortando intermitentemente la ruta que conecta a la provincia con Chile. La acción se realizaba para exigir la liberación del líder de la agrupación, Facundo Jones Huala, quien fue detenido en junio pasado y cuya extradición es reclamada por la justicia chilena.

Pero el 1 de agosto de 2017, un día después de la llegada de Santiago, la Gendarmería Nacional desalojó la protesta por orden del juez federal Guido Otranto.

Fue la última vez que se vio a Santiago. Se sobreentiende que la policía actuó con violencia y represión.

El 17 de octubre del año 2017 fue encontrado sin vida en el Río Chubut de la Patagonia Argentina.

Esto demuestra la importancia de la recepción del público frente a la historia cristiana, particularmente del Calvario, y cómo la situacionalidad y contexto (América Latina) no deja de visibilizarse constantemente. En este caso, en la concreción no material o técnica, como asentaba Cercato, sino histórica y social.

Es una imagen de una ternura infinita en esa unión de la madre con su hijo y de un reclamo social muy fuerte al mismo tiempo. Con esta intervención del público que fue aceptada por la Catedral de Bariloche en Argentina, Santana asegura que demuestra que no deja de ser una obra participativa, colectiva, que interpela a quien la visita.

### **1.2. La dimensión epistémica en el proceso artístico**

Junto al análisis iconográfico e iconológico del corpus abordado en esta Tesis de Grado se abren ciertos interrogantes asociados a la dimensión o cualidad epistémica del proceso de producción artística.

Las primeras referencias están destinadas a la obra de Gabriel Cercato analizada, por otro lado, a la producción de Alejandro Santana que se incorporó de modo complementario al tema abordado.

Vale aclarar que cualquier producción de conocimiento está inserta en un contexto y una situacionalidad específica. En estos casos, en dos catedrales importantes para nuestro país, una en la capital de la Provincia de Buenos Aires; y otra en uno de los sitios turísticos y con manifestaciones sociales/ políticas en auge como la Catedral de San Carlos de Bariloche, al sur del país.

Hay dos sitios específicos que enmarcan el contexto de producción en cuanto a nivel geográfico, esto también determina que sea una producción argentina y, por lo tanto, latinoamericana. La datación de la composición de estas tallas y esculturas también hacen a la producción de conocimiento dentro del proceso creador. En el caso de Cercato, su obra se produce a partir del 1999 y con anterioridad los tímpanos, mientras que el Vía Crucis sigue en proceso de ser completado. Este integra la parte final de la producción artística de la Catedral platense en el año 2009.

Por su parte, si bien Santana comenzó su Vía Crucis en la Catedral sureña en el año 1994, el mismo se sigue actualizando y exponiendo al público de manera libre y participativa, como el mismo artista manifestó en relación con la última estación estudiada, la de la Verónica y el paño con el rostro mapuche.

Enmarcadas a fines del siglo XX ambas producciones locales, se vuelve interesante visualizar como la situacionalidad de cada artista en esa época condiciona sus representaciones. En cuanto a Santana, algunas estaciones del Vía Crucis al momento de la inauguración fueron dadas de baja. Una por exageración de los rasgos físicos de un Cristo; aquí vemos que el reclamo viene dado por la falta de ciertos cánones estéticos que el templo sugirió que tenían que estar presentes. Otra baja vino dada por la representación literal de personas que fueron cabeza principal en la dictadura cívico- militar de 1976 en Argentina, por ejemplo, la figura de Jorge Rafael Videla; representado como uno de los soldados que mataron a Cristo en el camino al Calvario. Esta cita o metáfora social no fue aceptada.

Aquí vemos como las dos producciones visuales tienen un compromiso frente a situacionalidades sociales, políticas, económicas y regionales que interpelan a los artistas al momento de producir sus obras.

En el caso de Cercato, él mismo reconoce haber hecho una representación más genérica que Santana pero con igual carga social, donde se encuentran diferentes cuestiones que a él lo interpelaron; como la visión y vivencia del cristianismo unidos, comunitario, de múltiples culturas y específicamente reconociendo al nativo como parte de la historia mística que tiene la Iglesia Católica. El mismo artista en este sentido sostiene que cuando la producción de conocimiento intenta ser forzada en las producciones artísticas, a veces no encuadra, no se entiende. Reconoce que en toda producción artística hay paradigmas de producción de conocimiento pero que muchas veces el arte es superior al simple discurso conceptual, en esta línea:

Hay algo del arte que está más allá de lo epistémico, pero no afirmo como Kant que el arte no da conocimiento. El arte te da un tipo de conocimiento. Si vos el conocimiento que da el arte lo quieres vincular a algo discursivo, científico, conceptual; es más complicado. Yo creo que el conocimiento que da el arte es más hermenéutico e interpretativo que te abre el símbolo.

Tengo una concepción del arte muy simbólica. El símbolo te conecta con lo epistémico al mismo tiempo que te separa. Acá me ayuda la perspectiva de Dussel, el símbolo te da un tipo de conocimiento analógico o analéctico, es un conocimiento polifacético, tiene una parte que no se abarca o de misterio pero al mismo tiempo te marca la total trascendencia del otro (Dios en el símbolo religioso).

Al tiempo que te marca esa lejanía con lo cual uno podría decir que no le da conocimiento, te da un conocimiento que es una cercanía, el otro aspecto del símbolo (que es puente). Al ser puente conecta una dimensión epistémica con una dimensión mistagógica, mística, intuitiva, emotiva. (Cercato, 2022).

La dimensión epistémica que Cercato ve en el arte es el punto de arranque de una racionalidad que sabe que no va a poder concluirse en ese conocimiento que siempre

va a permanecer abierto, por eso es hermenéutica, por eso constantemente necesita de la interpretación para el artista:

“Cada tiempo le da una vuelta de rosca a la dimensión epistémica, entonces la dimensión misteriosa que no termina de agotarse es como que en cada tiempo nos aporta algo nuevo” (Cercato, 2022). Para él es una dimensión intermedia, mestiza, de puente; no es kantiana en el sentido de negar el conocimiento producido por el arte pero tampoco se conforma con la idea de que con el arte sólo se puede conocer.

Es interesante resaltar la importancia para este artista sobre la futura interrelación que debiera existir entre las dimensiones hermenéuticas y artísticas para la producción de conocimiento, donde el arte no se encasilla en una ciencia social pura y exclusivamente científica:

Nunca vamos a entender el arte como un concepto científico, entonces hay que trabajar con metáforas y desde otras formas para entender la parte epistémica del arte. No comparto que el arte sea una ciencia exclusivamente social. Como el arte es más próximo a estas ciencias históricas se produce una colonización de disciplinas, entonces hay que buscar algo más próximo a lo artístico y a su metodología. Creo que es una epistemología que hay que construir, híbrida a partir de lo propio. Creo que tenemos que construir una epistemología de comando único: artística y hermenéutica. Que vayan las dos para el mismo lado, que produzca conocimiento. Traducir para un productor de arte en una matriz de datos lo que hacemos nos cuesta un montón, lo que no quiere decir que no produzcamos conocimientos. (Cercato, 2022).

Para recuperar a los autores que acompañan el marco teórico de esta temática, la dimensión decolonial en la obra de Cercato va pasando por la tosquedad y la profesionalidad. El artista reconoce que al principio tenía algunos toques eurocéntricos, las ideas, imágenes y teología muy americana desde lo conceptual; pero en el aspecto estético (del sentir) no tenía una descolonización estética: “El tema es darte cuenta que detrás de las percepciones tenemos un sentir europeizado, más allá de que tenemos una búsqueda latinoamericana en muchos aspectos (epistémicos, estéticos, políticos, etc.)” (Cercato, 2022).

El artista reconoce en primera persona que una buena obra de arte debe de tener una determinada calidad artística, pero esta última concepción es una cualidad pura de la estética europea, que busca un grado de perfección sostenido por autores clásicos como Aristóteles, los escolásticos, Kant, entre otros.

En este sentido, Dussel propone buscar de modo paralelo, el sentido de la obra. Romper una estética de lo bello con lo tosco: “Ahora, me preguntaba cómo rompo con lo bello, poniendo al principio barro con chamote (desde lo material), pero cuando

trabajé el barro estaba poniendo inconscientemente el detalle, el virtuosismo; yo quería otra cosa que contraste con la perfección y eurocéntrico de las obras de Moroder por ejemplo, donde admiras esa virtud” (Cercato, 2022).

Cuando los escultores que formaron parte del plan de trabajo de Cercato llevaron a la realidad las ideas de tosquedad del artista, para la producción visual de la Catedral platense, fueron muchos menos perfectos y marcados que los modelos en cerámica que había hecho. Al principio el artista reconoce que le generaba cierta vergüenza ese primer resultado, ahí es donde está el sentir europeizante. Pensaba que habían quedado poco definidas, mal, defectuosas o borrosas. Al no tener molde y hacer capa por capa en el barro, queda una figura mucho más de utilería, indefinida:

Sin darme cuenta estaba llevando más lejos lo que yo quería. Esto lo entendí cuando leí la estética de la liberación actual de Dussel, donde la vergüenza era ese sentir que me volcaba a hacer arte europeo. Ahora me identificaba con un producto de artesanía popular para la visión eurocéntrica, kitsch para el arte contemporáneo; donde este tipo de arte está cargado de sentido.

Con el Vía Crucis todavía estaba con la vergüenza del mestizo, entonces para dar cuenta de mi profesionalización en el arte, sentía que tenía que demostrar que yo también puedo ser virtuoso o hacer esculturas kitsch. Por eso tienen otro nivel de detalle, necesitaba mostrar la cualidad, tenía ese chip eurocentrado aun.

Luego de diez años empecé a sentir orgullo de este proceso, a veces cuando uno es lector de su propia obra también necesita tiempo para pensarlas y comprenderlas. (Cercato, 2022).

Volviendo a De Sousa Santos, luego de este relevamiento del icono y de la palabra de ambos artistas, se visualiza que no sólo se produjo un «epistemicidio» en Latinoamérica sino un esteticidio religioso<sup>11</sup>. Se conquistó América con una evangelización centrada, racista, que pretendía que la interpretación europea fuera superior a la americana; la misma que ha destruido las posibles interpretaciones del cristianismo entendido por los nativos por ser aparentemente supersticiosas. No hubo una apertura a las categorizaciones del otro americano por parte de las primeras evangelizaciones en el suelo americano (Cercato, 2022).

El cristianismo colonial del que habla Dussel, de la epistemología del Norte, es un cristianismo aliado a la colonización; entonces para buscar un cristianismo de la

---

<sup>11</sup> Esteticidio religioso: Enrique Dussel cita a De Sousa Santos para hablar de esteticidio (Dussel, 2017, p. 32).

Esto último hace referencia al desconocimiento de la creación estética de las grandes culturas del Sur sumado al interrogante eurocéntrico sobre qué arte pudieron haber producido estas culturas; con una respuesta negativa frente a la creatividad y estética americana.

En las obras seleccionadas y las palabras de los artistas, se reconoce la lucha por combatir este esteticidio o la muerte de la estética religiosa que ambos artistas construyen desde nuestro suelo argentino.



liberación, hay que aliarlo; según el pensamiento de Gabriel Cercato, a una epistemología del Sur, una estética decolonial/ de la liberación, del feminismo latinoamericano, etc.

Volver a Kusch es pertinente para destacar que el arte en América siempre fue un rito, todo tiene en él un sentido pedagógico y mistagógico, este es el carácter de las obras tanto de Cercato como de Santana.

Los artistas se sienten atravesados por lo emotivo, las contradicciones; eso es ser artista en América Latina sostiene Cercato: “El arte si está domiciliado es el arte de la gente dice Kusch, yo me domicilio en el arte sacro- cristiano, para mi tiene sentido y eso es mi arte” (Cercato, 2022).

### **1.3.a. El aporte de la Filosofía, Teología y Política de la Liberación**

La investigación en esta etapa avanzada, se interesa por recuperar la importancia de pensar una filosofía latinoamericana. Nos parece interesante tomar a Juan Carlos Scannone, teólogo de la liberación, quien habla de la necesidad de abrir los ojos y las vías del pensamiento a un nuevo paradigma que ponga el foco en la revalorización de la sabiduría de los pueblos y al «estar siendo» en América Latina (Kusch, p. 106).

La visión de Scannone contribuye al análisis del corpus de obra elegido, ya que las imágenes responden iconográficamente a la cultura europea, tratándose de la vida de Jesucristo, pero necesitamos situarnos en el contexto de nuestros artistas argentinos productores de las mismas. Una filosofía latinoamericana de la liberación es importante para comprender este mestizaje simbólico y cultural.

Volvemos al filósofo Rodolfo Kusch, quien realizó aportes en torno a cuestiones como la cultura, el sujeto cultural, el suelo, el símbolo, la vida, el saber, el pensar, la política, el pueblo; señalando la necesidad de reencontrar este «sujeto latinoamericano» del que venimos conversando, es decir, a ese “hombre total”, que ha sido desdoblado y des-constituido desde la colonia.

En esta búsqueda del hombre total, el autor considera que los opuestos no se superan o eliminan, si no que conviven, en la contradicción del cosmos y el caos, que siempre está ahí. Pero que, a través de la mediación e integración (constitución del sujeto latinoamericano) es posible la instalación de mundo, de hombre, de sentido, que puede ser traducido como cultura propia, en tanto común (americana, de-colonial).

Hilvanando las nociones filosóficas de estos dos primeros autores, con estos conceptos en juego, damos cuenta de una de las características de la Filosofía de la Liberación; alentada por una motivación metodológica central: la de resaltar la palabra elevada desde América en tanto locación de identidad y resistencia al colonialismo sociocultural y no meramente como surgida desde un espacio geográfico.

Es interesante el destaque del teólogo Leonardo Boff sobre la idea de que las comunidades eclesiales de base constituyen un renacer de la Iglesia en América Latina. Una Iglesia encarnada desde la realidad laical no clerical<sup>12</sup>, es decir, desde el pueblo, no de las élites.

De esta postura, Boff propone la idea de Eclesiogénesis (Boff, 1986), concepto armado para pensar una nueva génesis de la Iglesia, una Iglesia pensada como pueblo/comunidad que se conforma desde las perspectivas de los oprimidos. El mismo autor sostiene que si la primera evangelización se hizo bajo el signo de la dominación, la nueva ha de realizarse bajo el signo de la liberación a partir de las culturas oprimidas (Boff, 2013).

Esta situacionalidad de los oprimidos, la menciona asimismo el Papa Francisco I en su última *Encíclica Fratelli Tutti* (2020). Allí destaca que con la desigualdad se genera la cultura del descarte de los seres humanos, de múltiples maneras como la discriminación por la procedencia de las personas, la nacionalidad, el color, la religión, entre otras. Es por ello que propone el incentivo a una cultura del encuentro, del diálogo colectivo.

Por su parte, Dussel (1998) sostiene que: “la Ética de la Liberación se establece como una alternativa en una sociedad globalizada y excluyente que hace una opción por la vida y la liberación de la víctima”. Junto a esta idea, se adhiere la palabra del Papa Francisco I:

Falta el deseo gratuito, puro y simple de ser pueblo, de ser constantes e inalcanzables en la labor de incluir, de integrar, de levantar al caído” (Francisco I, 2020, p. 21). (...). “Todo ser humano tiene derecho a vivir con dignidad y desarrollarse integralmente” (Francisco I, 2020, p. 28).

La Filosofía de la Liberación revela los diversos campos de opresión y desconocimiento del «otro latinoamericano» así como la dominación económica, que

---

<sup>12</sup> Realidad laical hace referencia a los hechos y vivencias concretas frente a las situacionalidades y contextualizaciones de una comunidad laica, no consagrada a la vida religiosa como pueden ser los sacerdotes o las hermanas consagradas a Dios. Es decir, no pertenecen directamente al clero católico.

se desarrolla como fruto de un capitalismo y una economía neoliberal que exagera las desigualdades, aumenta la injusticia, la miseria y lleva a la muerte de este «ser americano». El camino de reivindicación de los oprimidos y excluidos, según Dussel, se gesta en la ética; una ética que procure la liberación de los pobres y oprimidos, por lo que hace necesario el reconocimiento del «otro» (latinoamericano), como sujeto-corporalidad.

La Filosofía y la Ética de la Liberación analizan, comprenden y resignifican estas categorías desde el lugar del pobre, del excluido, de la víctima. Son estudios no desde la perspectiva del centro, sino de la periferia y todo su bagaje cultural.

La Ética de la Liberación es una exigencia de proximidad porque exige de la humanidad, de salir al encuentro con el otro y caminar en comunidad en busca de un mundo más justo y humano. Francisco I en la mencionada encíclica vuelve a afirmar que el futuro no es monocromático, si se mira desde la variedad y en la diversidad de lo que cada uno puede aportar estaríamos caminando hacia esta ética liberacionista. La humanidad necesita aprender a vivir en comunión sin necesidad de ser todos iguales (Francisco I, 2020, p. 27).

Junto a esta Ética y Filosofía de la Liberación, Dussel (2007) propone repensarnos también desde una Política de la Liberación; entendiendo según el autor a la política como un campo (al estilo Bourdieu) pero admitiendo que éstos se cruzan y que al interior de los campos (económico, político, cultural, ambiental) pueden existir una pluralidad de sistemas e instituciones. Identificar lo propio de este campo político es lo que propone Dussel. Primero es importante adoptar la definición de la Ética de la Liberación desarrollada anteriormente, luego los conceptos de pueblo, poder y democracia.

El Papa en su encíclica habla de los derechos sin fronteras y de los pueblos en general. Aquí afirma que la inequidad no solo afecta a los individuos sino a países enteros, y obliga a pensar en una ética de las relaciones internacionales (Francisco I, 2020, p. 33).

Se vuelve pertinente incorporar a Kusch nuevamente, quien expone por la década de 1970, la importancia de fragmentar lo legítimamente estudiado sobre América y la parte vivenciada por nosotros americanos. No se trata de negar la filosofía occidental sino de buscar un planteo filosófico, político y ético más próximos a nuestras vidas.

El autor se pregunta en qué consiste verdaderamente el saber indígena, de dónde proviene y cómo es el pensar indio (Kusch, 1970, p. 307). Esto conduce a la

importancia de la religiosidad y los ritos para el continente mestizo, tema que se aborda en el análisis de las obras elegidas.

En el corpus de obras seleccionado se profundizan los conceptos de Kusch sobre epistemicidio y esteticidio, para abordar la dimensión epistémica en las producciones de los artistas argentinos elegidos. Se entiende que a partir de los años '60 hasta la actualidad, la misión que tiene la Iglesia Católica en América y Argentina es de compromiso social. Se sabe que según lo estudiado en este proyecto, no hay descarte de la humanidad (Francisco I, 2020).

Proponemos así plantear que es posible pensar una religión cristiana y católica que deviene del Imperio Romano, manifestada desde estas particularidades que atraviesan la ya mencionada Teología de la Liberación de Scannone. Este pensamiento, manifestado en obras de arte que interpelan directamente a nuestro continente americano, donde la producción artística ya no es sacralizada sino que contiene un carácter pedagógico/ mistagógico desde el sentido catequístico y de responsabilidad común.

## **b. Hacia una Estética de la Liberación**

Dussel (2017) en sus escritos filosóficos incorpora hipótesis para pensar una Estética de la Liberación y por consecuencia una estética decolonial. Esta última indica la negación de una estética oculta bajo el manto de la colonialidad eurocéntrica-occidental de la estética actual.

El autor describe la «áisthesis» como una facultad que comprende cognitivamente y desea como voluntad de vida, unidad emotivo- intelectual. Es la apertura estética al mundo y a las cosas. El campo estético lo constituye entonces la áisthesis, que es una facultad compleja que cuenta con momentos o aspectos de los otros campos como lo sensible, lo perceptual, lo emotivo y racional; pero que los redefine desde una posición o actitud propia y distinta, como apertura estética al mundo.

La áisthesis es subjetivamente la que constituye ante la objetividad de las cosas reales aquello que se denomina belleza o valor estético, que no es ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real. “La Estética de la Liberación es ante todo la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida (como belleza) y de la muerte (como criterio de fealdad)” (Dussel, 2017, p. 36.).

Haciendo hincapié en la estética natural y la construcción cultural de la estética, Dussel nos propone:

Los diversos aspectos de la estética física o natural (forma, color, sonido, olor, etc.) se desarrollan en una estética cultural que partiendo de la propiedad física subsumida como bella en el mundo, la despliega constituyendo un fenómeno humano donde la belleza alcanza nuevos modos de su manifestación. (...). La estética natural se transforma en la estética cultural, humana, histórica, que desarrolla al infinito, en los diversos campos estéticos, las primeras intuiciones de la *áisthesis* que hemos denominado física natural en la compleja creación de la *áisthesis cultural*. (Dussel, 2017: p. 42).

De esta manera se pasa de una experiencia de la naturaleza que se transforma en cultura, el autor afirma que se produce la “humanización de la naturaleza” en el hecho artístico. Dussel sigue a Paul Ricoeur para definir la cultura: “El conjunto orgánico de comportamientos predeterminados por actitudes ante los instrumentos de la civilización (ethos) cuyo contenido teleológico está constituido por valores y símbolos de la comunidad, es decir, estilos de vida que se manifiestan en obras de cultura que transforman el ámbito físico-natural en un mundo, un mundo cultural”. Interesante para pensar el carácter relacional entre las obras de Cercato, Santana y su manifestación para el público.

En la obra de arte no hay solo un productor de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una comunidad, una historia cultural.

Con este lineamiento, el campo estético está determinado por el campo político. Las obras de los artistas elegidos, expresan una interpretación de la historia de un pueblo oprimido y su proceso de liberación; con el vasto detalle de que estas obras se dirigen a su interpretación de la religión judeo cristiana. No es que el arte tenga una función política, sino que ciertamente presenta el acontecimiento revestido de la aureola de la belleza que el artista sabe objetivar. El arte produce en el espectador la experiencia del *áisthesis* (sensaciones) que refuerza con la belleza la relación afirmativa de la vida en ambos aspectos (como belleza de la obra y como acto heroico del pueblo).

De la *Ética- Política de la Liberación*, la estética puede descubrir el hecho de que todo campo o sistema histórico estético queda mutuamente determinado por estos primeros.

La pretensión de centralidad estética europea o griega, producirá inevitablemente la negación del valor de todas las otras estéticas; será un auténtico «esteticidio», afirma De Sousa Santos. Es así que los otros mundos culturales diferentes de Europa serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos

folklóricos. La víctima dominada será juzgada como lo brutal, salvaje, con una fealdad estética inocultable, lo que nos remite a las declaraciones de Cercato a la hora de explicitar cómo fue la producción de una estética local en sus obras.

Es un momento central de la modernidad/ colonialidad, al no reconocer Europa todo lo que debió a las culturas dominadas colonias del Sur, que desaparecen en una amnesia total del origen de casi todos los descubrimientos modernos. Se trata de un esteticidio porque hay desconocimiento de la creación estética de las grandes culturas del Sur.

Dussel en sus *Siete hipótesis de Estética de la Liberación (2017)*, sostiene que la cultura eurocentrista se visualiza como la creadora, innovadora, bella por excelencia, moderna; y las coloniales se valoran en la medida que miméticamente imitan defectuosamente a las primeras.

Nos interesa destacar que el autor propone pensar primero en descolonizar para luego comprender la liberación estética. Así es que descolonizar encubre una negatividad (negar la colonialidad estética), liberar en cambio indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética. Por lo tanto, nos enfrentamos al momento poético o creador del nuevo momento estético. La crítica del fetichismo de la belleza del sistema estético eurocéntrico, occidental, moderno debe ser asumido pero subsumido dentro de otro horizonte, el del nuevo sujeto de creación estética que son las culturas y los pueblos colonizados en el camino de su liberación.

Es la producción artística de Cercato y Santana, volviendo al corpus de trabajo, propia de los pueblos que comienzan a descubrir sus propia áisthesis (o comprensión de la belleza) y que lentamente, con instrumentos propios o modernos producen sus propias obras de arte. En esos casos, la comunidad educa al artista y crea lo que podríamos llamar una estética obediencial. Es necesario ponerse a la escucha, es lo que hace a la obra de Santana por ejemplo "interactiva" como él mismo la define, donde la necesidad del pueblo mapuche en Bariloche de manifestar situaciones políticas y éticas de plasman en las obras, con la incorporación del sudario en la estación de la Verónica.

Por su parte, Evdokimov manifiesta que existe una comunión entre la belleza de un paisaje o de una poesía del mismo modo que comulgamos con un amigo; el arte así, "desfenomenaliza" la realidad vulgar y el mundo se abre al misterio. Ahí se detiene la experiencia estética (Evdokimov, 2021, p. 28).

Pérez del Lago en uno de los capítulos de su libro, se dedica a exponer su parecer sobre la belleza de Jesucristo como imagen; allí deja entrever que el occidente cristiano pareciera estar redescubriendo los iconos. Afirma que existe un redescubrimiento porque la iconografía se gesta en los diez siglos de la Iglesia entrelazándose con la Iglesia Occidental.

Después de la expresión fuerte de la Edad Media, luego de la mezcla pagano-religiosa renacentista, la exuberancia del Barroco, la exacerbada sensibilidad del Romanticismo; sigue habiendo un vínculo fuerte y arraigado con el arte de oriente, donde se ha preservado el misterio de los iconos (Pérez del Lago, 2015, p. 298).

El autor cita a Gadamer cuando se refiere a lo bello. Esta concepción última, por estar llena de sentido, resulta evidente. Todos los hombres estamos capacitados para captar esta certeza, sin embargo hay hombres capacitados para hacerlo, ellos son los estetas. Si además se le incorpora que tienen la creatividad necesaria como para expresar en una obra esta agudeza captada en la realidad, entonces los llamamos: artistas. El artista además de conocer es hacedor.

Pérez del Lago afirma:

La relación entre belleza captada y obra realizada por el artista, supone que su acción no es mero hacer (el *fácere* latino o la *poiesis* griega que se identifican con la elaboración de algo); sino también el obrar personal (el *ágere* romano o la *praxis* helénica que supone novedad, invención, descubrimiento, creación). (Pérez del Lago, 2015: p. 417).

Esto lo identificamos tanto en ambos artistas. Donde Pérez del Lago propone este tipo de corpus de trabajo como una *Estética Sacramental*. Esta última con el objetivo de informar el reflejo de la creencia judeo- cristiana en un único Dios, dejando de manifiesto las interpelaciones del hombre y su historia.

#### **1.4. Consideraciones finales**

A lo largo de este trabajo pretendimos analizar la dimensión epistémica del proceso artístico en un corpus de obras cristianas, con una mirada nativa y decolonial de las mismas. Así, vimos que las obras están atravesadas desde la situacionalidad y contextualización desde donde los sujetos creadores argentinos, Gabriel Cercato y Alejandro Santana realizaron sus obras. Obras que fueron atravesadas por este ser y están siendo en América Latina, donde la política, la economía, lo social y cultural se hicieron presentes en las vivencias de los artistas y sus manifestaciones artísticas.

Las imágenes producidas por los mismos portan cierta sacralización dentro de la obra de arte pero no se prohíbe comulgar con vínculos comunitarios y el sentir latinoamericanamente desde el Sur global.

Muy interesante ha sido rescatar la importancia de la materialidad regional en cada producción, novedades que fuimos descubriendo a lo largo del diálogo con los artistas. Resultó de suma importancia dimensionar cómo y de qué manera cada obra manifestó luchas sociales, políticas, filosóficas, éticas y teológicas, en un tiempo determinado donde fueron producidas. Sin olvidarnos que ambas producciones se ubican en dos de los templos catedralicios más importantes del país.

Vemos como el arte visual dialogó a lo largo de todo el proyecto con conceptos propios de la Filosofía, Teología, Ética y Política de la Liberación. Un pensamiento que nos invitó a repensar el rol del artista y la dimensión epistémica, atravesado asimismo por el pensamiento nativo y decolonial.

Por consecuencia, reafirmamos que existe una dimensión epistémica interesante en todo proceso de construcción y producción artística, donde se acentúa la pervivencia del carácter relacional y situacional de los artistas y su proceso constructivo dentro del arte religioso, cristiano y latinoamericano.

Con los autores que dan marco teórico a este pensamiento decolonial, la palabra de los artistas elegidos y el desarrollo del proyecto de investigación; podemos visualizar y dar a conocer que existe una estética religiosa latinoamericana, que toda producción cristiana también interpela a nuestro continente mestizo.

Un continente que destaca en las producciones artísticas, el mestizaje cultural, que convive con el mismo frente a las iconografías europeas y tienen el potencial de retroalimentarse entre sí.



Hemos contemplado que en todas las producciones decoloniales artísticas elegidas, hay un acompañamiento desde la función pedagógica y mistagógica con sentido catequístico y de compromiso social, que es la misión que tiene la Iglesia Católica Argentina desde los años '60 hasta la actualidad.

Para finalizar, recuperamos la idea de Boaventura de Sousa Santos de emprender este camino comenzando con una iniciativa epistemológica basada en la ecología de saberes y en la traducción intercultural es clave para sostener la tradición del icono religioso cristiano europeo estudiado e hilvanar con las vivencias y experiencias regionales y locales. Manifestado en el Cristo de y para todos.

Fue muy interesante ver en este trayecto de estudio, como el arte americano religioso también sigue siendo parte de la construcción de nuestra identidad cultural, sumado a la dimensión epistémica ocasionada como consecuencia del proceso creador artístico.

## 2.1. Bibliografía y referencias

- Martínez Ruiz, Xicoténcatl. (2014). *Presentación. Aisthesis*. Instituto Politécnico Nacional, México. DF.  
Artículo web disponible en:  
[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-26732014000300002](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-26732014000300002)
- Acoce, Damian; Fükelman, Maria Cristina; Giriboni, Andrés; Radice Gustavo; Rodrigo, Marcela; Sciorra, Jorgelina. (s/f). *Recopilación y ordenamiento de temas y motivos iconográficos religiosos*. Historia de las Artes Visuales II. Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Boff, Leonardo. (1979). *Eclesiogénesis. Las comunidades de base reinventan la Iglesia*. Editorial Sal Terrae.
- Boff, Leonardo. (2013). *La nueva evangelización: perspectivas de los oprimidos*.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay, Ediciones Trilce.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2014). *Epistemologías del Sur. Perspectivas*. Ediciones Akal. España.
- Dussel, Enrique. (1998). *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*. Editorial Trotta.
- Dussel, Enrique. (2007). *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*. Editorial Trotta.
- Dussel, Enrique. (2017). *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*. Cuadernos Filosóficos. Segunda Época, XIV. Rosario, Argentina.
- Dussel, Enrique. (2021). *Filosofía de la liberación: Una antología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ediciones Akal.
- Evdokimov, Paul. (2021). *El arte del icono. Teología de la belleza*.
- Kusch, Rodolfo. (1999). *América Profunda*. Buenos Aires, Biblos.
- Kusch, Rodolfo. (1986). *Anotaciones para una estética de lo americano*. Identidad, (1), p. 6-20.
- Kusch, Rodolfo. (1970). *El pensamiento indígena y popular en América*.
- Museo Fundación Catedral. (2018). *Fundación Catedral, Sostén de una obra de fe*.

- Papa Francisco. (2020). *Carta Encíclica Fratelli Tutti del Santo Padre Francisco, sobre la fraternidad y la amistad social*.  
En: <https://www.aciprensa.com/pdf/enciclica-fratelli-tutti.pdf>
- Pérez del Lago, Eduardo. (2015). *El camino de la belleza: aproximaciones a una estética sacramental*.
- Sánchez Cantón, F.J. (1950). Serie I. Cristológica: *Los grandes temas del arte cristiano en España: Vol. 1) Nacimiento e infancia de Cristo*.
- Scannone, Juan Carlos. (2005). *Religión y nuevo pensamiento. Hacia una filosofía de la religión para nuestro tiempo desde América Latina*. Anthropos, Barcelona.
- Scannone, Juan Carlos. (2012). *La trascendencia como intrínsecamente constitutiva de ética y política*. Facultad de Filosofía, Universidad del Salvador.

## 2.2. Anexo

### Imágenes - Corpus de obra



***Figura 1*** - Tímpano del Nacimiento - Artista: Gabriel Cercato - Año: 1999 - Material: cemento símil piedra en base a cuarzo - Técnica: molde a yeso perdido- Ubicación: Fachada, portal izquierdo de la Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata. Buenos Aires, Argentina.  
Fotografía tomada por Luisina Bifaretti.

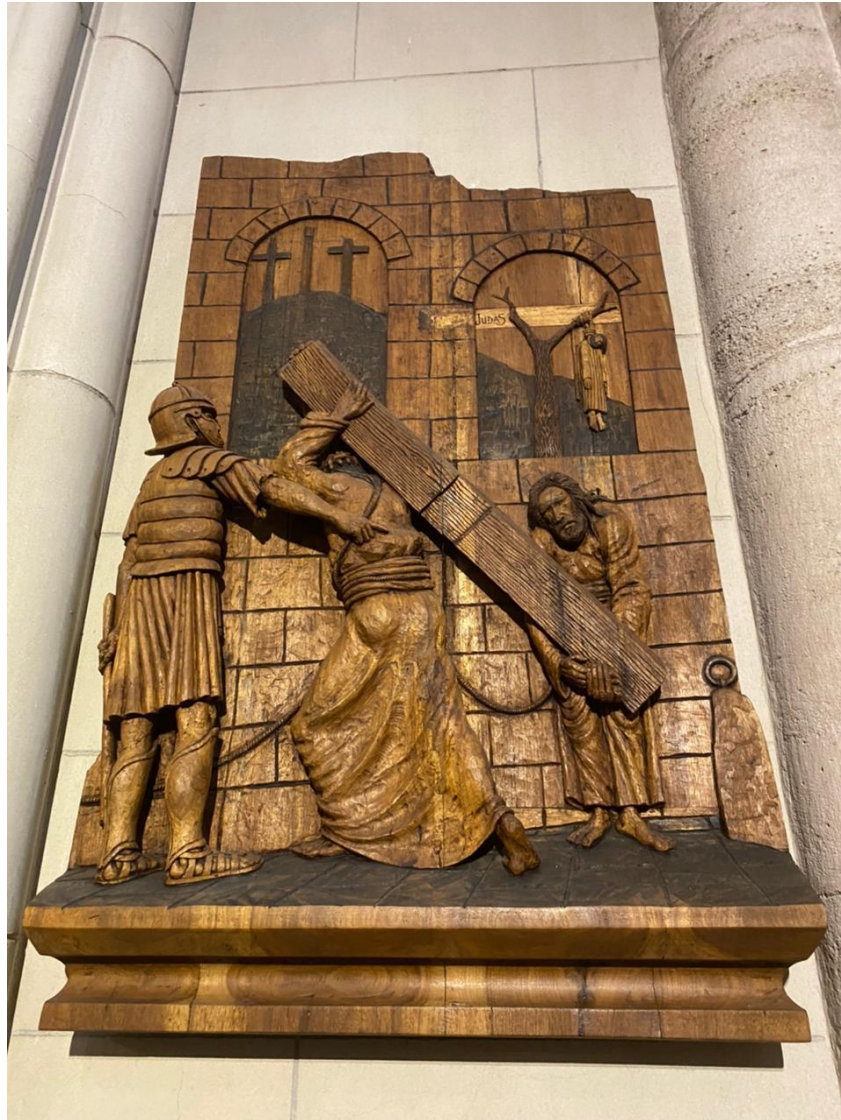


***Figura II*** - Tímpano de la Gloria - Artista: Gabriel Cercato - Año: 1999 - Material: cemento símil piedra en base a cuarzo - Técnica: molde a yeso perdido - Ubicación: Fachada, portal central de la Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata. Buenos Aires, Argentina.

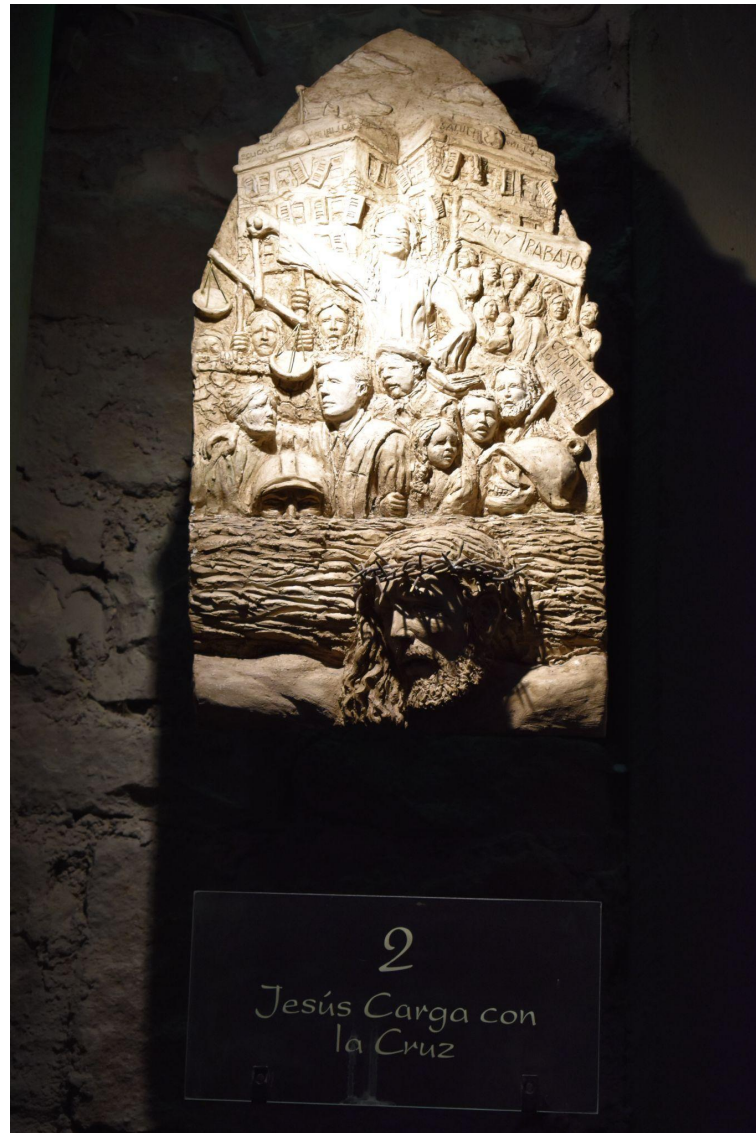
Fotografía tomada por Luisina Bifaretti.



***Figura III*** - Tímpano de la Pasión - Artista: Gabriel Cercato - Año: 1999 - Material: cemento símil piedra en base a cuarzo - Técnica: molde a yeso perdido - Ubicación: Fachada, portal derecho de la Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata. Buenos Aires, Argentina.  
Fotografía tomada por Luisina Bifaretti.



***Figura IV*** - Vía Crucis: Estación II: Jesús carga con la Cruz - Artista: Gabriel Cercato - Año: 2009/ actualidad - Material: tallas en bajorrelieve - Técnica: tablonos de madera encolados de petiribí patinados con cera negra- Ubicación: Deambulatorio de la Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata. Buenos Aires, Argentina. Fotografía tomada por Francisco Andrés Flores.



**Figura V** - Vía Crucis: Estación II: Jesús carga con la Cruz - Artista: Alejandro Santana  
- Año: 1994 - Material: arcilla - Técnica: modelado y horneado - Ubicación: Naves de la  
Catedral de Nuestra Señora del Nahuel Huapi de Bariloche, Río Negro, Argentina.  
Fotografía tomada por Florencia Avellaneda Larumbe.





***Figura VI*** - Vía Crucis: Estación IV: Jesús se encuentra con su madre - Artista: Gabriel Cercato - Año: 2009/ actualidad - Material: tallas en bajorrelieve - Técnica: tablonces de madera encolados de petiribi patinados con cera negra- Ubicación: Deambulatorio de la Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata. Buenos Aires, Argentina.  
Fotografía tomada por Francisco Andrés Flores.



***Figura VII*** - Vía Crucis: Estación IV: Jesús se encuentra con su madre - Artista: Alejandro Santana - Año: 1994 - Material: arcilla - Técnica: modelado y horneado - Ubicación: Naves de la Catedral de Nuestra Señora del Nahuel Huapi de Bariloche, Río Negro, Argentina.  
Fotografía tomada por Florencia Avellaneda Larumbe.



***Figura VIII*** - Vía Crucis: Estación VI: La Verónica limpia el rostro de Jesús - Artista: Gabriel Cercato - Año: 2009/ actualidad - Material: tallas en bajorrelieve - Técnica: tablonces de madera encolados de petiribí patinados con cera negra- Ubicación: Deambulatorio de la Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata. Buenos Aires, Argentina.

Fotografía tomada por Francisco Andrés Flores.



***Figura IX*** - Vía Crucis: Estación VI: La Verónica limpia el rostro de Jesús - Artista: Alejandro Santana - Año: 1994 - Material: arcilla y tela - Técnica: modelado y horneado - Ubicación: Naves de la Catedral de Nuestra Señora del Nahuel Huapi de Bariloche, Río Negro, Argentina.  
Fotografías tomadas por Florencia Avellaneda Larumbe y Luisina Bifaretti.

**Entrevista** - Al artista Gabriel Cercato (Julio del año 2022)

Desgrabación de audio a texto:

- **Luisina:** ¿Crees que hay una pervivencia de lo decolonial en tu obra?
- **Gabriel:** Yo trabajo con múltiples enfoques. Un primer enfoque es al interior de la Iglesia: contenido catequístico, dogmas, etc. Y la parte al exterior o hacia afuera es donde más se ve esta parte decolonial.

En el primer enfoque se ve de manera indirecta en algunos conceptos de la teología de la liberación o la teología del pueblo de Scannone.

El postulado fundamental de la teología de la liberación es la prioridad del rostro del pobre, del otro. Cuál es este rostro en las obras de la Catedral, el indio, etc. No porque sea folclorista sino para mostrar un contraste.

Cuando te preguntas por el tema de la fe, esta última es inculturada pero acá como estamos colonizados por los españoles, el aspecto de inculturación se asoció mucho al de colonización. Entonces la inculturación como en el caso de la fe, al ser un aspecto liberador a veces termina siendo un aspecto enajenante. Eso trato de marcar en las obras. Por eso la ruptura de ver un cristianismo exclusivamente eurocéntrico.

Me dediqué a buscar imágenes que respondan a un cristianismo donde la fe está viva pero tratando de mostrar un aspecto propio de acá, cómo se encarna el cristianismo acá. Aca esta el aspecto del afuera, la descolonización traerla hacia adentro.

Y por otro lado al revés, la teología de la liberación/ del pueblo; también pensar la liberación del eurocéntrico. Entendiendo que hay otras teologías como la del feminismo, indígena, etc.

De hecho, la filosofía de la liberación dialoga con la teoría de la dependencia. La descolonización está en la interpretación de cómo yo veo la inculturación, a veces se corre el riesgo de folclorizar o hacer superficial la inculturación. Yo traté de ir un poco más al fondo de esta cuestión.

- **Luisina:** ¿Hay un vínculo en esta decolonialidad artística con el público?  
¿Cómo ves lo que a él le sucede?
- **Gabriel:** Yo voy al otro extremo de Alejandro Santana, el concretiza demasiado, yo lo que hago es generar figuras más neutras o abstractas que

engloban pero por ejemplo, el indigena es un concepto general, no refiere a alguien en particular.

Por ejemplo, en el tímpano de la Pasión hay un soldado que al principio era nazi pero quedo como un soldado de la dictadura militar (por una sugerencia de la Catedral al comienzo), podría haber puesto un rostro (Hitler por ejemplo) pero trabajé más genérico, con la idea de que cada uno le ponga su rostro.

Me sucedió que en la inauguración de los tímpanos, uno de los que está crucificando a Cristo es un conquistador español, en el tímpano de la Pasión (acá la pregunta, quién es entonces Cristo), acá la teología de la liberación identificaria a Cristo con el negro explotado, el indio marginado, el mestizo subvalorado: acá está el Cristo. El conquistador español es quien lo está matando, el nazi para el judío, el soldado de la cruzada para el islam, etc. Entonces el rostro de Cristo es un judío, un islámico, un nativo, un comunista, etc.

Cuando se vinculó al soldado alguien de las dictaduras latinoamericanas, podía ser perfectamente el Cristo un comunista o alguien de la izquierda, que eran a los que se apuntaban en aquel entonces.

Entonces se vuelve algo más abstracto pero abarcativo.

Me dijeron que no podía presentar eso porque estaba criticando a los españoles y a los que trajeron consigo la evangelización. Claro que los critico porque es una evangelización a mi entender colonial, no liberadora donde el indio podía decidir dónde y cómo incorporar a Cristo en tu racionalidad, gustos, estética, como o quieres representar desde tu arte precolombino; y si no lo aceptas a la fuerza, eso es un mecanismo de conquista disfrazado de evangelización.

Ahí fue que busqué un casco más general, del renacimiento para que no haya desencuentros pero eso no se puede tapar. Lo mismo sucedió con el nazi, casco criticado a la hora de la inauguración.

- **Luisina:** ¿Cómo convive tu fe con esta crítica a la colonización religiosa?
- **Gabriel:** Yo soy imaginero religioso, de alguna manera visualizo la fe. El cristianismo no es una moral o una institución; es el encuentro con la persona de Cristo. La institución a veces te ayuda y a veces te estorba, es parte de la comunidad. Yo trato de tener en claro mi encuentro con Cristo y al mismo tiempo la pertenencia con la comunidad. Mi encuentro con Cristo es más

liberador, mi pertenencia a la comunidad es como la familia, con luces y sombras.

Me quedo adentro para ayudar a liberarla, porque la Iglesia necesita liberarse entonces ahí está mi vínculo entre los dos. Esto lo dice Dussel, el arte de alguna manera tiene una función profética donde uno se antepone a lo que uno ve como colonizador para luego pasar a la retaguardia. A veces hay que estar acompañando con el sentir popular, por eso trato de ver mucho las artesanías populares, las manifestaciones más populares del cristianismo.

- **Luisina:** ¿Cómo es la relación con el público?
- **Gabriel:** Hay de todo, a algunos les gusta y otros no. Algunos critican diciendo que estoy lejos de las vanguardias, que hago artesanías, etc. Otros lo ven como un arte clásico, tradicional, etc. El tema está en seguir el lenguaje y camino que uno eligió.
- **Luisina:** En el proceso de producción artística; ¿crees que se produce cierta dimensión epistémica?
- **Gabriel:** Hay algo del arte que está más allá de lo epistémico, pero no niego como Kant que el arte no da conocimiento. El arte te da un tipo de conocimiento. Si vos el conocimiento que da el arte lo quieres vincular a algo discursivo, científico, conceptual; es más complicado. Yo creo que el conocimiento que da el arte es más hermenéutico e interpretativo que te abre el símbolo.

Tengo una concepción del arte muy simbólica. El símbolo te conecta con lo epistémico al mismo tiempo que te separa. Aca me ayuda la perspectiva de Dussel, el símbolo te da un tipo de conocimiento analógico o analectico, es un conocimiento polifacético, tiene una parte que no se abarca o de misterio pero al mismo tiempo te marca la total trascendencia del otro (Dios en el símbolo religioso). Pero al mismo tiempo que te marca esa lejanía con lo cual uno podría decir que no le da conocimiento, te da un conocimiento que es una cercanía, el otro aspecto del símbolo (que es puente). Al ser puente conecta una dimensión epistémica con una dimensión mistagógica, mística, intuitiva, emotiva.

La dimensión epistémica que veo en el arte es el punto de arranque de una racionalidad que sabe que no va a poder concluirse en ese conocimiento que siempre va a permanecer abierto, por eso es hermenéutica, por eso constantemente necesita de la interpretación.

Cada tiempo le da una vuelta de rosca a la dimensión epistémica, entonces la dimensión misteriosa que no termina de agotarse es como que en cada tiempo nos aporta algo nuevo.

Es una dimensión intermedia, mestiza, de puente; no es tan kantiana pero tampoco es tan ingenua de conformarse de conocer solo con el arte.

El arte no es solamente lenguaje que te permite conocer, el arte es como un pozo infinito e inagotable. Entonces la dimensión epistémica la tiene el arte pero no lo abarca en su totalidad.

Nunca vamos a entender el arte como un concepto científico, entonces hay que trabajar con metáforas y desde otras formas para entender la parte epistémica del arte. No comparto que el arte sea una ciencia exclusivamente social. Como el arte es más próximo a estas ciencias históricas se produce una colonización de disciplinas, entonces hay que buscar algo más próximo a lo artístico y a su metodología.

Creo que es una epistemología que hay que construir, híbrida a partir de lo propio.

Creo que tenemos que construir una epistemología de comando único: artísticas y hermenéutica. Que vayan las dos para el mismo lado, que produzca conocimiento.

Traducir para un productor de arte en una matriz de datos lo que hacemos nos cuesta un montón, lo que no quiere decir que no produzcamos conocimientos.

- **Luisina:** ¿Consideras que hay una mención a la territorialidad americana en la materialización y técnica de tus obras? ¿Cuál/ cuáles?
  
- **Gabriel:** En el caso de las tallas (Vía Crucis), he tratado de recrear algunos modos de trabajo del trabajo de los artistas populares/ artesanos. Yo mezclo, por ejemplo de la talla de Moroder (escultor de grandes esculturas de la Catedral de la Ciudad de La Plata) que tiene una técnica mucho más europea; yo rescato la manera de como armar los bloques de madera pegada del Vía Crucis, la forma la saco de los artesanos. Yo no trabajo con bocetos, ni estudios previos; los voy mirando de los artesanos. Trato de trabajar con maderas del lugar aunque en La Plata estoy limitado a las que hay, entonces al criarme con



mi padre en la carpintería trabajo con maderas para muebles, al descubrir la técnica del encolado de tablas, me convenía buscar el material en las madereras en vez del tronco. Trabajo con tablones canteados, que vienen cortados, los cepillo y los pego. Trabajo con madera nacional igualmente (petiribi, cedros, etc.).

La técnica de los tímpanos es con barro con chamote. Son diferentes a las esculturas, no por la forma sino por la técnica, están hechos en barro horneado, pero las reproducciones a escala montadas en la Catedral (a diferencia de los moldes originales del museo de Fundación Catedral) están modelados con barro, después con la técnica del molde de yeso perdido (a molde perdido). Terminas la figura de barro, la taselas, hacemos el molde de yeso; destruis la imagen (técnicas de rotura), la rompes, sacas todo el barro que queda y la limpias. Entonces después te queda como un negativo con volumen, ese negativo lo llenas con el material elegido. En este caso se hicieron con cemento y un símil piedra en base a cuarzo.

El resto de las esculturas son con una técnica más teatral, se tallaron en poliestireno expandido y se revistieron con fibras de vidrio y capas de cuarzo; son de plástico y bastante livianas, eso favoreció el peso de las bases de la Iglesia.

Trabajaron en esto un colectivo grande, arquitectos, escultores y muchos profesionales del tema. Yo me dedique al diseño/ arquitectura.

Se realizaron los tímpanos como lo último de la Catedral, por el año 1999.

Respecto a la técnica he recibido muchas críticas de mis docentes de la facultad, ellos en mi manera de ver tienen una perspectiva más eurocéntrica, donde querían realizar esculturas góticas más tradicionales con materiales más convencionales también. Yo me fui más por el lado de la innovación y las ventajas que traían los materiales que elegimos. Son materiales igual de caros para trabajar pero mucho más rápidos para tratarlos.

Yo al comienzo tenía una mirada más eurocéntrica del trabajo, pero después me fui dando cuenta que uno va cambiando respecto a la situacionalidad concreta y los diálogos con el resto de las personas que trabajaron en el proyecto. Por un lado había que continuar con el espíritu neogótico, es una reflexión historiográfica sobre estilos anteriores, es un montaje escénico, lo único que importa es la apariencia de gótico. Y en lo formal es donde hice una vuelta de tuerca. Yo me preguntaba donde estaba lo autóctono en la catedral nuestra. Ahí es donde dije, rompamos con las formas europeas. Acá es donde está el mayor grado de conflictividad de mis esculturas,

donde se muestra más el aspecto ideológico y decolonial, el aspecto que no todos lo hubieran aceptado.

Ahora, si me preguntas como lo puse ahí, con las autoridades que teníamos en aquel entonces en la Iglesia; me di cuenta que las esculturas quedan en un segundo plano, son algo secundario o periférico, son apreciadas como un adorno al lado de la arquitectura general de la Catedral o de la obra pública, nadie le dio importancia en el momento con el apuro que había por terminar la Catedral. Como cuando en el arte nativo al mundo cosmogónico se lo incorpora sin tocar la imagen cristiana española por ejemplo.

Es por eso que tomé cierta libertad cuando fue pasando el tiempo en la construcción, tuve suerte. No por ser un revolucionario sino porque fue un trabajo minimizado en su momento.

- **Luisina:** ¿Por dónde pasa el aspecto decolonial entonces en la obra de Cercato?
  
- **Gabriel:** Me di cuenta que esto estaba presente por la tosquedad y la profesionalidad. Yo al principio tenía algunos toques eurocéntricos, las ideas, imágenes y teología muy americana desde lo conceptual; pero en el aspecto estético (del sentir) no tenía una descolonización estética.

El tema es darte cuenta que detrás de las percepciones tenemos un sentir europeizado, más allá de que tenemos una búsqueda latinoamericana en muchos aspectos (epistémicos, estéticos, políticos, etc.).

Yo siempre pensé que una buena obra de arte tenía que tener calidad artística, pero la calidad artística es una cualidad de la estética europea, donde nos remitimos a Aristoteles, los escolásticos, Kant, etc. Buscando la perfección, yo estaba por ese camino. Estaba buscando hacer obras casi perfectas en ese sentido; Dussel me enseñó a buscar en paralelo el sentido de mi obra. La importancia de sentir.

Romper una estética de lo bello con lo tosco; ahora, me preguntaba cómo rompo con lo bello, poniendo al principio barro con chamote (desde lo material), pero cuando trabaje el barro estaba poniendo inconscientemente el detalle, el virtuosismo; yo quería otra cosa que contraste con la perfección y eurocéntrico de las obras de Moroder por ejemplo, donde admiras esa virtud.

Entonces cuando los escultores llevaron a la realidad mis ideas de tosquedad, fueron muchos menos perfectos y marcados que los modelos en cerámica que yo había hecho. Al principio me daba vergüenza ese primer resultado, ahí es donde está el sentir europeizante. Yo pensaba que quedaron poco definidas, mal, borrosas. Al no tener molde y hacer capa por capa en el barro, queda una figura mucho más de utilería, indefinida. Pero sin darme cuenta estaba llevando más lejos lo que yo quería. Esto lo entendí cuando leí la estética de la liberación actual de Dussel, donde la vergüenza era ese sentir que me volcaba a hacer arte europeo. Ahora me identificaba con un producto de artesanía popular para la visión eurocéntrica, kitsch para el arte contemporáneo; donde este tipo de arte está cargado de sentido.

Con el Vía Crucis todavía estaba con la vergüenza del mestizo, entonces para dar cuenta de mi profesionalización en el arte, sentía que tenía que demostrar que yo también puedo ser virtuoso o hacer esculturas kitsch. Por eso tienen otro nivel de detalle, necesitaba mostrar la cualidad, tenía ese chip eurocentrado aun.

Luego de diez años empecé a sentir orgullo de este proceso, a veces cuando uno es lector de su propia obra también necesita tiempo para pensarlas y comprenderlas.

- **Luisina:** Entonces si el Vía Crucis por una cuestión de años de realización, fue posterior a los tímpanos: ¿se llevó a cabo por una necesidad propia de seguir con el lineamiento europeo?  
¿Cómo se explica respecto a lo que venimos conversando?
- **Gabriel:** El Vía Crucis estaba planificado, yo lo iba a hacer siguiendo la estética latinoamericanista con que lleve a cabo las esculturas y tímpanos, de hecho en muchas cosas lo hice, pero me esmere mucho más en mostrar el virtuosismo y la calidad técnica. Podría haber tallado de manera más suelta, dejando marcas de herramientas, formas sin pulir, etc. Pero en el fondo se me hizo un doble discurso, demostrar que yo puedo hacer algo virtuoso con formas latinoamericanas, también mostrar que lo virtuoso o berreta no es algo esencial al sentido. Que sea latinoamericano no quiere decir que no tenga calidad y sea ultra refinado, al mismo tiempo necesitaba mostrar que las formas latinoamericanas no tienen que ser únicamente toscas. Pueden competir en la estética con el arte europeo respondiendo a otros sentires/ sentidos.

Aca es cuando una epistemología que quiere explicar demasiado corre el riesgo de no explicitar estas contradicciones que se integran en la obra de arte. Al mismo tiempo que soy berreta puedo ser virtuoso, poniendo elementos latinoamericanistas, etc. Lo que puede ser una afirmación en una época lo niego con la misma obra en el futuro. La obra dice cosas distintas situadas en épocas distintas, no es lo mismo lo que dice la obra de Gabriel Cercato en el año 1998 o 1999 que en el año 2021 o 2022. Amplía la hermenéutica, no modifica la obra que está ahí.

Yo soy un artista que va directo a lo que sale, a la intuición en el momento de producción. Las formas te van guiando sin tanto raciocinio. Cuando llega el momento de analizarlo cuesta, por eso necesitas tiempos. Se hace complicado explicar lo que salió así en el momento, matricular la obra de arte es complicado.

- **Luisina:** ¿Cuáles consideras que son los aportes de la decolonialidad de tus obras a la historia del arte judeo cristiano?
- **Gabriel:** Para los que somos cristianos, la religión tiene algo valioso. En mi caso tienen que ver con ver un Cristo con distintos rostros (un Cristo negro, amarillo, etc.).
- **Luisina:** ¿Esto no desvaloriza la figura de Cristo más conocida?
- **Gabriel:** No, al contrario. Esto se ve en el tímpano de la Gloria bien claro. Toda obra es un producto colectivo. El concepto de Cristo es mucho más amplio que el Cristo histórico, a este último lo estudia la epistemología, la historia, la exégesis, la teología, etc. Pero en esto siempre hay un fondo de misterio, donde buscar esto desconocido se encuentra en la teología negativa, la que no afirma.

El misterio de Cristo no lo agota el Cristo histórico, hay una realidad más amplia que es el Cristo total, un Jesús unido a todo el cosmos (la humanidad, toda la Iglesia de todas las culturas de todos los tiempos) son parte del cuerpo de Cristo. Esto está representado en el Timpano de la Gloria (los dos cristos: histórico y total), el primero es la cabeza, lo que aflora esa realidad mucho mayor que es el segundo.

Por eso ese tímpano tiene cuatro manos y cuatro pies pero tiene una sola cabeza. El cuerpo es toda la humanidad y la cabeza es él. Cuando Jesus se encarna en el

universo, todas las culturas entran a formar parte de este Cristo total, por eso ninguna cultura se puede suicidar en el encuentro con Cristo, al contrario debería liberarse y potenciarse en lo máximo en ese encuentro; no puede haber epistemicidio, esteticidio, marginación o exclusión en este sentido. Si pasa todo eso es porque se llegó una construcción de Cristo verdadera.

A mi este encuentro me hizo profundizar en las culturas locales, ver sus racionalidades, creencias, ver cómo interpretan lo sagrado; entonces a mi eso me enriquece para interpretar mi propio cristianismo. Entonces es un cristianismo que busca ayudar a despertar lo latinoamericano para los mestizos o americano en el caso de los nativos.

Desde esto surge una interpretación del cristianismo nacido acá. Dussel dice que hay que salirse de ese cristianismo imperial de la Edad Media, que luego pasó siendo un cristianismo colonial y finalmente llega a América; proponiendo buscar un cristianismo puramente decolonial, entendiendo la fe desde la teología del pueblo/ de la liberación. Por eso este pensamiento latinoamericano último no niega como algunas izquierdas eurocéntricas al cristianismo, porque ven en esto arraigado a lo popular una manera de liberación profunda. Esto es lo que yo traté de poner en mis obras de manera no tan concreta o literal.

La imagen que yo hago tiene una pretensión de ser universal partiendo de lo situado, entonces puede ayudar a otras culturas a liberar sus propias autonomías estéticas.

- **Luisina:** ¿Se incorpora entonces el concepto de *epistemicidio* de Boaventura de Sousa Santos en este relato o no?
  
- **Gabriel:** Si, lo que generó un epistemicidio, un esteticidio también fue un cristianismo eurocéntrico. Que vino con una evangelización centrada, racista, que pretendía que la interpretación europea fuera superior a la americana; destruía las posibles interpretaciones del cristianismo entendido por los nativos por ser aparentemente supersticiosas. No hubo una apertura a las categorizaciones del otro americano por parte de las primeras evangelizaciones en el suelo americano.

El cristianismo colonial del que habla Dussel, de la epistemología del Norte, es un cristianismo aliado a la colonización; entonces para buscar un cristianismo de la

liberación, tenes que aliarlo (es mi postura) a una epistemología del Sur, una estética decolonial/ de la liberación, del feminismo latinoamericano, etc.

El Papa Francisco I dice que el cristianismo en este sentido es poliédrico, tiene muchas caras; así como que el cristianismo es una unidad en la diversidad; lo que para Boaventura de Sousa Santos es ecología de saberes. Es el respeto a las diversas culturas, que en sus diferencias se reconocen cristianas en algún punto o momento.

En el caso de mis obras, sería una cara del poliedro, cómo interpretamos un cristianismo rioplatense acá, en la Ciudad de La Plata. Con las perspectivas y miradas de Cristo europeas, africanas y de todas las culturas formamos el poliedro completo. Entonces el rostro de Cristo total es multifacético, excede al Cristo histórico.

Acá agrego a modo de comparación, la estación de la Verónica en el Via Crucis (estación VI), porque cuando la Verónica tapa el rostro de Jesús con sus manos, no aparece mas la multitud de soldados, judíos, etc. aparecen cruces (otros cristos, múltiples rostros). Ahí aparece un juego de palabras: Verónica significa: vero (verdadero) / ica (icono): verdadero icono. En esta imagen: verdadero rostro.

Entonces ahí nos preguntamos, cuál es el verdadero rostro de Jesús. El presentado por los europeos, rubio y ojos claros; el del santo sudario. O el que cada cultura incorporó y lo muestra. Yo muestro este último en mi obra, esto es un cristianismo poliédrico/ ecológico.

Creo que una epistemología del arte tarde o temprano se vuelve una epistemología negativa o apofática; que niega lo que construyó como algo reductivo para abrirse al misterio. Ahí viene una nueva interpretación hermenéutica, no se agota nunca.

Llega un momento en que no se pueden hacer afirmaciones, es de misterio; Kusch lo llama momento del *estar siendo*. Desaparece acá toda conceptualización. En el río subterráneo que habla Kusch que no vemos, donde la cruz chakana conecta todas las religiones, racionalidades, estéticas, ideologías, etc. acá nos sale el indio que llevamos dentro.

- **Luisina:** ¿Nos ayudarías con una breve explicación iconográfica específica de los tres tímpanos que realizaste y cómo lo vinculas con la contemporaneidad artística?
- **Gabriel:** Claro. En los tres tímpanos hay tres protagonismos distintos: En el Nacimiento es la espacialidad y la tierra, las distintas situacionalidades.

El protagonismo es el espacio porque ahí lo que necesito fijar es el lugar concreto, el Río de la Plata en este caso. A tal punto que está la Virgen con el Niño amamantando con el plano de la Catedral, como modo de citar el lugar también.

Al lado del Río de la Plata, donde está la ciudad y la Catedral. De ese núcleo/ centro espacial es de donde explico el resto, desde allí explicó el nacimiento de Cristo. Acá es donde está la dimensión simbólica; históricamente es en Palestina, pero místicamente, desde el Cristo total que está en el Timpano de la Gloria (central), no es el Cristo histórico. Este primero es el que nace y muere en todo el universo, en todas las culturas, etc.

Los Reyes Magos también vienen acá, al Río platense. Ellos vienen de Oriente y Europa pero ya no vienen a conquistar, vienen a adorar, a traer regalos, porque en América hay algo valioso por descubrir; con esa intención llegan los reyes en el tímpano. También vienen del norte, por eso está la representación de los coyas; vienen de otras regiones de América, etc. Y el centro es el Río de la Plata, representado con un cristianismo local y situado; como una manera de vivir y visibilizar.

Hay una mezcla entre elementos europeos como la figura del caballo, pero que se adaptan a los nuestros pueblos mapuches; la vaca y la importancia para la región con la industria ganadera; el ñandú como animal típico de nuestra región; el suri tan importante para las culturas del noroeste y en la flora, el maizal, en vez de representar trigo, expuse el maíz.

Entonces esto se hace una mezcla, junto con Jose y Maria que los quise hacer mestizos, un gaucho y una china. Como para mostrar que lo latinoamericano se da en el encuentro, la unión entre los reyes que vienen de Europa, del norte con los coyas, de otras regiones de América y el centro en el río nuestro. Esto se da porque es el cristianismo que quise vivir y dar a conocer. Al revés de lo que pasó acá, el Río de Plata en su momento histórico dio la espalda a todo lo que venía de adentro (América) y aceptó la parte europea. Hice un cambio de perspectiva en este sentido. Se descentra la encarnación, fue en el Río de La Plata para el tímpano que realice.

En el otro extremo, el Tímpano de la Pasión, el núcleo y la clave explicativa es la temporalidad (el tiempo), no es que en el otro no la haya temporalidad ni en este espacialidad, pero decidí explicarlas así para llevar un argumento y orden.

Entonces en el primer tímpano, el espacio se cristifica; el espacio que habito Cristo cuando se encarnó no es Palestina sino que al encarnarse se identifica con cualquier

espacio del universo. Lo mismo sucede si pensamos el tiempo de la Pasión en este segundo tímpano, el tiempo se cristifica y no lo pensamos en tiempo de historia durante el siglo I, entonces no es el único tiempo, el cristianismo abarca múltiples temporalidades al cristificarse y cada tiempo hace su propia interpretación de Cristo. Ahí entonces se observa: a Cristo crucificado, el soldado romano, el soldado de la cruzada (pasados varios siglos de los romanos), los conquistadores españoles que llegaron a América, los nazis, etc. Pero están todos en el mismo acto, la Pasión de Jesús, la misma que aconteció durante el siglo I. En la liturgia esto lo llamamos memorial, lo mismo que en el del nacimiento, todos los personajes están frente al mismo hecho. Pero el memorial hace que tanto la Pasión como el nacimiento sucedan en diversos lugares a lo largo de la historia. Nicodemo también, quien lo bajó de la Cruz a Jesús tiene ornamentación hippie de los años 60, me dieron ganas de que esta época esté presente porque se basa en un tiempo donde surgieron muchas ideas de liberación. Justamente el que lo libera de los clavos es un hippie libre (risas). Entonces el tiempo cambia en una misma imagen.

Luego hay dos corporalidades colectivas en el Tímpano central: el Cristo total que no es el pantocrator eurocéntrico, no es un emperador o un rey, sino que es un líder popular, un caudillo latinoamericano; donde el pueblo lo sigue y lo escucha en actitud de acompañantes (todos a su alrededor como en un fogón), eso te da la idea de que no es el pantocrator medieval, aunque tenga la cita con el libro en la mano, eso refiere al Cristo más bien histórico. Este último ayuda a mostrar el aspecto neo neo- gótico también de la Catedral.

Así es que esta la cita a la Política de la Liberación que también me di cuenta después de haber hecho los tímpanos, en este sentido, explicito a Jesús como el líder que manda obedeciendo, no imponiendo, porque está escuchando a su pueblo y el pueblo lo escucha a él. No es un emperador o rey que baja línea, es uno más entre todos, y por eso todos pueden hacer cuerpo con él, todos pueden incorporarse; así tiene sentido la imagen de un Cristo colectivo.

Los de abajo representan a quienes no quisieron incorporarse, a los que se aferran a la individualidad, en el desprecio del otro, la interiorización. Esto se representó como un monstruo de varias cabezas, donde una se come a la otra; no se escuchan entre todos y recrea el cuerpo del anticristo/ demoníaco. Este último es todo lo contrario a Cristo, si uno une, el otro desune; si uno integra, el otro desintegra, si uno dialoga, el otro no; si Cristo abre y libera, el otro se come uno con otro.



El demoniaco también es representado por un ser que vomita el dinero (la riqueza), todo lo que opone a la comunidad.

Otro ser que tiene una máscara bonita pero detrás tiene una cara monstruosa (el engaño), en cambio en lo común no hay engaño; por eso son antítesis ambas figuras.

En este caso del tímpano del centro, no hay espacio ni tiempo; se guía por la atemporalidad y fuera del espacio; porque de alguna manera incorpora y une a todos los espacio y tiempos (al cosmos); es como el Cristo de la parusía, el Cristo que viene después de todo, después del mundo, después de que colapse el espacio entero.

Tiene representaciones de los tetramorfos (seres apocalípticos) o evangelistas (para la historia que acompaña la vida de Cristo en la Biblia).

Lo puse como una cita a lo gótico, no me quise apartar de eso, quise hacer un gótico latinoamericano; entonces mantuve citas a las estructuras de los tímpanos de la Gloria medievales, en ellos aparecen los tetramorfos por fuera de la mandorla. Después le di otro significado desde la ecología de saberes (De Sousa Santos), los tetramorfos son otras racionalidades, otras alteridades, otros mundos categoriales que interpretan el mensaje de Cristo. Son cuatro seres vivientes pero no amenazantes, al contrario, son figuras (buey (San Lucas), león (San Marcos), águila (San Juan) y el hombre (San Mateo)) que buscan integrarse al cuerpo de Cristo. De alguna manera significan esos mundos categoriales totalmente ajenos que hoy todavía nos cuesta incorporar desde el cristianismo, el Cristo total se va a terminar de constituir cuando termine todo, en el fin de los tiempos, lo que se llama: la plenitud. Mientras tanto se van incorporando metáforas a las distintas racionalidades, al cristianismo eurocéntrico todavía le cuesta incorporar esto.

Yo pienso por ejemplo: de golpe descubrimos que hay vida en otro planeta; cómo se relaciona esto con lo sagrado, con el cristianismo. Esta mención de inclusión está en la representación de los tetramorfos, estos seres distintos que igualmente buscan incluirse en este Cristo total.

Si Dios y Cristo existen, todos y todo debe incluirse en ellos y esto rompe con la teología eurocéntrica de la Edad Media, por eso que ya desde la situacionalidad americana empezamos a romper esas rigideces teológicas, pero cuando aparezcan otras formas esto se queda pequeño, vamos a tener que rompernos nosotros también para abrirse a otras situacionalidades.

Todo esto lo descubrí después; al principio los tetramorfos eran una cita a las representaciones medievales, después a los evangelistas; luego empecé a encontrarle

el sentido más profundo que te vengo comentando. No me considero creador, yo cree el objeto pero la carga del símbolo excede a los artistas, el símbolo es un plus que nos excede a todos. El símbolo necesita del mito y este último de la hermenéutica; yo soy más de la hermenéutica.

Una epistemología se puede asociar a la hermenéutica, pero por ser epistemología, todavía tiene un lado donde está del lado de la ciencia. Este lado hace que la epistemología sea clara en su discurso, es lo mismo que al mismo tiempo la frena. Como epistemología del arte hay un aspecto que te limita y el arte que es el liberador; si quieres ser epistemólogo del arte tenes que tener un pie en cada lado (uno en la ciencia y uno en el arte), hay que abrirse a la metáfora, al símbolo, a formas nuevas, a romper con la propia epistemología científicamente hablando.

Es lo que hizo el arte contemporáneo. El arte contemporáneo es una de las mayores reflexiones filosóficas/ epistemológicas del arte en toda la historia; es el arte que se rompe así mismo, no desde la reflexión estética, sociología o historia del arte; sino que es el arte que se cuestiona a sí mismo y se interroga desde la propia producción artística. La misma producción artística se lanza sin problemas de romperse.

Ahora hay que buscar la parte latinoamérica al arte contemporáneo. Yo por ejemplo trabajo con la imaginería religiosa, las técnicas y herramientas que uso son tradicionales, estoy vinculado a una imagen tradicional religiosa; de todos los puntos de vista se puede decir que lo mío no es un arte contemporáneo, sin embargo yo digo que el arte que yo hago, lo hago en el siglo XXI. Entonces el arte indiana, el arte popular y mestizo es contemporáneo; no es contemporáneo entendido desde las pos vanguardias del arte europeo que es el adoptado en América por modo y es reproducido muchas veces miméticamente, pero es contemporáneo.

El arte en América siempre fue un ritual, eso lo dice Kusch. Los artistas somos medios chamanes atravesados por lo emotivo, las contradicciones, etc. Eso es ser artista en América Latina. Primero hay que triunfar en rioba (barrio) (risas). El arte si está domiciliado es el arte de la gente dice Kusch, yo me domicilio en el arte sacro-cristiano, para mi tiene sentido y eso es mi arte contemporáneo.