

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales.

Título

La contingencia artística de lo vernáculo. El fenómeno de las *casitas* en el santuario
Difunta Correa (San Juan, Argentina).

Tema

El exvoto como expresión cultural y su potencial artístico en el campo del Arte
popular contemporáneo argentino.

2024

Ana Laura Cotignola
DNI: 23991256
Leg. 35336/9
Tel: 2216301860
anauracotignola@yahoo.com.ar
Directora: Paola Sabrina Belén
Codirector: Daniel Sánchez

Agradecimientos

A mi directora Paola Belén, por su noble compromiso en la conducción y guía.

A mi codirector Daniel Sánchez, por su apoyo y experiencia.

A mi "casa de estudio", Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por la valiosa oportunidad de educación pública, gratuita y de calidad.

A Robert, mi compañero de vuelo, por su acompañamiento, asistencia e incentivo.

A mis hijos Benjamín y Baltasar.

A mi familia: Silvia, Quique, Carolina, Victoria, Javier, Lucía y Pedro, por el aliento, la compañía y el afecto.

A mis amigos/as, especialmente a Cony, Cristian y Anita por compartir tan estrecha y cariñosamente esta aventura, transformada en pasión.

A mi tía Rorra, por acercarme afectuosamente a esta leyenda.

A Liliana Conles, por su atinada y especializada mirada.

Índice	
Resumen	3
Introducción	3
Problema a investigar	4
Estado de la cuestión	5
Objetivos	6
Hipótesis	7
Metodología	7
Capítulo 1. Revisión crítica de categorías	8
1.1 El Arte	8
1.2 Lo Popular de la cultura.	9
1.3 La Artesanía y el Arte popular	11
Capítulo 2. Problemas estéticos contemporáneos	13
2.1 Valoraciones	13
2.2 La apropiación de la cultura	16
2.3 ¿Cuándo acontece lo artístico ?	18
Capítulo 3. Lo plástico y lo poético, indagación del caso.	20
3.1 Ofrendas, ¿esculturas o instalación?	20
Capítulo 4. Tras la estética goodmaniana.	26
4.1 Aspectos introductorios	26
4.2 Síntomas de lo estético	28
4.3 Reflexiones finales	33
Fuente	37
Referencias	37

Resumen

Entendemos que los objetos populares, en cuanto imágenes visuales, son competencia de nuestro campo disciplinar. Sin embargo, el abordaje plástico/poético de estas piezas culturales evidencia la carencia y/o limitaciones categoriales contempladas por la teoría estética tradicional. La presente Tesis de Grado tiene por finalidad investigar el estatuto artístico de una práctica popular, colectiva y contemporánea reconocida como *exvoto*¹: un conglomerado de ofrendas, casitas/maquetas², situadas en el santuario Difunta Correa (Vallecito, San Juan). Esta tarea implica revisar conceptos teóricos tradicionales, incluir posicionamientos estéticos latinoamericanos y profundizar los límites conceptuales de la reflexión.

Palabras clave: *exvoto*, arte, arte popular, Difunta Correa (San Juan, Argentina)

Referencias del caso

En el santuario se profesa el culto pagano a una santa popular llamada Deolinda Correa desde mediados del siglo XIX. El sitio se emplaza (según narra la leyenda) donde esta mujer muriera trágicamente de sed, pero el hecho milagroso está vinculado a la sobrevivencia de su bebé gracias al alimento proporcionado por el pecho de su madre *post mortem*.

Desde entonces sus promesantes han expresado y expresan su gratitud mediante prácticas muy heterogéneas, una de ellas es el *exvoto*. Si bien la ofrenda clásica corresponde a botellas con agua, las demostraciones de fe y agradecimiento abarcan un espectro sumamente diverso entre los que se observan: cruces, mástiles, banderas, flores, fotos, placas, patentes de autos, camioncitos de juguete y diversos objetos de valor. Pero las que particularmente nos ocupan por su condición plástico-poética son las hemos denominado *casitas*, maquetas a pequeña escala de viviendas y negocios que confeccionan sus devotos en retribución al pedido concedido. Estas pequeñas creaciones, elaboradas artesanalmente, que cubren las laderas de la gruta, configuran sin duda un foco de pregnancia visual. Materialidades,

¹ El vocablo *exvoto* proviene del latín y refiere a la síntesis de *ex-voto suscepto*, que equivale a: voto realizado. Es decir, un *exvoto* es una ofrenda que simboliza una acción de agradecimiento con sentido espiritual efectuada por un creyente hacia una cierta figura de su imaginario y a cambio de una gracia concedida (Fogelman, 2018).

² El correspondiente corpus de imágenes fue obtenido a través de una visita al sitio y enriquecido posteriormente con fotografías difundidas en una nota periodística digital (Diario La Provincia SJ).

técnicas, procedimientos e inventiva confluyen en estos objetos tridimensionales de aspectos singulares, como resultado de un contrato espiritual celebrado entre un/a devoto/a y una santa, y que además expresan obligaciones mutuas. Según las investigaciones de Frank Graziano (2013) este tipo de peticiones relacionadas con la supervivencia económica se han incrementado luego de la crisis sufrida en 2001. Esto explicaría de algún modo la profusión de las mismas.



Figura 1. Vista *casitas*, santuario Difunta Correa. Foto: Ana, L.Cotignola, 2008.

Introducción

El campo artístico frecuentemente investiga objetos visuales legitimados por las instituciones y/o academias, sobre los cuales no existe duda alguna de su intencionalidad artística, técnica, conocimiento y teoría por parte del productor y/o productores. El resto de las producciones que no entran en esta categoría transitan el mundo de las artes populares o de las artesanías. Reconocidos teóricos de arte, como Ticio Escobar (2014), Adolfo Colombes (2007) y Juan Acha (2004), han abordado el conflictivo tema del arte popular y su carácter residual.

El exvoto, entendido como manifestación material simbólica de la religiosidad popular, ha recibido amplia atención y estudio por los campos antropológico y

etnográfico³. En cambio, para el medio artístico, son motivo de reticencia. El principal pretexto de subestimación de estos objetos populares, radica en el incumplimiento de la supremacía estética (paradigma de la estética tradicional), que desliga al arte de cualquier otra función cultural. En las creaciones populares las formas se confunden con otras funciones de tipo sociales, sagradas, y/o políticas; y en consecuencia, se convierten en material desacreditado para su indagación. Sin embargo, ignorar o excluir estos artefactos visuales sería negarlos como fenómenos creativos de nuestra cultura. Por consiguiente, consideramos necesario un intento de análisis desde nuestro campo disciplinar. No obstante, las dificultades se presentan desde el inicio: ¿Cómo abordar estas producciones desde la teoría artística, qué categorías son de utilidad? ¿Cuáles son las diferencias entre arte y arte popular? ¿Cómo podemos reconocer el valor de la creatividad popular? ¿Qué aspectos identifican lo artístico? ¿Por qué al arte contemporáneo legitimado le es permitido transgredir fronteras, disciplinas, o fusionarlas, y al arte popular se lo somete a juicios restrictivos? Todos estos condicionantes implican indefectiblemente revisar, profundizar y extender los límites conceptuales de la reflexión.

Problema a investigar

Al abordar nuestro objeto de estudio se nos hace evidente la falta de categorías y conceptos eficaces para investigar la condición artística de ésta clase de producciones culturales.

Ni la estética ni la teoría del arte han conformado aún un campo conceptual para poder aproximarnos a estas expresiones culturales y elaborar análisis consistente sobre ellos. Se aduce, desde esos espacios, la ausencia de caracteres estéticos tales como belleza, sensibilidad, gracias, elegancia, armonía, sublimidad en dichas manifestaciones, lo que evidencia una subestimación en primera instancia, que luego conlleva a la desacreditación de cualquier pretensión especulativa (Belén, 2016).

La misma abstracción de *Arte Popular* configura un corpus de ideas imprecisas, y jerarquizadas, sobre la cual unos pocos teóricos latinoamericanos han debatido. Uno de ellos, Escobar (2014), nos ha ofrecido poner en tensión las categorías utilizadas para la comprensión del arte occidental y re pensarlas para otras realidades. El

³ Específicamente el santuario Difunta Correa ha sido material de análisis de autores como: Chertudi S. y Newbery S.J.(1966-1967); Pérez Murillo M. D y Fuentes Bajo, M. D. (2001); Gentile, M. E. (2009) y Zubillaga, C. (2007) y Graziano, F. (2013).

principal conflicto sucede cuando las piezas culturales populares son expuestas a las exigencias establecidas por la estética tradicional. Para ella, el arte demanda la supremacía de la función estética, pero a la vez requiere un nuevo desdoblamiento, un nivel estético y otro artístico. El propiamente estético, supone que el espectador en su aproximación al objeto experimente un acto puramente perceptivo, formal y sensible, desligado de cualquier otra forma cultural, exento de utilidad y función alguna. El otro momento, el artístico o poético, implica la expresión de sentimientos, valores e ideas que transmite el objeto.

Pero como bien señala Escobar (2014), la creación artística popular posee rasgos diferentes a los definidos por el arte moderno occidental. En principio, no exige el aislamiento de las formas, ni la originalidad de la pieza, ni demanda la identidad de su productor. En la cultura popular la forma se funde/confunde con otras funciones de tipo sociales, sagradas y/o políticas, entre otras. La ausencia de desinterés sería la primera dificultad por la cual dichos objetos no alcanzarían a ser artísticos. No pudiéndose aplicar la dicotomía teórica forma/contenido y consecuentemente, estético/artístico, estas piezas reciben la imputación de contenidistas y/o de formalistas, perdiendo cualquier aspiración para su consideración formal. Desestimadas por su condición utilitaria, las producciones visuales populares obtienen sólo la atención antropológica y etnográfica. Para Escobar (2014), ello es el resultado de un accionar histórico y sistemático, en el que se importan conceptos occidentales referidos a esas prácticas y se homologan a otros sistemas culturales, omitiendo sus particularidades.

Sin embargo, aunque sus productores no las consideran obras de arte (en el sentido occidental moderno), es absurdo cancelar y negar las evidentes intenciones estéticas observables en diversas piezas de la creación popular. Sensibilidad, expresividad, calidez, candidez, dramatismo, extravagancia y hasta comicidad afloran condensados en dichos objetos.

Es pertinente recordar, como bien lo señala Escobar (2014), que el concepto arte no ha sido una convención estanca y se ha actualizado con el devenir de la historia. Si bien es un constructo moderno, Occidente aplicó retroactivamente la jerarquía de *arte* a creaciones anteriores a la invención de tal concepto, legitimando de ese modo su tradición de cultura dominante. El objeto *per se* no cambió en absoluto, fueron reinterpretaciones y convenciones posteriores ajenas a su condición de producción,

las que lo posibilitaron. De modo que objetos y fenómenos de la cultura que no eran artísticos, despojados de sus funciones originales, fueron luego ungidos de esa facultad estética. Del mismo modo, los *ready made*, revelaron que la artísticidad no es una propiedad intrínseca del objeto, sino que es una cualidad dependiente de determinadas situaciones socioculturales.

Análogamente, si las creaciones populares que ocupan nuestro caso de estudio carecieran de significaciones sagradas y solo fueran consideradas en su mera dimensión estética, podrían ser fácilmente clasificadas bajo el paraguas de algunas categorías eruditas del arte contemporáneo. Es justamente él quien interpela persistentemente el concepto restrictivo del arte tradicional, empleando los más diversos soportes, propiciando la participación del espectador, la integración del arte con la vida y fusionando disciplinas y géneros (Escobar, 2014). Todos esos fenómenos, que en su momento no se ajustaban a las convenciones impuestas, ahora son admitidos en la academia.

Entendemos que los objetos populares, en cuanto imágenes visuales, deben ser considerados material de análisis e investigación para el campo de la historia de las artes visuales. Ignorarlos o excluirlos es negarlos como fenómenos creativos de nuestra cultura. El desafío, entonces, es aproximarse a estos objetos desde una perspectiva contemporánea, con un concepto de arte ampliado, que considere la práctica del arte popular en el marco de sus singularidades. Que posibilite un análisis y reflexión estética de dichas piezas, aunque se encuentren mimetizadas con otros contenidos o funciones culturales. Readaptar metodologías y/o reformular conceptos permitirá a nuestro medio enriquecerse con las múltiples formas imaginarias a través de las cuales el hombre recrea su realidad.

Estado de la cuestión

En la presente investigación, se recuperarán aportes teóricos de Juan Acha (2004), Adolfo Colombes (2004, 2007) y Ticio Escobar (2003, 2004, 2014), asociados a la reflexión sobre el *arte popular* y desarrollada a partir de una revisión crítica de las categorías arte y arte popular.

Escobar (2003), consciente de las desestimaciones que reciben las expresiones populares y, a pesar de las dificultades que el término acarrea, considera conveniente seguir utilizando el vocablo *arte popular* para designar el conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y

recrear sus mundos simbólicos. La inexistencia de otro término para nombrar ciertas expresiones populares obliga a forzar conceptos propios de la cultura hegemónica, a de-construirlos y reconceptualizarlos para no confinar lo estético popular al reino de lo inefable. El propósito de Escobar se orienta a la estimación de modos de expresión diferentes frente al modelo hegemónico moderno. Interpelar y fundamentar el uso de las categorías en cuestión posibilita, no solo analizar la arbitrariedad del lenguaje, sino reflexionar acerca de razones históricas, epistemológicas y políticas que lo condicionan.

Como se ha mencionado, al momento de abordar la creación popular nos encontramos con la incompatibilidad de conceptos para denominar y describir estas prácticas específicas, a lo que se le agrega un insuficiente desarrollo teórico crítico que nos permita integrar las diferentes producciones culturales.

La categoría *arte popular* entraña una complejidad en sí misma, epistemológicamente se trata de un híbrido, por un lado *arte* corresponde a un vocablo que deriva de la estética y por otro, *popular*, es un término que proviene de las ciencias sociales. Esta doble raíz obstaculiza el sometimiento a códigos comunes de reflexión, provocando de este modo incomprensiones y desacuerdos (Escobar, 2014).

Objetivos

Generales

- Poner en tensión las categorías: arte, popular y arte popular.
- Caracterizar nuestro objeto de estudio para abordarlo teóricamente.

Específicos

- Indagar en el estatuto artístico del corpus seleccionado desde una dimensión contemporánea relacional y situacional del arte.
- Analizar comparativamente operaciones procedimentales (semejanzas y diferencias) efectuadas en la práctica artística contemporánea institucionalizada frente a la práctica cultural popular seleccionada.
- Examinar el exvoto como práctica contemporánea, colectiva y espontánea configuradora de identidad.

Hipótesis

-La práctica comunitaria de los exvotos *casitas* (situadas en el santuario Difunta Correa, Vallecito, San Juan) abordada desde una concepción ampliada, situacional y relacional del arte (Belén y Sánchez, 2021), revela saberes y conocimientos propios y específicos del campo popular que configuran un "arte otro" en el marco de sus singularidades (Gutiérrez Viñuales, 2021).

-Las casitas pueden ser consideradas producciones propias del campo del arte popular contemporáneo argentino que, además, despliegan procedimientos y materialidades comunes en la práctica artística contemporánea.

Metodología

Concebimos la práctica investigativa como un proceso de pensamiento que acciona formas particulares de indagación, y que posibilita nuevas maneras de ver y conceptualizar. Esta modalidad nos permite interrogar e interpretar la realidad para la comprensión de casos significativos en el contexto de la teoría. Pero a la vez propicia nuevos enfoques y formulaciones sobre los ya estudiados (Vasilachis de Gialdino, 2006).

Desde dicha perspectiva y con el fin de alcanzar los objetivos antes mencionados, en esta investigación se ha implementado un esquema metodológico interpretativo del tipo cualitativo-exploratorio (Ynoub, 2010), que nos ha permitido reflexionar críticamente sobre lo instituido en las prácticas artísticas contemporáneas en los diversos contextos sociales reales.

Entendiendo que nuestro caso de estudio alcanza múltiples dimensiones y posturas teóricas, ha requerido de un accionar flexible y dinámico, que incluya matices relacionales y situacionales del fenómeno.

Nuestro trabajo comprende tres instancias: una etapa inicial destinada a la revisión crítica de categorías disciplinares que constituyen al caso investigado (lo que implicó relevamiento, selección, análisis y contrastación de material bibliográfico, que contemplase las diversas tendencias y posicionamientos teóricos). Una segunda, asignada a la presentación y caracterización del caso, en cuanto artefacto cultural y práctica expresiva popular contextualizada, donde se procuró además comparar formalmente las diversas operaciones procedimentales y categoriales de la producción popular y la práctica institucionalizada. Y una tercera instancia, dedicada a la evaluación y síntesis de los resultados alcanzados y la formulación de las

conclusiones y alternativas en virtud del marco teórico adoptado.

Capítulo 1. Revisión crítica de categorías

1.1 El Arte

La utilización del concepto arte universalmente aceptado –o impuesto– refiere al producido en Europa entre los siglos XVI al XX. Lo artístico comienza su proceso de normativización en el siglo XVI, reduciéndose a un sujeto y su capacidad para producir objetos únicos (expresión de un genio individual) que exhiban la forma estética desligada de utilidades y funciones u otras formas culturales que alteren su percepción. Unicidad e inutilidad de las formas estéticas se constituyen de ese modo en el paradigma del arte occidental moderno. Circunstancias históricas, como la consumación de la Revolución Industrial, influyeron en dicha configuración; en ese período se inició un proceso de diferenciación de prácticas culturales que habilitó realzar las singularidades y estableció la discriminación artesanía-artesano/arte-artista. El término artesanía fue asociado a la condición manual de producción y a la materialidad del soporte, ignorándose aspectos creativos y simbólicos. El arte eximido de valores de productividad se consagró como manifestación superior del espíritu. El artista desvinculado de la producción, alcanzó así su independencia y genialidad y su obra adquirió el carácter de objeto único (Escobar, 2014). Esta concepción se consolidó definitivamente en el siglo XVIII con la creación de la Estética como disciplina y a través de la obra de Immanuel Kant, quien establece que la representación artística es esencialmente forma que se presenta desligada de sus usos y de sus funciones tradicionales (sean utilitarias o rituales). La supremacía de la estructura formal para Kant es constitutiva del *gusto estético*, entendido como posibilidad de apreciar sensiblemente un objeto sin interés alguno, a partir del libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento en la pura contemplación. Esta concepción de la experiencia estética deriva en una oposición entre los llamados juicios del gusto, puros e impuros. Los puros conciernen al gusto verdadero, el legítimo y develan la belleza natural, porque son artes del *genio*⁴ –Individual–. Los impuros refieren a una belleza adherente, en consecuencia el gusto será inauténtico, superficial. Desde esta perspectiva se infiere que las artes mayores,

⁴ En el pensamiento kantiano la figura del "genio" se asocia con el talento (o don natural) que da al arte su regla. El talento no puede ser aprehendido, ninguna ciencia lo puede enseñar, ninguna aplicación lo puede dar. Entonces, si el poder creador que posee el artista es innato, pertenece por tanto a la naturaleza, que es bella y libre.

poseen una belleza genuina y autosuficiente. Mientras que las artes aplicadas dependen de otros valores y de otras condiciones que impiden que sus formas puedan ser valoradas de manera autónoma (Escobar, 2003).

De lo antes expuesto se desprende, por un lado, que el principal atributo del arte occidental moderno es la autonomía formal, por lo tanto, el conjunto de expresiones culturales restantes que incumplen el requisito esencial de inutilidad –desinterés– quedan absolutamente excluidas. Y por otro, que las bellas artes son, necesariamente, obra de un *espíritu ingenium*.

Recordemos que en las producciones populares la función estética no se distingue sobre otras de índole política o religiosa y por ello quedan desplazadas al dominio de la artesanía, el folklore o la cultura material. Y además la identidad de los productores suele ser irrelevante o anónima, ya que se tiende a lo colectivo/colaborativo.

Sin embargo, las exigencias requeridas por el arte moderno, se contraponen de algún modo al principio básico de la teoría del arte, que supone que la humanidad en su conjunto ha producido hechos artísticos desde siempre y en todos lados (Escobar, 2003).

Entonces, ¿se puede asumir de manera acrítica que el producto artístico moderno era efectivamente libre de finalidades? Para Escobar (2014) en realidad el objeto artístico moderno, se “emancipa de su destino utilitario” pero deriva en otra función “extra artística”, la mercantil (p. 48). Al prevalecer el valor de cambio sobre el valor de uso, el producto artístico queda subordinado a nuevas dependencias y funciones. Ya Walter Benjamin (1990) advierte transmutaciones de los objetos artísticos, él observó una polaridad existente entre el valor “cultural” (relativo al culto) y el valor “exhibitivo” de la obra (p. 28). Si en las sociedades primitivas las expresiones artísticas estaban sujetas a una dimensión sagrada, e implicaban un valor de uso social, en las sociedades contemporáneas el objeto se des-ritualiza pero su relevancia se desplaza hacia su valor exhibitivo (la mera contemplación artística). Resulta entonces una paradoja, “al tiempo que se lo desliga del valor de uso social, se promueve la apropiación privada del objeto devenido en mercancía” (Escobar, 2014, p. 48). En consecuencia no se podría afirmar ingenuamente que el arte moderno ha sido o es puramente inútil en el sentido kantiano. Comenta Pierre Francastel (1970) al respecto:

Los valores estéticos no son valores separados de toda contingencia, valores inútiles. Sé muy bien que la opinión de Kant ha sido tomada por varios y muy

importantes pensadores [...] pero no podríamos estar de acuerdo con su fórmula, porque si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, o el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. Y, de hecho, ocurre todo lo contrario: el arte, que ha servido a todas las épocas como medio de expresión y de propaganda, es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo (Francastel, 1970, p. 76 citado en Escobar, 2014, p. 49).

1.2 Lo Popular de la cultura.

La cuestión de lo *popular* conlleva a múltiples debates y mayor complejidad aún, porque el contenido del término aparece simultáneamente recortado desde enfoques disciplinares diversos. Al respecto, Néstor García Canclini (1991) señala que lo popular difiere de significancias según la procedencia de sus investigaciones, por ejemplo, no serán las mismas acepciones las derivadas del ámbito folklorista, que las del antropológico, comunicacional, político y/o el sociológico.

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

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

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

Vale aclarar que, tanto Alabarces como Escobar con sus interpretaciones remiten necesariamente al concepto de "hegemonía" desarrollado por Antonio Gramsci (1961), uno de los primeros intelectuales en entender a *la cultura popular* como la cultura no oficial o como la cultura de las clases subordinadas, y que funciona

dialógicamente en relación con la cultura de élite o hegemónica. Para el autor lo popular –o subalterno– está constituido por lo múltiple, lo diverso y heterogéneo, y se define de un modo relacional respecto a la cultura hegemónica –o dominante–. Las clases subalternas se caracterizan por su heterogeneidad, por el desarrollo de prácticas independientes, ingeniosas y creativas, pueden ser progresistas tanto como reaccionarias y conforman un espacio social inestable, de identidades cambiantes y dinámicas (Marcús, 2007). En tal sentido Escobar discurre en lo siguiente:

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

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

En esa misma línea, Colombres (2007) plantea que la cultura popular es “creada por los de abajo en respuesta a sus propias necesidades y por lo general carente de medios técnicos” (p. 49). Observa en ella un carácter “solidario”, porque es esencialmente producida/consumida por un mismo grupo social⁵. Además subraya que la cultura popular funciona como una “sumatoria” de singularidades, ya que a lo largo de un mismo territorio existen diversas culturas populares y cada una es portadora de una identidad peculiar. En contraposición, el autor define a la cultura oficial en los siguientes términos: “La cultura burguesa, elitista o ilustrada es la cultura de la clase o casta dominante de la sociedad y suele revestir por tal razón el carácter de oficial” (Colombres, 2007, p. 20). Ésta se asume como diferente tanto en contenido, como en jerarquía –superior– y suele arrogarse por ello, no sólo la legitimidad de la cultura, sino también su control.

⁵ Entendemos que dicha observación resulta relativa, porque la cultura de la clase dominante u oficial también es producida y consumida por un mismo grupo social, en todo caso lo que varía es el poder simbólico y fáctico de imposición.

1.3 La Artesanía y el Arte popular

Como se ha mencionado el proceso de diferenciación arte-artesanía⁶ en la cultura occidental, se consolidó definitivamente a fines del siglo XVIII a través de las formulaciones kantianas, en los *juicios del gusto puros e impuros*. De este esquema que condujo a la oposición entre artes *mayores* y artes *menores o aplicadas*, se desprende la jerarquización del objeto artístico por sobre el resto de las expresiones, las cuales fueron –y son– desplazadas a las esferas de la artesanía, el folklore o la cultura material. Dicha oposición originó un doble efecto, por un lado, la sobrevaloración y sacralización del objeto artístico⁷, y por otro, elevó la figura del artista al rango de genio creador –único y divino–. De ahí que la actividad artesana quedó relegada a una simple capacidad de habilidad manual. Consecuentemente dicha división, ha sido –y es– la causa de la desestimación y estigmatización de las expresiones populares (Escobar, 2003). Sin embargo, si puntualizamos en la técnica productiva, la mayor parte del arte culto conlleva un proceso de manufactura del tipo artesanal.

Otra lectura que resulta interesante para sumar a la reflexión de este complejo entramado es la aportada por Rubén Bareiro Saguier y Miguel Rojas Mix (1986):

En América, durante largo tiempo, la división arte/artesanía se concibió como un mecanismo de la colonización; la noción de artes menores sirve para reducir y subordinar la creación de los vencidos. El arte del conquistador es arte mayor. De esta manera, se niega creatividad al indígena cuando se expresa en sus propios patrones culturales, se niega la antigua tradición, pues todo lo que se haga en ella se reduce a: folklore, artesanía y a la creación ancilar ajena a lo bello. Esta noción estética sólo puede expresarse en los cánones de la producción occidental. Así surge la colonización por el arte, pues para crear, para ser un artista —lo que acuerda un estatus en la sociedad colonial— es preciso expresarse en el lenguaje del vencedor. La imposición de sus valores estéticos busca invalidar la creatividad indígena; la imposición de un nuevo código intenta anular la antigua palabra (Bareiro Saguier y Rojas Mix, 1986, pp. 447-448).

Adoptando un enfoque actualizado y ampliado, Colombres (2007) en su texto *Sobre la cultura y el arte popular* postula la siguiente clasificación para los objetos que transitan del campo de las artes visuales –o plásticas–: por un lado, están los artefactos cuya producción artesanal se enfoca en satisfacción primaria de una necesidad material, pero que, a la vez, son acompañados de elementos formales

⁶ Ver páginas 8-9.

⁷ Estimado como máxima manifestación de verdades superiores del espíritu y absolutamente despojado de valores productivos (Escobar, 2003).

ornamentales, con el fin –también– de complacer una necesidad espiritual, y observa: "se reconoce en ellos una relativa repetición mecánica de elementos formales predefinidos en espacios ya conquistados por la cultura" (p. 63). Entendemos que nuestro caso no se ajusta a dichas caracterizaciones, porque no satisface ninguna necesidad material y además no es posible asociar su producción a un accionar mecánico, ya que dichos objetos responden a una elaboración única y singular de cada productor/autor.

Por otro lado, se encuentra lo que para el autor sería el propio arte popular, objetos que no cubren ninguna necesidad material, sino que solo intentan "comunicar un universo simbólico" (Colombres, 2007, p. 63). Y advierte que en estas creaciones pueden aflorar combinaciones de elementos formales y expresivos asociados a la propia herencia, así como también composiciones totalmente novedosas. Ambas operaciones, es decir, las referidas a la tradición cultural, como las puramente originales, son para Colombres propias del arte popular, así como también de cualquier arte. Encontramos en esta noción una clara afinidad con nuestro caso y por ello inferimos que las manifestaciones estudiadas podrían ser integradas al heterogéneo universo de las artes populares.

En la misma línea, Escobar (2003) en su trabajo *Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular*, define al *arte popular*⁸ como el conjunto de manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético formal no se ajusta a una condición autónoma, sino que depende de un complejo entramado de necesidades, deseos e intereses colectivos (socio-económicos, religiosos, políticos). Sostiene además que, en ese conjunto de formas sensibles⁹ se reconocen valores expresivos, creativos e intenciones estéticas que representan una identidad específica, que pueden expresar realidades propias y/o recrear otras. Su manufactura se encuentra íntimamente ligada a las condiciones de producción colectivas, a los circuitos tradicionales de circulación y al consumo comunitario. Asimismo, se observan en ellas cualidades formales prefijadas, como el uso del color, la profundidad y grado de abstracción, que resultan tanto de las técnicas implementadas (procesos manuales de producción simples y rústicos), como de su origen tradicional, campesino. Afirma Escobar:

⁸ Para ampliar ver páginas 152-156.

⁹ Que carecen de los requisitos de unicidad y genialidad que caracteriza al arte moderno, convertidos en paradigmas universales.

Como cualquier otra forma de arte, es el resultado de una determinada manipulación de formas sensibles, que al replantear lo real, promueve una comprensión más del mismo y revela accesos secretos y flancos suyos que la hacen más asequible, más manejable (Escobar, 2003, p. 118).

Capítulo 2. Problemas estéticos contemporáneos

2.1 Valoraciones

Sin embargo, la cuestión no resulta tan sencilla. Sixto Castro (2002) en su trabajo *Reivindicación estética del arte popular* elaboró un compendio de críticas que recibe el *arte popular* desde la teoría estética. A las clásicas como: la carencia de autonomía en sus formas, unicidad, inutilidad, desinterés y originalidad; se le suman otras como: la tendencia hacia la facilidad, la simpleza de las formas, la intolerancia a la ambigüedad, la imperfección, mediocridad, la carencia de gracia, elegancia, armonía y unidad, vacío de contenido crítico y/o de resistencia entre las más significativas. Según el autor, todo este conjunto de apreciaciones presupone que este tipo de expresiones populares resultan incapaces de producir placer estético genuino, así como también de estimular o recompensar la atención estética e intelectual. Para los críticos la superficialidad intelectual, la ausencia de complejidades y la falta de múltiples niveles significados, lo convierten en una especie de sedante –soluciones fáciles– para atender a realidades verdaderas y problemas profundos de la vida. Pero, entonces, parte de esa crítica también le puede corresponder al arte académico. Castro (2002) señala:

Que esto valga para parte de la cultura popular no significa que valga para toda, pues en buena parte de ella pueden encontrarse numerosos niveles de significado y una polisemia tal que la hace accesible e interesante a un buen número de grupos diferentes de intereses, educativos, ideológicos que hacen lecturas creativas de esas obras de arte populares (Castro, 2002, p. 447).

Respecto al conjunto de reclamos y acusaciones destinadas al *arte popular* por diversos teóricos y críticos, no hacen más que dar cuenta de la *convencionalidad artística*. Por un lado, al arte se le demanda autonomía, pero, al mismo tiempo, se le impone a este cumplimentar con otro tipo de exigencias (léase funciones del tipo social y/o psíquicas) tales como: contenido crítico, resistencia, estimulación de autoconciencia y polisemia, entre otras. Entonces he aquí una gran contradicción con la tradicional fórmula estética de la mera contemplación desinteresada.

Castro (2002), Escobar (2014) y Colombres (2007) coinciden en que los requisitos

artísticos antes enunciados, corresponden a un momento determinado de la historia del arte, el moderno. En tal sentido, entendemos que el arte y la estética no son esencias universales y eternas, sino constructos situados y condicionados social e históricamente, y que, por lo tanto, pueden ser interpelados por las nuevas generaciones de intelectuales, como también por las propias producciones artísticas y consecuentemente sufrir transformaciones –o no– con el fin de atender aspectos no contemplados por la antigua teoría. De modo que las legitimaciones pueden no ser evidentes en un momento histórico y sí en una época ulterior (Castro, 2002). Parte significativa del arte que se exhibe hoy en los museos, sabemos, tuvo en su origen funciones sociales, religiosas, y/o políticas, sin embargo, su raíz popular no fue un impedimento para su transición al arte culto/erudito/académico. Entonces que un artefacto sea considerado *arte* –culto o popular– dependerá no solo de las características del artefacto, sino también de las evaluaciones y estimaciones dictaminadas por la institución artística.

Se trata, pues, de defender el arte popular en la arena de la reflexión estética en paridad con el arte culto, como un producto que, nacido de premisas y contextos diferentes, puede no sólo satisfacer los criterios de la tradición estética, sino que, además, puede enriquecer el concepto tradicional de lo estético y aspirar al mismo valor que el arte consagrado (Castro, 2002, p. 436).

2.2 La apropiación de la cultura

Al profundizar sobre el concepto y práctica de apropiación, podemos observar que se trata de un procedimiento habitual presente en diversas culturas. Es decir, un comportamiento transcultural que siempre ha existido y se ha desarrollado. En el ámbito artístico, en particular, esta idea se asocia inicialmente a la copia y a la reproducción de la obra de arte. Benjamin (1990) lo hace explícito en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, y escribe: “en el fondo, la obra de arte fue siempre reproducible. Lo que los hombres habían hecho podía siempre ser imitado por otros hombres” (p. 18). De todas formas, la copia, cita, o apropiación es un tópico que suscita polémicas. Para Roger Chartier (1994), el inconveniente radica en la imposibilidad de establecer límites claros y precisos entre los diversos grupos culturales, en consecuencia, él asume que las prácticas de apropiación se corresponden más a un modo de intercambios entre las culturas, que con la idea de plagio.

Bajo mi perspectiva, la apropiación en realidad concierne a una historia social

de los varios usos (que no son necesariamente interpretaciones) de discursos y modelos, volviendo a sus determinantes fundamentales e instalándolos en las prácticas específicas que los producen. Concentrarnos en las condiciones y procesos que conducen las operaciones de construcción del significado es reconocer, a diferencia de la historia intelectual tradicional, que los pensamientos no son etéreos, y a diferencia de la hermenéutica, que las categorías que encuentran experiencias e interpretaciones son históricas, discontinuas y diferenciadas (Chartier, 1994, p. 51).

La Historiadora en Arte Ana García Alarcón (2015), en su trabajo doctoral, realiza una breve genealogía de la utilización de la copia en diversas culturas. En los pueblos primitivos, por ejemplo, empleaban las imágenes –modelos– como instrumento de comunicación. Un objeto-imagen, obtenido mediante mimesis, respondía a necesidades funcionales y simbólicas específicas correspondientes a un grupo social determinado. Los griegos aplicaron la técnica de la fundición y la acuñación de modo reglamentado para la reproducción de series de piezas. Los romanos se convirtieron en eximios copistas del legado griego. En la Edad Media, el uso de la imagen cobró un carácter didáctico que respondía esencialmente a las necesidades cristianas de representación. Durante el Renacimiento, el renovado interés por el mundo grecolatino despertó la necesidad de recuperar ese ideal mediante sus formas, usos, costumbres e iconografía. Como vemos, esta noción de copia o imitación se asocia a características y prácticas específicas, que emergen una y otra vez en cada corriente artística (Barroco, Neoclásico, Prerrafaelistas, Romanticismo y Vanguardias) a lo largo de la Historia del Arte. Pero el Apropiacionismo, tal como se conoce y estudia en la actualidad, irrumpe próximo a los años 80 y se instaura con las tendencias artísticas posmodernistas. Es a partir de ese momento cuando esta forma de producción adquiere reconocimiento, denominación, significancia, y legitimidad en el campo artístico académico. Dicho esto, vale aclarar que de todos modos el concepto continúa siendo motivo de controversias y debates. La *apropiación*, *préstamo*, *diálogo*, *cita*, o *plagio* no comparte posiciones unánimes, y frecuentemente estas disputas conducen a acusaciones cruzadas.

Para Rodolfo Stavenhagen (1982), por ejemplo, las diversas manifestaciones populares –materiales o inmateriales– son habitualmente víctimas de manipulaciones y apropiaciones, tanto por parte de las clases dominantes como también por parte de los aparatos ideológicos del Estado con fines estratégicos, que pueden ser ideológicos, económicos (como objetos de comerciales de exportación) y/o turísticos,

tergiversando de ese modo su sentido original.

En contraposición, Hebert Gans (1974) considera que la cultura popular degrada a la alta cultura, cuando se apropia de ciertos elementos de la misma (citado en Castro, 2002, p. 442); artificio que por otra parte también ha empleado -y emplea- el arte culto, apropiándose de elementos del arte popular y de la vida cotidiana.

Atendiendo a la complejidad del caso, en el campo artístico actual se entiende que las apropiaciones corresponden a una forma de expresión y producción artística que permite a una imagen preexistente asignarle nuevas significaciones y contenidos. Aislada de su contexto original, la imagen -artefacto- es manipulada, resignificada y recontextualizada adquiriendo un valor diferente y novedoso, que responde a un discurso adaptado a sus nuevos tiempos (García Alarcón, 2015). Es decir, el conjunto de estas operaciones procedimentales tales como: intervenciones, reediciones versionadas, transposiciones, y/o relocalizaciones, operan como agentes legitimadores para que estas piezas alcancen su condición de originalidad. Aunque dicha modalidad, por un lado, faculta implícitamente a los artistas a promover nuevas miradas, lecturas y/o perspectivas; por otro generan diversas y contrapuestas discusiones referidas cuestiones de originalidad, autenticidad y derechos de autor.

Consideramos relevante recuperar esta categoría de la práctica artística actual porque da cuenta de la problemática ética presente en la escena artística disciplinar y contribuye a la reflexión crítica sobre las producciones simbólicas ajenas a dicho campo y emergentes en los diversos espacios sociales.

2.3 ¿Cuándo acontece lo artístico?

Retomando el asunto nodal de nuestra investigación y comprendiendo que nos encontramos frente a la imposibilidad de definir clara y precisamente las propiedades de lo artístico en las prácticas contemporáneas; consideramos oportuno recuperar algunos planteos e ideas del filósofo norteamericano Nelson Goodman¹⁰ (1906-1998), quien en sus obras, *Los lenguajes del arte* (2010) y *Maneras de hacer mundos* (1990) ofrece reflexiones y propuestas sobre la condición de lo artístico, aunque se debe señalar que todas ellas se encuadran dentro de una teoría general de los símbolos:

Utilizo la palabra -símbolo- como un término muy general y neutro. Abarca las letras, las palabras, los textos, las imágenes, los diagramas, los mapas, los

¹⁰ Una de las figuras más importantes de la estética contemporánea y de la filosofía analítica.

modelos y más cosas, pero esto no quiere decir que se trate de algo intrincado u oculto. El más literal de los retratos y el más prosaico de los paisajes constituyen un símbolo, y son tan -altamente simbólicos- como los más elaborados y figurativos (Goodman, 2010, p. 13)

Para Goodman, un sistema de símbolos es un conjunto de etiquetas destinadas a ordenar, clasificar, representar y/o describir un mundo de objetos. Cada símbolo está en lugar de otra cosa y solo adquiere sentido dentro de ese sistema en particular. Inclusive puede darse el caso de que un símbolo particular signifique cosas distintas según su articulación en distintos sistemas.

El autor entiende que en cada tipo de arte se emplea un lenguaje diferente, en consecuencia, el sistema de simbolización es distinto¹¹. Y nos aclara: "(...) estrictamente hablando, -los lenguajes- de mi título deberían ser sustituidos por -sistemas de símbolos-" (Goodman, 2010, p. 14). Si bien su cometido se dirige a la elaboración de una teoría que comprenda los diversos lenguajes que configuran las diferentes artes, su propósito es, además, "entender completamente los modos y medios de referencia, así como también su uso variado y extendido en las operaciones del entendimiento" (Goodman, 2010, p. 14). El arte es para él, una forma más de conocimiento al igual que la ciencia. Entiende que la experiencia sensible/estética funciona ligada a procesos mentales, y que lo sensitivo y lo intelectual operan de manera semejante a la práctica y la teoría. En consecuencia afirma: "El arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano" (Goodman, 1990, p. 41).

En el quehacer artístico, al igual que en el científico, intervienen procesos cognitivos que se cristalizan en aprendizajes y es justamente mediante ese accionar simbólico que los humanos alcanzamos a relacionarnos con el mundo, de modo que: "si conocer es siempre un conocer a través de, entonces arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios" (Belén, 2013, p. 101).

Para el pensador, el arte, además, constituye una actividad intelectual¹², en la que se crean y recrean mundos¹³, esto implica la utilización y transformación tanto de

¹¹ El autor nos advierte con ello la relatividad del funcionamiento simbólico según la especificidad del medio o contexto.

¹² En la que no es posible establecer la diferenciación entre concepto o forma y contenido.

¹³ La construcción de mundos para Goodman es aquello que reúne las diversas esferas de la experiencia humana, y éstos se construyen realizando versiones mediante símbolos (Belén, 2013, p. 97).

diversos tipos de símbolos, como de los sistemas simbólicos. En ese realizar, median operaciones como "la representación, ejemplificación y expresión, todas ellas consideradas formas de referencia" (Belén, 2013, p.103). El filósofo, que se enfoca en comprender los modos en que estos procesos contribuyen a la creación de mundos, lo hace partiendo de la hipótesis que no es factible crear mundos de la nada, sino que sólo se construyen sobre otros ya existentes y/o conocidos. Declara al respecto:

Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya del mismo modo que Newton o Darwin, parten de mundo familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables a veces recónditas, pero que acaban de ser reconocibles, es decir re-cognosible (Goodman, 1990, p. 144).

Desde su perspectiva, el conocimiento es el resultado del *ajuste* –o corrección– generalizado de todos los elementos intervinientes en la construcción de mundos (Belén, 2013). Comprender un símbolo –arte o fenómeno artístico– es comprender a qué se refiere y eso dependerá de su utilización al interior de un sistema simbólico particular. En consecuencia, la naturaleza de un símbolo (su alcance, límites y propiedades) serán "definidas por el sistema en el que opera, por ese motivo, la simbolización es enteramente contextual" (p. 106). Con esta antesala, Goodman, expresa un descentramiento del punto de vista tradicional, desde *el ser artístico* su enfoque se desplaza hacia un *modo de funcionar artístico*, donde lo situacional, contextual y relacional cobran vital relevancia para el acontecer de dicho fenómeno.

En la estética goodmaniana ningún sistema simbólico es inherentemente artístico, sino que los sistemas de símbolos presentan finalidades artísticas cuando los individuos los emplean de determinados modos y en función de determinados fines: un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada (Belén, 2013, p. 110).

Afirma el filósofo: "La piedra no es normalmente una obra de arte cuando yace en la carretera, pero pudiera serlo en una exposición que se realiza en un museo" (Goodman, 1990, p. 98). Lo interesante y novedoso de su propuesta radica en la reformulación de la pregunta ¿Qué es arte? por "¿Cuándo hay arte?" (Goodman, 1990). Esto le permite trasladar la inquietud del estatuto artístico hacia una indagación acerca de las circunstancias que constituyen a un fenómeno como tal. Desde este posicionamiento es posible repensar el debate tradicional e irresuelto sobre las conceptualizaciones esencialistas del arte, que han intentado

frecuentemente determinar en un conjunto de propiedades la naturaleza artística de algo (cosa y/o fenómeno), y que a menudo caen en la obsolescencia cuando se las intenta homologar a prácticas artísticas contemporáneas. Asimismo, nos permite poner en consideración otras manifestaciones creativas de la cultura, como las que nos ocupan en el presente trabajo, consideradas extra artísticas para el canon hegemónico occidental moderno, pero que a nuestro modesto entender dialogan y/o comparten elementos inherentes a la práctica artística contemporánea institucionalizada. Contemplar, conocer y valorar las diversas producciones plásticas que cohabitan en nuestra cultura nos permitirá reflexionar críticamente sobre lo instituido en ámbito académico, así como también en otros contextos sociales reales.

Capítulo 3. Lo plástico y lo poético, indagación del caso.

3.1 Ofrendas, ¿esculturas o instalación?



Figura 2. Vista *casitas*, santuario Difunta Correa. Foto: Diario de La Provincia de San Juan, 2018.

Sabemos que la escena artística actual se encuentra atravesada por numerosas y heterogéneas prácticas que exceden los límites disciplinares tradicionales. También aceptamos y comprendemos la tensión que nuestra propuesta investigativa genera.

Somos conscientes de que nuestro objeto de estudio se encuentra inmerso en un espacio de fronteras difusas y de particular celo académico. De todas formas y conforme a ello, nuestro propósito es proceder a una descripción del caso, manteniendo la consideración conceptual de *Arte popular*, pero respaldado en categorías y conceptos propios del campo disciplinar artístico contemporáneo. Enfocándonos principalmente en la dimensión *colectiva y procesual* de dicha manifestación popular. Entendemos que el fenómeno debe ser atendido como una totalidad y no como la mera hechura de artefactos u objetos peculiares portadores de propiedades y significaciones singulares. Por tal razón, no se profundizará en la elaboración particular de cada pieza, a excepción de aquellas que por sus licencias creativas permitan referenciar caracteres de libre inventiva que configuren al proceso espontáneo de esta práctica participativa-colaborativa. De todos modos, somos conscientes de las limitaciones que nuestro posicionamiento origina sobre un proceso autónomo, colectivo y anónimo, que no refiere de modo alguno a la institución artística. Todas estas circunstancias, sin duda, nos distancian sustancialmente de los cánones artísticos formativos, convencionales y tradicionales, dónde el énfasis está dirigido a destacar la autoría del artista/productor, su intencionalidad y el patrocinio del mundo artístico.

Casitas

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

(...) son representaciones tridimensionales a media o pequeña escala de espacios y formas edilicias, a-funcionales desde un punto de vista arquitectónico. Tales piezas crean entornos imaginarios, simbólicos; su tamaño a menudo debe ser sólo el que es, sin que haya voluntad por parte del artista de trascender la escala con una construcción última mayor. Por ello configuran lugares de irrealidad con parámetros espacio-temporales; y también por ello suelen conformar universos metafóricos y utópicos. (Torrego Graña, 2017, p. 6).

En tal sentido observamos que nuestro caso encuentra francas semejanzas con dicha definición, por tanto, procederemos a la descripción de nuestros objetos, bajo esta perspectiva.



Figura 3. Vista casitas, interior oratorio. Foto: Diario de La Provincia de San Juan, 2018.

Los materiales empleados en la elaboración de las *casitas* -maquetas- abarcan un espectro extremadamente diverso. Incluye materiales como: madera, cartón, chapa, vidrio, ladrillos, cemento, papel y plásticos. Pero también se observa el uso de materiales que corresponden a otras funciones específicas y que son readaptados y aplicados a soluciones estéticas propias. Podemos sospechar que la simpleza del recurso matérico de estas creaciones populares se encuentra estrechamente ligado a sus condiciones productivas y que responde a elementos que estén al alcance del hacer cotidiano. En este sentido se diferencia sustancialmente de la creación disciplinar contemporánea, donde la selección, decisión e implementación del material, guarda una íntima relación con su factura, concepto, construcción de sentido, y/o con la indagación experimental. Sin embargo, si bien es cierto que la modestia del material evidencia un aspecto contingente o involuntario de las producciones, no por ello debemos determinar que no existan criterios de intencionalidad alguna. Es posible considerar la existencia de cierta selección y elección de elementos en función tanto de la técnica aplicada, como así también, en virtud de la armonía de la pieza.

Entonces, de acuerdo con los atributos de las presentes creaciones, en cuanto objetos volumétricos, confecciones y materiales, podríamos considerarlos piezas escultóricas contemporáneas.

La técnica predominante observada corresponde al *montaje*¹⁴. Esta técnica fue incorporada a la práctica escultórica a inicios del siglo veinte, para luego establecerse e integrarse al medio junto a las tradicionales técnicas de talla y modelado (León, 2017). El montaje que es utilizado tanto en la construcción de planos como en volúmenes, además de implementar los procedimientos clásicos de adición y sustracción, añade otros tales como: diseñar, atar, doblar, cortar, encastrar, ensamblar, pintar, pegar etc. Dichos procedimientos hacen posible el uso de los más diversos soportes y/o materiales para la manufactura de un objeto, ellos pueden ser convencionales –los nobles o duraderos– y/o efímeros. Es precisamente ese compilado de técnicas, procedimientos, materiales y/o soportes, los que se pueden distinguir en cada una de las piezas tridimensionales que constituyen al caso investigado. Desconocemos a ciencia cierta los conocimientos plásticos adquiridos por los autores/creadores de las *casitas*, pero por el tipo de artefacto, su contexto y su hechura, inferimos que tanto técnicas, procedimientos como materiales responden a soluciones improvisadas. En relación con ello, especulamos que el conjunto de esos saberes propios, se asocian con aprendizajes adquiridos empírica e intuitivamente, es decir, saberes que hacen a lo cotidiano.

Desde el punto de vista perceptivo, otro componente relevante a tener en cuenta es la cuestión de la escala. Estas maquetas de carácter simbólico, que presumimos, aluden a espacios vivenciales de los sujetos, tienden a provocar en el espectador una experiencia psicológica intimista. Según Gastón Bachelard (2000), "las casas en miniatura son objetos falsos provistos de una objetividad psicológica verdadera, donde el proceso de imaginación es típico" (p. 136). Para el filósofo estos objetos despiertan naturalmente en el hombre sentimientos de atracción y curiosidad, eso se debe a que "las miniaturas de la imaginación" evocan la infancia, devolviéndonos al universo del juego y los juguetes. Tales circunstancias invitan a que espíritus "soñadores", según el autor, exploren y se imaginen dentro de esos pequeños espacios. Pero la aproximación curiosa al objeto no sólo exige una acción mental, sino también un desplazamiento físico, un recorrido visual y hasta una cierta demora. El conjunto de estas operaciones funciona de modo semejante al mirar con una "lupa". Bachelard entiende que el acto de la observación del detalle o focalización

¹⁴ Construir con segmentos una forma o figura. También puede recibir la denominación de: collages, collages tridimensionales o ensambles.

conduce al "efecto metafísico del estar-allí". Si bien su teorización se refiere al mundo literario, nos permitimos trazar cierta analogía al espacio de representación plástico.

Dice el autor:

La Representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. En el eje de una filosofía que acepta la imaginación como facultad básica, puede decirse al modo schopenhaueriano: "el mundo es mi imaginación". Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen (Bachelard, 2000, p. 137).

Asimismo, otro aspecto a considerar de estas maquetas, es su dimensión estética. Es posible visualizar en estas creaciones populares cierto grado de intencionalidad estética, aunque no en torno al canon de lo bello occidental moderno. Sino en relación de proximidad al marco estético de la producción académica contemporánea. Sensibilidad, expresividad, calidez, candidez, dramatismo, extravagancia y hasta comicidad cristalizan en estos objetos. Inclusive a muchas ellas, se les agregan textos para reforzar su construcción de sentido, algo extremadamente habitual en la práctica artística contemporánea.

Si bien las representaciones en esta manifestación colectiva son predominantemente escultóricas, no son las únicas. Otras, en cambio, apelan a la bidimensionalidad como es el caso de dibujos, pinturas, escritos y hasta fotografías. Y otras, un poco más sofisticadas desde una perspectiva inteligible, responden al uso de objetos en su dimensión metafórica, como es el caso de un productor/participante cuyo objeto expuesto es un nido de hornero. Con todo esto se pretende dar cuenta que en esta actividad colectiva, la libre inventiva es adoptada y aceptada en todas sus formas posibles.

Como se ha explicitado, el propósito de nuestro análisis es la dimensión colectiva del fenómeno. Y para ello, es necesario retomar el concepto de *montaje*. Es oportuno precisar que dicha técnica no es exclusiva de las artes plásticas, también es empleada con frecuencia en producciones multimediales, en el cine, el teatro, o la danza. Pero en el presente trabajo, su referencia será específica con relación al medio escultórico y a otra práctica transdisciplinaria contemporánea como lo es la *instalación* (León, 2017).

La *instalación* supone necesariamente la noción de espacio (es decir, se compone en un espacio dado), y la técnica utilizada para su ejecución es el *montaje*.

Recordemos que en ella se emplean procedimientos tanto de adición como de sustracción de materia. Comenta León al respecto:

De ahí que el concepto de espacio desde el cual se hace referencia no sólo se lo comprende como aquello que es intangible o vacío, sino que también consideramos que el espacio está formado por aquello que es tangible y aprehensible. Por lo tanto el espacio es no sólo vacío, sino, también, materia, materia tangible, tocable (León, 2017, p. 33).

Bajo estas perspectivas y a sabiendas que una *instalación* adquiere su artisticidad cuando es mediada por algún agente del campo artístico, es decir: academia, artistas, curadores, museos, bienales, ferias y galerías; pero además considerando que lo problemático de nuestro caso radica en la ausencia de herramientas teóricas propias para su indagación, nos permitiremos discurrir que, nuestro fenómeno admite ciertos paralelismos con dicha práctica artística contemporánea. Entonces, es conveniente recordar de qué hablamos cuando hablamos de *instalación*:

La instalación se presenta como una articulación singular de objetos e imágenes de origen heterogéneo –generalmente de circulación masiva en la vida cotidiana- que al relocalizarse en esas coordenadas particulares logra definir una situación, una puesta en escena que tiene al cuerpo del espectador -que la transita y la dota de sentido- como auténtico protagonista (Valesini, 2016, p. 137).

Con ese marco, nos permitiremos analizar las similitudes y diferencias respecto al caso estudiado.

En términos espaciales, el santuario está asentado sobre un relieve irregular –ladera-, a la intemperie y sujeto a los caprichos climáticos. Las diversas ofrendas se disponen en torno a una gruta donde se halla la imagen principal de la devota¹⁵. A simple vista se puede reconocer que los promesantes ubican y agrupan sus ofrendas en sectores determinados. Se identifica en dicho comportamiento, un principio de ordenamiento morfológico¹⁶, es decir por especificidad de artefacto. Con lo cual, podemos inferir que en esta práctica colectiva existe un cierto accionar metódico. Se implementan sistemáticamente criterios de clasificación, ordenamiento y organización espacial, de modo que, en ese proceder se le está asignando al sitio un cierto valor exhibitivo –voluntaria o involuntariamente-.

¹⁵ Santa popular, Deolinda Correa.

¹⁶ Agrupamiento por similitud.



Figura 4. Vista casitas, santuario Difunta Correa. Foto: Ana, L.Cotignola, 2008.

Con respecto a la distribución de las piezas, en el sector propio de maquetas, observamos que su interrelación espacial oscila entre: el distanciamiento, la yuxtaposición y la superposición.

Desde la dimensión retórica, la repetición de estos objetos (aunque cada maqueta es diferente) no hace más que potenciar la construcción de sentido casi en forma abrumadora. Si bien las maquetas en una primera instancia perceptiva pueden causar atracción, curiosidad o simpatía por su aparente ingenuidad (como sugiere Bachelard), en una aproximación un tanto más profunda y reflexiva, podríamos especular que develan algo bastante más dramático como es el valor y significancia del acceso a una vivienda para las clases populares.

Retomando las especificaciones de León (2017) respecto de la composición, la técnica y los procedimientos utilizados en armado de una instalación, podemos considerar que los productores/creadores de las maquetas, ofician como artistas instaladores. Ya que ellos componen cuando: colocan, agregan, ordenan, organizan y distribuyen sus piezas de pequeña escala en un espacio dado, y en efecto, en ese *hacer* le están asignado al sitio una investidura particular. También sería válido emplear el concepto de *configuración* en reemplazo de composición, ya que en este caso se compone además desde lo ya existente. La singularidad de esta manifestación espontánea es que tanto productores como espectadores participan

del proceso co-creativo, de forma indiferenciada y anónima. No es posible distinguir anticipadamente qué rol desempeñará cada quién –productor o espectador–.

Con respecto al desplazamiento de los espectadores, los recorridos se encuentran establecidos implícitamente, son los propios del santuario, pero nada impide o limita que cada espectador pueda generar un recorrido diferente, que se adapte a sus curiosidades o intereses. Es una experiencia regida por principios autónomos, auténticos, desjerarquizados y anárquicos, en el sentido que acontece sin la atención o supervisión de ninguna autoridad. Lo paradójico del asunto, es que la *instalación artística* surgió como una propuesta novedosa y alternativa que buscaba quebrar con el paradigma del objeto autónomo, y por/para ello, se trabajó en la formulación de situaciones en las que artista-obra-espectador funcionaran de modo integrado, en un espacio-tiempo determinado, resignificando -de manera renovada- ese acontecer del aquí y ahora (Valesini, 2016). Algo que, en la manifestación analizada, sucede naturalmente, sin estrategias premeditadas.

A diferencia de la instalación artística, nuestro fenómeno es siempre algo en proceso, inacabado, con posibilidad de cambio, efímero, que funciona como un organismo vivo, y que requiere de la participación colaborativa para subsistir, y así sucede, como una pulsión vital. Un preciado anhelo del arte contemporáneo. Asimismo, varias circunstancias antes enumeradas poseen cierta afinidad con lo procurado y proclamado en el arte procesual actual, aunque no es un propósito desarrollarlo en presente trabajo.

Finalmente, se nos hace ineludible destacar, que en esta creación colectiva intervienen diversos aspectos que constituyen al quehacer artístico: existe ejercicio plástico, existe intencionalidad –aunque no artística–; se evidencian instancias de proyecto, proceso y materialización. Existe materialidad, existen técnicas -específicas e inespecíficas-, procedimientos, se observan conocimientos del tipo empírico, intuitivo y escolar; aparecen nociones de: valor expositivo, intervención y apropiación del espacio. Todos esos saberes, que afloran de modo caótico, acontecen igual, aunque el campo artístico no los considere, ni los apruebe. Sin embargo, este tipo de producciones culturales si son observadas por artistas, quienes además, frecuentemente las recuperan y las resignifican en producciones propias.

Capítulo 4. Tras la estética goodmaniana.

4.1 Aspectos introductorios

Se retomarán en esta instancia algunos aspectos que conforman parte del pensamiento goodmaniano¹⁷, y que contribuyen al análisis e indagación sobre las condiciones de un fenómeno artístico. Como ya se ha señalado, su interés sobre el arte se inscribe en una teoría general del lenguaje y del conocimiento. El arte es para él un lenguaje más, en consecuencia, la experiencia artística es parte constitutiva del conocimiento del mundo.

Es importante recordar que este pensador formó parte del grupo *nominalistas de Harvard*, para esta corriente filosófica, las palabras, los símbolos en general, que utilizamos para nombrar, para decir, o señalar las cosas del mundo, no guardan correspondencia con aquello que nombran o que predicen, sino que adquieren sentido o valor al interior de un sistema (Pérez Carreño, 1999).

En el pensamiento goodmaniano ningún sistema de símbolos predomina por sobre los otros. Las diversas formas del arte –es decir, sistemas simbólicos–, son para él, *Maneras de hacer mundos*, de construirlos, son representaciones ficticias, pero que también comprenden representaciones de hechos reales, que ejemplifican formas existentes y expresan sentimientos (Pérez Carreño, 1999).

Simbolizar es, dentro de este esquema, uno de los modos de *referir*, es decir, un símbolo siempre está-en-lugar-de otra cosa, o sea, algo diferente de sí. En los procesos de simbolización, según Goodman, se emplean fundamentalmente dos tipos de referencia: la denotación y la ejemplificación.

La denotación es la condición sustancial de un símbolo, porque "es la relación existente entre una palabra (etiqueta) y su objeto, o aquello por ella nombrado (etiquetado)" (Martínez Atencio, 2013, p. 284). Esta puede ser: singular, múltiple, o incluso nula, este último caso se aplica a símbolos ficticios cuya correspondencia con la realidad no existe. Además, la denotación implica un direccionamiento que va desde el símbolo hacia la cosa etiquetada.

Para Goodman, los símbolos lingüísticos denotan cuando *describen* su objeto y los símbolos visuales –imágenes– denotan cuando lo *representan*¹⁸. De modo que la

¹⁷ Ver páginas 19-22 de esta tesina.

¹⁸ Para Goodman (2010) la representación no necesariamente implica semejanza (ver pp. 19-29).

representación es la forma de denotación no verbal. Entonces, descripción y representación son modos de denotación conforme a los diversos sistemas simbólicos.

La ejemplificación, por su parte, implica el recorrido inverso a la denotación, va desde el objeto hacia la etiqueta que se aplica a él. "La ejemplificación es posesión más referencia", es decir: cuando un símbolo ejemplifica, denota algo y al mismo tiempo llama la atención sobre sus propiedades (Goodman, 2010, p. 60)¹⁹. Este modo de referencia será desarrollado y profundizado en el próximo apartado en su condición de síntoma estético.

Otro aspecto relevante en el desarrollo de su pensamiento es el modelo de sistema notacional. El autor propone esta categoría para poder clasificar las diferencias existentes en los diversos sistemas –esquemas– simbólicos y /o símbolos. En sus palabras:

¿Qué es un esquema de notación? Cualquier esquema de símbolos que consista en caracteres, por lo general con determinado modo de combinarse entre ellos para formar otros caracteres. Los caracteres son ciertas clases de ilocuciones, inscripciones o marcas. (...) la característica esencial de un carácter de la notación es que sus miembros puedan intercambiarse libremente sin ningún efecto sintáctico; (...) En otras palabras, ser un ejemplo de un carácter en una notación debe ser condición suficiente para que las marcas sean -copias auténticas o réplicas~ las unas de las otras para que sean transcritas del mismo modo. (...) Si la relación de ser una copia verdadera no es transitiva, el propósito fundamental de la notación quedará truncado. (Goodman, 2010, p. 127-128) .

En otras palabras, un *sistema simbólico notacional* funciona como un modelo ideal que cumplimenta con las siguientes reglas :

- Sintácticas: La "indiferenciación de carácter" –o disyunción– y de la "diferenciación finita" –o articulación–.
- Semántica: el criterio de "no-ambigüedad".

Goodman recurre a este instrumento para poder explicar y establecer una clasificación del tipo gradual según la proximidad al sistema notacional. El sistema simbólico modélico, para el autor, que cumplimenta con dichos criterios (sintácticos y semánticos) es la música occidental –partituras–, porque permite pasar de la

¹⁹ En dicho esquema de pensamiento un símbolo denota, describe, señala, muestra, ejemplifica, y/o expresa, algo del mundo. Pero ese estatus, es alcanzado (básicamente), mediante las operaciones simbólicas de representación, ejemplificación y expresión (todas consideradas formas de referencia).

notación a la obra ejecutada y nuevamente a la notación.

Casi todos los sistemas simbólicos que se emplean, en la práctica, vulneran por lo menos uno de los criterios de notacionalidad. Explica Belén:

-El lenguaje corriente cumple con los requisitos sintácticos, en tanto se puede reconocer cada uno de los elementos constitutivos (palabras) y la forma en que se pueden combinar (sintaxis), pero no satisface las exigencias semánticas de la notacionalidad porque el universo de significados del lenguaje está plagado de ambigüedad, redundancia y otros rasgos.

-El arte (la pintura, la escultura) vulnera todos los criterios de notacionalidad ya que no es posible verificar cuáles son los elementos constitutivos, ni cómo se los podría combinar, ni qué representan los elementos de la obra, o la obra en su totalidad. La pintura está llena de significados múltiples en todos los niveles posibles (Belén, 2013, p. 102).

Sabemos que cuando Goodman habla de arte, lo hace en referencia a la pintura y/o escultura y no al tipo de producciones que constituyen nuestro objeto de estudio. Sin embargo, aun así, consideramos que su planteo puede ser de suma utilidad para el análisis y comprensión de prácticas ambiguas o imprecisas como la presente, que exceden al campo disciplinar. Extrapolar nuestro caso a las proposiciones antes señaladas nos permite trazar analogías, repensarlas y analizarlas comparativamente.

Efectuadas las correspondientes aclaraciones, inferimos que nuestro objeto de análisis conforma un *sistema simbólico*, que *construye mundos*, que en cuanto símbolos visuales denotan en forma de *representación* y que según el esquema *notacional*, vulnera todos los *criterios sintácticos y semánticos*.

4.2 Síntomas de lo estético

Como ya se ha señalado, frente a la imposibilidad de poder determinar las propiedades de lo artístico en las prácticas contemporáneas²⁰, nuestro autor plantea una novedosa reformulación teórica, cambiar la pregunta ¿Qué es arte? por “¿Cuándo hay arte?” (Goodman, 1990). Para responder esta cuestión, el filósofo nos propone identificar y reflexionar sobre cinco síntomas presentes, para él, en lo estético. Ellos son:

- Densidad sintáctica
- Densidad semántica
- Plenitud relativa
- Ejemplificación
- Referencia múltiple y compleja

²⁰ Ver páginas 19- 22 de esta tesina.

Es preciso explicitar que dichos síntomas obran como posibles condiciones presentes en un determinado fenómeno artístico y que no se hallan necesariamente en el artefacto y/o la cosa en sí. Sino que, como advierte Mariano Martínez Atencio (2013) "Estos síntomas articulan las propiedades físico-materiales de las cosas y determinada interpretación que de ellas se hace. Es una función interpretativa la que liga ciertas notas propias de los objetos/cosas con determinado funcionamiento simbólico" (p. 20).

Vale aclarar además que Goodman no arriesga ninguna formulación concluyente respecto a la identificación de algunos o de todos los síntomas, "La presencia o ausencia de uno o alguno de estos síntomas ni califica de estético a nada ni tampoco lo descalifican como tal.", solo se presentan como "claves" (Goodman,1990, p. 100)

A continuación, procederemos al desglose y especificación de cada uno de los síntomas propuestos por el autor, a los fines de cotejarlos con el caso que nos ocupa.

1- Densidad sintáctica

Recordemos que en el planteo goodmaniano la *pureza sintáctica* de un sistema simbólico notacional requiere dos cuestiones:

- Por un lado, la cualidad "indiferenciada-del-carácter –o disyunción–". El carácter es una notación, una abstracción invariable entre el resto de sus inscripciones, en consecuencia, ninguna marca podrá pertenecer a más de un carácter. Es decir, "la indiferencia-de-carácter establece una relación de equivalencia: reflexiva, simétrica y transitiva" (Goodman,2010, p. 127).
- Por el otro, que los caracteres estén "finitamente diferenciados –o articulados–" (p. 130). Estos requisitos son cumplidos por ejemplo por nuestro alfabeto, por las notaciones numéricas, binarias, telegráficas y musicales.

En oposición un esquema es "sintácticamente denso si proporciona un número infinito de caracteres ordenados de tal forma que entre cada dos de ellos se sitúe un tercero" (p.130). Esto significa que las diferencias más ínfimas pueden constituir diferencias entre símbolos.

La densidad sintáctica es propia de "los sistemas no-lingüísticos y es una de las

características que diferencian un boceto de una partitura o un escrito" (p.228). Esto significa que en los sistemas representacionales como el artístico visual (pinturas, esculturas, objetos, imágenes) los símbolos son sintácticamente densos. Es decir, no es factible la indiferenciación de caracteres, en consecuencia, tampoco pueden ser finitamente diferenciados, ya que su articulación es infinita. Explica Belén al respecto:

(...) entre una línea fina y otra más gruesa, siempre puede haber una intermedia y diferencias mínimas dan lugar a una distinción entre los símbolos. Además, los sistemas pictóricos son relativamente saturados, vale decir, que todos los aspectos del símbolo pictórico (colores, líneas, etc.) son constitutivos de él como símbolo, todos los elementos del material expresivo son, en principio, relevantes (Belén, 2013, p. 107).

Si bien su ejemplo versa sobre lo pictórico, el mismo Goodman lo hace extensivo a todo sistema representacional, dentro de los cuales se encuentra la escultura.

De acuerdo con dicha proposición, estimamos que las *casitas/maquetas*²¹ de nuestro caso, en cuanto objetos simbólicos representacionales, se corresponden con el presente síntoma. Cada una de ellas posee una composición singular de materiales, elementos, formas, tipo de líneas, colores, tamaños, ornamentos e inscripciones, respecto de las otras. Cada elemento, a su vez, es combinado libremente, porque aquí no existen reglas (como si las hay en sintaxis del lenguaje) que requieran necesariamente que esos componentes (materiales, formas, elementos, etc.) deban ser combinadas de determinada manera. En consecuencia, podríamos decir que estos objetos en cuanto símbolos son sintácticamente densos. Cada una de ellas es un símbolo en sí misma.

2- Densidad semántica

Como ya se ha mencionado, el requisito semántico esencial de un sistema notacional "es que sea *no-ambiguo*, ya que el propósito fundamental de un sistema de notación sólo puede cumplirse si la relación de subordinación es invariable" (Goodman, 2010, p. 141). Esto está íntimamente ligado a la cuestión sintáctica. Cualquier carácter ambiguo afecta la semántica (aún si sus inscripciones son no-ambiguas), porque diferentes inscripciones de este carácter tendrán diferentes subordinadas. Si esto sucede, no es posible "preservar la identidad de una obra en cada cadena de pasos desde la interpretación a la partitura y desde la partitura a la interpretación subordinada" (p. 141). En consecuencia, si el sistema representacional vulnera las reglas de la sintáctica, lo mismo acontece con las semánticas. Si todo

²¹ Objetos escultóricos.

aspecto compositivo del símbolo influye en su significado, entonces su modo de ser se torna variable, equívoco, por ende *semánticamente denso*. Es pertinente recordar que los símbolos representacionales, además de representar objetos existentes, pueden también representar objetos/cosas ficticios, por lo que su semántica se vuelve más compleja aún. Pero, además, se debe tener en cuenta que según este esquema de pensamiento, la significancia de un símbolo no sólo es alcanzada por su distinciones formales y/o compositivas, sino que también se encuentra afectada por su campo de referencia, "normalmente no sólo implica una correlación de las inscripciones con los objetos, sino también una correlación de los modos de combinación de inscripciones con las relaciones entre los objetos" (p. 138). Es oportuno recalcar que, en este esquema diseñado por Goodman, el alfabeto también incumple las reglas semánticas.

Según lo expuesto, al examinar las diversas piezas de nuestro caso, observamos que cada una posee un conjunto de elementos constitutivos (material, forma, color, línea, etc.) diferentes unas y otras. Ese conjunto de operaciones procedimentales instrumentadas singularmente influye y/o altera directamente su nivel semántico. Vale decir, al igual que en la sintaxis, la libre articulación de esos componentes –marcas– contribuye a la diversificación de significación. Asimismo, es necesario considerar el grado de afectación que supone la vinculación existente entre cada una de las casitas emplazadas en ese mismo sitio, es decir el campo de referencia. Por todas estas razones estaríamos en condiciones de afirmar que, nuestros objetos de análisis revelan una naturaleza polisémica o en palabras del autor, son *semánticamente densas*.

3- Plenitud relativa

Con este síntoma el autor permite observar ciertas diferenciaciones entre los sistemas representativos semánticamente densos. Para eso, utiliza de ejemplos los diagramas y las pinturas y establece distinciones del tipo gradual entre ambos sistemas representacionales²² mediante los indicadores de atenuación y repleción. La diferencia no se halla en lo que se simboliza, sino en su sintáctica:

(...) los aspectos constitutivos del carácter diagramático en comparación con el pictórico están restringidos estrecha y expresamente. Las únicas características relevantes del diagrama son las ordenadas y las abscisas de cada uno de los puntos de la línea y su color e intensidad, el tamaño absoluto

²² Distingue entre sistemas los más diagramáticos y/o esquemáticos de los menos diagramáticos.

del diagrama, etc., no tienen importancia. (...). Esto no es así en el caso de un boceto. No podemos desestimar o ignorar ningún aumento o disminución en el grosor de la línea, su color, su contraste con el fondo, su tamaño, ni siquiera la calidad del papel (Goodman, 2010, p. 208)

Si bien los sistemas pictóricos como los diagramáticos se asemejan porque en ambos sus caracteres no pueden ser finitamente diferenciados –o articulados–, el autor entiende que en el esquema pictórico (menos esquemático) los elementos constitutivos del símbolo son comparativamente más elevados –o repletos– que en el diagramático –o atenuados–, y que eso adquiere otro tipo de relevancia en la significación. En tal sentido, los sistemas simbólicos de tipo pictóricos tienden a ser “relativamente repletos” en comparación con aquellos sistemas de tipo diagramático (p.209).

En efecto, consideramos pertinente recuperar como ejemplo para este síntoma, la distinción establecida por Joaquín Francisco Torrego Graña (2017) entre una "maqueta artística" –o a-funcional– y una "maqueta funcional arquitectónica" (p. 6).

La maqueta funcional de arquitectura (si bien es una representación) actúa como un objeto portante de cierta información específica, comunicable y esquemática, ligada a una finalidad técnica/operativa, en la que se conservan estrictos patrones de diseño, reglas, proporciones, y que admiten decodificaciones precisas. Allí la representación es despojada de cualquier carácter expresivo y/u ornamental.

En cambio, en la artística todos sus elementos compositivos la configuran como símbolo, ninguno se puede descartar. Nuestras *casitas*, al igual que las maquetas artísticas, son creaciones tridimensionales de pequeña o mediana escala, que configuran espacios imaginarios y, aunque es posible que algunas de ellas guarden cierta referencia a entornos reales, aluden sustancialmente a una dimensión simbólica. Los materiales empleados abarcan un universo muy heterogéneo (madera, cartón, chapa, vidrio, ladrillos, cemento, papel y plásticos). De igual modo, los procedimientos desplegados son extremadamente eclécticos (añadir, sustraer, diseñar, atar, doblar, cortar, encastrar, ensamblar, pintar, pegar). Incluso se observa el uso de materiales que son ingeniosamente reciclados y adaptados especialmente a dichas piezas.

Entendemos que las casitas estudiadas y la maqueta artística guardan francas semejanzas, por esa razón y conforme a las clasificaciones de Goodman, las podemos identificar como símbolos “relativamente repletos”.

4- Ejemplificación.

La ejemplificación es un modo de simbolización de uso muy frecuente, tanto sea dentro del sistema artístico como fuera de él. El autor, la define como posesión más referencia; la posesión es intrínseca, la referencia extrínseca. De modo que, *la ejemplificación* en este esquema de pensamiento es la relación existente entre propiedades poseídas y aquello a lo que se refiere. Un símbolo puede funcionar como muestra literal de algunas de las propiedades de su referente (color, textura, forma), aunque no debe serlo necesariamente de todas (peso, tamaño, valor absoluto); sin embargo, de este modo ejemplifica y /o expresa ciertas propiedades del mismo. En sus palabras: "Una experiencia será ejemplarizadora siempre que tenga que ver con las propiedades ejemplificadas o expresadas, es decir, con las propiedades poseídas y mostradas por el símbolo, no sólo con las cosas que el símbolo denota" (Goodman, 2010, p. 228).

Así, el autor observa que un símbolo (para nuestro caso visual) puede ejemplificar y/o expresar²³ determinadas propiedades, aunque no las posea literalmente y aún cuando su "denotación sea cero" (p. 38). Es decir, que puede señalar o expresar propiedades, pero de modo metafórico²⁴. Explica Goodman al respecto: "Las etiquetas no verbales podrán aplicarse metafóricamente tanto como las verbales. Un ejemplo de ello podría ser una tira cómica en la que un político es representado como un loro, o un déspota como un dragón" (p. 86). Y profundiza:

Lo que expresa, ejemplifica metafóricamente. Así, lo que expresa tristeza es metafóricamente triste. Lo que es metafóricamente triste es realmente triste, pero no literalmente triste, es decir, se incluye bajo la aplicación transferida de una etiqueta coextensiva con triste. (...) La transferencia metafórica que participa de la expresión llega por lo general a través de un dominio exterior, y no en lugar de una la transferencia interior (...) (Goodman, 2010, p. 87).

Las propiedades que un símbolo ejemplifique estarán asociadas necesariamente al sistema particular de simbolización en el que opere.

En síntesis, una obra de arte también expresa algo cuando lo ejemplifica mediante un señalamiento metafórico. La expresión aquí no se reduce a emociones o sentimientos, sino que participa de todas aquellas características que puedan serle

²³ El filósofo especifica que el término -expresar- se aplica a los casos en los que se hace referencia a un sentimiento o a cualquier otra propiedad, y no en lugar de a la existencia de tal sentimiento. Y además explica que la diferencia entre representación y expresión radica en que la representación lo es de objetos o acontecimientos, mientras que la expresión lo es de sentimientos u otras propiedades (pp. 53-54).

²⁴ Ver en Goodman, 2010, pp. 83 -95.

atribuidas de manera no literal a las obras de arte (Martinez Atencio, 2013).

Consideramos que los diversos modos de ejemplificación enunciados son identificables en nuestro caso. Conjeturamos que el tipo preferentemente utilizado al interior de este sistema simbólico corresponde al tipo metafórico, porque si bien pueden evocar la propia vivienda, no necesariamente la imitan o copian. De todas maneras, y aunque nos es imposible corroborarlo, inferimos que si pueden existir maquetas en las que se ejemplifica literalmente, indicio de ello podría ser el elevado y sofisticado grado de detalle que algunas representaciones despliegan.

Siguiendo con la cuestión de la expresión, consideramos oportuno recuperar los estudios realizados por un importante referente intelectual como lo es Gaston Bachelard. Este pensador en su obra *La poética del espacio* (2000) aborda el tema de *la casa* en el marco de lo que él mismo denominó "fenomenología de la imaginación". Bachelard advierte que, si bien la función primaria de una vivienda es ser habitada, la idea de casa en sí misma configura "uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño" (p. 29). Es decir, habitamos de una casa en su realidad, pero también en el plano de la virtualidad. Una morada nos alberga, nos protege, nos envuelve, nos arrulla, tanto materialmente como psicológicamente. Nos procura consuelo, intimidad, seguridad, es nuestro rincón en el mundo, es nuestro primer universo. Para el filósofo y fenomenólogo francés "la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad" (p. 37). Desde esta perspectiva, nuestras casitas expanden enormemente su capacidad expresiva. Un hogar es sin duda, un espacio vital imprescindible para la vida de cualquier persona. En consecuencia, nos es posible deducir que el devoto o devota, en ese rito de evocar figurativamente su vivienda, *expresa –o ejemplifica metafóricamente–* un complejo entramado de motivaciones afectivas y experiencias, tanto reales como imaginarias, propias de la condición humana.

5- Referencia múltiple y compleja

Finalmente, en su obra *Maneras de Hacer Mundos* (1990) Goodman incorpora este último síntoma, aunque esta noción ya está presente en su texto *Los lenguajes del Arte* (2010), desarrollada principalmente en el capítulo uno. Con este síntoma el autor apunta a las diversas cadenas referenciales afines a los símbolos y los modos

en que éstos se relacionan. Para el filósofo, un símbolo posee la capacidad de ejercer varias funciones referenciales que estén integradas entre sí y en interacción, algunas de ellas lo harán de manera directa y otras mediante símbolos diferentes.

Aclara al respecto Belén:

(...) en lugar de tener un solo significado carente de ambigüedad, fácilmente accesible y que se preste a ser parafraseado o traducido, el símbolo conlleva una penumbra de superposición y de significados difíciles de separar, cada uno de los cuales contribuye a los efectos de la obra. (Belén, 2013, p. 111)

Las referencias complejas y múltiples, simples y/o compuestas son características propias de los discursos artísticos, porque tanto elementos particulares al interior del sistema, como agentes externos contribuyen a la significancia de un símbolo. Con ello Goodman procura distinguir los sistemas no verbales –o representacionales– de los discursos –sistemas– científicos, quienes han pretendido tradicionalmente la claridad, la singularidad y la franqueza, evitando cualquier tipo de ambigüedad y/o cadenas de referencia (Martinez Atencio, 2013).

En tal sentido, observamos que este síntoma alcanza vital relevancia para nuestro caso, ya que las maquetas –símbolos– investigados adquieren su potencial de sentido en su dimensión conjunta, es decir en su naturaleza colectiva. Se pone de manifiesto en este caso, las cadenas de referencias expresadas por el autor. Concretamente, desde lo perceptual la repetición, como figura retórica, contribuye a fortalecer un sentido, que hipotéticamente (en este caso) podría asociarse al valor significativo del acceso a la vivienda propia. Si bien es probable dicha especulación, no podemos ser concluyentes al respecto dada la polisemia e inagotabilidad de los símbolos artísticos.

Pero si, efectivamente, es posible distinguir en el fenómeno analizado las cadenas de referencias expresadas por el autor. Por una parte, la vinculación entre un objeto y otro –casitas– se transforma en un todo portador de múltiples sentidos –sistema simbólico–, que a su vez se inserta en un contexto determinado (extra artístico) y que profundiza aún más su densidad semántica.

Para finalizar la densidad, la repleción y la ejemplificación son, para Goodman, indicios de lo estético; la articulación, la atenuación y la denotación, señales de lo no-estético.

En su esquema de pensamiento, la respuesta de cuándo hay arte, depende específicamente de la función simbólica. Lo que él no puede explicitar (aclara que no

está en su facultad) son las características que distinguen lo estético respecto de lo simbólico.

4.3 Reflexiones finales

Consideramos que en el desarrollo del presente trabajo se han podido alcanzar los objetivos propuestos, así como también algunas de las presunciones planteadas en la hipótesis.

En primer término, es preciso señalar que nuestro objeto de estudio alcanza una cabal correspondencia con las caracterizaciones, estimaciones y definiciones de *arte popular* desarrolladas por los autores Escobar y Colombres. De modo tal, que sus investigaciones constituyen la línea argumental de la presente investigación.

Sin embargo, aunque consideramos sustancialmente valiosos sus aportes, nuestro propósito ha sido ampliar los límites conceptuales de reflexión. Esto se debe a que independientemente del esfuerzo que han realizado y realizan, estos y otros intelectuales del campo artístico latinoamericano, el tema que nos convoca, continúa siendo recibido con escepticismo y reticencia al interior de la academia. Esta cuestión está tan soslayada, que hasta el reconocido historiador del arte Georges Didi-Huberman en su ensayo: *Exvoto: imagen, órgano, tiempo* (2016), reflexiona sobre este tipo de imágenes y advierte la necesidad de análisis que estas expresiones culturales merecen por parte de nuestro campo disciplinar.

Fenómenos como el aquí examinado, de algún modo, incomodan la pseudo-armonía de la academia artística, sin embargo, se debe tener en cuenta que manifestaciones de este tipo circulan y conviven frecuentemente en el campo artístico institucionalizado de manera descontextualizadas y resignificadas. Recordemos que hasta el mismo Chartier (1994) señala lo dificultoso que se vuelve establecer límites claros y precisos respecto de los intercambios entre las diversas culturas. Por tanto, consideramos que se torna imprescindible una atención ecuánime a este tipo de producciones plásticas. En tal sentido, establecer categorías y metodologías de análisis, de manera consensuada y generalizada, para su abordaje y comprensión, debería ser una tarea apremiante para el campo de la teoría artística.

Se ha revisado, además, la complejidad que conlleva el uso de término *popular*, como así también la categoría de *arte popular*, sin embargo, como bien argumenta Escobar, se vuelve inevitable su empleo ante la ausencia de otros términos más eficientes y/o apropiados.

Asimismo, la distinción propuesta por Colombres (2007), entre *arte* y *artesanía*, nos permitió desligar las producciones examinadas del concepto de artesanía. Sin embargo, aunque consideramos dicha distinción sumamente adecuada, reconocemos que se requiere de una aprobación más universalizada al interior del campo disciplinar. Recordemos a Castro (2002) cuando señala, de forma totalmente acertada, que para que un objeto o práctica sea considerado/a arte (ya sea culto o popular) dependerá no solo de las características del artefacto y/o práctica, sino también de las evaluaciones y estimaciones dictaminadas por la institución artística. Como ya se ha observado el convencionalismo, constituye el principal componente legitimador en el campo del arte.

Por otra parte, mediante la instrumentación del análisis comparativo, pudimos comprobar que el fenómeno indagado es factible de homologar con los géneros artísticos de la escultura e instalación. Por lo tanto, podemos afirmar que dichas representaciones, que son el resultado de una acción colectiva, con aspectos propios y específicos, dialogan y/o comparten elementos inherentes a la práctica artística contemporánea institucionalizada.

Ante la ausencia de una definición que determine las propiedades de lo artístico, con el propósito de extender los límites conceptuales y con la voluntad de conformar acuerdos más amplios sobre la estimación artística del fenómeno que nos ocupa, recurrimos a las conceptualizaciones estéticas del filósofo Nelson Goodman. Su novedosa propuesta de captar la especificidad de lo artístico a partir de un desplazamiento sobre la pregunta: “¿qué es el arte?” por “¿cuándo hay arte?”, nos permitió articular nuestro caso desde otra perspectiva. Si bien su tarea se enfoca en demostrar la naturaleza simbólica que supone toda obra de arte, nuestro trabajo se encauza en la dirección inversa. Demostrar que estos objetos, *casitas*, de naturaleza simbólica, pueden constituir o funcionar como una experiencia artística.

Como ya se ha explicado, para examinar ese "funcionar estético –o artístico–", Goodman propone el reconocimiento y participación de cinco síntomas. Cotejar nuestro caso con dichos síntomas, nos permitió observar adecuadamente compatibilidades y analogías. Pudimos comprobar que todos los síntomas son observables y aplicables a nuestro caso. Es decir cada símbolo –casita– cumple con cada uno de los criterios requeridos para ese "modo de funcionar estético/artístico". Sin embargo, como ya se ha señalado, los análisis del filósofo no son ni determinantes, ni concluyentes. Por consiguiente, no nos es posible acreditarle

estatuto artístico al fenómeno investigado. Principal objetivo procurado por este trabajo. De modo que, la respuesta continúa abierta. No podemos afirmarlo, pero tampoco negarlo.

Aun así y pese a que su planteo no resuelva el debate propio de la naturaleza artística, consideramos que su enfoque sobre "un modo de funcionar artístico" resulta muy apropiado porque contribuye y favorece una reflexión más abarcativa de las diversas prácticas artísticas actuales. Su perspectiva ampliada, dinámica y flexible, posibilita -además- la inclusión de los diversos agentes intervinientes en la práctica artística contemporánea tales como productores, receptores, disposición espacial, entre otros. Recordemos que, según las formulaciones del autor, algo puede funcionar artísticamente en un contexto determinado y dejar de hacerlo en otros. Y es precisamente en ese intersticio, donde encontramos una posible respuesta a nuestro caso. Nos resulta atinado recuperar sus palabras porque se adecúan a nuestras conclusiones:

Decir lo que el arte hace, no es definir lo que el arte es, pero sugeriría que lo primero es el objeto de una preocupación originaria y peculiar. La cuestión ulterior de cómo definir una propiedad estable a partir de una función efímera- de cómo plantear el qué a partir del cuándo- no concierne sólo a las artes, sino que es, por el contrario, bastante general y atañe tanto a cómo definir sillas cómo a definir objetos de arte (Goodman, 1990, p. 102).

Es pertinente agregar, que hemos observado puntos de contacto entre las proposiciones de dicho autor y las definiciones expresadas por Escobar. Ambos refieren a la dimensión simbólica tanto de las representaciones visuales, como así también sus productores; y ambos refieren a un modo de funcionar artístico atendiendo a sus especificidades y contextos (es decir su condiciones situacionales y relacionales). Lo que no podemos asegurar, es que Goodman esté pensando en objetos y/o entornos despojados de toda referencia artística, es decir ámbitos extra-artísticos, como si lo hace explícitamente Escobar.

Para finalizar, hemos podido constatar que, efectivamente, la práctica investigada devela saberes formativos y no formativos, que se encuentran asociados a sus condiciones productivas y a la cosmovisión de ese grupo social. Contemplar, conocer, y valorar las diversas producciones plásticas que cohabitan en nuestra cultura nos permitirá reflexionar críticamente sobre lo instituido en ámbito académico, así como también en otros contextos sociales reales.

Fuente

Registro documental de caso investigado: -La Difunta Correa, colmada de maquetas de casas de quienes pidieron salir sorteados en IPV.(23/12/2018).Diario La Provincia de San Juan-Archivo- Recuperado en:

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

Referencias

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

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

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

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

Benjamín, W (1990) [1936]. La obra de Arte en la época de su reproducción técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus.

Belén, P. (2013). El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de Nelson Goodman. En D.Sánchez. (coordinador.), *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (pp. 92-119). Recuperado de:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/131552/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y Fecha de consulta: 5/07/24

_____ (2016) Un no lugar de la estética tradicional. Consideraciones sobre el arte popular. En *Silvia García y Paola Belén (compiladoras) La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano* (pp. 15-24). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Recuperado de:

<https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/659> Fecha de consulta: 5/07/24

Belén P. y Sánchez D. (2021). *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/125276>. Fecha de consulta: 5/07/24

Castro, S.J. (2002) Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía*, 27 (2), 431-451.

Chartier, R. (1994). Cultura Popular: Retorno a un concepto historiográfico. *Manuscrits*, (12), 43-62.

Chertudi, S. y Newbery, S. J. (1966-1967) - *La Difunta Correa*. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología 6: 95-178. Buenos Aires.

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

- Didi Huberman, G. (2016) *Exvoto: Imagen, Órgano, Tiempo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Escobar, T. (2003). Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular. *En Xirau, R. y Sobrevilla, D. (eds.) Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (pp. 281-301). Madrid: Trotta.
- _____ (2004). La cuestión de lo popular. *En Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. Hacia una teoría americana del arte* (pp.143-156. Buenos Aires: Del Sol.
- _____ (2014) [1987, 1^{ra} ed.C. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: RP Ediciones y Museo del Barro.
- Fogelman, P. (2018) Exvotos y secularización: libro y santuario de la Virgen de Luján, fines del s. XIX. *En: Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano XI, n. 31. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/91393/CONICET_Digital_Nro.9156b538-dbc9-4c53-8f28-6c91034dc49f_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y Fecha de consulta 8/12/23
- García Alarcón, A. (2015) *Apropiaciones y usurpaciones críticas de la iconosfera publicitaria en el arte español actual, 2000-2014*. Tesis doctoral. Facultad De Geografía E Historia Departamento De Arte III (Contemporáneo).Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38176/1/T37404.pdf> Fecha de consulta: 5/07/24
- García Canclini, N. (1991). “¿Reconstruir lo popular?”. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, (13). México DF.
- Gentile, M. (2009) Confluencias en la formación del relato y la gráfica de una devoción popular argentina Difunta Correa (siglos XIX-XXI). *En Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°. 41. Recuperado de : <http://webs.ucm.es/info//especulo/numero41/difcorre.html> Fecha de consulta: 8/12/23
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- _____ (2010) [1976, 1^{ra} ed.]. *Los lenguajes del arte* . Barcelona: Seix Barral.
- Gramsci, A. (1961); *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro.
- Graziano, F. (2013) La Difunta Correa. *En: Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 5, N° 2, pp. 52-68. Recuperado de : http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/10/Graziano_difunta.pdf Fecha de consulta: 10/10/2023
- Gutiérrez Viñuales, R. (2021). Otro arte en espacios públicos.Cultura funeraria de raigambre popular en América. *En: Temas de la Academia : el arte en el espacio público*.(pp.151-164) Elena Oliveras ... [et al.].1a ed ilustrada. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, Recuperado de: <https://www.anba.org.ar/publicaciones/publicacion?id=33>. Fecha de consulta: 5/07/24
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- León, P (2017). El montaje, expresión del arte contemporáneo. En Leticia Barbeito Andrés, Carlos Coppa y Ana Otondo (coordinadores), *Materialidad. Una aproximación desde la práctica de taller* (pp.32-39). Recuperado en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/65033/Documento_completo.pdf-PD_FA.pdf?sequence=1&isAllowed=y Fecha de consulta: 5/07/24

Marcús, J. (2007). ¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, (56), 6-9. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36533>. Fecha de consulta: 5/07/24

Martínez Atencio, M. (2013). *Hacia una solución antiesencialista en la filosofía analítica del arte*. (Tesis doctorado pp.269-298).Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires. Argentina. Recuperado en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/1689/uba_ffyl_t_2013_889783.pdf?sequence=1&isAllowed=y.Fecha de consulta: 5/07/24

Pérez Carreño, F.(1999) [1996, 1^{ra} ed.]. Nelson Goodman, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* , vol. II, Madrid: Visor, ed.

Pérez Murillo M. D. y Fuentes Bajo, M. D. (2001) . Religiosidad popular y valores en la provincia de Cuyo, Argentina. *Hispania sacra*, Vol. 53, N° 108, págs. 663-676 . recuperado de:

<https://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/214/212>

Fecha de consulta: 10/12/2023

Rojas Mix, M. y Bareiro Saguier, R. (1986). La expresión estética. Arte popular y folklore. Arte culto. En Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas* (pp. 446-466). México: Siglo Veintiuno.

Stavenhagen, R.(1982) La cultura popular y la creación intelectual. En Colombres Adolfo. (comp.) *La cultura popular* (pp 5-18.) Premiá, México.

Torrego Graña, J. F. (2017). Los Túneles de Bolonia: Maquetas en el arte de la primera década del siglo XXI. *Estudios Sobre Arte Actual*, 5 (5) 5-17. Recuperado de: http://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2018/04/1_5.pdf Fecha de consulta: 5/07/24

Valesini, S (2016). Instalaciones inmersivas hacia una estética de la actuación. Silvia García y Paola Belén (coordinadoras), *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp.137-157). Recuperado en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52470> Fecha de consulta: 5/07/24

Vasilachis de Gialdino, I. (coord.)(2006). *Estrategias de la investigación cualitativa*.Barcelona, España: Gedisa.

Ynoub, R.(2010). *El diseño de la investigación: una cuestión de estrategia* (material de cátedra inédito). Buenos Aires: UBA / UNMdP / UNNE.

Zubillaga, C. (2007) La devoción a la Difunta Correa en el santuario de Vallecito (San Juan, Argentina): culto, identidad y religiosidad popular. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5. Recuperado de: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19740/devolucion_zubillaga_Culturas_2007_N5.pdf?sequence=1&isAllowed=y Fecha de consulta:10/12/23