

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

Ana Laura Cotignola¹⁵⁵

Paola Sabrina Belén¹⁵⁶

En este escrito se presentan algunos avances de un trabajo¹⁵⁷ en proceso, cuyo propósito es la indagación del estatuto artístico de una práctica popular, colectiva y contemporánea reconocida como exvoto: un conglomerado de ofrendas, *casitas/maquetas*, situadas en el santuario Difunta Correa (Vallecito, San Juan, Argentina).

La veneración a la Difunta Correa es una tradición popular Argentina, desarrollada principalmente en la región de Cuyana, pero también extendida a Chile y Uruguay. Deolinda Correa es estimada como Santa, aunque no es reconocida formalmente como tal por la Iglesia Católica. Al sudeste de la ciudad de San Juan, sobre la Ruta Nacional N° 141, en la localidad

¹⁵⁵ Tesista de la Licenciatura en Historia de las Artes (OAV). Epistemología de las Artes. Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Línea de investigación: Arte popular latinoamericano, Arte y conocimiento. analaurocotignola@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4634-846X>.

¹⁵⁶ Epistemología de las Artes. Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Centro de Estudios de Hermenéutica. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Líneas de investigación: Estética hermenéutica gadameriana, Arte y conocimiento. paolabelen81@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1587-4301>.

¹⁵⁷ La presente elaboración, se inscribe en un proyecto de tesis de grado en curso, correspondiente a la Licenciatura en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales, en Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Directora: Paola Sabrina Belén y Co-Director: Daniel Sánchez. Asimismo, se enmarca en el *Proyecto de Investigación "La dimensión epistémica de la imagen desde una concepción procesual, relacional y situacional del arte"*. Aportes a la investigación y a la enseñanza universitaria de las artes. Directora: Paola Sabrina Belén.

de Vallecito (departamento de Caucete), se sitúa el centro de fe y religiosidad popular conformado espontáneamente. El sitio marca el lugar donde según narra la leyenda, falleciera trágicamente Deolinda Correa. Su devoción se remonta a mediados del siglo XIX y sus promesantes han expresado / expresan su gratitud mediante prácticas muy heterogéneas. La ofrenda clásica corresponde a botellas con agua, es extremadamente común observar a la vera rutas y caminos argentinos pequeñas capillitas o altares y a su alrededor cientos de botellas apiladas, esto indica que es un lugar dónde se le agradece a la difunta Correa. Otra demostración de fe tiene lugar en la colina donde, según la tradición, murió Deolinda. Allí, los fieles ofrendan cruces, mástiles, banderas, flores, fotos, placas, patentes de autos, camioncitos de juguete y diversos objetos de valor, en señal de afecto o agradecimiento. Las peregrinaciones desde el centro de Caucete o inclusive desde la Ciudad de San Juan hasta Vallecito, constituyen otro modo de veneración. Pero las ofrendas que particularmente nos ocupan por su condición plástica, y que se sitúan en el santuario, son *las casitas*, maquetas a pequeña escala de viviendas.



Fig. 1. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. Casitas (23/12/2018)

El campo artístico frecuentemente investiga objetos visuales legitimados por las instituciones y/o academias, sobre las cuales no existe duda alguna de su intencionalidad artística. El resto de las producciones que no entran en esta categoría transitan el mundo de las artes populares o de las artesanías. Algunos reconocidos teóricos de arte, como Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar¹⁵⁸, han abordado el conflictivo tema del arte popular y su carácter residual, pero la cuestión continúa siendo materia de discusión y reticencia en el mundo del arte.

La noción de *Arte popular*, comprende un corpus de ideas imprecisas y jerarquizadas. Escobar¹⁵⁹ se ha dedicado intensamente a la compleja tarea de examinar, repensar e implementar categorías existentes en el *Arte occidental* a otras realidades. Pero la principal desestimación que las piezas populares reciben, dentro de las formas instituidas de construcción de conocimiento, radica en la exigencia de supremacía estética proclamada por la teoría artística tradicional. Es decir, que el espectador en su aproximación al objeto debe experimentar un acto puramente perceptivo, formal y sensible, desligado de cualquier otra forma cultural (utilidad y/o función alguna).¹⁶⁰ Pero, la creación artística popular posee rasgos diferentes a los definidos por el Arte moderno occidental. En ella la forma y función se funden con otras competencias de tipo sociales, sagradas, y/o políticas, y eso las excluye del atributo artístico.¹⁶¹ Sin embargo, sabemos que el concepto *Arte* no ha sido una convención estanca, y que se ha actualizado con el devenir de la historia. Aunque se trató de un constructo moderno, Occidente no dudó en implementar retroactivamente la jerarquía de *arte* a creaciones anteriores a la invención del concepto. Objetos y fenómenos de la cultura que no eran artísticos, fueron despojados de sus funciones originales, y luego ungidos de esa facultad estética. En efecto, el surgimiento de los *ready-made* demostró que la artísticidad no es una propiedad intrínseca

¹⁵⁸ Cf., Juan Acha, Adolfo Colombres, y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Del Sol, 2004.

¹⁵⁹ Cf., Ticio Escobar, "La cuestión de lo artístico" en *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, RP Ediciones y Museo del Barro, 2014, pp. 39-77.

¹⁶⁰ Cf., *Ibid.*, pp.43-51.

¹⁶¹ Cf., *Ibid.*, pp. 51-53.

del objeto, sino que es una cualidad dependiente de determinadas situaciones socioculturales.¹⁶² Entonces, si los objetos que nos ocupan, maquetas/casitas, fuesen desprovistos de sus significaciones sagradas, tal vez, podrían ser fácilmente clasificadas bajo el paraguas de algunas categorías eruditas del Arte Contemporáneo.

Incorporar el análisis de estas manifestaciones plásticas a nuestro campo disciplinar supone interpelar el canon artístico hegemónico occidental, pero sobre todo responde al intento de comprender fenómenos creativos propios de nuestra cultura, entendiendo que constituyen un conjunto de saberes y habilidades diferentes a los producidos en los espacios de formación académica. Pero entonces: ¿Cómo abordar estas producciones desde la teoría artística, qué categorías son de utilidad? ¿Cuáles son las diferencias entre arte y arte popular? ¿Podemos reconocer el valor de la creatividad popular? ¿Es posible contemplar su condición de artisticidad? ¿Por qué al arte contemporáneo legitimado le es permitido transgredir fronteras, disciplinas, o fusionarlas y al arte popular se lo somete a juicios restrictivos? Todos estos condicionantes implican indefectiblemente revisar, profundizar y extender los límites conceptuales de la reflexión.

El presente escrito recupera cuatro ejes desarrollados en el trabajo y que describen sintéticamente los lineamientos del mismo. El primero refiere a un intento de diferenciación artesanía-arte popular, el siguiente nos introduce en la compleja cuestión de lo popular, el tercero dedicado brevemente a la apertura conceptual auspiciada en el campo artístico por los estudios visuales y el último destinado a otros modos posibles de reflexión sobre la condición artística del caso.

Como se ha mencionado, un aspecto inicial de nuestro recorrido es identificar los rasgos que diferencian la artesanía del arte popular, para ello recurrimos a las conceptualizaciones de Colombres,¹⁶³ quien adopta una perspectiva actualizada y ampliada para la observación de los objetos que transitan el campo de las artes visuales o plásticas. Para el autor, por un lado, están los artefactos cuya producción artesanal se enfoca en la satisfacción primaria de una necesidad material, pero que a

¹⁶² Cf., *Ibid.*, pp. 54, 57-58.

¹⁶³ Cf, Adolfo Colombres, *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Argentina, Del Sol, 2007.

la vez son acompañados de elementos formales ornamentales, con el fin (también) de complacer una necesidad espiritual. Se reconoce en ellos una relativa “repetición mecánica de elementos formales predefinidos en espacios ya conquistados por la cultura”.¹⁶⁴ Entendemos que nuestro caso no se ajusta a dichas características, 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 otra parte, se encuentra lo que para Colombres sería el propio arte popular, objetos que no cubren ninguna necesidad material, sino que solo intentan “comunicar un universo simbólico”.¹⁶⁵ En estas creaciones pueden aflorar combinaciones de elementos formales y expresivos asociados a la propia herencia, así como también composiciones totalmente novedosas. “La originalidad y el libre juego de la imaginación a partir de las referencias proporcionadas por la tradición cultural, estarían en la esencia del arte popular como de cualquier arte”.¹⁶⁶ Encontramos en esta formulación una clara afinidad a nuestro caso y por ello inferimos que las manifestaciones estudiadas podrían ser integradas al heterogéneo universo de las artes populares.

Tanto Colombres como Escobar, entienden al arte popular como el conjunto de expresiones propias de los diversos “sectores subalternos en las que lo estético formal no se ajusta a una facultad autónoma, sino que depende de un complejo entramado de necesidades, deseos e intereses colectivos” (socio-económicos, religiosos, políticos).¹⁶⁷ En ese conjunto de formas sensibles 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 estrechamente ligada a las condiciones de producción colectivas, a los circuitos tradicionales de circulación y al consumo comunitario.¹⁶⁸

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Escobar, “ La cuestión de lo artístico popular “, en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Del Sol, 2004, pp.152.

¹⁶⁸ *Cf.*, *Ibid.*, p. 153.



Fig. 2. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. Casitas (23/12/2018)

Otro tema sustancial de nuestro análisis es la necesidad de precisar las circunstancias que definen a nuestro caso como *popular*. Usualmente este vocablo es utilizado de forma inconcreta, lo que conlleva a múltiples debates y confusiones. Eso se debe, según Néstor García Canclini, a que el contenido del término se modifica conforme a los diversos enfoques disciplinares, por ejemplo, no serán las mismas acepciones las derivadas del ámbito folclorista, que las del antropológico, comunicacional, político y/o el sociológico.¹⁶⁹

Por su parte, Pablo Alabarces advierte que el uso del término *popular* supone siempre un lenguaje intelectualizado, por lo que su reflexión requiere siempre 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,

¹⁶⁹ Cf. Néstor García Canclini, “¿Reconstruir lo popular?”, en Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, vol.,13, (1988-1991), pp 201-219.

sino como una figura que expresa lo dominante y lo dominado.¹⁷⁰ En tal sentido lo popular sería “una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado”.¹⁷¹ 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”.¹⁷²

Vale aclarar que cuando estos autores utilizan los términos subalterno o dominado, refieren inevitablemente al concepto de “hegemonía” desarrollado por Antonio Gramsci, uno de los primeros intelectuales en entender a *la cultura popular* como la cultura no oficial o como la cultura de las clases subordinadas, y que funciona dialógicamente a la cultura de élite o hegemónica. Para el filósofo lo popular (o subalterno) está constituido por lo múltiple, lo diverso y heterogéneo, y se define de modo relacional respecto a la cultura hegemónica (o dominante).¹⁷³

Asimismo, Juliana Marcús, destaca que las clases subalternas se caracterizan además, por el desarrollo de prácticas independientes, ingeniosas y creativas, que pueden ser tanto progresistas como reaccionarias y que conforman un espacio social inestable, de identidades cambiantes y dinámicas.¹⁷⁴

Para Colombres la cultura popular es “creada por los de abajo en respuesta a sus propias necesidades y por lo general carente de medios técnicos”; es “solidaria”, porque es esencialmente producida/consumida por un mismo grupo social; pero que además debe pensarse como una “sumatoria” de singularidades, ya que a lo largo de un mismo territorio coexisten diversas culturas populares y cada una expresa una identidad peculiar.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Cf. Pablo Alabarces, *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, 2002, p.6.

¹⁷¹ *Idem*, p.6.

¹⁷² Pablo Alabarces, *Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder*, en XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, (2006), p.6.

¹⁷³ Juliana Marcús, “¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?”, en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, vol. 56, (2007), p.6.

¹⁷⁴ Cf., *Idem*, pp. 6-7.

¹⁷⁵ Colombres, *op.cit.*, p.49.

En contraposición, el autor sostiene que la cultura oficial es: “la cultura de la clase o casta dominante de la sociedad”.¹⁷⁶ Ella se asume como diferente tanto en su contenido, como en su jerarquía (superior) y suele arrogarse no solo la legitimidad de la cultura, sino también su control.

De la anterior reseña, podemos deducir dos cuestiones, la primera es que el estudio de la cultura popular implica ineludiblemente el análisis de sus condiciones productivas. La segunda, es que varias de las características enumeradas son fácilmente identificables en nuestro caso de estudio, de modo que podríamos establecer que dicha práctica transita el heterogéneo universo del campo popular



Fig. 3. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. Casitas (23/12/2018).

Otra cuestión relevante de nuestro trabajo es analizar las condiciones que constituyen a la práctica artística contemporánea legitimada por la academia y que manifiestan tensiones y/o dilemas a los postula-

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

dos de la teoría estética tradicional. Como ya se ha mencionado el *ready-made* inauguró en el sistema artístico un proceso más o menos continuo y progresivo en el cual de modo irreverente los artistas cuestionaron periódicamente los cánones establecidos. Ello supuso no sólo un constante desajuste y adecuación por parte de la institución artística, sino también, la necesidad de hallar respuestas teóricas a interrogantes y replanteos específicos en el ámbito académico.

A partir de la segunda mitad del siglo XX ese proceso potenció su aceleración. Los artistas extremaron tanto los modos de experimentación de sus producciones, que eso condujo no sólo a la fusión, hibridación, cooperación y diálogo de los antiguos géneros heredados de la tradición artística, sino que también originó la profusión y multiplicación de nuevas maneras de pensar y hacer arte. A raíz de ello, las prácticas artísticas de las últimas décadas del siglo veinte (al igual que en la actualidad) alteraron profundamente los estándares tradicionales de pureza y especificidad de los medios. Simón Marchán Fiz advierte que tal estallido tiene su origen en múltiples y complejas circunstancias. Pero él asocia esos cambios fundamentalmente a dos situaciones específicas, por un lado, el surgimiento de la cultura popular en las nuevas sociedades de masas, producto del periodo de posguerra. Y por otro, el desplazamiento de la escena artística a los territorios estadounidense y Alemán Occidental (tradicionalmente dominio de Europa occidental).¹⁷⁷ Según el autor, tales acontecimientos pusieron de manifiesto un doble “colonialismo”, por un lado el artístico y por otro el económico.¹⁷⁸

Esta compleja y dinámica coyuntura favoreció el posterior surgimiento y desembarco en el medio académico de los Estudios Visuales, en EEUU, y la Comunicación Visual, en Alemania (O). Recordemos que el propósito de los estudios visuales consistía/te en el análisis del conjunto imágenes, cualquiera sea su procedencia y/o circulación (tecnológicas, mediáticas y/o sociales) desatendiendo a la distinción

¹⁷⁷ Cf. Simón Marchán Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en *ESTUDIOS VISUALES. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización* Madrid, España, Akal, 2005, pp.75-76.

¹⁷⁸ Cf. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, España, Akal, 1994, pp. 14-15.

entre lo artístico y lo no artístico que tradicionalmente habían buscado la historia y la teoría artísticas para determinar lo *estético*. El estatuto artístico quedaba así relegado e inmerso en un nuevo espacio expandido de lo visual, integrado a todas las “formas de ver, de ser visto y de mostrar”.¹⁷⁹

Demás está decir que esta nueva perspectiva generó gran controversia al interior de la academia artística ocasionando malestares respecto de los alcances e incumbencias disciplinares. Pero, para el conocido referente de los estudios visuales William. J.T Mitchell, el nuevo campo de estudio resultaba totalmente compatible y complementario a las tradicionales ramas de la estética y la historia del arte, porque esta nueva postura que promovía la desnaturalización de la mirada y la reflexión crítica centrada en la visualidad, facilitaba la atención y respuestas a diversos interrogantes aún inexplorados, omitidos y/o desacreditados hasta el momento.¹⁸⁰

Por su parte, Keith Moxey, destaca que la novedosa contribución de los estudios visuales, fue su recepción hacia la comparación y contrastación de imágenes producidas en los diferentes géneros. Según el autor estos procedimientos permiten reconocer y comprender los modos “en que los estudiosos y críticos crean significado desde cada medio”.¹⁸¹ El conocimiento e identificación de las variadas “estrategias heurísticas” empleadas en un espacio pueden colaborar y favorecer a la interpretación del otro. Es preciso recordar que los estudiosos de la cultura visual se basan en la premisa que: “no hay nada natural o universal en lo que concierne al valor estético”.¹⁸²

Indefectiblemente este nuevo posicionamiento centrado en la apertura hacia el mundo-imagen, suponía por un lado interpelar los principios establecidos respecto de la autonomía artística y su valor universal, y por otro forzaba al campo disciplinar tradicional (aislado,

¹⁷⁹ Nelly Richard, “Estudios visuales, políticas de la mirada, y crítica de las imágenes” en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 96.

¹⁸⁰ Cf. William. J. T Mitchell, “Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual”, en *Estudios Visuales*, N° 1, 2003, pp. 19-21.

¹⁸¹ Keith Moxey, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales” en *Estudios visuales*, N° 1, 2003, pp. 45.

¹⁸² *Idem*.

autorreferencial y enfocado solo en el valor artístico) “a redefinirse en un contexto de amplias mutaciones tecnológicas y socioculturales, que habían trastocado definitivamente las formas de ver”.¹⁸³ Bajo dichas circunstancias, se profundizó la discusión disciplinar más celosa y delicada, sobre la contrastación entre lo artístico y no artístico (aún vigente).

Además, es pertinente mencionar que la tendencia postmodernista también contribuyó a favor del debate y la apertura disciplinar. Sus modos de experimentación y el desarrollo de propuestas anticánonicas, auspiciaron que “prácticas e identidades como: lo popular, lo subalterno, lo postcolonial y lo feminista”, antes reprobadas en el campo académico, se constituyeran en material plausible de análisis.¹⁸⁴

Consideramos necesaria la anterior genealogía para dar cuenta, mínima y sintéticamente, sobre algunos acontecimientos que favorecieron el cambio conceptual en los que se cimentan las bases teóricas de los referentes intelectuales que guían la presente investigación. Pero además entendemos que tales tensiones aún habitan el espacio disciplinar y dado que nuestro caso ocupa un intersticio, caracterizado por lo indeterminado, ambiguo e impreciso, resulta absolutamente imprescindible consignar la trayectoria de nuestro abordaje.

Frente a la imposibilidad de establecer concretamente las propiedades de lo artístico en las prácticas contemporáneas, asunto que conforma el eje transversal de nuestro objeto de estudio, hemos decidido recuperar algunos planteos e ideas del filósofo norteamericano Nelson Goodman.¹⁸⁵ Este autor en sus obras, *Los lenguajes del arte* (1976) y *Maneras de hacer mundos* (1990) ofrece reflexiones y propuestas sobre el abordaje de la condición artística, aunque cabe señalar que todas ellas se encuadran dentro de una teoría general de los símbolos. En sus teorizaciones la palabra -símbolo- puede ser reemplazada indistintamente por letras, palabras, textos, imágenes, diagramas, mapas, modelos etcétera. En su obra *Los lenguajes del Arte*, postula que un sistema de símbolos es un conjunto de etiquetas destinadas a ordenar, clasificar, representar, o

¹⁸³ Richard, “Estudios visuales, políticas de la mirada, y crítica de las imágenes”, en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 98.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸⁵ Una de las figuras más destacadas de la estética contemporánea y de la filosofía analítica.

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 distinto. 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”.¹⁸⁶ 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 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 el hombre se relaciona con el mundo. En función de ello Paola Belén expresa: “si conocer es siempre un conocer a través de, arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios”.¹⁸⁷

El arte para Goodman constituye una actividad intelectual,¹⁸⁸ en la que se crean y recrean mundos¹⁸⁹, ello implica entonces la utilización y transformación tanto de 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”.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, 2.da edición, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 13- 14.

¹⁸⁷ Paola Belén, “El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de Nelson Goodman”, en *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*, La Plata, 2013, p. 101.

¹⁸⁸ En la que no es posible establecer la diferenciación entre concepto o forma y contenido.

¹⁸⁹ En palabras de Belén 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”, p.97.

¹⁹⁰ Belén, *op. cit.*, p.103.

El filósofo considera que el conocimiento es el resultado del *ajuste* (o corrección) generalizado de todos los elementos intervinientes en la construcción de mundos. En tal sentido, 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, es decir su alcance, límites y propiedades serán “definidas por el sistema en el que opera, por ese motivo, la simbolización es enteramente contextual”.¹⁹¹ De esta manera, Goodman, formula un descentramiento del punto de vista tradicional. Desplaza la vieja cuestión de la esencia *artística*, ¿Qué es arte?, hacia un *modo de funcionar artístico*, ¿Cuándo hay arte?,¹⁹² donde lo situacional, contextual y relacional cobran vital relevancia para el acontecer de dicho fenómeno. Es bajo este soporte conceptual que continuaremos desarrollando la presente investigación.

Para finalizar, identificamos puntos de encuentros entre las intenciones de este pensador, los objetivos de la investigación en curso y la misión que persigue Red Temática de colaboración *Arte en Frontera*, que se manifiestan en la vocación de comprender y analizar fenómenos emergentes, híbridos e imprecisos en los cuales el arte dialoga con diferentes formas de creación o construcción de conocimientos. Pero sobre todo reconociendo críticamente que ni ciencia ni academia son templos de saberes y atendiendo fundamentalmente a los lazos entre arte y vida (cotidiana), y desde un posicionamiento identitario regional latinoamericano. En tal sentido nuestra tarea se orienta hacia la indagación y comprensión de objetos que son el resultado de una acción colectiva, con aspectos propios y específicos, 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.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.106.

¹⁹² Cf. Goodman, “¿Cuándo hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.

Fuente

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

<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 Juan, Colombres Adolfo. y Escobar Ticio. (Comps). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Del Sol, 2004.

ALABARCES Pablo, *Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa*, en Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina, 2002, pp.1-10.

— *Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder*, en XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social. FELAFACS, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Bogotá, Colombia, 2006, pp.1-8.

BELÉN Paola, “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* Facultad de Arte, Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp.92-119. Consultado en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/131552/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

COLOMBRES Adolfo, *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Argentina: Del Sol, 2007.

ESCOBAR Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, RP Ediciones y Museo del Barro, 2014.

—” La cuestión de lo artístico popular “, en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Del Sol, 2004, pp.152-153.

- GARCÍA Canclini Nestor, “¿Reconstruir lo popular?”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, (13), México DF, 1991, pp. 201-219.
- GOODMAN Nelson, “¿Cuando hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.
- *Los lenguajes del arte* (2.a edición), Barcelona, Paidós, 2010.
- MARCHÁN Fiz Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, España, Akal, 1994.
- “Las Artes Ante La Cultura Visual. Notas Para Una Genealogía En La Penumbra”, en: José L.Brea (ed.) *ESTUDIOS VISUALES. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, España, Akal, 2005, pp. 75-90.
- Marcús Juliana, “¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?”, en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, (56), (2007) 6-9. Consultado en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36533>.
- MITCHELL William J. T., “Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual”, en *Estudios Visuales I. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2003, pp. 17-40.
- MOXEY Keith, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales”, en *Estudios visuales I. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2003, pp. 41-59.
- RICHARD Nelly, “Estudios visuales, políticas de la mirada, y crítica de las imágenes”, en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 95-106.