

Exvotos: símbolos artísticos del hacer popular contemporáneo. Disquisiciones sobre la artísticidad de las ofrendas casitas en el santuario Difunta Correa (San Juan, Argentina)^[1]

Cotignola, Ana Laura; Belén, Paola Sabrina

 **Ana Laura Cotignola**

anauracotignola@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Artes, Argentina

 **Paola Sabrina Belén** paolabelen81@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Artes, Argentina

De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN-e: 2250-6942

Periodicidad: Semestral

vol. 13, núm. 21, 2024

depracticasydiscursos.ces@unne.edu.ar

Recepción: 13 Octubre 2023

Aprobación: 03 Febrero 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/476/4764893010/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/dpd.13217502>

Resumen: En este artículo se recuperan avances de una investigación en desarrollo que procura indagar sobre el 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). Consideramos que estos objetos populares, en tanto imágenes visuales, merecen la atención y análisis por parte de la historia de las artes visuales. Sin embargo, el abordaje plástico/poético de estas piezas evidencia la carencia y/o limitaciones categoriales contempladas por la teoría estética canónica, por lo que nuestra aproximación implica la revisión crítica de conceptos teóricos consagrados académicamente, la inclusión de posicionamientos estéticos latinoamericanos y la profundización de los límites conceptuales de la reflexión. En tal sentido, el presente escrito se enfoca en el último de los ejes mencionados y analiza el caso desde las teorizaciones elaboradas por el filósofo Nelson Goodman (2010, 1990), que versan sobre los posibles modos de *un funcionar artístico*.

Palabras clave: exvoto, arte, popular, contemporáneo.

Abstract: In this article, we present findings from an ongoing research project that aims to investigate the artistic status of a popular, collective, and contemporary practice known as 'exvoto': a conglomerate of offerings, small *houses/models* located in the Difunta Correa sanctuary (Vallecito, San Juan). We believe that these popular objects, as visual images, deserve the attention and analysis of the History of Visual Arts. However, the artistic/poetic approach to these pieces reveals the absence and/or categorical limitations recognized by canonical aesthetic theory. Therefore, our approach involves a critical review of traditional theoretical concepts, the inclusion of Latin American aesthetic perspectives, and the deepening of the conceptual boundaries of reflection. In this regard, this paper focuses on the last of the aforementioned axes and analyzes the case through the theoretical frameworks developed by the philosopher Nelson Goodman (2010, 1990) that deal with the possible modes of *artistic functioning*.

Keywords: votive offering, art, popular, contemporary.

El exvoto y el problema de la artisticidad

El campo artístico frecuentemente investiga objetos visuales legitimados por las instituciones y/o academias, sobre las que 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 Escobar (2004), han abordado el conflictivo tema del arte popular y su carácter residual, pero no existe un consenso generalizado al interior de la academia.

El exvoto, entendido como manifestación material simbólica de la religiosidad popular, ha recibido y recibe amplia atención y estudio por los campos antropológico y etnográfico^[4]; en cambio, para el medio artístico, continúa siendo materia de discusión y reticencia. El principal pretexto de subestimación que estos objetos populares reciben, dentro de las formas instituidas de construcción de conocimiento, radica en el incumplimiento de la supremacía estética (paradigma de la estética occidental moderna o tradicional^[5]) que desliga al arte de cualquier otra función cultural. En las creaciones populares, forma y función se funden 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. A nuestro entender, la producción comunitaria de estas imágenes revela saberes y conocimientos propios y específicos del campo popular que configuran un arte otro en el marco de sus singularidades. Asimismo, su confección despliega procedimientos y materialidades comunes en la práctica artística contemporánea. En tal sentido, nuestra tarea^[6] procura indagar sobre el estatuto artístico de una práctica popular, colectiva y contemporánea reconocida como exvoto: un conglomerado de ofrendas –casitas/maquetas– dedicadas a la Difunta Correa, localizadas en el santuario ubicado en la localidad de Vallecito, San Juan, Argentina. 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 de San Juan^[7]).

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).

En el santuario que aloja a nuestro caso de estudio 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 que 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, técnicas, procedimientos e inventiva confluyen en estos objetos tridimensionales de aspectos singulares como resultado de un contrato espiritual celebrado entre un 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.

Entendemos que la práctica investigativa constituye un proceso de pensamiento que acciona formas particulares de reflexión 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).

Por consiguiente, este trabajo reúne aportes teóricos elaborados a partir de una revisión crítica de las categorías arte, popular y arte popular. Considera también aspectos relevantes del devenir de la práctica artística contemporánea que evidencian tensiones y/o dilemas a los postulados de la teoría estética consagrada académicamente. Contempla, además, las transformaciones y/o redefiniciones producidas al interior del campo artístico institucionalizado, auspiciadas por la irrupción de los estudios visuales en el mundo académico.

Asimismo, con el propósito de caracterizar nuestro objeto de estudio, y procurando establecer similitudes y/o diferencias respecto de los tratamientos empleados en la práctica artística contemporánea, incluye un análisis comparativo tanto categorial como procedimental.

Finalmente, con la vocación de extender los límites conceptuales de la reflexión, recupera las teorizaciones elaboradas por el filósofo Nelson Goodman (2010,1990) sobre el modo de funcionar artístico.

El presente escrito se focaliza en el último de los ejes mencionados, ya que este autor nos permite reflexionar sobre dos aspectos relevantes de nuestro caso: por un lado, el ya referido modo de funcionar artístico y, por el otro, la dimensión epistémica de la representación visual.

Es preciso señalar que nuestro objeto de estudio alcanza una cabal correspondencia con las caracterizaciones y definiciones teóricas sobre arte popular elaboradas principalmente por Escobar (2014, 2004) y Colombres (2007). Ambos autores lo caracterizan 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" [ya sean socioeconómicos, religiosos y/o políticos] (Escobar, 2004, p.152). Pero, además, sostiene que en ese conjunto de formas sensibles anidan valores expresivos, creativos e intenciones estéticas que representan una identidad específica y que pueden expresar realidades propias

y/o recrear otras. Por otra parte, observan que su manufactura se encuentra estrechamente ligada a las condiciones de producción colectivas, a los circuitos tradicionales de circulación y al consumo comunitario.

Asimismo, la categoría popular^[8] implementada en nuestro análisis responde principalmente a lo que Escobar define (en un amplio sentido) como “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” (p. 127).

Si bien sus investigaciones constituyen la línea argumental de la presente investigación y aunque consideramos sustancialmente valiosos sus aportes, nuestro propósito se orienta a la ampliación teórica de reflexión. Esto se debe a que independientemente del denodado esfuerzo que han realizado –y realizan– estos –y otros– intelectuales y teóricos del campo artístico latinoamericano, el tema que nos convoca continúa siendo recibido con cierto escepticismo y reticencia al interior de la academia.



Figura 1. Vista de las casitas, santuario Difunta Correa. Fotografía: Ana L. Cotignola (2008).

El acontecer de lo artístico

La dificultad central de nuestra tarea se funda en la imposibilidad de establecer concretamente las propiedades de lo artístico en las prácticas contemporáneas, asunto elemental para el análisis de nuestro objeto de estudio. Por tal motivo, como ya se ha mencionado, hemos decidido recuperar algunas conceptualizaciones elaboradas por el filósofo norteamericano Nelson Goodman^[9] (1906-1998). Dicho autor, en sus obras *Los lenguajes del arte* (2010) y *Maneras de hacer mundos* (1990), ofrece disquisiciones y propuestas sobre la condición de lo artístico. Lo novedoso y sustancial de sus teorizaciones estéticas radica en un descentramiento del punto de vista académicamente

institucionalizado (o canónico). Desplaza la vieja cuestión de la esencia artística - ¿Qué es arte?- hacia un modo de funcionar artístico, "¿Cuándo hay arte?" (1990, p. 87), donde lo situacional, contextual y relacional cobran vital relevancia para el acontecer de dicho fenómeno.

Es necesario señalar que sus formulaciones se encuadran dentro de una teoría general de los símbolos. Para él, la palabra -símbolo- puede ser reemplazada indistintamente por letras, palabras, textos, imágenes, diagramas, mapas, modelos, etc. Según Goodman (2010), un sistema de símbolos es un conjunto de etiquetas destinadas a ordenar, clasificar, representar, o describir un mundo de objetos. Cada símbolo está en lugar de otra cosa y sólo 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^[10].

Asimismo, 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, como 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; "si conocer es siempre un conocer a través de, arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios" (Belén, 2013, p. 101). El arte constituye una actividad intelectual^[11] en la que se crean y recrean mundos^[12], y ello implica la utilización y transformación tanto de diversos tipos de símbolos como de los sistemas simbólicos. Es en ese realizar que "median operaciones como la representación, ejemplificación y expresión, todas ellas consideradas formas de referencia" (p. 103).

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, es decir, su alcance, límites y propiedades, serán "definidas por el sistema en el que opera, por ese motivo, la simbolización es enteramente contextual" (p. 106). Este posicionamiento constituye el principal argumento de su giro conceptual, que lo faculta a superar la cuestión de la esencia artística hacia un modo de funcionar artístico, donde lo situacional, contextual y relacional adquieren un valor específico en dicha experiencia.

Resulta fundamental observar que para este pensador^[13] las palabras, o los símbolos en general, que utilizamos para nombrar, decir, señalar, etc., 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). Segundo, ningún sistema de símbolos predomina por sobre los otros. Las diversas formas del arte (sistemas simbólicos) son maneras de hacer mundos, de construirlos, son representaciones ficticias, pero también comprenden representaciones de hechos reales que ejemplifican formas existentes y expresan sentimientos.

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

En tal sentido, los símbolos lingüísticos denotan cuando describen su objeto, y los símbolos visuales (imágenes) denotan cuando lo representan^[14]. De modo que la 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^[15] (Goodman, 2010, p. 60). Este modo de referencia será especificado en su condición de síntoma estético.

Otro aspecto relevante en el desarrollo de su pensamiento es el modelo de sistema notacional. El autor propone este instrumento para poder clasificar las diferencias existentes en los diversos sistemas (esquemas) simbólicos y/o símbolos y establecer una asociación del tipo gradual según la proximidad al sistema notacional. 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, pp. 127-128)

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 notación a la obra ejecutada y nuevamente a la notación.

Por ejemplo, el lenguaje corriente (en el modelo pensado por Goodman) cumple con los requisitos sintácticos, porque es posible distinguir las palabras y la forma en que ellas se combinan (sintaxis). Sin embargo, incumple las exigencias semánticas de la notacionalidad, porque las significaciones resultantes de tales combinaciones pueden ser extremadamente ambiguas.

Al aplicar dichas reglas al sistema de representación visual, observamos que se vulneran todos los criterios y "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).

Entendemos que cuando Goodman habla de arte, lo hace en referencia al sistema artístico instituido y no al tipo de producciones que constituyen nuestro objeto de estudio. Aun así, consideramos que su planteo puede ser de suma utilidad para el análisis y comprensión de prácticas como la de los exvotos, no contempladas habitualmente en el campo disciplinar. Extrapolar nuestro caso a las proposiciones antes señaladas nos permite trazar analogías, re-pensarlas y

analizarlas comparativamente, así como también aportan comprensibilidad a las heterogéneas, híbridas y variadas prácticas presentes en el arte contemporáneo.

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.



Figura 2. Vista de las casitas, santuario Difunta Correa. Fotografía: Ana L. Cotignola (2008).

Síntomas de lo estético

Recordemos que su reformulación teórica, es decir, cambiar la pregunta ¿Qué es arte? por "¿Cuándo hay arte?" (Goodman, 1990), se origina por la imposibilidad de poder determinar concretamente las propiedades de lo artístico en las prácticas contemporáneas. Para responder esta cuestión, el filósofo propone identificar y reflexionar sobre cinco síntomas presentes en el fenómeno artístico. Ellos son:

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

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 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 también que Goodman (1990) no expresa ningún dictamen concluyente al respecto: "La presencia o ausencia de uno o alguno de estos

síntomas ni califica de estético a nada ni tampoco lo descalifica como tal", sólo se presentan como "claves" (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" (Goddman, 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 (grosor de líneas, por ejemplo) pueden constituir diferencias significativas 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. De modo que todos los elementos compositivos de una representación visual, tales como colores, textura, líneas, escala, etc., son constitutivos de él como símbolo y adquieren relevancia en cuanto material expresivo (Belén, 2013).

De acuerdo con dicha proposición, estimamos que las casitas/maquetas^[16] 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 la 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 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 asimismo 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 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. 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.



Figura 3. Casitas, interior del oratorio, santuario Difunta Correa. Fotografía: Diario de La Provincia de San Juan (23/12/2018).

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 representacionales^[17] 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 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 (repletos) que en el diagramático (atenuados), y que eso adquiere otro tipo de relevancia en la significación. En tal sentido, los sistemas simbólicos de tipo pictórico 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 Torregro 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, etc.). De igual modo, los procedimientos desplegados son extremadamente eclécticos (añadir, sustraer, diseñar, atar, doblar, cortar, encastrar, ensamblar, pintar, pegar, etc.). 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, etc.), 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 expresar^[18] determinadas propiedades, aunque no las posea literalmente y aun cuando su "denotación sea cero" (p. 38). Es decir, puede señalar o expresar propiedades pero de modo metafórico^[19]. 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 uso (o señalamiento) metafórico. La expresión aquí no se reduce a emociones o sentimientos, sino que participa de todas aquellas características que puedan serle atribuidas de manera no literal a las obras de arte (Martínez Atencio, 2013).

Consideramos que los diversos modos de ejemplificación enunciados son identificables en nuestro caso. Conjeturamos que el preferentemente utilizado al interior de este sistema simbólico corresponde al tipo metafórico, porque si bien puede evocar la propia vivienda, no necesariamente la imita o copia. De todas maneras, y aunque nos es imposible corroborarlo, inferimos que sí 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. Ahora bien, 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 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

Con este síntoma, el autor apunta a las diversas cadenas referenciales afines a los símbolos y los modos en que estos 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. Dicho en otras palabras:

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 (Martínez Atencio, 2013).

En tal sentido, observamos que este síntoma alcanza vital relevancia para nuestro caso, ya que las maquetas (símbolos) investigadas adquieren su potencial de sentido en su dimensión conjunta, es decir, en su naturaleza colectiva. 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 sí, 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 (extraartístico) y que profundiza aún más su densidad semántica.

Reflexiones finales

Según lo expuesto, la propuesta goodmaniana radica en captar la especificidad de lo artístico a partir de un "funcionar estético (o artístico)" y examinar el reconocimiento y participación de cinco síntomas en un objeto o fenómeno determinado. Su presupuesto es que la artísticidad depende específicamente de la función simbólica. En consecuencia, su tarea se enfoca en demostrar la naturaleza simbólica que supone toda obra de arte.

Nuestro trabajo se encauza en la dirección inversa. Es decir, en demostrar que estas casitas (objetos simbólicos) pueden constituir o funcionar como una experiencia artística.

Cotejar nuestro caso con dichos síntomas nos permitió observar favorablemente compatibilidades y analogías. Pudimos comprobar que todos los síntomas son observables y aplicables a nuestro objeto de estudio. En otros términos, cada casita (símbolo), que a la vez conforma un sistema simbólico, cumple con cada uno de los criterios requeridos para ese "modo de funcionar estético/artístico". La densidad, la repleción y la ejemplificación son, para Goodman, indicios de lo estético/artístico; la articulación, la atenuación y la denotación, señales de lo no-estético. Sin embargo, como se ha señalado oportunamente, los análisis del filósofo no son ni determinantes ni concluyentes.

De todos modos, aunque 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 favorablemente a la reflexión de la práctica artística actual, ya que permite adoptar una perspectiva ampliada, dinámica y flexible, y posibilita (además) la inclusión de los diversos agentes intervinientes en la práctica artística contemporánea, tales como productores,

receptores, disposición espacial, etc. 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 de estudio. Nos resulta atinado recuperar sus palabras porque de algún modo se aproximan a nuestras percepciones:

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 como a definir objetos de arte. (Goodman, 1990, p. 102)

En tal sentido, el filósofo entiende que una obra de arte funciona correctamente "cuando interactúa con toda nuestra experiencia", es decir, activa nuestros procesos cognitivos, renueva nuestras perspectivas y miradas, promueve un cambio en la visión habitual de la realidad, crea y recrea así nuestro mundo (Goodman, 1995 citado en Belén, 2013, p. 111). Siguiendo su línea de pensamiento, nuestra tarea constituye un intento de 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.

Bibliografía

- Acha, J., Colombres, A. y Escobar, T. (comps). (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Del Sol.
- Alabarces, P. (2002). Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa [Actas]. *VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*.
- _____. (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. ([1957] 2000). La casa. Del sótano la guardilla. El sentido de la choza. En *La poética del espacio* (pp. 27-53). Fondo de Cultura Económica.
- Belén, P. (2013). El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de Nelson Goodman. En D. Sánchez (coord.) *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (pp. 92-119). Recuperado de: <https://acortar.link/0bEIRS> Fecha de consulta: 10/10/2023.
- Chertudi, S. y Newbery, S. J. (1966-1967). La Difunta Correa. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6, 95-178.
- Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Del Sol.
- Escobar, T. ([1986] 2014). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular. RP Ediciones y Museo del Barro.
- Fogelman, P. (2018). Exvotos y secularización: libro y santuario de la Virgen de Luján, fines del s. XIX. *Revista Brasileira de História das Religiões, ANPUH*, Año XI, (31). Recuperado de:

- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.
- García Canclini, N. (1991). ¿Reconstruir lo popular? *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, (13).
- Gentile, M. E. (2009). Confluencias en la formación del relato y la gráfica de una devoción popular argentina Difunta Correa (siglos XIX--XXI). *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (41). Recuperado de:
- Goodman, N. ([1976] 2010). *Los lenguajes del arte*. Seix Barral.
- _____. ([1978] 1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.
- Graziano, F. (2013). La Difunta Correa. *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 5(2), 52-68. Recuperado de: <https://acortar.link/aDSDfa> Fecha de consulta: 10/10/2023
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”. En R. Samuel (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Crítica.
- “La Difunta Correa, colmada de maquetas de casas de quienes pidieron salir sorteados en IPV” (23/12/2018). *Diario La Provincia de San Juan*. Sociedad. Recuperado el 10/10/23 de <https://acortar.link/OCreGR>
- 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: <https://acortar.link/vp85SB> Fecha de consulta: 10/10/2023.
- Martínez Atencio, M. (2013). *Hacia una solución antiesencialista en la filosofía analítica del arte*. Tesis doctoral (pp. 269-298). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://acortar.link/mwTBwE> Fecha de consulta: 10/10/2023.
- Pérez Carreño, F. (1996). Nelson Goodman. En V. Bozal (ed., 1999) *Historia de las ideas*
- 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: <https://acortar.link/SvPTe7> Fecha de consulta: 10/10/2023.
- Pérez Murillo, M. D. y Fuentes Bajo, M. D. (2001). Religiosidad popular y valores en la provincia de Cuyo, Argentina. *Hispania sacra*, 53(108), 663--676. Recuperado de:
- Vasilachis de Gialdino, I. (coord.) (2006). *Estrategias de la investigación cualitativa*. Gedisa. Recuperado en: <https://acortar.link/cJ0w88> Fecha de consulta: 10/10/2023
- Ynoub, R. (2010). *El diseño de la investigación: una cuestión de estrategia* (material de cátedra inédito). 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://acortar.link/U2juml> Fecha de consulta: 10/12/23.

Notas

[1]Recibido 13 de octubre de 2023. Aceptado 03 de febrero de 2024.

[2]Profesora en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales-ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4634-846X>Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Artes. Contacto: analaucotignola@yahoo.com.ar

[3]Doctora en Epistemología e Historia de la Ciencia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales. ORCID: h

<https://orcid.org/0000-0003-1587-4301> . Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Artes.
Contacto: paolabelen81@gmail.com

[4]Específicamente, el santuario Difunta Correa ha sido materia de análisis de autores como: Chertudi y Newbery (1966-1967), Pérez Murillo y Fuentes Bajo (2001), Gentile (2009) y - Zubillaga (2007) y Graziano (2013).

[5] Entendemos por estética tradicional o canónica a aquella que surge como disciplina filosófica autónoma en el siglo XVIII europeo y que encuentra en la obra de Immanuel Kant una formulación sistemática. El concepto de obra de arte autónoma de las bellas artes se funda sobre la figura de un genio individual, capaz de producir objetos únicos 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 como modelo del arte occidental moderno. Este paradigma de la obra de arte como objeto autónomo se enlaza con lo que Hans-Georg Gadamer (1991) denomina la conciencia estética, la que concibe a la experiencia del arte en discontinuidad artificial con el mundo y con el resto de nuestra experiencia.

[6] Se inscribe en un proyecto de tesis de grado en curso, correspondiente a la Licenciatura en Historia de las Artes (FDA-UNLP), dirigido por la Dra. Paola Sabrina Belén y codirigido por el Prof. y Lic. Daniel Sánchez. Además, se enmarca el plan de trabajo de la beca obtenida Estímulo a las Vocaciones Científicas del CIN (2022), dirigido por la Dra. Paola Sabrina Belén y codirigido por la Prof. Sofia Delle Donne.

[7]Ver fuente bibliográfica.

[8] Trabajada también en profundidad por autores como Hall (1984), García Canclini (1991), Alabarces (2002, 2006), Marcus (2007) y Colombres (2007), que se desprenden necesariamente del concepto de "hegemonía" desarrollado por Gramsci (1961).

[9]Una de las figuras más importantes de la estética contemporánea y de la filosofía analítica.

[10]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" (p. 14).

[11]En la que no es posible establecer la diferenciación entre concepto o forma y contenido.

[12] La construcción de mundos, para Goodman, es aquello que reúne las diversas esferas de la experiencia humana, y estos se construyen realizando versiones mediante símbolos (Belén, 2013).

[13] Integró el grupo nominalista de Harvard.

[14]Para Goodman (2010), la representación no necesariamente implica semejanza (ver pp. 19-29).

[15]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).

[16] Objetos escultóricos.

[17] Distingue entre sistemas los más diagramáticos y/o esquemáticos de los menos diagramáticos.

[18]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 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 (p. 53-54).

[19]Ver páginas 83-95.