



Acerca del estatuto epistémico del arte indígena

ALEJANDRO F. HABER¹

DAVID BLANARSI vivía en Wugularr, Arnhem Land (Australia), y era un reconocido pintor y fabricante y ejecutante de *didjeridu*. Sus pinturas sobre corteza y discos se vendían por millares. Tenía contratos con sellos discográficos, hacía giras por el mundo; la prensa especializada lo consideraba un artista aborigen de primer orden. Aunque ganaba mucho dinero, una medida incuestionable del éxito -también artístico- dentro de la sociedad capitalista, éste se evaporaba de sus manos tan pronto como llegaba a su comunidad. Daba entrevistas, le hacían notas, aparecía en televisión. David encajaba perfectamente bajo el rótulo de artista. Los auditorios extraños apreciaban su arte musical. Un día se fue. Es decir, salió a caminar por el monte, por el desierto, sin decir nada a nadie. Probablemente se cobijó al pie de unas rocas y se puso a cantar los cantos masculinos de su clan hasta que, como indica la tradición, se convirtió en espíritu. Hay quienes aseguran haberse comunicado con él.²

Este cuento sobre David Blanarsi (tengo otros pero aburriría) va en el siguiente sentido: el que se pueda hacer una lectura categorial a partir de la episteme hegemónica (tal como sería considerar un artista a Blanarsi y obras de arte lo que hizo) sólo habla de la dificultad que tiene esa episteme (normalmente la occidental) para advertir las propias condiciones de reproducción de la hegemonía. Hay otra lectura al otro lado de las cosas -generalmente la hay-; muchas veces son lecturas que no se molestarían si se les dice 'arte' no porque se lo crean ni porque lo necesiten sino porque han aprendido la coexistencia con lenguajes hegemónicos. "Esa imagen se puede ver, pero la historia es un secreto", dijo David Blanarsi.³ Es decir, incluso dicen en lenguaje artístico lo que lingüísticamente no-dicen o, mejor, porque no pueden decir lo no-dicen. Se expresan en frecuencias que el lenguaje hegemónico no capta o malinterpreta (las artes populares, las costumbres folklóricas, la broma y el juego, en fin, géneros que, siendo comprendidos como secundarios, hilvanan haceres y decires [de]gene-

1. Doctor en Ciencias Antropológicas de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Profesor Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET - Argentina.
2. La historia de David Blanarsi me fue contada por Claire Smith, quien también me introdujo en su música. Más información y referencias se encuentran en su libro *Country, Kin and Culture. Survival of an Australian Aboriginal Community*, Wakefield Press, Kent Town, 2004. Su música puede escucharse en el CD *Didjeridu Master*, Lates, Australia, 2001.
3. "That picture you can see but that story him secret", dijo David Blanarsi a Claire Smith. Smith, op. cit., p. 174. Traducción mía.

rados pero generatrices). Esos haceres y decires subalternos tienen sentido en y dan sentido a teorías locales de relacionalidad.⁴ Fuera de ellas pueden ya pasar inadvertidos o ser denominados, clasificados y cosificados como otra cosa. Incluso pueden medir exitosamente en el mercado. En ninguno de estos casos pierden necesariamente sus sentidos locales. Al contrario, muchas veces pueden expresar sus sentidos locales dado que tienen sentidos hegemónicos. Entonces, están tan enredados en relacionalidades locales como contraponen los sentidos hegemónicos. David Blanarsi ejecutaba con su *didjeridu* y junto a un cantante, dos percusionistas y algún aprendiz que finalmente heredó su conocimiento las músicas de los espíritus de las aves, los peces, los canguros y los dingos. Tras la muerte de su amigo cantante, partió. El sentido de su partida –muy cerca del sentido de su vida– tal vez haya tenido muy poco que ver con que sus conocimientos se considerasen arte, y él mismo, artista, incluso artista aborigen. Que su relación con la música y con el *didjeridu* fuesen arte, religión o ciencia es una preocupación que no forma parte del mundo que sostiene sus haceres y que estos ayudan a sostener. No es ningún privilegio que se los considere arte o no; no representa ninguna justicia. La única justicia permanece en la manera localmente relevante de relacionarse con los seres del mundo, en la teoría local de relacionalidad, *law* en sus palabras.

En esta posición me propongo⁵ discutir el estatuto epistémico del arte indígena. En el reciente volumen que María Alba Bovisio y Marta Penhos le dedican al tema, Gustavo Verdesio y Florencia Ávila lo sospechan y entrevén algo en los confines de sus propios entendimientos. Guillermo Wilde se dedica con consecuencia a un marco relacional, inspirado en la obra final de Alfred Gell,⁶ que le abre el camino. Lucila Bugallo arriesga su propio domicilio más allá de sus confines. Los textos de Ticio Escobar, María Alba Bovisio y Marta Penhos, Pablo Wright y Marta Penhos, y María Hellemeyer se mantienen cercanos a lo artístico como tal y procuran abrirlo para que en esa categoría calcen otros objetos y prácticas. Con esa intención de abrir lo artístico, ese campo es objetivado, criticado, y revisado. En fin, los distintos textos recopilados en ese libro pueden ser más o menos ubicados a lo largo de un espectro de respuestas a la pregunta por el estatuto epistémico de un conjunto de cosas a las que cabría considerar arte indígena, o acerca de la justicia o pertinencia de considerar una cosa tal como el arte indígena. ¿Qué implica preguntarse por la pertinencia del arte indígena?

Tal vez haya yo inaugurado este texto trayendo a la memoria a David Blanarsi como contrapeso a la presentación de Ángel PitaGat en el texto de Pablo Wright y Marta Penhos.⁷ Según ellos, en lo plástico existe alguna experiencia estética que, independientemente del contexto cultural, lo hace merecedor de ser considerado arte, y si se trata de contextos indígenas debe ser, pues, arte indígena. El caso de Ángel PitaGat, quien dibuja



4. Debo disculparme con los amantes del castellano por este barbarismo, que asumo con todo el peso que tiene el concepto de barbarie, para denotar a la vez que denunciar la violencia epistémica en que se sostiene la diferencia colonial. 'Relacionalidad' refiere a teorías otras acerca de relaciones posibles y/o correctas entre los seres en el mundo. David lo llama *law* en criol (que he traducido aquí como ley). He utilizado en otros textos otras designaciones para la misma idea: metapatrón (traducido de *metapattern* de Herzfeld) y *uywaña* (verbo aymara aru por criar, cuidar, proteger, entre otras acepciones). Otros antropólogos han tenido similar dificultad, optando, por ejemplo, por "ciencia social melanesia" (Marilyn Strathern), "relationality" (James Weiner), "perspectivismo" (Viveiros de Castro). Es para mí el contexto de la justicia no sólo en términos culturales como interculturalmente hablando, lo cual tiene consecuencias serias para el multiculturalismo. En este texto abordo sólo algunas de ellas. Una de las primeras consecuencias es que no hay traducciones directas de 'relacionalidad' en las lenguas imperiales, y por ello prefiero forzar el idioma
5. Este texto es una versión modificada de "Disciplina, plasticidad y alteridad. Un epílogo para el arte indígena". En: *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, páginas 157-63; número 4 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2010.
6. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
7. "Los dibujos de Ángel o las encrucijadas del arte indígena", de Pablo Wright y Marta Penhos. En: *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, páginas 103-22; número 4 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2010.



8. Wright & Penhos op. cit. Página 122.
9. Respecto de los medios técnicos en el 'arte indígena' es muy importante el contrapunto entre James Weiner, "On Televisualist Anthropology: Representation, Aesthetics, Politics". En: *Tree Leaf Talk*, Berg, Oxford, 2002; Javier Sanjinés C., "Mestizaje cabeza abajo". La pedagogía al revés de Felipe Quispe, "El Mallku". En: *Indisciplinar las ciencias sociales*, editado por Catherine Walsh, Freya Schiwiy y Santiago Castro-Gómez, Universidad Andina Simón Bolívar - AbyaYala, Quito, 2002; y Freya Schiwiy, "Descolonizando el encuadre: video indígena en los Andes". En: *(Des)Colonialidad del ser y del saber*, editado por Freya Schiwiy y Nelson Maldonado-Torres, Signo - Duke University, Buenos Aires, 2006; en torno al video indígena.
10. "La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la Puna de Jujuy", de Lucila Bugallo, y "Objetos indígenas en el arte de la misión: entre el análisis estético y la interpretación cultural", de Guillermo Wilde. En: *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, páginas 85-102 y 123-41, respectivamente; número 4 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2010.
11. Y en ese sentido es relevante el argumento de James Weiner en "The Community as a Work of Art" y "On Televisualist...", ambos en *Tree...*, op. cit.
12. Bugallo, op. cit.
13. Bugallo, op. cit.
14. "Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas", de Ticio Escobar. En: *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, páginas 17-31; número 4 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2010.
15. "Esto no es una pipa: el discurso sobre la cultura material de los constructores de montículos de tierra en los Estados Unidos y Uruguay", de Gustavo Verdesio. En: *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, páginas 73-84; número 4 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2010.
16. Bugallo, op. cit.

a pedido del etnógrafo Pablo Wright los personajes del mundo cosmovisional qom, es sin dudas un caso de detalle para explorar la categoría de arte indígena, con el añadido de presentar una situación intercultural. Me intriga, no obstante, el pretendido alcance de la experiencia estética como clave de entrada a la categoría de arte, que estaría condensada en algunas expresiones de los 'informantes' que ubican el sentido de lo plástico allí donde los autores quieren encontrarlo. 'Al dibujar un perro del monte, un *jaq'a'* de brillantes ojos rojos y cola bifurcada (...), Ángel lo rodeó de una guarda azul y blanca, una suerte de extraño arcoiris patrio que podría significar el cielo, y ante la pregunta "¿y esto qué significa? ¿Por qué lo pusiste?", simplemente respondió "porque queda más lindo"⁸. En mi modo de ver las cosas, el que Ángel PitaGat respondiera "porque queda más lindo" no significa que su hacer el objeto tenga la intención de producir en él o en otro una experiencia estética. Es decir, el "queda lindo" dicho por Ángel PitaGat no es el mismo que el "queda lindo" dicho por Pablo Wright (aun cuando sólo conocemos el "queda lindo" de Ángel PitaGat mediante el particular trabajo de descontextualización y recontextualización realizado por el etnógrafo y los autores-editores de sus dibujos y palabras). Entre uno y otro "queda lindo" cabe suponer que hay algo más que la socialización en técnicas de representación visual (TV, dibujo, pintura, etc.)⁹; lo que discurre en el medio es la experiencia moderna de lo estético como campo autónomo.¹⁰ Claro que existe la experiencia de lo bello,¹¹ pero el campo de experiencia que esa belleza supone es diferente (y utilizo esta palabra con un sentido que excede a la no equivalencia).

Las flores en la señalada andina están allí para producir belleza;¹² incluso la belleza de los animales es materia de comentario durante el acontecimiento. Ahora bien, leer esa belleza como enmarcada en un género autónomo de lo bello es ya sólo posible si tenemos la experiencia de lo artístico como un campo posible, es decir, independientemente de que los sujetos que deban disfrutar la belleza de las flores (o cuyas miradas esa belleza pretenda atraer) sean otro tipo de otros, esta vez no los indígenas sino los dioses.¹³ El que quede más lindo debería ser comprendido como una frase muy distinta de acuerdo con el marco epistémico en el cual se lo enuncia y el contexto intercultural del enunciado, por más que materialmente corresponda a las mismas palabras. Lo mismo vale para el ejemplo del brazalete del cacique chamacoco Túkule, al cual éste agrega una hilera de plumas rojas "para que sea más hermoso".¹⁴ Gustavo Verdesio¹⁵ devela más agudamente el riesgo que implica asimilar experiencias otras a una categoría tal como arte indígena; una categoría que no ha sufrido ella misma aún una reconstrucción desde un marco epistémico otro.¹⁶ El que los dibujos de Ángel PitaGat puedan ser leídos en clave de "obra de arte" no significa que lo sean para él o su mundo; o mejor, que

el sentido que sus dibujos tienen en su mundo pase centralmente por ser considerados obras de arte.¹⁷

Así, no es que no sea lícito hablar de "arte indígena". Claro que lo es. Aun así, insisto en que no se trata de cambiar o expandir las categorías del lenguaje para que lo diferente sea llamado con los nombres de lo hegemónico. Cuando el objetivo se enuncia en términos de una convivencia en la diversidad suele perderse de vista la manera como la hegemonía se constituye en la diferencia, y se nubla la visión del propio lugar hegemónico. Y si de lo que se trata es de pensar en el 'arte indígena', ha de tenerse en cuenta que es una categoría que atraviesa al menos dos campos relacionales ya constituidos (cada uno por su cuenta, aunque en el fondo en una misma historia) en la diferencia:¹⁸ lo indígena y lo artístico. Tanto lo indígena como lo artístico se constituyen en la diferencia respecto de su otro, aunque de manera respectivamente inversa: cada uno en sus respectivos campos. Lo indígena ocupa la posición estructural opuesta a la de lo artístico. El que el intento usual consista en nombrar lo indígena a partir del lugar del arte y no a la inversa, nombrar el arte occidental a partir del lugar de lo indígena, habla a las claras sobre cuáles son las geografías de enunciación hegemónica.

Aunque no explícitamente, la constitución independiente de ambos campos aparece en el texto de Gustavo Verdesio;¹⁹ no en sus palabras sino en las huellas que estas dejan es posible ver la constitución hegemónica de lo indígena en el discurso de la normalidad. El autor, incluso esforzado por reivindicar a las víctimas del coloniaje, se muestra mejor equipado para ver lo invisible en los Estados Unidos que en su Uruguay. Aun aludiendo a lo indígena como parte de la fantasmática identitaria, permanece solidario con el imaginario de desaparición de los indígenas del Uruguay. En este sentido, y forzando a Verdesio a decir lo que tal vez no disponga, es probable que haya que considerar que el espectro no es el indio sino su ausencia. Es decir, no hay manera de acercarse al 'de dónde salieron' los uruguayos sin partir de un piso en el que los indios ESTÁN ausentes (remarco el verbo en presente del indicativo porque no es que no estén, sino que están en su carácter de ausentes, negados). Podría ser, entonces, en relación con esa ausencia que se configura el imaginario identitario uruguayo en el texto de Verdesio (y tal vez sea lícito extender lo mismo para los rioplatenses en general).²⁰ La dificultad de examinar críticamente el proceso histórico de exterminio de los otros reside en que es el mismo proceso mediante el cual se constituye el *nosotros*. Si se examinara de cerca el proceso histórico se vería, tal vez, que en el exterminio también hay continuidad (de las prácticas, aunque no de las categorías de enunciación). Llegados aquí, los cerritos, como signo del discurso hegemónico acerca de lo indígena no como práctica cultural indígena, operan de manera distinta en los distintos regímenes de invisibilidad, como propone Gustavo Verdesio²¹.


Tal vez sea en el texto de María Hellemeyer²² donde se deje entrever la dificultad que supone que el 'arte indígena' se encuentre en la encrucijada de dos campos constituidos inversamente

El que los dibujos de Ángel PitaGat puedan ser leídos en clave de "obra de arte" no significa que lo sean para él o su mundo; o mejor, que el sentido que sus dibujos tienen en su mundo pase centralmente por ser considerados obras de arte.



17. "If that story gada meaning we can't tell him, just leave him that and don't talk that name, don't tell anyone. Just leave that picture in that book but no story, that's the way him go. Might be sometime you can put it. I got a lot of story for that art, can't tell him name, sometime you might put him longa book and you put my name too, might be I get killed. Too many law" ("Si esa historia tiene significado no podemos contarle, sólo déjalo así y no hables ese nombre, no le digas a nadie. Sólo deja la imagen en ese libro pero sin historia, esa es la manera en que anda. Podría ser que alguna vez puedas ponerlo. Tengo un montón de historia para ese arte, no puedo decir su nombre, alguna vez podrías ponerlo en un libro y poner también mi nombre, yo podría ser muerto. Demasiada ley". Entrevista de Claire Smith a David Blanarsi, traducción mía). Smith. Op.cit., p. 174.
18. Lo que Sanjinés (op. cit.) y Schiwy (op. cit.) insinúan en discusión con Weiner.
19. Verdesio, op. cit.

20. José Luis Grosso examinó de qué maneras la constitución de la ausencia (en la diferencia) se expresa en Santiago del Estero. "Indios muertos, negros invisibles". Número 1 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2008.
21. Verdesio, op. cit.
22. "Arte indígena o el triunfo del evolucionismo", de María Hellemeyer. En: *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, páginas 55-71; número 4 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2010.



respecto de la diferencia colonial. Y es que, en su comparación de tres museos argentinos metropolitanos genéricamente diversos (bellas artes, etnografía y ciencias naturales) el texto quiere mostrar la manera como el evolucionismo ha contribuido a la invisibilización de la historia y el arte indígenas. Ahora bien, el que en un museo etnográfico o naturalista no se enfatice el carácter estético o artístico de un objeto puede deberse tanto a una cuestión de evolucionismo como a una de género. Es decir, las maneras como cada museo describe el mundo están enmarcadas, además de teorías y prejuicios históricamente contextuales, en géneros discursivos y disciplinarios. Esos marcos genéricos hacen que la belleza sea o no relevante como criterio museográfico. Ni un museo de ciencias naturales ni uno de etnografía son menos o más evolucionistas porque recurran a criterios estéticos para conformar sus discursos de exposición, sino que lo son en los términos en que sus propios encuadres disciplinarios establecen sus objetos y métodos. La sombra que la diferencia deja en el texto de María Hellemeyer es la no observación de la ausencia de lo inverso: en un museo de bellas artes no se incluye una interpretación cultural del artefacto-cuadro ni una explicación de las formas de vida representadas en él. Ante el supuesto, sostenido todo a lo largo del texto de Hellemeyer de que funge como medida de evolucionismo o de su ausencia el que un objeto sea incluido o no en una categoría como 'arte', cabe preguntarse: ¿No es ese un supuesto netamente evolucionista en sí mismo? Tal vez no sea la categoría 'arte' una medida simple de evolucionismo, ni de negación o afirmación del pasado o el presente. Tal vez debamos preguntarnos por el género de cada museo, es decir, por los marcos disciplinarios, pues la propia existencia de ellos como campos diferentes podría ser lo que renueva el evolucionismo, preteriza la alteridad y recapitula la cultura colonial. El que exista algo que sea 'arte' distinto a algo que es 'cultura' distinto a

algo que es 'naturaleza' (las tres esferas cuya existencia independiente sostienen, entre muchas otras cosas, la posibilidad de museos de 'bellas artes', 'etnografía' y 'ciencias naturales') es en sí mismo un fuerte supuesto tan evolucionista como colonial. Ese es precisamente el supuesto ignorado en la obra inicial de la arqueología del noroeste argentino.²³ Cuando Ambrosetti dejó de ignorar ese supuesto, se disciplinó. Lafone Quevedo lo hizo en menor medida; tal vez prefirió el silencio, que caracterizó la última década de su vida. No sabemos qué hubiera hecho Quiroga de no haber muerto. Se trata de un supuesto evolucionista el que el paso de la naturaleza a la cultura y de esta al arte estén alineados con el paso del tiempo; pero antes de ser evolucionista se trata del supuesto de la modernidad europea. Lo que hace el evolucionismo, o las ciencias naturales y la antropología que abrazan el credo evolucionista, es disciplinar ese supuesto, es decir, incorporarlo a las metafísicas de cada una de las ciencias y disciplinas. De resultas que el evolucionismo no estaría ya en la manera en la cual la ciencia interpreta y narra la diversidad, sino en el edificio mismo del museo y en la definición misma de la ciencia, donde pasaron a tener lugar la interpretación y la narración. Que los pioneros del norte²⁴ hayan sido soslayados de la historiografía disciplinaria (Ambrosetti es el 'padre' por su obra disciplinaria en Pampa Grande y La Paya y no por su arqueología calchaquí) dice mucho acerca de la manera como ésta se comprende a sí misma. Ello ha quedado consolidado como el canon historiográfico popularizado por Madrazo,²⁵ según el cual la disciplina antropológica argentina surge mediante la institucionalización de un campo ya sólo habitado por el positivismo evolucionista, en lugar de ocurrir mediante un proceso de disciplinamiento en el transcurso del cual se dibujaron los límites. Estos fueron las definiciones de objetos y métodos que consagraron unas visiones y excluyeron otras. Nuevamente tenemos en este caso una constitución de los lugares de enuncia-

23 De lo que me he ocupado en "Supuestos teórico-metodológicos de la etapa formativa de la arqueología de Catamarca (1875-1900)", *Publicaciones CIFYH* 47, pp. 31-54. Córdoba, 1995.

24 A los que he llamado filólogos-historiadores, en Haber, op. cit. 1995.

25 Que Hellemeyer, op. cit., reproduce en buena medida.

ción de la diversidad (aquí los museos) en el mismo sitio de producción de diferencia colonial. La diferencia que se enuncia en el tiempo, la diacronización de la alteridad o negación de la contemporaneidad²⁶ son el nudo del evolucionismo como antes lo fue de otros discursos europeos.²⁷

La dificultad de reconocer el trabajo de la constitución hegemónica de la diferencia lleva a su reproducción en el mismo discurso que pretende revelar los mecanismos de producción de la desigualdad. Así, toda pretensión de corrección política del discurso del 'arte indígena' podría mostrar su arraigo hegemónico cuando refiere tanto al pasado como al presente indígena. No es que 'arte indígena' no refiera al pasado y al presente, sino que probablemente no refiera a la particular relación entre pasado y presente implicada en ese enunciado, sino a otra relación. Esta otra relación tal vez sea más cercana a la que Bugallo²⁸ convoca: tanto al pasado como al futuro en la comunicación con los dioses en la que las flores y otras plasticidades se hacen y se muestran. Otra relación espacio-temporal y de subjetividad-cuerpo en donde las cosas pueden ser tanto vehículos de la conversación con los dioses como subjetividades sagradas. "La puna, el cerro, la tierra, pero también la zamba, la vidala, la copla, la chacarera, no son simples maneras de decir lo que no se puede decir de otras maneras, ni sólo vehículos de afectividad de uno a otro. Tienen ellos mismos sensibilidad, demandan acciones, dicen y callan, agencian guitarrero y bailarín".²⁹ Tanto las heteroglosias como las intersubjetividades ampliadas quedan excluidas del campo del arte indígena, que se define por la emergencia de la experiencia estética a partir de objetualizaciones tales como la plasticidad. La diferencia entre estas posiciones es más una distancia epistémica que una diversidad teórica.³⁰

Y he aquí, de acuerdo a mi lectura, el significado del libro de Bovisio & Penhos.³¹ La descripción cartográfica a la cual convocan las autoras es un alimento para el pensamiento; tal vez no tanto porque represente posiciones en el campo del arte indígena, sino porque inspira movimientos de ese campo en sí mismo. Prefiero leer los textos allí incluidos (también el mío) más como movimientos que como posiciones, aunque probablemente las convenciones escriturales nos exhiban más estáticos que dinámicos. Ese libro significa una suma de cuestionamientos que atraviesan distintos planos de aquello que sea el arte indígena; aporta una serie concatenada de tensiones en las que las políticas del conocimiento se dan cita en un campo cuya integridad es en sí mismo parte de las tensiones en juego. Se muestran allí las encrucijadas entre la disciplina de la plasticidad de los otros y la plasticidad otra de la indisciplina. El arte indígena se encuentra enclavado en una encrucijada entre proyectos complementarios de domesticación de la diferencia. La normalización esteticista de heteroglosias populares. La normalización identitaria de relacionales otras. Del lado de adentro del arte indígena hay belleza en las cosas para complacer a los dioses, y belleza en las cosas que son ellas mismas dioses. Del otro lado del objeto de arte indígena hay heteroglosia, ritualidad y subjetividad, por sí solas o en conjunto desbordantes del estatuto epistémico del arte indígena que pretende marcar ese objeto.

Agradecimientos

A María Alba Bovisio y Marta Penhos, quienes me ofrecieron la oportunidad de reflexionar sobre el arte indígena. A Claire Smith, quien me introdujo en el mundo de David Blanarsi. Al Colectivo Música, Socialidad y Movimientos, por el ámbito de pensamiento.



26 En términos de Johannes Fabian, *Time And The Other*, New York, Columbia University, 1983.

27 Tal vez comenzando por la propia inauguración de la historiografía en la Grecia clásica. Ver: Thomas Abercrombie *Pathways of Memory and Power*, Madison, University Of Wisconsin, 1998.

28 Bugallo, op. cit.

29 *Ruidos malditos en el país folklórico*. Página 46, del Colectivo Música, Socialidad y Movimientos, en *Crisis* 5:44-46, Buenos Aires, 2011.

30 Tal como lo ejemplifica Javier Sanjinés, op. cit.

31 *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos. Número 4 de la Serie Inter / Cultura = Memoria + Patrimonio, Colección Con-Textos Humanos, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca & Grupo Editor Encuentro, Catamarca & Córdoba, 2010.