



Visualidades latinoamericanas y relato oral. Aportes desde la etnografía para una ampliación historiográfica de las artes

Latin American visualities and oral history.
Contributions from ethnography for a
historiographic expansion of the arts.

Visualidades latinoamericanas e retrato oral.
Aportes desde a etnografia para uma ampliação
historiográfica das artes.

Visualités latino-américaines et récit oral. Apports
de l'ethnographie pour un élargissement
historiographique des arts

Латиноамериканские визуальные образы и
устное повествование. вклад этнографии в
историографическое развитие искусств

Natalia Estarellas

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba
Centro de Investigaciones y Producción en Artes de la Facultad de Artes
nestarellas@unc.edu.ar

Estrella, Natalia. "Visualidades latinoamericanas y relato oral. Aportes desde la etnografía para una ampliación historiográfica de las artes" en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 44 - NE 19 – febrero- junio 2025 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUIYO, pp.174-217.

Córdoba – Argentina

Resumen:

semidirigidas y en profundidad, busca evidenciar la omisión -y su necesidad de incorporación en el relato histórico de las artes- de la propia reflexividad de agentes, genealogías, conceptualizaciones, metodologías creativas e itinerarios de circulación visual y material propios de los circuitos artístico-expositivos de los espacios públicos latinoamericanos. Desde esta perspectiva el espacio público adquiere un protagonismo particular al funcionar como receptorio de prácticas y agentes artísticos subalternizados históricamente por la condición colonial y las élites culturales. Su omisión como agentes activos del campo artístico y su exclusión de la institucionalización e historización del campo del arte nacional y local pone de manifiesto una consideración de las relaciones históricas parcializadas, diseccionadas y limitada, proyectada -unidireccionalmente- desde discursivas promovidas por los agentes hegemónicos del campo.

Palabras clave:

artes, latinoamericanas, espacio público, historiografía

Abstract:

The present proposal, through extracts from oral stories collected in the framework of semi-directed and in-depth interviews, seeks to demonstrate the omission - and its need for incorporation in the historical account of the arts - of the reflexivity of agents, genealogies, conceptualizations, creative methodologies and itineraries of visual and material circulation typical of the artistic-exhibition circuits of Latin American public spaces. From this perspective, public space acquires a particular role by functioning as a recipient of artistic practices and agents historically subordinated by the colonial condition and cultural elites. Their omission as active agents of the artistic field and their exclusion from the institutionalization and historicization of the national and local art field reveals a partial, dissected and limited consideration of historical relations, projected -unidirectionally- from discursives promoted by the hegemonic agents of the field.

Keywords:

arts, latin american, public space, historiography

Resumo:

A presente proposta através de extratos de relatos orais coletados no marco de entrevistas semiestruturadas e em profundidade, busca evidenciar a omissão – e sua necessidade de incorporação no relato histórico das artes – da própria reflexividade de agentes, genealogias, conceitualizações, metodologias criativas e itinerários de circulação visual e material próprios dos circuitos artístico-expositivos dos espaços públicos latino-americanos. Desde esta perspectiva o espaço público adquire um protagonismo particular ao funcionar como reservatório de práticas e agentes artísticos subalternizados historicamente pela condição colonial e as elites culturais. A sua omissão como agentes ativos do campo artístico e a sua exclusão da institucionalização e historização do campo da arte nacional e local põe de manifesto uma consideração das relações históricas parciais, dissecadas e limitada, projetada – unidirecionalmente - desde discursivas promovidas pelos agentes hegemônicos do campo.

Palavras chaves:

Artes, Latino-américa, Espaço público, Historiografia.

Résumé:

La présente proposition, à travers des extraits de récits oraux recueillis dans le cadre d'entretiens semi-dirigés et en profondeur, cherche à mettre en évidence l'omission -et sa nécessité d'incorporation dans le récit historique des arts- de la propre réflexivité des agents, généalogies, conceptualisations, méthodologies créatives et itinéraires de circulation visuelle et matérielle propres aux circuits artistiques-expositifs des espaces publics latino-américains. Dans cette perspective, l'espace public acquiert un rôle particulier en fonctionnant comme réceptacle de pratiques et d'agents artistiques subalternes historiquement par la condition coloniale et les élites culturelles. Leur omission en tant qu'agents actifs du champ artistique et leur exclusion de l'institutionnalisation et historisation du champ de l'art national et local met en évidence une considération des

relations historiques partialisées, disséquées et limitées, projetées - unidirectionnellement- des discours promus par les agents hégémoniques du terrain.

Mots clés:

Arts, Amérique latine, Espace public, Historiographie

Резюме:

Это предложение, основанное на отрывках из устных историй, собранных в ходе полунаправленных и углубленных интервью, призвано подчеркнуть упущение — и необходимость его включения в историческое повествование об искусстве — рефлексивности агентов, генеалогий, концептуализаций, творческих методологий и маршрутов визуальной и материальной циркуляции, характерных для художественных и выставочных схем общественных пространств Латинской Америки. С этой точки зрения общественное пространство приобретает особую значимость, выступая в качестве реципиента художественных практик и агентов, исторически подчиненных колониальным условиям и культурным элитам. Их неучастие в качестве активных агентов в художественном поле и их исключение из институционализации и историзации национального и локального поля искусства свидетельствует о частичном, разрозненном и ограниченном рассмотрении исторических отношений, спроецированном — однонаправленно — из дискурсов, продвигаемых гегемонистскими агентами поля.

Слова:

Искусство, Латинская Америка, Общественное пространство, Историография

Breve introducción a la problemática sobre la omisión de agentes y sus aportes al interior del campo del arte

Este trabajo por medio de extractos de entrevistas semidirigidas y en profundidad realizadas a agentes artísticos del circuito ferial del Barrio Güemes en Córdoba, busca promover la incorporación, en el relato histórico de las artes, de las propias conceptualizaciones, metodologías creativas, genealogías de procedencia e itinerarios de circulación propios de los circuitos expositivos de los espacios públicos latinoamericanos¹. De esta manera el artículo pretende, por un lado, evidenciar la reflexividad propia del sector artesanal y, por el otro, transparentar la omisión de sus aportes y perspectivas en el relato canónico de las artes.

Desde estos abordajes el espacio público adquiere un protagonismo particular al configurar sus propios procesos de constitución genealógicos y funcionar como receptorio de agentes y praxis artísticas subalternizadas históricamente por la condición colonial y las élites culturales. Su omisión como sujetos de enunciación y agentes activos del campo artístico, así como su exclusión de la institucionalización e historización del campo del arte nacional y local, pone de manifiesto una consideración de las relaciones históricas parcializadas y diseccionadas,

¹ Una primera versión del presente artículo fue presentada en formato ponencia en las XXVII Jornadas de Investigación en Artes organizadas por el Centro de Investigación y Producción en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, durante el 4, 5 y 6 de septiembre del 2024. El trabajo fue presentado en la Mesa 6 denominada "Historia de las Artes en Argentina y en América Latina" el miércoles 4 de septiembre.

proyectadas -unidireccionalmente- desde perspectivas promovidas por los agentes hegemónicos del campo.

De forma específica, el presente trabajo tiene como objetivo señalar la existencia de redes especializadas de agentes artísticos, vinculados de forma alternativa al mundo del arte², cuyas discursivas evidencian una propia reflexividad teórico-conceptual, la cual contribuye al campo de las artes y la estética local. En sus particulares miradas, donde convergen las artes, las ciencias sociales y la antropología, con profundas reflexiones sobre la cultura material y sus formas de circulación, se comprenden lógicas amplias de relaciones contextuales e intercambios artísticos regionales (a nivel sudamericano y latinoamericano) a la vez que se torna evidente su rol intermedial entre las artes visuales de raíz occidental y las manifestaciones estéticas de comunidades indígenas vivas.

La potencia de su incorporación como sujetos de enunciación, productores de reflexividad y conocimiento teórico al campo de las artes, habilita una construcción historiográfica de mayor alcance e integración, la cual incorpora una lectura dialéctica de la constitución del campo estético nacional, una lectura no endogámica, que da cuenta no sólo del circuito privado e institucional de valoración y producción estética, sino que también reflexiona y dialoga con el circuito público de producción estética, y las relaciones, cruces, contactos y migraciones entre ambos circuitos constitutivos del campo del arte. Una historiografía que incorpora dichos intercambios y da

² Howard S. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 17-20.

cuenta de sus interdependencias, permitirá considerar estudios de mayor densidad y complejidad, corriéndose del controversial recorte -tácito- entre lo público y lo privado, entre lo individual y lo colectivo.

En este sentido, como anuncia Néstor García Canclini “La reelaboración de la teoría estética y del análisis crítico necesita hacerse cargo de las pertenencias múltiples y las localizaciones móviles de actores que exhiben el arte a la vez en los museos, los medios, el ciberespacio y las calles...”. Es así como la amplia movilidad de los agentes feriales de Güemes es propiciada por las particulares lógicas migratorias de la actividad artesanal y de los circuitos feriales nacionales, pero también por la participación activa de numerosos agentes en variados circuitos locales -extra e inter institucionales- culturales, artísticos, académicos y políticos de la ciudad de Córdoba.

Metodología de abordaje

En pos de dotar de valor a las voces personales de hacedores culturales activos de los espacios públicos locales y visibilizar sus procesos técnico-creativos, conceptualizaciones, debates y reflexiones al interior del sector, se presentarán una selección de fuentes primarias: notas de campo, entrevistas en profundidad y comunicaciones personales con agentes culturales expositores del contexto ferial del Barrio Güemes en Córdoba, recolectadas durante el trabajo de campo

realizado entre los años 2018-2022, en el marco de mi tesis doctoral³.

La investigación doctoral de donde provienen los extractos de entrevistas fue construida a través de un diseño flexible y se ha desarrollado por medio de una metodología mixta que interrelaciona el método etnográfico, la teoría fundamentada y el análisis de imágenes en contexto. Este tipo de investigación multimétodos y con triangulación de datos, resulta pertinente para configurar un enfoque global y fundamentado de temas complejos de investigación con muchos aspectos a considerar⁴. Según Patricio B. Besana el uso innovador de la etnografía en combinación con la teoría fundamentada permite hacer desarrollos teóricos de temas poco desarrollados en el área de las ciencias sociales y humanas⁵. En este sentido, la etnografía y la recolección de datos a partir del enfoque etnográfico, puede hacer uso de la teoría fundamentada diseñada para construir teorías formales a partir de datos que se recolectan del análisis

³ Denominada «Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz andino amerindio en el espacio público. El caso de Barrio Güemes en Córdoba, 2015-2019». Tesis defendida el 29 de julio del 2024.

⁴ Donatella Della Porta y Michael Keating, *Approaches and methodologies in the Social Sciences: a pluralist perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); David Collier y Colin Elman, «Qualitative and multi-method research: Organizations, publication, and reflections on integration», en *The Oxford Handbook of Political Methodology*, eds. por J. M. Box-Steffensmeier, H. E. Brady y D. Collier (Oxford: Oxford University Press, 2008), 780-795.; Rainer Bauböck et al. «¿De las “guerras” metodológicas al pluralismo metodológico?», *Revista Española de Ciencia Política* 29 (2012): 11-38.

⁵ Patricio Bruno Besana, «Notas sobre el uso de la etnografía y la teoría fundamentada en ciencia política. Un análisis amplio de la participación política y el Estado en asentamientos informales de la periferia de Buenos Aires, Argentina» *Universitas humanística* 86 (2018): 112, doi:10.11144/Javeriana.uh86.nuet

social situado⁶. La etnografía, a través de la observación participante, la realización de entrevistas a agentes situados en contexto y el registro de notas de campo, resulta pertinente para el análisis de acciones situadas, localizadas en territorios específicos y abordables a escala micro. Este enfoque permite comprender acciones “in situ”⁷ gracias a la apreciación de las discursivas y nociones nativas propias de sus agentes. En este sentido, las categorías nativas fueron trascendentales para tomar decisiones enunciativas en el presente trabajo. Por ello, en este artículo, el uso de términos como artesanal, artesanos/as, etc. responde a los usos propios y las autodenominaciones de parte de los agentes del contexto de estudio.

El contexto ferial contemporáneo del Barrio Güemes en Córdoba y sus agentes

En el barrio Güemes se consolidó uno de los centros culturales, turísticos y comerciales neurálgicos de la ciudad de Córdoba debido a la contingencia de su valor histórico como barrio tradicional junto a la impronta cultural, artística y “bohemia” que se fue consolidando, desde la fundación durante la década de 1980, del circuito cultural alrededor del denominado “Paseo de las Artes”⁸. En torno al

⁶ Barney Glase y Anselm Strauss, *El desarrollo de la teoría fundamentada* (Chicago: Aldine, 1967).

⁷ En el presente trabajo se utilizan comillas para nombres propios, formas coloquiales de enunciar y frases textuales. El uso de itálicas queda reservado para frases que quieren destacarse en el marco de las reflexiones que busca conducir el texto.

⁸ Nombre dado de forma genérica e indistinta a la zona que contiene tanto al “Centro Cultural Paseo de las Artes” como a la “Feria Artesanal Paseo de las Artes”. El “Centro Cultural Paseo de las Artes” se ubica en la esquina de Belgrano

“Paseo de las Artes”, se fueron incorporando ferias diversas que propiciaron el desarrollo a lo largo del tiempo de un particular circuito que, en su interacción con una serie de instituciones en torno a la gestión cultural y el turismo, junto a un prominente sector comercial y gastronómico, caracterizan la escena cultural barrial durante el período de estudio.

De forma particular, muchos/as de los/as agentes entrevistados/as manifiestan realizar de manera paralela variadas prácticas artísticas para garantizar una fuente diversificada de ingresos ante la inestabilidad que implica la laborabilidad informal en el sector cultural. Además de forma específica, en la entrevista realizada el 28 de junio del 2018 a los empleados municipales Sergio Michelazzo y Carlos Giménez Becerra de la “Dirección de Ferias de Interés Cultural y Turístico” estos manifiestan que en las ferias de Güemes hay numerosos profesionales y docentes de las más variadas ramas. Entre las profesiones que mencionan destacan la existencia de arquitectos, profesores y profesionales de diversas disciplinas artísticas, escritores, médicos, radiólogos, abogados, psiquiatras, psicólogos, comunicadores sociales, así como una amplia gama de estudiantes de diversidad de áreas entre las que se destacan comunicación, geografía, historia, antropologías, filosofía, letras, artes, entre otras. De forma específica los entrevistados comentan que alrededor del 70% de los

y Pasaje Revol. Su ingreso principal se sitúa en el Pasaje Revol 299, encontrándose en calle Belgrano el ingreso al “Museo Iberoamericano de Artesanías”. La “Feria Artesanal Paseo de las Artes”, se emplaza en la denominada “Plaza Seca”, ubicada en la manzana de Achával Rodríguez, Marcelo T. de Alvear, Belgrano y pasaje Revol de la ciudad de Córdoba.

feriantes del “Paseo de las Artes” tienen formación en artes⁹. Este dato, fundamental a destacar, será de importancia durante el desarrollo del trabajo para comprender la propia reflexividad del sector artesanal ante discusiones y problemáticas en debate al interior del campo del arte. Otro dato de relevancia emergente de la entrevista, constatado a su vez durante el trabajo de campo, refiere que el 90 % de los artesanos/as de Güemes son agentes de alta movilidad nacional, producto de las dinámicas propias de intercambios intraferiales y de los traslados en el marco de festividades y ferias específicas no permanentes. Por último, fundamental en el marco del presente trabajo, resulta la mención que el 80% de los/as artesanos/as de Güemes son agentes de alta movilidad regional internacional - sudamericana y latinoamericana- considerando como locación receptora principal la región andina, y esta, a su vez, funcionando como conectora con la centroamericana¹⁰. De manera aclaratoria es necesario mencionar que los nombres de los/as entrevistados/as de los extractos subsiguientes se presentarán en el cuerpo del texto abreviados con sus iniciales. No obstante, en las referencias de los mismos, se especifica la inicial del nombre y el apellido completo.

N. M., una de las entrevistadas, incursiona a lo largo de su proceso creativo sobre un arco amplio de materiales y soportes para llevar a cabo su producción de joyas-

⁹ Aclarando que ello no implica que todos estén recibidos.

¹⁰ A través del “Tapón del Darién”, tramo de selva que divide sudamérica de centroamérica y se ubica al sur del istmo de Panamá. Los/as entrevistados/as manifiestan atravesarlo por medio de lanchas o de forma marítima través de veleros desde Cartagena de Indias, Colombia.

amuletos. Recibida de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, concibe su práctica artística de forma múltiple, como un proceso donde el grabado y el dibujo se vinculan de manera mancomunada para incursionar en procedimientos técnicos, diversificar diseños y optimizar la funcionalidad de las piezas. Sus procesos de indagación y producción están íntimamente relacionados a posicionamientos filosófico-reflexivos respecto al mundo del arte. Su taller se denomina “Joyería contemporánea Transmoderna”, inspirada en el concepto de Transmodernidad aportado por Enrique Dussel¹¹. Al respecto refiere:

N. M: (...) me encuentro con Dussel y bueno como que veo y encuentro en su teoría todo lo que yo venía trayendo como un desarrollo personal, dentro de un desarrollo personal... lo que yo hago es transmoderno porque va afuera de lo europeo, viene de lo que es de origen americano visualmente y culturalmente, y ahí le puse el nombre de transmoderno, por Dussel. (N. Motos, primera entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 22 de marzo del 2021)

Su relato da cuenta de los procesos de aprendizajes técnicos y estéticos en relación a determinados materiales no propios de Córdoba pero que, a partir de intercambios, ingresan como medios expresivos (con sus propios

¹¹ Enrique Dussel, «Europa, modernidad y eurocentrismo» en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, comp. por Eduardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 51.

procedimientos técnicos), a los circuitos locales de producción y exposición ferial. N. M. cuenta:

N. M.: (...) Y estuve viajando con él, que era orfebre, trabajaba la tagua¹², estuve viajando con él por Argentina. Porque él representaba a Fundaciones de Ecuador que a su vez representaban a las comunidades indígenas de allá. Así que bueno, como era la época menemista el traía, importaba producciones originales de pueblos originarios de allá, de varias regiones; desde amazónicas, de bosques subtropicales, hasta de la costa también. Y anduve viajando con él por el país durante tres años llevando estas artesanías de los pueblos originarios. Y por Ecuador también estuve viajando bastante. En simultáneo, yo siempre fui dibujando, porque mi orientación siempre fue más el dibujo. Adapté más la artesanía al dibujo que viceversa. Entonces, tengo producción de dibujo en simultáneo con la de artesanía. (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

¹² La semilla de tagua proviene de la palma *phytelephas macrocarpa*, palma que crece en la selva ecuatoriana. En la sección inferior de la palma se desarrollan las mocochas, aglomeraciones que tienen entre 15 a 20 semillas de tagua. Las mismas cuando se exponen al sol se secan y adquieren una textura es dura la cual es utilizada para múltiples usos y para confeccionar una gran variedad de artesanías. Se la conoce comúnmente como "marfil vegetal". Su tamaño reducido permite el tallado, el grabado y el dibujo inciso sobre su superficie, a su vez, la cáscara exterior de la tagua, de color marrón oscuro, produce un contraste de color en términos de planos con el color interior de la semilla, color marfil. Debido a ello, es muy utilizada como soporte para la realización de diseños bicromos y permite un alto contraste de planos y líneas.

De forma aclaratoria, se puede especificar que en el trabajo de N.M. se reconocen tres grandes procesos técnicos, metodológicos y creativos, los cuales la autora los identifica como líneas creativas, a las que nombra y refiere de la siguiente manera:

N. M.: (...) primero viene la línea de la tagua ya más elaborada y con el calado; [después] la parte de *la línea mapu*, que es la cincelada y plegada; y la *línea pacha*, que es la última, que es más geométrica, es la que es con color. (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

Por otra parte, más allá del aprendizaje y la incorporación de técnicas producto del intercambio entre pares, los procesos creativos y las incorporaciones procedimentales se promueven en la experiencia misma con el material, al interior del proceso creativo. La manipulación de materiales propios de otras latitudes habilita el ingreso de visualidades migrantes y, sobre todo, el desarrollo de procesos creativos y técnico materiales de agencia regional amplia, lo cual contraresta aquella creencia que posiciona al sector como mero reproductor de técnicas y recursos:

N. M.: Y así fue que pasé también del metal, de la alpaca grabada con ácido cincelada y plegada, que son los “mapu”, de la línea que es con volumen, a hacer una línea plana. Y para que tuviera un poco más de gracia, empecé a esmaltarlos en frío. Y esa es la línea que tengo actualmente que es más andina, es más geométrica y es con color. Y ahora estoy investigando

sobre la profundidad del grabado, y viendo qué otra cosa nueva hacer (...). (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

Nótese como en la propia enunciación, en el mismo nombre de la línea creativa, la autora reconoce tradiciones técnicas y culturales y, a su vez, refiere con nombres identificatorios propios de agencia cultural regional, en sus lenguas nativas. Con su relato, N. M. permite comprender que tanto adjudicaciones de sentido como condiciones de reconocimiento se encuentran íntimamente relacionadas a aprendizajes de orden técnico-materiales en el marco de experiencias y relaciones entre pares *claves* en el proceso de adjudicación de sentido. A su vez, en el relato de N. M., emerge una dimensión material -a nivel técnico y de formato- que funciona de manera paralela e interdependiente a los procesos migratorios de larga duración que protagoniza el sector y que, a su vez, dan cuenta de una dimensión subjetiva de relevante importancia para el grupo, como fuente de producción y reproducción de conocimiento. Aquella interdependencia funciona relacionando formato material, técnica, metodología e itinerario de viaje de larga proyección tempoterritorial. La posibilidad de traslado y manutención en un viaje de larga proyección depende directamente, para el sector artesanal, de la versatilidad de un formato adaptable a gustos locales y, sobre todo, trasladable, portable. El relato de N.M. pone en relieve la elección de un rubro como la joyería, de pequeño formato y de taller reducido, relativamente liviano y trasladable:

N. M. (...) empecé a trabajar más el metal y el grabado al acero, que me permitía plasmar más el dibujo. Y en simultáneo en los viajes, como era lo más práctico moverme con joyería, por eso elegí el rubro, justamente para poder viajar, porque es lo más práctico. En simultáneo yo siempre llevé una hoja y un papel, entonces fui desarrollando el dibujo, el diseño y el dibujo en paralelo. Siempre el origen es el dibujo y después ver cómo puedo hacer para hacer el objeto y representar lo dibujado, no al revés. Entonces, eso ha hecho que vaya buscando técnicas nuevas. En lugar de soldar empecé a superponer láminas, grabadas o no, con distintos calados, con distintas terminaciones, tratando de evitar al máximo la soldadura. Empecé a desarrollar el cincelado y el plegado para poderle dar volumen y terminación a las piezas. En ese proceso, en algún momento, cuando cambié la técnica de la tagua ya con la incrustación de madera, el vaciado de resina me permitió empezar a trabajar diseños sobre la tagua, calados, diseños gestuales y abstractos (...). (N. Motos, segunda entrevista personal, Salsipuedes, Córdoba, 24 de enero del 2022)

Otra de las entrevistadas es A. E., la “Maga”, platera y feriante permanente del “Paseo de las Artes”. Su relato permite comprender cierta discursiva del sector desde una dimensión ideológica-cultural. Su constante actividad política, y su concepción de la práctica ferial como acción y práctica militante, permiten comprender la emergencia del uso de simbologías indígenas en el marco de luchas

específicas y discursivas político-ideológicas de contexto local. A.E. relata: “(...) me gusta mucho el vínculo de vender, ahí hay otro trabajo distinto al taller, qué es explicarle al otro qué se hace, porqué se hace” (A. Elkin., entrevista personal, 2021)¹³.

A.E.: (...) cuando yo viajaba las ferias las miraba como unos espacios contenedores...estuve 10 años viajando por Argentina (y después fui a Brasil) (...) Y después tiene otro costado, somos todo un tejido social. Así que como yo no creo que haya una meritocracia, trato de armar ahí una cuestión de continuar mi militancia con esta gente que está desprotegida de todos (...) entonces esto es un combo, los que en el espacio público laburamos para mi hemos descubierto muchas aristas, muchas cosas que hay que irlas, en equilibrio, como manejándolas o sosteniéndolas. (A. Elkin, entrevista personal, Bialet Massé, Córdoba, 17 de mayo del 2021)

Otros entrevistados son los integrantes del taller “Texturas” del “Paseo de las Artes”, conformado por S. y G.¹⁴, especializados en la técnica del macramé. Cuentan que empezaron a indagar sobre el uso de mostacillas para abocarse a su estudio y “trasladar” sus técnicas al macramé junto a sus formas de construcción de imagen. La analogía entre el nudo del macramé con una unidad de mostacilla les

¹³ Entrevista a Adriana Elkin realizada el 17 de mayo del 2021 en Bialet Massé, Punilla, Córdoba.

¹⁴ Quienes prefirieron ser mencionados por sus nombres y no por sus apellidos.

permitía visualizar un modelo de cuadrícula a seguir para, desde un nuevo material, “trasladar diseños” (Samuel, 2021, entrevista personal). Explican, al igual que otra entrevistada, D. L.¹⁵, que el trabajo en mostacilla, como medio estético expresivo, está distribuido por todas las regiones de la América indígena¹⁶. Pensemos, para semejante amplitud de distribución, en su facilidad de traslado como insumo.

D. L., feriante transitoria de las ferias de Güemes, quien trabaja con mostacillas vítreas, explica que la elaboración de piezas con dicho insumo se considera una técnica derivada del telar. A su vez, especifica que las mostacillas o “chaquiras” habilitan un formato *matemático pixelar* de construcción de imagen. Dicha entrevistada asocia la distribución continental y la extensión cultural del uso de las mostacillas a un conjunto de convergencias materiales, técnicas y simbólico-sacras:

D. L.: Yo creo que [la extensión cultural de la mostacilla] es por la facilidad de tejlarla. Al ser toda calibrada, al ser toda del mismo tamaño los patrones quedan tal cual vos los imaginás. ¿Por qué? Porque no se deforman (...) Entonces, al no haber variación en el tamaño de las mostacillas, los patrones quedan

¹⁵ D. L. es artesana, estudiante de biología y antropología interesada de forma particular orientación en la etnobotánica.

¹⁶ En las comunidades actuales amazónicas junto a la región andina del Ecuador, Venezuela y Colombia se usa para la producción de bijouterie, brazaletes, pectorales y una amplia variedad de objetos portantes y artesanías. Por ejemplo pensemos en las chaquiras shipibas conibas. En México y América del norte, solo por mencionar algunas naciones, tenemos como ejemplo la huichol, sioux, dakotas, pawnes.

exactamente geométricos. Y también se pueden formar cosas geométricas como los collares que son totalmente redondos. (...) Y los indígenas son bastante obsesivos con esas cosas. O sea, les gusta que todo lo que es ritualístico les quede bien, que esté bien hecho; les gusta que sean perfectos los patrones. También la influencia de la medicina natural que ellos consumen hace que vean un montón de geometrías. Y la geometría es exactamente perfecta. Y eso ellos lo plasman en un montón en las cosas. Entonces, es por eso que se apropió tanto ese material en todo Sudamérica. Y además porque ya tejían nuestros pueblos con un montón de elementos que se parecían a las mostacillas. Si vos ves los Paracas en Perú, hay un poncho tejido con chaquiras, pero hechas todas de conchas de abulón. Vos decís: “qué loco, ya en ese tiempo tenían el concepto de chaquira, desde mucho antes que llegara el español”. Y ya tejían y usaban el telarcito que es un telar similar al nuestro, y ya desarrollaban la técnica. ¿Qué pasó con el material? Vino un material que era más fácil, ya estaba hecho, la mostacilla ya venía en un paquete. Claro, no tenías que hacer nada, no tenías que hacer la mostacilla. Entonces yo creo que ese fue el reemplazo que hizo. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

D. L. por su parte, también refiere de forma constante al vínculo entre el viaje y sus formas de adquisición de conocimientos *integrados*. Critica, en este aspecto, la tradicional forma académica *disecionada* de transmisión:

D. L.: Cuando vos viajás no absorbés las cosas como en partes, como en la Facu. No está dividido el conocimiento. Y lo que más te cuesta en la Facu, cuando vos vas terminando, es enlazar todo eso. Y eso es lo que más fácil te da el viaje. Es la correlación entre diferentes temas (...) Es una forma de aprender que, no sé dónde, en la Facu podés estudiar un montón y leerle 500 PDF (...) pero te juro que no llegás. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Su relato, al igual que entrevistados/as anteriores, transparenta el enorme conocimiento sobre prácticas culturales de variadas locaciones, dando cuenta de su interés personal por evocar, en su producción, una noción *regional* de pertenencia estética, vinculada *geopoéticamente* a América del Sur. A su vez, D.L. permite vislumbrar en el siguiente fragmento las dinámicas de enseñanza-aprendizaje interrelacionales que fue experimentando, dando cuenta de una incorporación integrada de conocimiento estético regional, donde los aportes de cada región o cultura conocidas se superponen, hibridan y seleccionan para configurar la estética propia:

D. L.: (...) yo aprendí otras cosas en otro viaje que hice en Ecuador. Pero me olvidé un montón, solamente me quedaron algunas cosas en la cabeza. Porque a veces una se olvida muy rápido todo porque es muy matemático, y si no lo practicás durante quince o veinte días se olvida (...) Y después tenía algunos tejidos que una amiga me pasó, de una comunidad embera chami, que es otra comunidad que hay entre

Colombia y Panamá. (...) Y también aprendí de los saraguros de Ecuador... Y algunas cosas que un amigo me pasó (...) Es como más sudamericano lo mío. A veces hay símbolos mexicanos que han llegado a mí y después me di cuenta que pertenecían por ejemplo a los wixáricas, que los llaman huicholes. Pero mucho más que eso no me he pasado. A veces veo cosas que me gustan de los yaquis, de las comunidades que estaban en el sur de Estados Unidos, pero no me da tantas ganas de hacerlo como las nuestras, por ejemplo. Ahora estuve muy copada con las pinturas rupestres de Cerro Colorado, y estaba pensando si podría hacer algo que tenga que ver con eso. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Por otra parte, el siguiente extracto del relato de D. L. habilita a la comprensión de las prácticas apropiacionistas como dinámicas en doble sentido, como relaciones de ida y vuelta producto de los contactos intra culturales, donde las comunidades indígenas también se presentan como productoras de autonomía en el marco de sus propios procesos de reproducción cultural:

D. L.: la mostacilla en sí de vidrio sufrió una apropiación cultural, porque el vidrio no tiene nada que ver con Sudamérica. Es un elemento totalmente europeo. Y la mostacilla llega acá cuando llega el español, y es tan apropiada por las comunidades indígenas que incluso hay una comunidad en Brasil, que yo no me acuerdo si son los yanahuamas, ellos crearon un mito de que hay un árbol de donde salen

las mostacillas (...) Y habla del viaje que hicieron las mostacillas, y fue tanta la apropiación que hicieron los indígenas de ese material, que a lo largo de los años se inventaron un mito que dice que desde ahí sale la mostacilla. Incluso, no te digo que le dan una categoría de elemento sagrado, pero le dan la categoría de un elemento que ya es parte de los símbolos sagrados. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

D. L., a su vez, reflexiona sobre la dimensión técnica y la forma de transmisión y producción de la imagen con morfología geométrica propia de las comunidades indígenas que usan mostacillas. Al respecto refiere:

D. L.: Es la matemática que ellos tienen, ellos tienen una manera de pensar la matemática y la geografía diferente a nosotros. Después está la práctica de generación tras generación, desde muy pequeños, desde niños muy pequeños, una práctica consecutiva, sin parar, que los ha llevado no solamente a mantener la técnica sino en algunos casos yo he visto una evolución. A veces no sé si es una evolución o es una adaptación a la actualidad también. Porque vos podés ver pulseras que tienen símbolos de Nike, o que tienen el diseño de Mickey. Hay gente que aborrece eso, hay antropólogos que dicen “no, qué horror esto”. Pero yo lo veo como: “bueno, tengo que vivir de algo, ¿me entendés?”. Y con la vorágine de la globalización y la cantidad de turismo que viene de afuera, que llega a Sudamérica, yo creo que ellos tuvieron que adaptarse. No es que creo, estoy segura que tuvieron que

adaptarse. Lo digo porque lo he visto en la calle eso.
(D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Además, hace referencia a que las propias comunidades prefieren usar mostacillas antes que cuentas cerámicas por “la fuerza del color”, dando cuenta del vínculo existente entre el color, las cosmovisiones culturales, los contextos sociales y los hábitats naturales de desarrollo cultural. D. L. cuenta:

D.L.: (...) Yo veo que todo lo que es el oeste, lo que es el Ecuador, Perú, Colombia, usan un montón el amarillo. Es una apropiación súper visible del color amarillo, se ve un montón en las cosas que hacen. Y yo veo en los indígenas de Panamá, un montón lo que es el brillo. La mostacilla con el brillo, porque ellos tienen una relación con el brillo del agua, como Panamá está rodeado por agua, eso los influencia (...) Y aquí del lado de los guaraníes, todo lo que es el Uruguay, Argentina, Paraguay, Brasil, yo veo que hay un uso de los colores más tierra, el rojo. Porque es el color de la tierra de esa región, en el sur de Brasil la tierra, igual que en Argentina, en Misiones, Corrientes. El negro, el ocre, los colores naturales se usan un montón en esa área también. Y los guaraníes usan mucho el negro también. El rojo por el urucum también que es un color importante en las pinturas corporales” (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021).

En las profundas reflexiones que transmite D. L. se evidencia su propia reflexividad y la interrelación que encuentra, experimenta y transmite entre amplios campos de conocimientos como lo son la etno botánica y la

antropología. Por ejemplo, en el siguiente extracto explica cómo fluyen las simbologías -al igual que las plantas-¹⁷, sobre las fronteras:

D. L.: (...) me fui a ver a alguien que me había refutado una cosa de los símbolos. Y yo desde el área de Biología le dije: mirá, la distribución de esa planta se dio porque los incas fueron los que bajaron ese tipo de plantas en nuestra región. Yo les decía que era un collar con símbolos de nuestra región. No es que el collar es con símbolos solamente de ahí. El símbolo, como una planta, no se mantiene, no sabe lo que es una frontera una planta. La planta cruza para el otro lado, como una semilla llega a una isla. Y había un Sr. que era de la Municipalidad, que no tengo nada en contra de la gente que trabaja en la Municipalidad, pero él carecía de total conocimiento para juzgarme. Yo prefiero que me juzgue uno que está en La Cañada, en La Laprida. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

Este último extracto de la entrevista da cuenta de la necesidad de sentirse interpelado por un par, desde la horizontalidad y, a su vez, el fragmento evidencia la recurrente violencia epistémica sufrida por un sector

¹⁷ Más allá que no poder establecer relaciones análogas entre migraciones simbólicas y fitomigraciones, la referencia en este caso sirve para explicar el uso y la presencia de representaciones de plantas recurrentes y típicas de regiones aledañas, pero que, no obstante, se encuentran en otras latitudes por circunstancias migratorias. Téngase en cuenta que la etnobotánica estudia y explica este tipo de vinculaciones.

considerado desde la *colonialidad del saber*¹⁸ como mero reproductor de técnicas y recursos, de escasa reflexividad e imposibilitados (conceptualmente) para la producción de nociones, reflexiones y teorías propias. A su vez, el relato de D. L., sirve como evidencia de la profundidad conceptual y reflexiva de un sector que, en el marco de sus propias experiencias, refuta dichas concepciones y continúa con voz propia reflexionando sobre la ineficacia de la diferenciación entre artes y artesanías. Según D.L. las artes y las artesanías son categorías móviles, intercambiables de acuerdo a contextos de uso, las cuales pueden comprenderse de manera unificada, como una existencia del medio, donde cohabitan ambas:

D. L.: Pero hay mucha gente que te dice que la diferencia entre arte y artesanía es que la artesanía es para usar y el arte no tiene uso. O sea, no tiene ningún uso, vos lo ves ahí y listo. Y yo digo: “pero hermano, si vos te comprás un jarrón, con esta simbología de los peruanos: ¿qué vas a hacer con este jarrón? ¿Te vas a poner a tomar agua? Vas a usar el de tupperware para tomar agua. El jarrón lo vas a tener ahí de adorno”. Y es lo mismo ¿es arte eso, no es artesanía entonces? Es una cosa que está en el medio, que las une a los dos. (D. Ladscica, entrevista personal, 9 de junio de 2021)

¹⁸ Edgardo Lander, «Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos», en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, comp. por Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 22-24.

Por su parte, otra tejedora, C. B., a través de su relato, también evidencia un exhaustivo conocimiento de procesos creativos en relación a procedimientos tecnológico-materiales. Destaca que, en la planificación previa de la imagen, también juegan otras variables en la combinación y en la planificación del diseño de superficie, vinculadas al hilado, donde se pueden combinar colores en las fibras o variaciones de textura en los grosores del hilo. Explica además que, según el tipo de diseño, es la forma de distribución y organización de los hilos, en el marco de su construcción basada en el conteo y la planificación matemática del mismo:

C. B.: Es un proceso matemático. Porque tenés que contar los hilos, las vueltas, más si hacés una figura geométrica. Porque te tienen que quedar las dos partes iguales, dos medios y las dos partes iguales. O sea que tenés que ir cortando los hilos y dar vuelta para que salga perfecta la figura. Si es geométrica, con más razón. Cuando haces un círculo, que es una de las figuras más complicadas, tenés que ir contando las vueltas de un lado y de otro, de acuerdo al hilo que vos tengas. Si en determinado hilo, de número tanto, en la urdimbre del lado derecho vos hiciste tres vueltas, del lado izquierdo del mismo hilo tenés que hacer tres vueltas. Y así (...) Por eso esos tejedores que tejen este tipo de técnica, ya sea mapuche o faz de urdimbre, que no tienen un patrón, que el patrón lo tienen en la cabeza, es algo fantástico. Yo realmente los admiro (...) además mientras más colores, más complejo es. (C.

Bigotti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 29 de mayo del 2022)

Otra de las entrevistadas es O. T., ceramista y feriante del “Paseo de las Artes”¹⁹. Su obra evoca de forma constante, a través de técnicas, materiales y morfosintaxis compositivas, las matrices culturales andino amerindias. No obstante, es necesario destacar que su obra integral también cita a las matrices culturales amerindias de proyección continental²⁰. La trayectoria de O. T., como relata en los extractos de entrevista que se citan a continuación, está fuertemente vinculada a sus procesos de experimentación constantes de taller:

O. T.: (...) el proceso de la cerámica, o por lo menos así lo interpreto yo del objeto, del objeto como fin, empieza por el diseño, empieza con la selección del material adecuado para ese diseño y luego viene el tratamiento de superficie que sin duda está hilvanado, porque va a depender de la pasta que tengas abajo, de la estética, del tratamiento, del método de construcción que hayas tenido (...) Yo creo que el objeto es íntegro, que empieza cuando empezamos a elaborar la idea, cuando nos vamos al diseño, allí ya se manifiesta, además los materiales también responden a la funcionalidad de la pieza, no es lo mismo hacer una bacha, que hacer una tetera, que

¹⁹ Tarditti fue feriante permanente del “Paseo de las Artes” hasta el año 2013, posteriormente a esta fecha ha concurrido a la feria en modalidad de visitante.

²⁰ Es a los fines del presente estudio que establecemos el recorte.

hacer una taza, que hacer una escultura, ahí cuando vas a hacer un objeto funcional, tenés técnicas y materiales adecuados para que respondan a esa funcionalidad, si tenés un marco artístico escultórico es otro el criterio (...). (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Su trayectoria se encuentra atravesada por otras experiencias más allá de las praxis del oficio, entre las que se destacan los viajes como formas de incorporación de conocimientos²¹. Su producción y relato constituyen otra evidencia del vínculo experiencial que conectan producción, viajes y formas de consolidación de conocimientos producto del contacto entre pares y de procesos de enseñanza-aprendizaje en comunidades indígenas. O. T. relata que su inicio en el estudio de la cerámica fue a través de la cultura condorhuasi, siguiendo con otras del NOA y, posteriormente, con civilizaciones de alcance regional como las preincaicas. Al igual que otros/as entrevistados/as, O. T. da cuenta que el estudio y la experimentación sobre procedimientos técnico-materiales es una fuente de acceso genuino y directo al conocimiento estético:

O. T.: (...) mi primer conexión con la cerámica fue a través de la cerámica Calchaquí, en Santa María, circunstancialmente, por un período de viaje que yo estaba haciendo por el norte (...) había unos amigos

²¹ Producto de su movilidad como feriante y como integrante de diferentes colectivos ceramistas en el que destaca "Hornos sin fronteras".

que estaban haciendo trabajo social en no sé qué, llego a visitarlos y estaban, entre otras acciones, en colaborar con el museo de arqueología, en restaurar y limpiar, en realidad era restaurar las urnas, moverlas, y yo entro a este universo y quedé...que fue como no sé, esa fue mi gran puerta a la cerámica y fue a través de la cerámica originaria. Después bueno yo trabajé muchos años con horno a leña y con las imágenes, nutriéndome con las imágenes de las cerámicas y ahí empecé a incursionar más, a investigar más sobre las cerámicas y a lo largo de este tiempo me dí cuenta y eso está a simple vista, que las culturas que habitaron nuestros territorios tienen en cerámica, bueno y otros en orfebrería, en arte textil, tienen... han dejado un bagaje y siguen, muchos de estos pueblos son pueblos presentes (...). (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Su relato transparenta un profundo estudio y conocimiento de iconografías y formas de disposición de simbologías de la antigüedad, en el que se comprende la adaptación y la flexibilidad simbólica contemporánea que mantienen las comunidades vivas. A su vez, presenta una mirada aguda y crítica sobre el uso de denominaciones como “cerámica de técnica indígena” o “cerámica de técnicas prehispánicas”, a las que considera como prácticas “de moda” y que, en términos contextuales, serían irreproducibles en entornos urbanos contemporáneos²². Al respecto considera que son

²² Por ser otro contexto socio histórico en el cual no podrían cumplirse casi ninguno de los eslabones de la cadena de producción, desde el reconocimiento

202

en realidad prácticas evocadas por procesos de producción artísticos contemporáneos. Por otra parte, reconoce a la cerámica como fuente material fundamental para la producción de conocimiento académico sobre la antigüedad americana:

O. T.: (...) gran parte de la historia de los pueblos originarios de estos territorios se recupera con la cerámica...Así que mi mirada por más que mi estética no tiene muchos puntos en contacto pareciera, mi mirada está siempre allí, mi alimento son las cerámicas originarias, si yo puedo viajar elijo lugares donde me pueda nutrir con cerámicas originarias, mis viajes son recorridos por museos días y días y días o por talleres de ceramistas de las regiones pero la verdad es que la cerámica a mí me nutre, me siento parte de esa expresión cerámica (...) Incluso en todo este trabajo de territorio que estamos haciendo con las comunidades²³, a mí me pasa, y creo que a muchos más que hablamos y que estamos gestionando este proyecto, yo tengo una deuda ancestral con estas culturas. (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Al igual de D. L., O. T. reconoce la necesidad de una apertura del campo académico, específicamente del artístico, hacia actores externos en pos de su legitimación como

de suelos y registros terrosos, pasando por la recolección y limpieza del material, hasta la elaboración de herramientas y usos.

²³ Se refiere a su participación en la Organización "Hornos sin Fronteras".

productores primarios y activos de conocimientos. Su vastísimo bagaje de técnicas ceramistas y registros terrosos locales, de procedimientos y comportamientos materiales, es reconocido y valorado por disciplinas que exceden las artes, como da cuenta el siguiente extracto de entrevista:

O. T.: (...) hay dentro de los espacios institucionales seres que están tratando de abrir, esto de acercar los saberes a otros espacios...identificar esto que el sistema académico no es el único válido...yo estoy ahora viviendo una experiencia hace dos años con geólogas y químicas de Conicet²⁴ que me llamaron, que están estudiando las arcillas locales de la región, pero el espíritu de este trabajo es justamente esto, de salir de la academia hacia otros saberes que fueron tan devaluados y desvalorizados desde la academia hace tanto tiempo... (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Su experiencia procede de una concepción de la *investigación-creación artística* vinculada al estudio y la observación del comportamiento del material. Es así que afirma “yo necesito producir, necesito la expresión a través del material, necesito el estudio del material y ver cómo se comporta” (O. Tarditti, entrevista personal, 31 de mayo del 2021).

La sección del relato que se presenta a continuación da cuenta de cierto cuestionamiento e incomodidad con la (auto) denominación de artesanal/ artesano/a hacia afuera

²⁴ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

de, como diría Pierre Bourdieu (1997) “el subcampo de producción restringida”²⁵:

O.T.: (...) cuando me preguntan qué soy, bueno, me encontré que decir “ceramista” me queda un poco más cómodo, por el solo hecho de que por mucho tiempo no pude decir ceramista, pude autodidacta (...) Yo no puedo negar que soy artesana, que mi trabajo es artesanal, como el de muchos artistas. Y además, también es una expresión artística. Y una coherencia artística y una decisión de vida, desde el arte (...) Artistas contemporáneos del arte popular (...). (O. Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Se entienden aquí en “yo no puedo negar que soy artesana” los cuestionamientos hacia el interior del campo disciplinar y la afirmación de la condición artesanal como una forma de las artes con su coherencia propia. Este fragmento, además, permite vislumbrar la formulación de otras nociones nativas -de formas de categorizar propias- como “artistas contemporáneos del arte popular” la cual sitúa la praxis al interior del campo artístico y en un contexto histórico acorde con las formas de producción de arte de la contemporaneidad. Esta denominación compuesta, que requiere situarse en un tiempo histórico específico, se entiende al comprender que, al igual que lo que sucede con

²⁵ Pierre Bourdieu «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, n° 25-28 (1990): 16, <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>

la noción de *indígena*, se activan ciertas lógicas de preterización, producto de la colonialidad, que tienen por objetivo *inmovilizar* sujetos y prácticas, una suerte de cosificación que facilita la desactivación de su potencial y, a la vez, permite presentar a aquellas categorías entendidas como históricamente *móviles* de forma innovadora²⁶.

Las continuas interpretaciones de los/as entrevistados/as en términos de ida y vuelta, desde *lo colectivo hacia lo personal* y desde *lo personal hacia lo colectivo*, permite comprender las operaciones de apropiación y las actualizaciones simbólico semánticas de parte del sector -formado mayoritariamente por agentes culturales no pertenecientes a comunidades indígenas- desde una dimensión afectiva de profundo respeto y admiración, producto de experiencias de vida compartidas las cuales propiciaron *valor simbólico, estético y afectivo* a legados culturales de matriz amerindio²⁷. El siguiente extracto de D.F. amplía dichas apreciaciones²⁸:

²⁶ Las categorías hegemónicas se ven beneficiadas con la subalternización y preterización colonial de otras, potenciándose en ellas su apariencia de movilidad e innovación.

²⁷ En este sentido afectivo Darío manifiesta haberse realizado su tatuaje en el ante brazo derecho el cual representa un diseño shipibo-conibo (etnia de la amazonía peruana). Los shipibo-conibo realizan diseños geométricos sobre distintos tipos de soportes con la particularidad que los mismos también pueden ser “cantados”. Debido a dicha interrelación de la música con la visualidad Farías eligió esta cultura como representativa de su propia experiencia artística donde converge música con visualidad.

²⁸ Profesor Nacional de música egresado del Instituto de Culturas Aborígenes, Córdoba. Artista plástico formado en la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta. Integrante de la Cooperativa de producción de instrumentos y luthería “La Caterva” y feriante permanente del “Paseo de las Artes”.

D. F.: Mirá yo tuve la suerte de estar por Bolivia, después me fui a Perú y después estuve en Brasil, que fue donde más tiempo estuve, pero cada uno de estos lugares, me aportó un montón (...) es como algo que fue tan inmenso, dentro de lo cultural, dentro de las expresiones que pude ver y apreciar, que muchas cosas me siguen cayendo a cuentagotas (...) yo estaba en la calle o sea que fue sí o sí absorber... absorber los sonidos que estaban cuando te subías al colectivito que te llevaba de un lugar a otro, a la música que pasaban, a las cholas gritando con una intensidad o sea era realmente muy único, todo eso inevitablemente va haciendo base para todo lo demás. Hoy siento que todo eso sigue reverberando y que digamos es una influencia constante (...) Pero con lo que más me quedo si se quiere tiene que ver más con la experiencia de vida, no sé...de sentarme y charlar con la mamacha que hacía la comida en la calle y que me cuenta sus experiencias...no sé para mí ya eso es un tesoro que yo lo guardo, un tesoro que siempre queda. Después que se yo, las experiencias vividas en lo musical y lo artístico, no es lo mismo verlo por YouTube que vivirlo (...) mi atención, estuvo en lo humano, creo que todo eso está ahí guardado y lo que se va asentando tiempo al tiempo (...) seguir buscando raíces, creo que eso es también lo que me interesa de todo esto... (D. Farías, entrevista personal, Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021)

“Daro”, como es conocido en el ambiente musical y artesanal de Córdoba, realiza instrumentos de procedencia andina como charangos y cajas copleras. Aclara, no obstante, que los mismos “adquieren un plus significación local” producto de su materialidad, constituida por maderas nativas del monte cordobés, las cuales les adjudican una sonoridad propia del lugar:

Las cajas copleras están también siempre inspiradas en las cajas del norte, pero inevitablemente también tienen esta cuota del bicho que es de esta zona. Porque partamos de que los materiales ya tienen un sonido propio (...) (D. Farías, entrevista personal, Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021)

A su vez, el testimonio de D.F., otorga claridad a la perspectiva del sector respecto de la frontera disciplinar desdibujada de la música con las artes visuales y entre proceso creativo, producción, técnica y estética. De forma específica, el entrevistado remarca su vínculo con la visualidad andina y particularmente con la ideografía “chacana”:

D.F: (...) el oficio de la luthería tiende a unir este vínculo que yo tengo con la música y con la creación manual, esto de estar dentro de lo que serían las artes plásticas uno va desarrollando, vas viendo las diferentes técnicas dentro de las distintas áreas de las artes visuales. Si lo pienso para vincularlo más digo...sería una escultura que suena [un cajón peruano] de alguna manera un instrumento. Hay una

intención de creación del volumen dentro de la transformación de la materia, pero se le aporta esa cuota de lo que sería el sonido que es una inmensidad.... Dentro de un instrumento también se le suma la sonoridad, la estética, la comodidad y eso inevitablemente también está atravesado por los materiales que elijo....cuando pienso en estéticas pienso también no solo en lo que se ve, sino también en el criterio por el cual uno elige determinadas cosas. (D. Farías, entrevista personal, Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021)

Por otra parte, en los extractos de entrevistas a P. A.²⁹ y a O. T. que se presentan a continuación, por ejemplo, surgen importantes consideraciones respecto al vínculo entre la incorporación de materiales, el reconocimiento geográfico de sus localizaciones y la incorporación de conocimientos y técnicas desde otras latitudes a partir de experiencias de viaje:

P.A.: (...) es una combinación de poder trabajar mientras uno viaja. Después capaz como una forma de vida también (...) la venta y un poco la producción también, porque uno está siempre en la calle digamos cuando está viajando, y por ahí bueno, también ponerse a laburar en una plaza, o atrás del puesto o del paño también y así a vender (...) Primero arrancamos el viaje por el país, por varias provincias del país, viajábamos en una camioneta y después más

²⁹ Artista textil (macramé) y profesora de Historia. Expositora visitante de las Ferias artesanales de La Cañada y Laprida.

adelante, ya encaramos para lo que era Latinoamérica (...) Por Bolivia, Perú, Ecuador (...) Cuando fuimos a Perú teníamos una gama de piedras, un montón de piedras, variaba el trabajo de acuerdo a lo que vos conseguías donde estabas, y después la influencia de la gente con las que te vas encontrando también, por ahí te van enseñando cosas o te van mostrando cosas, los otros artesanos digamos. Primero que por ahí te enseñan cosas que vos no sabés y después que, quieras o no, tienen una influencia también, no te digo que vas a copiar el trabajo, pero si te va a dar una apertura para investigar otras cosas. Me parece que esas dos cosas, están relacionadas con la artesanía, primero el material que te da el lugar y después la gente con la que te vas encontrando (...). (P. Alibortón, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 18 de octubre del 2018)

En el siguiente extracto de la entrevista con O.T.³⁰ emerge, además, el *conocimiento de campo*, un tipo de conocimiento experiencial que atraviesa y vincula las relaciones dialogales y de intercambio:

O. T.: (...) mi primer conexión con la cerámica fue a través de la cerámica Calchaquí, en Santa María circunstancialmente, por un período de viaje que yo estaba haciendo por el norte...tenía unos amigos que estaban haciendo trabajo social, llego a visitarlos y

³⁰ Ceramista, escultora y feriante permanente del PA durante el período 2010-2016. Ceramista de más de 40 años de trayectoria.

estaban, entre otras acciones, por colaborar con el museo de arqueología, en restaurar y limpiar, en realidad era restaurar las urnas, moverlas...y yo entro a este universo y quedé... fue como no sé, esa fue mi gran puerta a la cerámica y fue a través de la cerámica originaria (...) Incluso ahora, hace unos años, con un grupo de ceramistas de todo el país, que se llama “Hornos sin fronteras” (...) estamos haciendo transmisión e intercambio de conocimientos porque en la cerámica, en los pueblos originarios, los podemos llamar así porque es donde más cómoda me siento, se ha perdido mucho, más incluso que el textil, más que otras prácticas porque los empiezan a excluir de sus territorios y a correr de sus territorios y en ese viaje nómada que tienen por exclusión, no por decisión, van perdiendo registro de sus tierras, de su arcilla, entonces por ahí no les ha sido fácil, llegar a un nuevo lugar y reconocer la arcilla, y recuperar las prácticas cerámicas. Quizás si a lo mejor continuó el textil porque los ganados ovinos que habilitan la lana los llevaban con ellos, pero la cerámica es una práctica que ha perdido mucho... Pero bueno yo como experiencia puedo contar que vos te pones a trabajar con un grupo de niños o adolescentes de alguna de las comunidades a las que vamos a los valles Calchaquíes, a distintas regiones, pero cuando vos pones un trozo de arcilla (...) aparecen piezas que tienen mucho que ver con las ancestrales, y es como muy notable y es como muy fuerte porque vos decís ¿dónde queda esa información que “aparentemente” está perdida? (O.

Tarditti, entrevista personal, Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021)

Este fragmento sirve para comprender algunas razones que explican por qué gran parte de la transmisión visual y material indígena sobrevive -y se traslada por grandes territorios y distancias- a través de prácticas textiles, por sobre otras, producto de los grandes procesos de desterritorialización colonial. Iconografías, materiales y técnicas se han trasladado sobre soportes de alta movilidad, como son los textiles, portables y trasladables sobre los cuerpos, a través de numerosas y forzadas migraciones producto de los procesos de desterritorialización colonial. En estas migraciones las poblaciones han podido trasladar sus animales, y con ellos, continuar las prácticas textiles y las técnicas de hilado.

Por último, la comunicación personal entablada con A.CH., feriante transitorio-itinerante de las ferias de Güemes, resulta interesante en términos generales (la cual da cuenta de cierta autopercepción recurrente de parte de numerosos agentes del sector) al enunciar que se reconoce dentro de “una tribu nómada que traslada y transmite conocimientos y prácticas” (Comunicación personal, Ciudad de Córdoba, 5 de julio del 2017)³¹. A su vez A. CH. identifica a “la tribu a la que pertenece” como “artífices nómades del arte colectivo” que “retransmitimos conocimientos vía oral no a través de

³¹ Se encontraba vendiendo en la puesta de Güemes durante su instancia de viaje. No reside de forma permanente en ninguna locación. Se considera “nómade”. La ciudad de Córdoba (Güemes) se encuentra dentro de su circuito de venta -desde el 2000- durante sus traslados por Argentina en una línea que vincula Buenos Aires con el NOA y desde este hacia la región andina.

libros” reconociéndose además como portador de un “oficio mixto que utiliza viejas y nuevas tecnologías”.

Conclusiones

Una de las primeras cuestiones que emerge a la luz del trabajo de campo, la realización de entrevistas y el análisis de las mismas, es el constante intercambio interpelador en el que interviene el sector artesanal y donde reafirma sus propias nociones de reflexividad, sector que *se encuentra en contacto constante con una aparatología de interlocución social*. Sus agentes, en exposición continua, son exponentes performativos de formas donde las artes ponen el cuerpo, intermediarios de sus propias obras, *son parte de la performatividad de las mismas*. Es así cómo, habituados a interrelaciones conscientes entre cuerpo-praxis-materialidades-imágenes, sus relatos dan cuenta de forma constante de procesos creativos y de la comprensión de la constitución de la imagen en relación a procedimientos técnicos, experiencias sinestésicas y memorias afectivas. Donde unos ven similitudes iconográficas, ellos comprenden y consideran una correlación entre imágenes, texturas, secuencias corporales, materiales, relaciones matemáticas, geografías, lugares de procedencia y recolección, junto a formas de producción y superposiciones de sistemas visuales.

En esta línea, emerge de forma relevante el vínculo indisoluble entre *agentes-viajes-contacts culturales-condiciones de reconocimiento-* como nodo fundamental para explicar procesos de identificación materiales, técnicos y simbólicos de matrices culturales amerindias de larga

proyección territorial e histórica. Aquellos agentes productores que mantuvieron contactos y experiencias sensibles relacionadas a sus oficios en diversas locaciones, vinculan visualidades, técnicas y especificidades formales a tradiciones culturales -por ellos- fácilmente identificables y geolocalizables.

Los viajes funcionan, junto a procesos de enseñanza-aprendizaje entre pares, como instancias de formación donde las comunidades indígenas y sus prácticas estéticas culturales funcionan como maestros, formadores y fuentes de conocimiento técnico, estético y creativo.

A su vez, otro punto a destacar es su consideración de las prácticas apropiacionistas como dinámicas en doble sentido, como relaciones de ida y vuelta producto de los contactos intra culturales, donde las comunidades indígenas se presentan como productoras de autonomía estética y conceptual en el marco de sus propios procesos internos y en convergencia a relaciones de interacción cultural. Esta comprensión, de profundo respeto, evidencia una consideración de las agencias simbólicas indígenas y mestizas desde una dimensión dinámica y móvil, las cuales no son subestimadas, ni necesitan *ser rescatadas* a la luz de su relación con lo occidental. En este sentido se puede inferir que estos *agentes culturales móviles* funcionan como intermediarios entre las estéticas de matriz amerindio y estéticas de matriz occidental, siendo los espacios públicos los primeros lugares de transferencia expositiva. A su vez, dichos agentes se constituyen en *nexos* para el aprendizaje y la comprensión de prácticas y cosmovisiones estéticas de comunidades indígenas.

Por otra parte, esta serie de relatos sirve para refutar cierto imaginario -y digamos también discurso- tan pregnante en el campo académico de las artes visuales, que considera a los/as artesanos/as como meros reproductores de técnicas y recursos, carentes de indagaciones e investigaciones estético creativas. La etnografía permite al respecto, a partir del propio relato y sus categorías nativas, dar cuenta de procedimientos creativos, búsquedas estéticas e indagaciones conceptuales análogas a las de las artes visuales hegemónicas.

Por último, otro aspecto fundamental a destacar que permiten vislumbrar los relatos, son las redes de agentes, genealogías e itinerarios de circulación regional ya establecidos de parte de estos agentes, los cuales permiten comprender migraciones técnicas, estilísticas y procesos de asimilación de estéticas intrarregionales. Esta observación habilita, por un lado, considerarlos como *agentes de alta movilidad regional* y, a su vez, cuestión emergente durante el trabajo de campo, de *alta movilidad e interacción extra e inter institucional*³².

³² Producto de la interacción de dichos agentes con el campo del arte institucional debido a que, gran parte de ellos, siendo a su vez artistas plásticos de formación, producen y exponen (en paralelo a su producción artesanal) en espacios "tradicionales" de exposición artística como salones, galerías, museos, etc. También hay que considerar a aquellos/as agentes que exponen en los espacios públicos y colaboran o mantienen diferentes vínculos laborales con centros culturales, salas de exposición, talleres de oficios y escuelas de formación complementaria. Por otra parte, una condición análoga sucede con aquellos/as agentes vinculados/as a las artes escénicas quienes, a la vez que presentan monólogos y prácticas performáticas en los espacios públicos, tienen amplia actividad en el circuito de salas de teatro tanto de gestión municipal como independiente. Por último hay que destacar un porcentaje significativo de artesanos/as expositores en los espacios públicos que a la vez ejercen como docentes en el circuito educativo tanto privado como público.

Bibliografía

- Bauböck, Rainer; Della Porta, Donatella; Lago, Ignacio y Ungureanu, Camile. «¿De las “guerras” metodológicas al pluralismo metodológico?». *Revista Española de Ciencia Política*, 29 (2012): 11-38.
- Besana, Patricio Bruno. «Notas sobre el uso de la etnografía y la teoría fundamentada en ciencia política. Un análisis amplio de la participación política y el Estado en asentamientos informales de la periferia de Buenos Aires, Argentina». *Universitas humanistica*, 86 (2018): 107-137. doi:10.11144/Javeriana.uh86.nuet
- Becker, Howard S. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bourdieu, Pierre. «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios*, n° 25-28 (1990): 1-26, <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>
- Canclini, Néstor García. «Estética y Ciencias sociales: Dudas convergentes». En *La sociedad sin relato*. Editado por Néstor García Canclini, 29-63. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Collier, David y Elman, Colin. «Qualitative and multi-method research: Organizations, publication, and reflections on integration». En *The Oxford Handbook of Political Methodology*, editado por J. M. Box-Steffensmeier, H. E. Brady y D. Collier, 780-795. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Della Porta, Donatella y Keating, Michael. *Approaches and methodologies in the Social Sciences: a pluralist perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Dussel, Enrique. «Europa, modernidad y eurocentrismo». En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, 41-54. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Glase, Barney y Strauss, Anselm. *El desarrollo de la teoría fundamentada*. Chicago: Aldine, 1967.
- Lander, Edgardo. «Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos». En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*.

Perspectivass latinoamericanas. Compilado por Edgardo Lander, 11- 40.
Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Entrevistas

Alibortón, P. Ciudad de Córdoba, 18 de octubre del 2018.

Bigetti, C. Ciudad de Córdoba, Paseo de las Artes, 29 de mayo del 2022.

Elkin, A. Biale Massé, Córdoba, 17 de mayo del 2021.

Fariás, D. Casa Grande, Córdoba, 28 de abril del 2021.

Giménez Becerra, C. & Michelazzo, S. Ciudad de Córdoba, Paseo de las Artes, 28 de junio del 2018.

Ladscica, D. 9 de junio de 2021. Vía meet ya que la entrevistada se encontraba en ese momento en Lisboa, Portugal.

Motos, N. Salsipuedes, Córdoba, 21 de diciembre del 2021 y 24 de enero del 2022.

Samuel. Entrevista personal. Ciudad de Córdoba, 9 de mayo del 2021.

Tarditti, O. Ciudad de Córdoba, 31 de mayo del 2021.

La Autora

Es Doctora en Artes. Becaria doctoral CONICET. Especialista en Prácticas de Producción artístico contemporáneas (FA-UNC). Licenciada en Escultura (FA-UNC). Es docente en las cátedras Introducción a la Historia de las Artes, Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y Escultura 1 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Artista visual, platera y activista. Investiga los aportes de las matrices visuales indígenas a las artes latinoamericanas.