

El abordaje interdisciplinario del arte indígena como concepto de arte ampliado en el marco de la historia del arte contemporáneo

Ponzinibbio, Joaquín /Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
joaquinponzinibbio@yahoo.com.ar

Andruchow, Marcela/Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata -
marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Enfoques actuales de la investigación en artes: cruces metodológicos y abordajes transdisciplinares en el análisis de las prácticas artísticas.

Coordinación: Subárea “Arte, estética y política” de IdiHCS-FAHCE-UNLP

Palabras clave: Intercultural-Arte indígena-Iconología

> **Resumen**

El presente trabajo desarrolla las posibilidades de problematizar algunos aspectos metodológicos que permiten postular al concepto “artesanía indígena” como categoría de análisis pertinente dentro del método iconológico en arte, con un enfoque interdisciplinar.

El abordaje transdisciplinar se desarrolla al contrastar significaciones y temas iconográficos identificados en el trabajo de campo (observación flotante y fuentes orales primarias) con la categorización diferida de nociones y dimensiones de la cosmovisión indígena guiada por el estudio de estudios etnológicos (fuentes secundarias).

En una perspectiva intercultural el valor simbólico de la artesanía indígena solo puede reconstruirse mediante los registros e interpretaciones de su dimensión intangible, lo que permite redimensionar a ese artefacto como un objeto de arte ampliado de la historia del arte contemporáneo. Las unidades de análisis de este objeto ampliado abarcan desde el análisis formal de la configuración sensible de las formas de representación, hasta hábitos asociados (tabúes en la recolección de materia prima, en el trabajo, en el manejo del producto; en la forma en que se “curan” las piezas, etc); géneros discursivos (rezos, consejos); imágenes de los talleres; lugares de venta; flora, fauna y ambientes de los parajes ancestrales e interpretaciones tradicionales locales evocadas por los motivos artesanales.

El análisis consiste en correlacionar temas a las diferentes interpretaciones de los motivos artesanales, señalando los vínculos de dichos temas con las nociones y dimensiones de la cosmovisión indígena. Esos temas remiten a: mitos y rituales shamánicos, historias de vida, memoria histórica, anécdotas de misterios en el monte y vida cotidiana. La conjunción y

equivalencia de elementos de diferente índole se justifica dada su unidad funcional como dato sensible de la categoría que las integra: la artesanía indígena como objeto ampliado y como hipótesis hermenéutica.

› **Introducción**

Este trabajo estudia las significaciones indígenas de las “lechucitas tobas”, artesanías en cerámica comercializadas por miembros de comunidades urbanas Qom en ferias y puestos de venta callejeros. Se estudian en particular a partir de la obra y los testimonios de Eduardo Custodio, artesano y presidente de la comunidad Raíces Tobas de la ciudad de La Plata. Las figuras artesanales son interpretadas como materialización de un repertorio imaginario de motivos inspirados, en su mayoría, en el monte chaquense. El análisis se orienta a profundizar en interpretaciones de las “lechucitas” asociadas a la visión chamánica que ponen de manifiesto el especial vínculo de los Qom con el monte como lugar de poder (Wright, 2008). Complejizar teórica y metodológicamente la práctica artesanal indígena contemporánea nos permite señalar múltiples nexos entre la artesanía y una red de significaciones donde la sensibilidad y la cosmovisión indígena juegan un papel estructurador. Así mismo, este tipo de enfoque advierte el modo en que actualmente dichas visiones de mundo resultan tensionadas por dilemas surgidos de un contexto histórico adverso: despojo de las tierras, crisis económica y migraciones a centros urbanos. Es a partir de este proceso que miembros de muchas comunidades originarias viven y/o se trasladan a centros urbanos a vender su producción artesanal. Los aspectos simbólicos subyacentes en este tipo de producción cultural no se aprecian directamente debido a la persistente ausencia de una curaduría propia del circuito de venta de este tipo de arte popular. Dicha problemática nos ubica frente al desafío de *materializar saberes inmateriales* (Gallois, 2007). En una perspectiva intercultural, el valor de los bienes indígenas reside, antes que en sus cualidades estéticas formales, en sus particulares usos culturales y formas tradicionales de conocimiento (Andrello y Ferreira, 2003). Como invención contemporánea que plasma la visión Qom, las alhualoopí¹ pertenecen al Arte Popular y desde allí extienden sus vínculos con el Arte Indígena. Pero el vínculo que se establece entre el objeto de arte y esa cosmovisión particular es difícil de visibilizar cuando las artesanías indígenas circulan normalmente en condiciones de exhibición precarias. Muchas veces mezcladas con objetos no artísticos, ya sea en ferias o vidrieras de comercios del mercado turístico y de diseño nativo. Esa exhibición sin una apoyatura en las interpretaciones indígenas de la artesanía, aparece como una dificultad estratégica para redimensionar cultural y patrimonialmente estos bienes.

› **Enfoque metodológico**

La indagación de las *significaciones indígenas* de las lechucitas Qom, en base a un abordaje interdisciplinar requirió, en principio, un ajuste de métodos interpretativos usados en la historia

¹Alhualoopí: Todo lo que se hace con barro, en lengua Qom.

del arte. En particular el enfoque iconológico (Panofsky, 1955; Gombrich 1983; Ginzburg, 2013; Burucúa, 2007). Los objetivos y problemas de este enfoque debieron ser reconsiderados críticamente en función de las particularidades del Arte Indígena entendiéndolo como arte a partir de reflexiones contemporáneas (Escobar 1993, 2008). El análisis de las figuras artesanales como motivos temáticos se desarrolla a partir de la trama socio-histórica contextual que las figuras evocan en el testimonio oral. Las interpretaciones locales suelen hacer referencia a muchas dimensiones de la cultura indígena y a problemáticas del contacto colonial. Este tipo de valoraciones e interpretaciones de primer orden son el punto de partida del análisis.

En segundo lugar la combinación de un enfoque iconológico con el método etnográfico propio de la antropología sociocultural, permiten desarrollar el análisis más allá del análisis formal y de contenidos intrínsecos del objeto obra plástico-visual. El aporte antropológico permite complejizar la interpretación simbólica de la artesanía y desde esta perspectiva se la entiende como un objeto de estudio “ampliado” al que mejor le cabe la denominación de “práctica artesanal”. Esta práctica abarca al producto artesanal tangible, repertorio de figuras y motivos, junto a todo un complejo de momentos de la artesanía entendida como oficio y práctica social. Las significaciones involucradas en dichos momentos son parte del aspecto intangible de nuestro objeto de estudio. Las mismas resultan a partir de la observación y/o registro de la recolección de materia prima, de la trasmisión del saber hacer artesanía, de las formas de manufactura, de las formas de exhibición, de los diálogos con el público, de la manera de tratar las piezas de venta y de ciertos usos locales dados a la artesanía.

Ambos métodos implican técnicas diversas como el análisis iconográfico de las piezas, el relevamiento bibliográfico exhaustivo sobre el tema y el diálogo dirigido con informantes clave en el proceso de investigación.

El método iconológico es un enfoque que se orienta a considerar las obras de arte como documentos históricos e incluso antropológicos. La trascendencia de este método está dada por su capacidad de romper y renovar las interpretaciones históricas tomadas en forma acrítica.

(Gombrich, 1963 citado en Ginzburg, 2013) Ya sea un esteticismo de la “forma pura” o meras contextualizaciones enciclopédicas de las obras de arte en un periodo histórico general.

Panofsky² separa los estudios iconológicos en dos grandes instancias, una iconográfica-intencional y otra iconológica-sintomática. La primera corresponde a la identificación de los motivos iconográficos según invenciones intencionales del artista, convencionalismos en estilo y en el tratamiento de ciertos temas. El objetivo de estas instancias en el método es hallar las significaciones intrínsecas de la obra, con el fin de jerarquizar el significado intencional u original para articularlo con otros sentidos posibles (Gombrich, 1983). Esta observación le permite a Gombrich desarrollar el principio de primacía de los géneros como modo de diferenciar el significado intencional de otras posibles significaciones e implicancias que, como es de esperar, van siendo asociadas a una misma obra a medida que pasa el tiempo. Este autor habla del “carácter esquivo” del significado dado que parece plausible discernir varios niveles de significado en la obra. En el caso de las lechucitas varios de los significados primarios aparecen mezclados dada la

² Este autor, discípulo de A. Warburg, desarrolló las implicancias del método iconológico creado por aquél.

multiplicidad de temas evocados en cada pieza. Este tipo de ambigüedades se pueden considerar características del simbolismo cósmico indígena, que tiende a condensar diferentes e incluso contradictorios tipos de significaciones que confluyen en un mismo motivo. La rigurosidad interpretativa de los símbolos sagrados indígenas de desarrolla en la identificación de diferentes contextos según un sistema de interdicciones, o sea responde a la sabiduría de la gente suficientemente experimentada para hacer una lectura diferida de varios sucesos que desconectados, en cambio, carecen de gravedad.

La instancia de interpretación iconológica se desarrolla al confrontar el análisis anterior con lo que el historiador evalúa como la significación intrínseca de otros documentos culturales, externos pero históricamente vinculados a la obra o grupo de obras en estudio que se puedan conocer (Panofsky, 1955). De este modo se postulan inferencias fundadas para identificar valores culturales implícitos que permitan postular a las obras como “rasgos sintomáticos” de la cultura de la que trate el estudio. El sentido de esta división reside en el proceso que va desde la descripción de las formas plásticas hacia su interpretación como “formas simbólicas” (Calabrese 1987), de modo tal que la forma plástica engarce en *“la historia de los síntomas culturales o símbolos en general”* (Ginzburg, 2013). Así se valoran los estilos y contenidos de las obras plásticas como documentos de un sentido unitario sobre la concepción del mundo contenida en la obra (Ginzburg 2013).

En la base de las manifestaciones del arte, más allá de su sentido fenoménico y de su sentido de significado se dispone un contenido último y esencial: la involuntaria e inconsciente auto revelación de un comportamiento de fondo hacia el mundo, que es característico, en igual medida, del creador individuo de determinada época, de un determinado pueblo, de una determinada comunidad cultural (Panofsky, 1955).

La especificidad de nuestro objeto de estudio exige una adecuación de los estudios iconográficos ya que la tendencia de figuras sumarias presentes en el repertorio de motivos artesanales Qom no resulta equivalente al motivo de las imágenes complejas para las que originalmente se desarrolló el método. Además surge otra dificultad a partir de la formulación de Panofsky que refiere a la reconstrucción de programas como objetivo de la iconografía³. Pero esta característica depende de si las obras están o no constituidas en un grupo programático. De todos modos podemos decir que en el caso de las artesanías Qom se trata de poner en relación unas figuras con otras, integrarlas en macro temas y establecer vínculos significativos entre las mismas. En definitiva, la reconstrucción programática equivale aquí a la reconstrucción de una escena general según la interpretación de un tema complejo que aparece en sintonía con la mentalidad del círculo de personas involucrado en su producción.

En nuestro caso, la descripción de los motivos artesanales que corresponde a las representaciones figurativas de “bichos”, se agota en la identificación de la especie de referencia. El motivo carece de gestos y atributos suficientes como para indicar un tema específico de origen literario, o sea no se trata de imágenes narrativas y tampoco alude a una forma convencionalizada de presentación de

³ El método en cuestión fue desarrollado principalmente, para el estudio del Renacimiento europeo. Dado que en la sociedad florentina del renacimiento había círculos intelectuales destinados a elaborar programas de imágenes, el objetivo iconográfico expresado para este tipo de objeto de estudio se llama objetivo de la reconstrucción del programa

cierto personaje. Para figuras indígenas de este tipo, sintéticas y tendientes al hieratismo, es la escena del imaginario cultural, la que nos ofrece los contextos temáticos relevantes. Así queda planteada una diferencia central entre el motivo de la imagen del que habla Panosky y la tendencia sumaria de los motivos artesanales indígenas a los que denominamos Figuras.

Temas del contexto interpretativo; rasgos convencionales; decoro en géneros artísticos y discursivos. Todas estas nociones revisadas orientan el análisis de las Alhualoopí a fin de ajustarlas a las particularidades de la actividad artesanal y la visión indígena.

› ***El arte, las artesanías indígenas y la emergencia de la interculturalidad***

Los primeros puntos de inflexión histórica del campo del arte que conducen hacia lo multicultural y los síntomas de la diferencia en tiempos contemporáneos se manifiestan de forma definitiva en las décadas de los años ochenta y noventa del siglo pasado, en medio de la expansión y el crecimiento de los cambios transfronterizos y transnacionales. El pensamiento visual contemporáneo hace eco de las críticas pos-coloniales y señala el carácter colonialista de la institución occidental del Arte. Esta apertura permite reconocer en las producciones estéticas-visuales de los “otros” la “*capacidad transgresora de su alteridad*” (Guasch, 2000). Pero dicho reconocimiento no puede ser posible si aún se pretenden tipologías artísticas directamente equivalentes a las propias. Es en este punto donde cobra relevancia la exploración de nuevos objetos para la crítica de arte.

Desde la primera mitad del siglo XX fueron germinando, nuevas condiciones del campo artístico que actualmente ofrecen la posibilidad de tensionar siempre un poco más este ámbito disciplinar. El arte contemporáneo ha dado visos de poder resistir esas tensiones gracias a que sus definiciones son menos taxativas y excluyentes que la época de absoluta primacía del arte moderno. Una de las consecuencias más importantes del estremecimiento producido por los movimientos de vanguardia ha sido la crisis de la representación en el arte (Escobar, 2010). Desde entonces surgen dos cuestiones: las tensiones producidas por valoraciones extra-artísticas y la oportunidad de incorporar nuevos objetos al campo del arte.

Así expresa Escobar el valor extra-artístico del arte contemporáneo:

El arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera. Por eso, cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos estéticos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis, sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas. (Escobar 2004).

En sus notas, Escobar (2004) recalca las “*funciones mediadoras de la forma*” en un contexto donde el arte “*privilegia el concepto y la narración, sobre los recursos formales*”. Pone el foco en este problema, dado que lo considera un rasgo ineludible del arte si se desea evitar el riesgo de la indiferenciación que conlleva el interés por lo extra-estético.

Por su parte el Arte Indígena se presenta como un sistema artístico en conflicto con el arte moderno (Escobar, 1993). La principal dificultad señalada por el autor es que en las sociedades indígenas “*lo estético no puede ser desgajado limpiamente de un complejo sistema simbólico que*

parece fundir diversos momentos que nosotros distinguimos desde afuera como arte, religión, política, derecho o ciencia". La belleza en ese arte "es autónoma sólo por un instante: el necesario para respaldar mejor la eficacia del objeto en su función social" (Escobar, 2015)

El propio sentido de lo bello se fundamenta apelando inmediatamente a significaciones de una trama simbólica de la que resulta imposible escindirlo sin mutilar su riqueza expresiva. En este sentido Escobar interpela la noción moderna de lo estético:

¿Cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajes cifrados del culto, los prosaicos afanes en pos de la comida y el complicado ejercicio del pacto social? .Así ocurre que el auténtico contexto normativo del arte indígena no resulta de una extrapolación abstracta de normas del arte occidental, sino de interpretar la manera que tienen las expresiones artísticas de revelar, recalcar y/o conjurar los argumentos más profundos de cada etnia. (Escobar 2014).

El enfoque de este trabajo requiere dilucidar matices de diferencia entre las artesanías ideadas expresamente para la venta, y las expresiones de lo que podemos llamar el Arte Mayor indígena en referencia a aquellos objetos de uso tradicional que en algunos casos se *encienden* en simbolismos mágicos y/o mitológicos, ya sea a través de la memoria en contextos de uso cotidiano tradicional o a través de su activación poderosa y significativa en contextos de uso ritual. Por su parte, la artesanía se presenta como un género de piezas destinadas principalmente al intercambio comercial que usualmente revisten una consideración menos grave que otras producciones insertas en el ritual. A veces los objetos son los mismos, pero varía la actitud hacia ellos, tal como en el caso de máscaras del Arete⁴. Las máscaras Aña del Arete del ritual se vinculan con la presencia de los muertos (Bossert y Villar, 2001) y por eso se destruyen en las aguas purificadoras del río cuando culmina la celebración. Actualmente algunos las conservan o recrean para la venta sin el temor que les inviste la ocasión del ritual. De un modo similar cabe preguntarnos si un Keltatuwe (pectoral prendedor de plata mapuche) tiene la misma condición ontológica en la mesa exhibidora de una feria que en su despliegue en la gran rogativa Nguillatun (Antinao, 2011).

Esta cuestión no responde a un debate académico occidental sobre las tensiones entre la valoración del arte y de la artesanía o artes aplicadas. Tampoco tiene nada que ver con la violencia simbólica implícita en el posible carácter peyorativo de denominar una obra utilizando el término artesanía. Lo que es importante atender es al hecho de que el valor cultural de la artesanía indígena viene principalmente dado o, mejor dicho, mediado por la interpretación oral antes que por un contexto significativo convencionalizado como es el ritual o el modo de vida tradicional. Aun así las apreciaciones del arte indígena son reveladoras para la artesanía en tanto, en tanto estas también se hallan inmersas en una trama cultural cerrada e indivisible.

⁴ El arête es el carnaval de los pueblos guaraníes. Se celebra con danzas de enmascarados evocando un convite a los difuntos. La gente disfruta y también se entristece en el momento que los ancianos se despiden de sus familiares consignando que quizás ya no estén en el festejo del próximo año.

› **Estudio de caso**

En el caso de las lechuzas Tobas, sus significaciones se hacen más precisas en la medida que se esclarece su referente natural. Mientras que la mayoría de los artesanos sintetizan los rasgos de la lechuza (fig. 1) y los búhos (fig. 2), el informante Eduardo Custodio representa a éste último diferenciando dos especies, una de ellas con claras significaciones chamánicas: el Qo'oloxolqoq (fig. 3: Otus choliba, 24 cm aprox.).

El Qo'oloxolqoq tiene orejas pero más chatas, más cortas. Su nombre parece su canto colo gol coc coc coc –fonética en español- está más relacionado con los Pioxonaq -chamán-. El búho le trae la información y el Pioxonaq le entiende cuando canta. (Custodio, 2012) (fig. 4)

En el imaginario Qom los búhos son aves nocturnas que suscitan temores por sus poderes como Pele'eka -ave de noche-. En la cosmovisión Qom la noche es un ámbito diferenciado, como si otro plano irrumpiera en la tierra (Wright, 2008).

Custodio le atribuye el rol de auxiliar chamánico:

Cuando el Pioxonaq le está curando una enfermedad a alguien, el búho aparece y se convierte en un espíritu que es invisible pero se escucha su voz en idioma qom. El ave le trae la información y el Pioxonaq le entiende cuando canta. Le cuenta lo que pasa en otros lugares y otras comunidades. (Custodio 2012).

Según testimonio de Mauricio Maidana y Cirilo Gómez (Medrano, 2011), los animales con los que se comunican los chamanes se llaman n'natac ("que le preguntan/ entre noticia y pregunta"). No son animales comunes ya que se trata de seres que pueden aparecer con su forma animal o como espíritu. Otra interpretación similar es comprender este búho como nacohubiaxa (fig. 5), ave que avisa si un chamán anda por el lugar en forma de espíritu o nqui'i. Se entiende que el espíritu de estos animales es el espíritu de un Pioxonaq difunto. En contextos de conflicto y violencia traumática este tipo se ser oficia de guía de los jefes en emboscadas y huidas. La asociación más renombrada es la del mítico cacique Megesoxochi y su pájaro Huole (Sánchez, 2007). Custodio explica que el Pioxonaq entiende el idioma de otras especies porque en el tiempo primordial estos también eran chamanes convertidos en los padres -lta'a- y madres -late'e- de los animales luego de un cataclismo. Son estos seres míticos los que brindan ese don al chamán.

Para Tola (2012)

A partir de la práctica chamánica el cuerpo del chamán se construye como un cuerpo abierto, móvil, múltiple y extenso. Las entidades entran y salen de él durante las curaciones y los sueños, los n'natac son convocados por su voluntad y participan de su vida onírica, sus fluidos y cantos se vuelven el vehículo de poderes y sensaciones entre su cuerpo, el del paciente y el del chaman agresor. El cuerpo chamánico es la expresión extrema del cuerpo abierto qom susceptible de transformaciones, conexiones, raptos y fusiones que constituyen a la persona en tanto persone múltiple y en devenir

En la visión qom, -Qom Lataxac-, los sujetos dotados de emociones y capacidad de reflexión pertenecen a una gran categoría denominada Siyaxaua. La capacidad de voluntad personal y reflexión es común, mientras que varían la forma y el punto de vista anclados en el cuerpo de cada especie. Los poderosos son las jaqa'a -personas no humanas, invisibles- que para establecer un vínculo con las jaqaja -personas humanas- adoptan múltiples formas animales, humanas o mixtas:

humanas con rasgos animales y vegetales o con alguna anomalía como las rodillas al revés (Tola 2012 y Wright 2008).

Los secretos o dones son una cuota de poder que los no-humanos entregan a los humanos por compasión (Tola 2012). La compasión está implícita en las relaciones humanos y no-humanos. Messineo (2014) cita el término nachoxonnaxac, súplica o llanto del corazón mediante el cual se pide al auxiliar la mejora de una persona o la solución de alguno de sus problemas; como un ruego según Custodio. Se ha registrado en casos urgentes, la posibilidad de curar las artesanías con rezos a fin de propiciar su adecuada activación.

Para el artesano Qom Abel Paredes la artesanía puede ser curada mediante rezos y plegarias a seres poderosos, como el dueño de la naturaleza a fin de que la figura ayude a quién la compra con un problema puntual (fig. 6). Paredes comentó una anécdota de una *manito* especialmente preparada para tratar la adicción al cigarrillo que sufría el esposo de la persona que se la encargó. Explicó que hay que ser cuidadoso pues el ser al que se le pide es tan poderoso como San La Muerte.

Luego de que la manito -N`uaq `achic- sea curada con plegarias, la señora debía poner las colillas de cigarrillo del marido en la mano. La anécdota culmina con el éxito del cometido de la figura, al enterarse por medio de la mujer, que el hombre finalmente dejó de fumar. Al hablar sobre el modo de actuar de la figura de la lechuza Paredes explica que tanto la figura de cerámica como el animal tienen la posibilidad de que su cuerpo sea llenado por el dueño. Parecería que esta forma de materializarse en un cuerpo prestado le permite al dueño vehicular su agencia en la ocasión que resulte indicada. La voluntad y conciencia individual reside en Lki`i –alma imagen-, esta es la condición igual de todos los existentes, humanos y no humanos (Tola 2012 y Wright 2008) y lo que permite su interacción benéfica o no.

Según las categorías qom la activación de la figurilla curada puede leerse como parte de ese proceso continuo del flujo de poder:

-A`choxoren (principio de compasión): El artesano se compadece del problema del comprador. Con un n`achiyaxaco (rezo) cura la artesanía apelando a un Oyk (poder). La operación es delicada dado el carácter ambivalente de la teofanía.

-El logxo´ (dueño) de la naturaleza (Nowet) se apiada de la plegaria y atiende al humano gracias a que los dos son Siyaxaua (seres reflexivos).

-La figurilla queda preparada para servir de embace al espíritu (Lki`i) poderoso o n`atac. Cuando se active funcionará como un Nowets dada la pluralidad de la teofanía. Este aspecto también abre la posibilidad de que participen otros múltiples de Nowet .

La efectividad de la operatoria consiste en depositar las colillas de cigarrillo en la manito para que este poder activado contagie al fumador: principio de nauoga (contagio).

› **Consideraciones finales**

El método iconológico revisado y los aportes de la recolección etnográfica confluyen para aproximarnos a interpretaciones de las artesanías que las hacen funcionar con la gravedad de aquellos objetos de uso específicamente ritual. Pudiendo establecer nexos con sus referentes naturales (en lo iconográfico) y con sus significación en la cosmovisión del grupo; para alcanzar interpretaciones que redimensionan la relevancia de esos objetos aun en contextos cotidianos.

Estas piezas que en lo general se asumen como objetos sin valor artístico o simbólico, intercambiables y sin compromiso cultural, aparecen a la luz de este estudio como ricas expresiones plásticas colmadas de atributos y significaciones culturales, las cuales permanecen desapercibidas por el precario soporte exhibitivo y la descalificación de sus aspectos artísticos. En ese sentido las condiciones que impone el arte contemporáneo permiten tensionar el calificativo “artesanía” por sus valores extra-artísticos y posicionarlas en cercanía de aquel.

› **Bibliografía de referencia**

Gallois, D. (2007). Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental. En: Revista de Estudos e Pesquisas., v.4, n.2, p.95-116. FUNAI.

Andrello, G y Ferreira, P. (2003). Conhecimentos Tradicionais, Patrimônios Culturais e Povos Indígenas: conhecimento tradicional como patrimônio imaterial: mito e política entre os povos indígenas do Rio Negro.

Colombres, A. (1987). Sobre la cultura y el arte popular. Buenos Aires, Ediciones del Sol. Escobar, T.

(2014). El mito del arte y el mito del pueblo. Buenos Aires, Ariel Arte y Patrimonio. Colombres, Adolfo y

Escobar, Ticio. Hacia una teoría americana del arte, Buenos Aires: Ediciones del Sol. Escobar, T. (1993).

La Belleza de los Otros. Arte Indígena del Paraguay. Asunción, RP Ediciones.

Escobar, T. (2004). El arte fuera de sí. Asunción, FONDEC/CAV-Museo del Barro

Escobar, T. (2008). “Arte Indígena: zozobras, pesares y perspectivas”. En: Escobar, T. Catálogo del Museo de Arte Indígena. Asunción, Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.

Escobar, T. (2015). Tekoprá. Ensayo curatorial. En: Kit de Prensa MNBA. Recuperado de: <http://www.mnba.gob.ar/exhibiciones/tekopor-arte-indigena-y-popular-del-paraguay>.

Panofsky, E. (1955), “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”. En: El significado de las artes visuales. Madrid, Alianza.

Gombrich, E. (1983). “Introducción: Objetivos y límites de la iconología” y “Iconos symbolicae, las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”. En: Imágenes simbólicas. Estudio sobre el arte del Renacimiento II Madrid, Alianza.

Ginsburg, C. (2013), “De Aby Warburg a Ernst H Gombrich, notas sobre un problema metodológico.” En: Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia. Buenos Aires, Prometeo .

- Burucúa, J. E. (2007). "Carlo Ginzburg: el paradigma indiciario y sus aplicaciones; el reencuentro con las grandes fuerzas de la historia". En: Historia, arte y cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires, FCE.
- Guasch, A. M. (2000). "El Multiculturalismo". En: El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural. Madrid, Alianza.
- Sánchez, O. (2007). Rasgos culturales de los tobas. Buenos Aires, Isedet.
- Tola, F. (2012). Yo no estoy solo en mi cuerpo. Cuerpos-personas múltiples entre los tobas del chaco argentino. Buenos Aires, Biblos/Culturalia.
- Wright, P. (2008). Ser-En-El-Sueño: Crónicas de Historia y Vida Toba. Buenos Aires, Biblos.
- Calabrese, O. (1987). El lenguaje del arte. Buenos Aires, Paidós/Iberica.
- Bossert, F. y Villar, D. (2001). „Tres dimensiones de la máscara ritual chané Anthropos; vol. 96 p. 59-72.
- Medrano, C.; Maidana, M. y Gómez, C. (2011). Zoología qom: conocimientos tobas sobre el mundo animal. Santa Fe, Ediciones Biológica.
- Messineo, C. (2014). Arte verbal qom: consejos, rogativas y relatos de El Espinillo (Chaco). Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur.

> **Anexo imágenes**

Figura 1



Figura 2

Figura 3

Figura 4

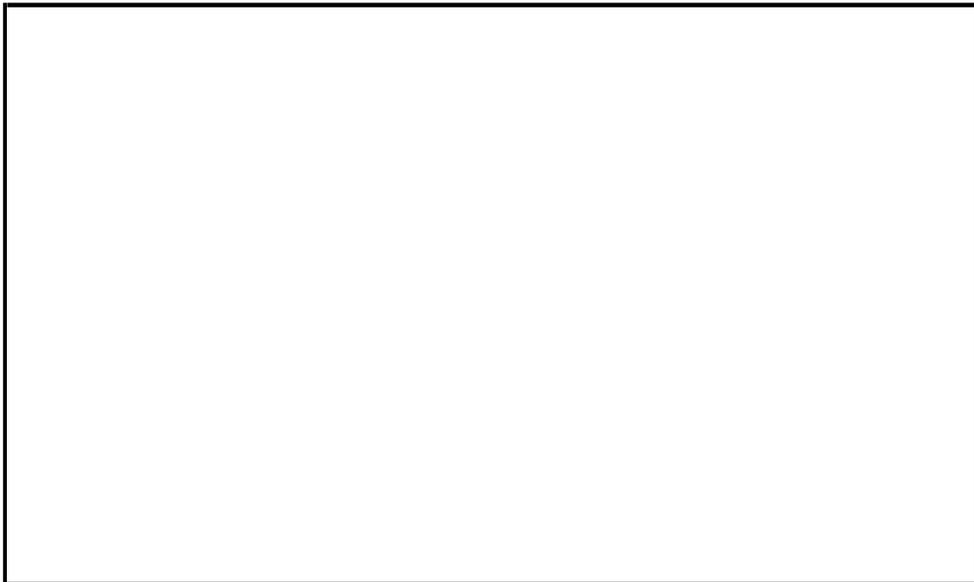


Figura 5

Figura 6