

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
N°39. Año 14. Agosto 2022-Noviembre 2022. Argentina. ISSN 1852-8759. pp. 74-86.

Matrilineajes amerindios de las artes populares en el espacio público

Amerindian matrilineages of the popular arts in the public space

Estarellas, Natalia*

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes), Argentina
nestarellas@unc.edu.ar; nestarellas@yahoo.com.ar

Resumen

El presente artículo, en el marco de los Estudios Culturales y de la Cultura Visual en perspectiva descolonial, busca promover lecturas relacionales de las imágenes a partir de la observación de la emergencia de “afectividades” en las producciones estético- sensibles, entendiendo de manera central la dimensión emocional de la experiencia en la promoción de interpretaciones situadas e inclusivas desde las (pluri) estéticas latinoamericanas. A nivel metodológico, busca vincular las interpretaciones a partir del estudio de dos casos-imagen devenientes de un mismo cuerpo textil. A través de la “sociología de la imagen” (Rivera Cusicanqui, 2010, 2015) se pretende visibilizar el componente sensible-emocional de producciones y artefactos culturales subalternizados- incluso desde la sensibilidad- por las artes centrales eurooccidentales. Las interpretaciones emergen y flotan sobre horizontes de comprensión colectivos, históricamente locales, culturales y subjetivos. La capacidad interpretante, el horizonte de interpretación y el marco visual respecto de una imagen, habla siempre de un “nosotros” inter-relacional, existe dentro de circuitos de relaciones, y pueden producirse de modos múltiples respecto del artefacto material o del proceso performático del que emergen.

Palabras claves: Imágenes; Afectividades; Descolonial; Pluri-estéticas; Latinoamericanas.

Abstract

The present article, in the context of the Cultural Studies and Visual Culture in Decolonial Perspective, seeks to promote relational reading of the images starting in the observation of the emergence of “affectivities” in esthetic-sensitive productions, understanding centrally the emotional dimension of the experience in the promotion of interpretations located and included in interpretations of the (plural) Latin American esthetics. Methodologically seeks bonding the interpretations from the study of two cases of images that come from the same textile body. Through the “sociology of the image” (Rivera Cusicanqui, 2010, 2015) it pretends to visualize the sensible-emotional component of the subalternized cultural productions and artifacts - even from the sensibility of the euro-central arts. The interpretations are born over collective, horizontal, historical, and subjective comprehension horizons. The interpretive ability, the horizon of interpretation and the visual context of an image, always speaks about an “us” inter-relational, there exist in relations circuits, and can produce multiple modes respecting the material artefact or the performance process from which are born.

Keywords: Images, Affectivity, Decolonial, Pluri- esthetics, Latin American.

* Licenciada en Escultura (IUNA/FA-UNC). Doctoranda en Artes (FA-UNC). Becaria doctoral CONICET. Docente en el Profesorado y la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Córdoba. Diplomada en Estudios de Geopolítica, Hegemonía y Comunicación (CiePE). CÓDIGO ORCID 0000-0002-5809-0200

Matrilineajes amerindios de las artes populares en el espacio público

La transgresión de linajes no sólo causa efecto en los excluidos, sino también en la comunidad. (Aguirre, 2015: 134)

I. *La imagen es un recorte*

El presente trabajo en el marco de los estudios de la Cultura Visual, presenta las interpretaciones subsiguientes a partir del abordaje de dos casos en particular: las Fig. N° 1 y 2, imágenes devenientes de un mismo cuerpo textil, un aguayo¹ boliviano procedente del departamento de Oruro en el Estado Plurinacional de Bolivia. El tamaño material del textil fotografiado es de 137 x 147 cm. Fue realizado con técnica de doble faz de urdimbre y está teñido con tintes naturales. El contexto de producción del aguayo fue una comunidad aymara semiurbana del altiplano boliviano contemporáneo en la región de Oruro, entre el año 2000 y 2001. Estuvo en exposición en uno de los mercados aledaños de dicha ciudad y fue allí donde lo adquirí de su tejedora en marzo del 2001.

Las interpretaciones presentes en este trabajo proponen hacer énfasis en las nociones

1 Aguayo es la denominación dada a los tejidos tradicionales andinos de formato rectangular, fuertes y de amplio uso entre los que podemos mencionar su utilidad como cargadores de wawas (bebés), cobijas, mantas, sacos portantes, adornos, manteles, etc. Se lo considera un símbolo de identidad del altiplano andino y por extensión, sudamericano. El aguayo tradicional es realizado a mano, a través de diferentes técnicas de telar y se lo puede hacer a base de lana de llama, oveja o alpaca y teñido con tintes naturales.

de *emocionalidad*² y *experiencia*³ para el abordaje sensible de las prácticas estéticas. A su vez, desde un sentido crítico, como afirma Imanol Aguirre, la propuesta busca “usar la cultura visual como oportunidad de romper con la vigente división de lo sensible [(Rancière, 2009)], ignorando las pretensiones con las que los productos culturales fueron elaborados “dentro del régimen de lo estético vigente y apropiándose de ellos a partir del enredo con la experiencia personal” (Aguirre, 2015: 129). En esta línea interpretativa, de enorme potencialidad hacia la construcción de pedagogías críticas desde las estéticas contemporáneas latinoamericanas, siguiendo a Aguirre “la emoción debe ocupar, junto a la dimensión social y cultural de la experiencia, un lugar preminente en la redefinición de la política estética” (2015: 118).

La metodología de abordaje de las presentes interpretaciones está basada en la “sociología de la imagen” propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui (2010: 5-8; 19-21) en la cual el análisis interpretativo de imágenes situadas y de los cruces estético- simbólicos de las producciones entre sí, junto a la perspectiva tanto de “autores” como de “interpretantes” resulta central para la comprensión de las múltiples

2 La noción de emocionalidad del presente trabajo surge de los aportes Massumi (1995) basados en Deleuze. Según Massumi el afecto es lo indeterminado, lo que está por suceder y es autónomo en medida que no está encarnado, individualizado, sino que es potencia interrelacional; mientras que la emoción es el correlato perceptivo y cognitivo, individualizado y encarnado, de la afectación.

3 El trabajo propone la noción de experiencia aportada por Belvedere (2018), como modeladora de subjetividades que, en los actores sociales intervinientes, interactúa en los procesos de construcción de sentido. Dichos sentidos, imbuidos de experiencias personales y grupales “transforman los sistemas de relevancia compartidos por los seres humanos” (Belvedere, 2018: 130).

posibilidades yuxtapuestas de generación de significado. Dentro del análisis tomarán centralidad las condiciones de producción de sentido desde la teoría de la Semiosis Social planteada por Eliseo Verón (1993), con el objetivo de señalar huellas en las superficies textuales de las imágenes y en el análisis semántico.

A partir de solo dos imágenes provenientes de una misma materialidad, y debido a la apertura de los flujos visuales y de sentido amplios que las mismas promueven,⁴ nos focalizaremos en este artículo en aquellos puntos de encuentros y conexiones que hay como “puntas de icebergs”- entre las percepciones de tres mujeres diferentes, en etapas y contextos diferentes de vida, pero visualmente involucradas (desde algún lugar) por aquellas imágenes (yo, mi madre y la tejedora de apellido Merino).

Una de las instancias que propuse⁵ abordar al momento de adentrarme en la interpretación de estas imágenes, fue establecer metodológicamente, una diferencia de base fenomenológica: hay una distancia sustancial entre una imagen y el artefacto cultural⁶ de donde emerge. Esta diferenciación parte

4 Que colaboran con la propuesta del presente texto que busca dimensionar la amplitud polisémica que propicia tan solo la pura imagen entendiendo que cualquier interpretación depende a su vez de un contexto epistémico perceptivo situado.

5 Acordes a transparentar la posición subjetiva del interpretante, en los estudios de la Cultura Visual las interpretaciones suelen ser escritas en primera persona.

6 En el marco de los estudios de la cultura visual, la denominación de artefacto cultural (Hernández, 1997, 2015; Miranda, 2015; Tohirinho & Martins, 2015) pretende situar y connotar de manera enunciativa el fundamento material y tecnológico de toda creación cultural. En este sentido permite direccionar el análisis interpretativo de las imágenes y artefactos haciendo explícito su fundamento de existencia en su contexto de uso social. Esta denominación que busca evidenciar la constitución de las manifestaciones culturales en el marco de procesos de producción simbólicos, tecnológicos y sus contexto de circulación y uso, permite diferenciar sus análisis de las perspectivas autonómicas de las artes que habilitaron la diferenciación moderna entre artes mayores o bellas (sin utilidad más allá de la estética) vs. artes menores o utilitarias. La cultura visual como campo transdisciplinar no diferencia como artefacto a un cuadro consagrado como obra de arte en un museo que a una vasija silbadora en el taller de una alfarera, ambos son observados en el contexto de relaciones culturales y sociales de uso. En esta línea, según Aguirre (2010), los estudios de la cultura visual entiende a los artefactos como “materializaciones de la experiencia” capaces de propiciar “experiencia estética” (p.73). El uso que se hace en este

de las propuestas de J.L.Brea (2010) quien diferencia tres tipos de imagen: la *imagen-materia*; la *imagen pura que proviene del ojo técnico* y la *imagen filmica*.

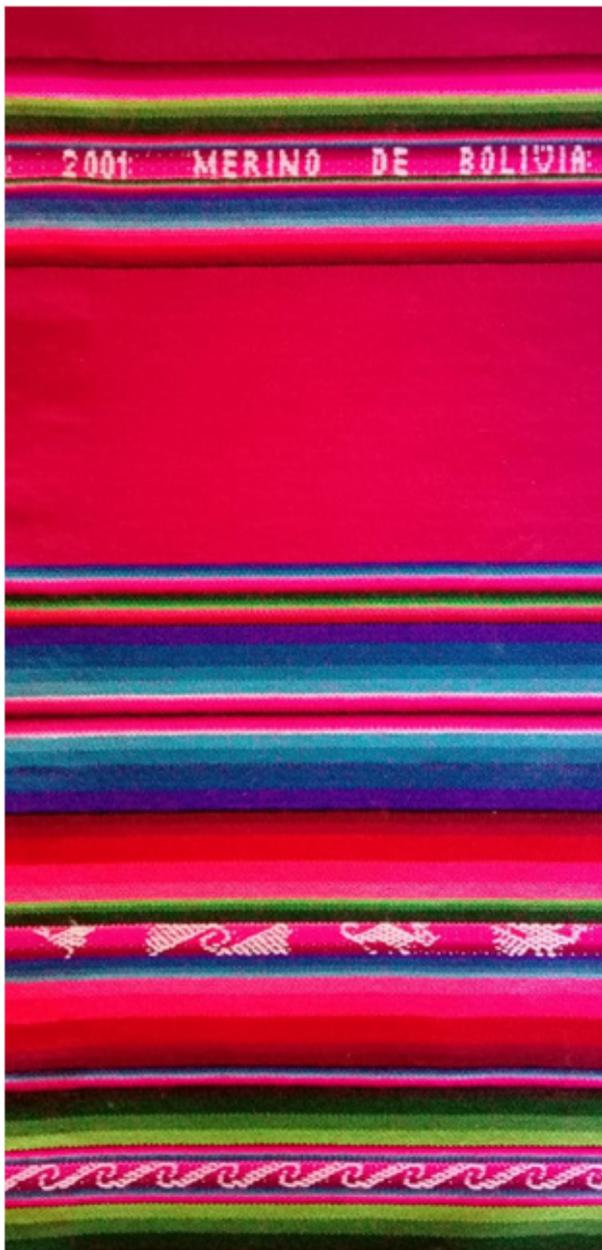
La imagen materia, que vincula de manera indisociable artefacto e imagen, es inseparable de su soporte material y del régimen técnico que la produce, está encarnada en su soporte y es mnemónica⁷ en la medida que su origen está fijo en una coordenada espacial y temporal concreta y remite siempre a un contexto de producción tecnológico, socio histórico y simbólico específico. Su capacidad mnemónica radica en ser “operadores de repetición” “cuyo trabajo simbólico es precisamente el de hacer volver a lo idéntico como idéntico” (Brea, 2010:14). Otro tipo de imagen sería para Brea la imagen proveniente del ojo técnico, producidas por la aparición de una maquina capaz de ver y producir técnicamente imágenes subordinadas bajo un modo de ver. Estas imágenes son “puras” en medida que como pura exterioridad presentan “una puesta en superficie radical”⁸ (Brea, 2010: 37) que funcionan como huellas indiciales. Por último para dicho autor la imagen filmica, condicionada por su propia técnica, introduce en la fluidez de la potencia temporal la capacidad simbólica de esa narrativa que lejos de registrar un acontecimiento (como la imagen pura) pasa a ser testigo de la temporalidad humana desde su proceso material y su dimensión simbólica.

texto del término “artefacto cultural” no se relaciona con el dado por el paradigma artístico etnográfico de la primera mitad del s. xx donde esta denominación surge al percibidas como “arte primitivo” y para diferenciarlas de las obras de arte “hegemónicas”.

7 Para Brea (2010) las imágenes-materia en su impulso mnemónico atraen memoria y adquieren lógica conmemorativa y potencialidad como archivo.

8 Su soporte ha perdido el volumen de la imagen materia y son pura superficie bidimensional.

Figura N° 1. Detalle de aguayo boliviano (Oruro).



Fuente: Silvia Ecolani. 15/04/2020. Fotografía digital.

Figura N°2. Detalle de aguayo boliviano (Oruro) con guardas en posición vertical.



Fuente: Silvia Ecolani. 15/04/2020. Fotografía digital.

II. *La desintegración de la materia: La imagen pura superficie*

La imagen Fig. N° 1, registrada originalmente en formato digital, es un detalle proveniente de un aguayo boliviano realizado en el 2001 por una tejedora de apellido Merino. Este “detalle” fotográfico lo realiza mi madre⁹el 15 de abril del 2020 a pedido personal.¹⁰ Dicha imagen detalle es digital, en formato

⁹ Quien conserva actualmente el aguayo.

¹⁰ Para el seminario del Doctorado en Artes “Cultura de las imágenes, género y sexualidades” de la Universidad Nacional de Córdoba. Una primera instancia del presente artículo fue elaborada como Trabajo Final del mencionado seminario facilitado por la Dra. Luciana Borré de forma virtual durante los meses de abril y mayo del 2020.

jpg y tiene como dimensiones 720 x 1280 pixeles y 96 ppp (puntos por pulgada) de resolución. La “imagen del detalle” no es el artefacto cultural en sí, su imagen materia, sino una sección visual de él, es decir, una imagen pura según Brea (2010). Nos habla de la existencia de sectores “no vistos- no imagen” de la totalidad tácita a la que integra. Enuncia las múltiples posibilidades visuales que pueden emerger de un artefacto u performatividad sensible.

La imagen del aguayo total en consecuencia, solo estaba en mi mente (lo conocía) y provenía de una imagen materia del pasado, es decir que actualmente aquella totalidad era una imagen mental basada en un principio de veracidad, una confianza absoluta a modo de premisa perceptiva, por la que creía que “del otro lado” existía/ seguía existiendo tal artefacto material y en su totalidad.¹¹ Automáticamente evoqué a Kosuth (1965). Esta paradoja de las imágenes fue tan agudamente presentada por él en “Una y tres sillas” (1965) que aquella catapulta semiótico artística no paró de potenciarse. Aquella idea de integración que me representaba al evocar “el todo a través de una parte” translucía el principio greco latino de totalidad, unificación y universalidad. El panoptismo de la estética occidental venía del linaje del conquistador. Aquel “régimen escópico” según Jay (1994) y la consolidación de la episteme monosensorial visual según Don Ihde (2004; 2005) confirmaban simplemente un punto de vista: “la construcción social de un modelo general abstracto que articula como actividad “cultural” -de valor y alcance antropológico- los propios actos del ver” (Brea, 2010:23).

A través de la imagen Figura N°1, la idea del “micro en el macro” me remitía -en una lectura desde las materialidades- al artefacto integral sometido a un tipo de recorte o “tradición selectiva” (Williams, [1977] 2009: 43) sobre su aparente totalidad. Esa agrupación, selección, lectura y organización específica del recorte visual, situable, histórica y culturalmente permite a modo de método- demarcar límites visuales locales (modos particulares de ver). Resulta muy pertinente en este marco, la interpretación de la antropóloga Deborah Poole respecto a la naturaleza social de la visión. Para la autora, dicha naturaleza social es evidente a través del acto social de la representación que ocurre en redes históricamente específicas de relaciones sociales (Poole, 2002: 4). La visualidad en tanto, establece un tipo particular y situado de relaciones entre individuos y este tipo de relaciones

11 Si bien en este caso existía una imagen material y un artefacto total de donde provenía la imagen pura del detalle, en muchas imágenes puras esa figuración de totalidad es sólo una presunción de veracidad.

-intraducibles- son interpretables en un marco subjetivo e histórico de vinculaciones.

Observar aquellos principios y sus formas de manifestación en “doxas” del campo (Bourdieu, 1997: 276-278) y prácticas artísticas, me permitiría “rastrear” el funcionamiento de prácticas estéticas en América Latina desde una “física del poder” (Foucault, [1976] 1990:52) ejercida sobre imágenes, artefactos y procesos artísticos en culturas e imaginarios atravesados por procesos de colonización. En este sentido situados en pos de la descentralización de estudios visuales anclados en análisis morfológicos e iconográficos,¹² las interpretaciones estéticas desde las emocionalidades, proponen un alejamiento de las prácticas de “desciframiento” -funcionales a nuevos “descubrimientos”- que pretenden localizar “códigos” visuales ocultos en pasados inmóviles y herméticos. A su vez, como pedagogías y estéticas inclusivas conscientes de las multiplicidades latinoamericanas, buscan apreciar las visualidades desde sus usos como vehículos experienciales y sensibles actualizados, intentando dismantelar las jerarquizaciones y categorías tácitas y serviles a la invisibilización de cuerpos y sensibilidades por parte de la colonialidad y los modernismos. En esta línea dichos horizontes pretenden contribuir a consideraciones situadas, pluralistas y amplias sobre las prácticas estéticas y las historias de las artes desde América Latina.

III. “Tradiciones selectivas” sobre las artes situadas en lo público y lo privado.

Respecto a la creadora de la imagen fotográfica, mi madre, podría mencionar muchísimas cuestiones, situaciones e implicancias afectivas de vida, sin embargo me sumergiré en ellas a partir de las evocaciones que me produjo la imagen que me ha enviado. En la imagen Fig. N° 1 ubicada en disposición horizontal según correspondencias lectoescriturales, es legible en la sección superior el apellido “Merino” y el año de producción del aguayo: 2001. Al hablar con mi madre, hemos coincidido que para ambas, ese aguayo representaba un conjunto de emociones y recuerdos encadenados de vida: luego de aquel viaje donde lo adquirí en el 2001, ya no regresé a vivir a la casa materna. Aquel fue el inicio de una serie de viajes

12 Asociados a lecturas preterizadoras de las experiencias estéticas amerindias donde se observan supervivencias iconográficas y se omiten adaptaciones materiales, tecnológicas y simbólicas que habilitan interpretaciones actualizadas de las yuxtaposiciones simbólicas. Una especie de negación de su posibilidad de futuro y como contribuyentes presentes en la semiosis social (Verón, 1993) contemporánea.

al altiplano boliviano durante los dos años siguientes, y fue la catapulta de un viaje mayor hasta México el cual emprendería en el 2003 y del que regresaría a la Argentina en el 2011. Aquella imagen y la evocación de ese textil repercutían en mí de forma radical como un disparador emocional. Pero más allá de aquellos vínculos, la presencia de aquel año en la imagen, desde una perspectiva colectiva, también me conmovía: era el año de la crisis económica, social y política del 2001 en Argentina. Aquel año los cacerolazos, inauguraban una etapa de cambios profundos a nivel social y en las prácticas colectivas. Aquellos cambios también se expandieron hacia las prácticas artísticas en el espacio público: sus dispositivos, recursos, formas de circulación y exposición se transformaron profundamente y, en términos de legitimación, se ampliaron hacia la integración de nuevos actores, producciones y proyectos. Después de aquella crisis, “se liberaron las calles” para los que exponíamos en el espacio público. Hacía ya unos años que era estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes y vendía estampas de grabado en una feria artesanal del barrio. En esa feria un maestro calador empezó a enseñarme variadas técnicas del trabajo en metales, iniciándome en el oficio de la platería, gracias al que he viajado por el mundo. En aquellas épocas post crisis, eran tantas las personas sin trabajo, que las calles se llenaron de toda clase de vendedores y productores autogestivos. Se comerciaban mermeladas, conservas, muebles, ropas, antigüedades, arte, lo que sea. Ya no era viable expropiar mercadería ni perseguir artesanos en el espacio público, los espacios públicos estaban atestadas de vendedores de amplios sectores sociales. Las memorias post crisis me hablaban a pesar de su dureza, de una época de apertura y de diálogo ciudadano, de activos vínculos cooperacionistas, de nutridos trueques. Durante esos viajes latinoamericanos fueron las ferias, los mercados y los espacios públicos los lugares del sustento e intercambio donde compartí con toda clase de gente, de todo oficio y profesión. En ellos había aprendido innumerables técnicas, admirado prácticas artísticas, medios y soportes impensados por mí anteriormente. Aquel aguayo me traía enormes recuerdos y además, como materialidad, estaría siempre presente en territorio combinando colores, técnicas y formatos, imagen recurrente por nuestras latitudes. En ese sentido, la cultura visual hace énfasis según Hernández:

...no tanto en la lectura de las imágenes como en las posiciones subjetivas que producen las imágenes (sus efectos en los sujetos visualizadores). Esto significa considerar que las imágenes y otras representaciones visuales son portadoras y

mediadoras de significados y posiciones discursivas que contribuyen a pensar el mundo y a pensarnos a nosotros mismos como sujetos y que, en suma, fijan la realidad de los sujetos... (Hernández, 2015: 76)

A través del “enredo con la experiencia personal”, me gustaría comentar cuestiones que la tejedora del aguayo mencionó y generaron en mí gran impacto. Tuve contacto con ella un sábado a la tarde, era joven y estaba vestida con su vestimenta regional aymara. Me explicó pacientemente las diferencias de los textiles “típicos”¹³ industriales para uso turístico o comercial, respecto a los realizados para uso personal/ local/ comunitario, enormemente resistentes, que también se vendían a “extranjeros”. Me refirió sobre los diferentes usos según tamaño y remarcó sobre la carencia de frontalidad o disposición particular. También me señaló con el dedo sobre el textil, la presencia de [iconografías]¹⁴ animales y la presencia del [ícono] agua. Aquella mención específica a la “carencia de frontalidad” estaba marcando una distancia con la visualidad occidental, y nacía a raíz de una contra-posición comparativa de sistemas visuales vividos como diferentes según contexto. Me explicó también que podía tener múltiples usos: desde cargador de bebés, manta, rebozo, cobertor, mantel, cargador de leña, etc. incluso como objeto decorativo. Actualmente mi madre lo utiliza como manta de cama y como mantel, pero también, como recuerdo.

Entre el textil aguayo y la imagen detalle realizada por mi madre queda en evidencia el desfasaje tempo- espacial entre ambos contextos de producción, además de las enormes divergencias entre los contextos de circulación y recepción. Entre ambos contextos de producción hay 19 años de diferencia y aproximadamente unos 2400 kilómetros de distancia: el aguayo se realizó en el altiplano boliviano en el 2000/ 2001 y se puso en circulación en el espacio público (mercado de Oruro) y la imagen fotográfica se realizó en el 2020 en Buenos Aires en un contexto privado (intimidad de una casa en épocas de cuarentena por covid-19) y circulará, probablemente en un contexto académico y restringido.¹⁵ Las imágenes y artefactos en su versatilidad, se insertan constantemente en nuevos circuitos de relaciones, mutan de sentido, son

13Categoría “nativa”: la tejedora así lo mencionó referenciando el “diseño”.

14Los corchetes corresponden a analogías y aclaraciones hechas por mí. La autora del textil no mencionó aquellos términos.

15 Es en cierta forma también privado, aunque el acceso al sistema educativo universitario es público y el conocimiento que allí se genere también.

reapropiados, reelaborados e ingresan paralelamente al flujo de marcos simbólicos distintos produciendo mixturas, yuxtaposiciones (Rivera Cusicanqui, 2010, 2015) e interrelaciones culturales. Como afirman Irene Tourinho y Raimundo Martins “el estudio de las imágenes y artefactos visuales debe pautarse por el reconocimiento de su heterogeneidad, las diferentes circunstancias que envuelven su producción y circulación y, especialmente, la diversidad de funciones culturales, sociales y educativas a las que sirve” (Martins y Tourinho, 2015: 36).

Occidentalmente interpreto que la disposición de la imagen de la Figura N°1 es horizontal, donde superiormente es legible el nombre y año de producción del aguayo. Desde un relato de organización espacial visual en términos coloniales, al hablar de “horizontalidad” me estaría remitiendo a la disposición horizontal de las direccionales lineales del aguayo respecto a la visual media humana en estado erguido. Hay un sentido tácito de antropocentrismo, la referencia se impone en base a nuestra posición. Todas las direcciones, planos y líneas de color del aguayo en la fotografía están marcando una misma direccionalidad: la horizontal, la cual está tomando como punto de referencia el encuadre que le da mi madre a la imagen, donde el nombre de la realizadora se ve superiormente.

Sin embargo, en la Fig. N° 2, una segunda imagen tomada del mismo cuerpo textil y por la misma persona, el énfasis de lectura cambia - condicionado por múltiples variables (especialmente por el encuadre)- generando otras corrientes de sentido interpretativas. En dicha imagen Figura N° 2¹⁶ la direccionalidad del encuadre y del recorte que realiza cambia en 90°, el año y el apellido no están acentuados, no se focaliza en ellos y se perciben integrados como una guarda más. En la Fig. N° 2 la referencialidad de “arribas y abajos” se torna ambigua. Desde las fijaciones de posiciones y valores occidentalizadas que creemos ver en el otro, al percibir que un nombre se enuncia en un textil en la sección superior, lo asociamos a la noción de autoría-importancia (desde una lectura de jerarquización simbólica de la imagen).¹⁷ En este aspecto, entre ambas imágenes tomadas por mi madre, hay grandes diferencias visuales y marcos distintos desde donde interpretar. Por ejemplo, en la Figura N°1 podríamos leer la noción de autoría en el apellido que aparece

16 Imagen que evoco para figurar el cambio de interpretación según el encuadre y el recorte de la imagen. Además que sirve de referencia para establecer diferencias entre el textil y la imagen como disección.

17 Como aprendimos a entender las imágenes medievales o prehispánicas

“superior” grande, único y jerárquico, pudiendo interpretarse en un arco dialogal entre el giro icónico, el giro lingüístico y el culturalista, en una dialéctica entre la fotografía y el arte contemporáneo. En estos marcos, hipotéticamente, la imagen podría *curarse* e interpretarse por el campo del arte de múltiples maneras superpuestas: a) Como una crítica a la noción de autoría (desde la fotógrafa) al realizar ese encuadre. b) Como una evidencia de la incorporación contemporánea de esta categoría en producciones estéticas de linaje no occidental. c) Desde la aceptación de la existencia de otros tipos de usos y organizaciones simbólicas espaciales artefactos e imágenes, con otras lógicas constructivas, compositivas y filosóficas. d) Como un “guiño” desde las producciones estéticas indígenas y mestizas contemporáneas, al señalar un linaje simbólico y material resistente por medio de una práctica artística que ha sobrevivido al aparato colonial.

A partir de lo anteriormente mencionado, el señalamiento explícito del linaje productor desde lo colectivo -habla de un apellido, no una persona única- nos dirige hacia el sentido andino de “ayllu”.¹⁸ Ese índice señala que existe un ayllu que hoy produce y que la forma de apropiación de esa producción no es individual, es colectiva. Hay por tanto un reconocimiento de la cadena de transmisiones y enseñanzas del conocimiento, un conjunto colectivo que lo recrea. La voz autoral estaba enunciada desde lo colectivo, asestando contra los pre conceptos que tenía respecto a la inexistencia de esta noción para las producciones artísticas no occidentales o mestizas. No había una dirección apropiacionista hacia los artefactos culturales, funcional a necesidades de construcción de linajes de referencia individualista (como se fue constituyendo el paradigma artístico europeo occidental post renacentista) y vinculada a la propiedad (privada) direccionada a la lectura capitalista del término. Sino que emergían otro tipo de relaciones respecto a la producción, la circulación y las cadenas de interpretaciones subsiguientes. Las redes de circulación y exposición eran distintas, estaban situadas en lo público, dentro de espacios expositivos abiertos y con una legitimidad que atravesó la conquista para continuar hoy, actualizándose. Un ejemplo de esto lo constituyen muchos mercados, ferias populares y artesanales contemporáneas en América Latina que continúan “geo- simbólicamente” emplazadas en los antiguos lugares prehispánicos.¹⁹

18 Forma de comunidad social extensa de la región andina con una descendencia común —real o supuesta— que trabaja en forma colectiva en un determinado territorio.

19 En Simoca (Argentina), en Chichicastenango (Guatemala),

Según Canclini:

() los artesanos juegan con las matrices icónicas de su comunidad en función de proyectos estéticos e interrelaciones creativas con receptores urbanos. Los mitos con que sostienen las obras más tradicionales y las innovaciones modernas indican en qué medida los artistas populares superan los prototipos, plantean cosmovisiones y son capaces de defenderlas estética y culturalmente. (Canclini, 1990: 225)

En este sentido, las actuales prácticas artísticas “populares”, también fueron históricamente construidas como subalternas observadas bajo perspectivas modernas y binarias de género y etnia.

Numerosos estudios señalan que en la zona andina, en épocas prehispánicas y coloniales, las prácticas alfareras y textiles eran realizadas mayoritariamente por mujeres. Al ser las piezas textiles y alfareras los objetos principales de intercambio en la Confederación de Suyus²⁰(incluso desde culturas anteriores, como Tiwanaku, Wari y Paracas), la participación femenina en el espacio público y en las prácticas de intercambio le otorgaban un rol participativo central a la mujer andina en la productividad y re-productividad económica y simbólica (Vitale, 1987: 40-43). Es notorio como los mercados actuales de América Latina, especialmente en las zonas geográficas de alta densidad de población indígena, siguen las mujeres organizando mercados, negociando e intercambiando allí sus producciones.²¹ La feria artesanal (actual) en

en el mercado cercano a Plaza Murillo en La Paz (Bolivia), en el “Baratillo” en Cuzco (Perú), en Xochimilco (México), como para mencionar algunos ejemplos.

20 Colonial y análogamente llamado “Imperio Inca”.

21 En el título del presente trabajo inicia con “Matrilineajes”, denominación que busca adquirir en el presente texto una significancia y potencia múltiple. Por un lado remite en términos políticos a la potencia auto reflexiva y deconstructiva- afectiva, teórica y epistémica- que promueven los feminismos en el marco del capitalismo extractivista y colonial. En este sentido la enunciación de matrilineaje haciendo referencia a la matriz amerindia en el presente trabajo remite a una noción de linaje asociada al vínculo materno donde este aspira se tornarse visible, evidente y explícito en términos historiográficos y simbólicos en el marco de los estudios de las historias de las artes latinoamericanas. La recurrencia al linaje “patriarcal” hegemónico en la construcción de los relatos historiográficos desde sus agentes, prácticas y discursivas reclama—en el marco de los debates contemporáneos desde las artes- una reformulación plural e inclusiva en términos de géneros. En términos simbólicos el componente cultural y visual de matriz amerindio ha funcionado a través de un conjunto de asociaciones dialécticas de forma subsidiaria,

Argentina y el uso del espacio público como modo de exposición e intercambio, dialoga residualmente con los antiguos mercados en una continuidad actualizada en América Latina. Dicha continuidad, muchas veces a contrapelo de políticas públicas, las ubica como espacios en resistencia locales que permiten la vigencia de prácticas artísticas desvalorizadas. Retomando a Canclini (1990) el arte se genera inmerso en “redes de dependencias” (226) vinculadas al mercado, a los referentes populares y a las industrias culturales de donde se nutre también lo artesanal, en ese sentido según el autor, ese paralelismo entre ambas redes por un lado confirma la inexistencia de lo plenamente kantiano (pura estética sin finalidad utilitaria) y empuja contemporáneamente a repensar los procesos equivalentes, los cruces, flujos compartidos y las desconexiones desde una perspectiva interrelacional social.

Desde una crítica descolonizadora a la noción euro centrada de autoría, podemos comprender que los direccionamientos individualistas, condujeron al no-relato y a la auto negación en el campo del arte, de la potencialidad de estudios estéticos de prácticas y producciones pasadas y contemporáneas que en realidad sí poseen autor/autores, para los cuales el énfasis estético no está en una noción de obra apropiable/adjudicable a un personaje específico como tiene la noción de obra de arte moderna y contemporánea. Desde allí resulta necesaria la revisión historiográfica y una discursiva pedagógica de epistemología latinoamericana de las prácticas artísticas situadas desde lo público y lo colectivo. En esta línea, es necesario transparentar que desde un horizonte de comprensión mercantilista y colonio-occidentalizado que tiende a globalizaciones, todo aquello que no posee una identidad unidireccionada en la que situar su propiedad, fue entendido como anónimo, no como colectivo. En el paradigma pedagógico orientado a adiestrar los modos de ver, valorar y jerarquizar al servicio de los régimen escópicos como reproductores colonializantes y capitalistas (Schirato y Webb, 2004) emerge la idea de panoptismo de Foucault ([1976]1990), que como afirma Jay, esconden formas de control y vigilancia (1994) y se constituyen en “arenas de disputas”

invisibilizada y subalterna para con una historiografía de las artes locales y regionales “protagonizada” en clave patriarcal-individualista. En el enorme cauce y la pluralidad de linajes que configura al imaginario sobre lo latinoamericano el linaje indígena –vinculémoslo a lo femenino en la forma en que ha sido subalternizado- fue violentado, saqueado, invadido, violado e invisibilizado como aportante y “gestante” (en términos de locación) cultural.

donde subculturas visuales infieren con los modelos dominantes (Martins y Tourinho, 2015: 32- 33).

Respecto a la Figura N°2, que funciona de anclaje comparativo, podría decir que el apellido autoral “Merino”, repetido y unificado en una guarda, promueve una doble puesta visual: como guarda y como apellido-linaje productor, con una intención evidente en producir este juego. Esta dualidad visual contenida en una misma imagen y que varía según el punto de vista es lo que Rex González denominó “figuras anatómicas” ([1974] 2007: 56-57) práctica recurrente en los sistemas visuales andinos prehispánicos y -a través de este ejemplo-²² notamos que aún sobrevive. La morfología repetitiva y su ritmo tornan explícita en la superficie material una noción de módulo que emerge de la tectonicidad²³ (Paternosto, 1989) de la misma praxis de producción del telar, la cual se manifiesta en la superficialidad narrativa del textil. La distribución ortogonal del aguayo junto a la dirección lineal recta de los planos y líneas de color, lejos de buscar promover una ilusión de profundidad (vinculada a la mimesis occidental), proponen una “tridimensionalidad” (Arnold y Espejo, 2013) solo percibible ante la misma materialidad del “cuerpo textil” (27) y su espesor. Dicha profundidad tridimensional emerge de un sistema de planificación de la producción de base matemática que combina (premeditadamente) en estratos superpuestos capas materiales de hilos y que dependiendo de cómo éstas van a levantarse y superponerse presentarán en superficie determinado resultado. Para Arnold y Espejo esta *tridimensionalidad* está basada en la “estructura textil”²⁴ y en la “técnica textil”²⁵ (2013: 41).

Ante lo anteriormente expuesto, la noción espacialidad-visualidad es otra. Pero además, existe una profunda carga sensible y afectiva por la cual para las sensibilidades andinas los textiles son concebidos como seres vivos que nacen, se desarrollan y mueren

22 A modo de cita aclaratoria: actualmente es recurrente visualizar “apellidos” en losaguayos andinos contemporáneos.

23 La noción de tectonicidad planteada por Paternosto evoca tanto una noción técnico-productiva estructural emergente como una vinculación simbólica con el tectonismo terrestre.

24 *Tilata* en aymara y *allwina* en quechua: se refiere a las formas de urdir el textil en un número determinado de capas.

25 Son los órdenes de selección y manejo según los patrones de conteo de los hilos dominantes (1|1 o 2|1 o 2|2 o 3|3 o 4|4) que definen las diferentes superficies tejidas. La técnica textil se deriva de la estructura textil.

a través de un “cuerpo textil” propio. Desde ese agenciamiento sensible los textiles establecen nexos vitales en sus vidas sociales entre regiones, se encuentran inmersos en la memoria social y están activamente vinculados a cambios sociales y políticos (Arnold y Espejo, 2013: 30-31). En este sentido se encuentran asociados a lo que Rodolfo Kusch (1976; 2015 [1971]; 2016 [1962]) denomina el “estar-siendo”, la “seminalidad”,²⁶ el referente anclado en la vitalidad y en la empírica. La comprensión geométrica andina (lo que la artes eurococcidentales denominan *abstracción americana*) es distinta- y diversa- de los movimientos geométricos y abstractos eurococcidentales del XX²⁷ que derivan de la búsqueda de la “pureza” en un sentido “universal” y abstracto (relacionado al linaje griego), vinculando la geometrización a la búsqueda de formas originales-primarias entendidas como “modelos”.

Desde América Latina Rodolfo Kusch -retomando el horizonte planteado por Heidegger (da- sein)- considera que el ser humano no existe de una forma pura y aislada sino que desde el momento en que intenta comprenderse y autodeterminarse se encuentra *en relación*. Enuncia de esa manera, a través de la noción de *arraigo*, una forma seminal y relacional de manifestarse en el mundo del componente americano: el estar-siendo. No es una negación del ser, o una radicalidad del estar de tipo corpóreo asociado a la animalidad, sino que desde un reconocimiento que para ser,²⁸ indefectiblemente hay que estar en el mundo.²⁹

IV. **Sobre antiguos y renovados dilemas en el reparto de lo sensible**

El devenir relacional nos sitúa *con* el mundo desde un lugar político, social y afectivo:³⁰ en situación. Por ende, continuando esta lectura afectiva de las imágenes, podría decir que las mismas (evocadoras

26 De “semilla” y de “semen”: de vida.

27 Cuyas geometrificaciones generalmente no emergen de técnicas productivo- tectónicas complejas.

28 Peligrosa, ya que podría inaugurar neo- lecturas del tópico “barbarie” al asociarse a lo instintivo y alejarse binariamente del “pensamiento”.

29 El conflicto de materialidad/ vitalidad con ilusión/ abstracción/universalidad, entre el estar (en un lugar específico) y el ser (universal no situado), fue también ácidamente criticado por uno de los grandes deconstructores del pensamiento occidental, Friedrich Nietzsche.

30 De afectarse, entendido en el sentido de Spinoza y Deleuze como poder de los cuerpos de afectar u ser afectado por otros.

y relacionales) desencadenan *afectos* a partir de re vivenciar memorias relacionadas a experiencias de vida. Ese devenir afectivo –en términos experienciales- incide sobre el cuerpo, *moviliza* en términos sensibles y es relacional: *con-mueve*, algo pasa de uno a otro como sensación. Ese *pasaje sensible* permite comprender que “el devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es)” (Deleuze y Guattari, 1991: 179). Aquellas imágenes evocadoras continuaban *afectándome* pero además, desde una potencia del *con-mover* los aguayos eran altamente afectivos también para sus comunidades productoras. Los aguayos adaptables a muchísimas formas de postura, como una piel social sobre los cuerpos, como marcas de identidad transgeneracionales, activaban potenciales formas afectivas y performáticas en su capacidad sensible y de uso.

Los aguayos andinos también son/fueron migrantes [otro nexo afectivo con mi historia personal]. Esta migracionalidad –que atraviesa períodos históricos- transluce su enorme adaptabilidad como objetos en relación. Al igual que las imágenes contemporáneas (migrantes gracias a las tecnologías digitales actuales) también eran móviles, altamente versátiles, actuales y masivos. Durante instancias de viaje me impactaba la facilidad de su traslado, la multiplicidad de sus usos³¹ y su plasticidad como soporte. Podían incluso reemplazar una mochila. En este sentido toda *imagen materia* que evidencia una migración territorial y/o histórica desde un aparente origen, nos pone frente al valor de la experiencia como dinamismo y movilidad afecto-perceptiva. Pero además las imágenes materia solas no se trasladan, son los cuerpos experienciales quienes las movilizan activando circulaciones empíricas de lo visual.³² El accionar relacional humano es el vehículo que posibilita las migraciones simbólicas, los *tras-lados* que reelaboran lo sensible en cada nueva interpretación en diferente tiempo y espacio.

Como estudiante de artes, al intentar hacer un análisis formal de tipo *académico-occidental* sobre este -y otros textiles- me enfrenté al impacto de su complejidad y a lo limitante de categorías transpoladas para interpretar sensibilidades culturales con linaje amerindio. En este marco, la polarización moderna que sitúa lo americano en base a un modelo binario,

31 Los cuales yo misma he adquirido en aquellas instancias.

32 Incluso, en espacios mediatizados /digitalizados/ cibernéticos, hay voluntades personales, decisiones humanas- o programadas por humanos- que las hacen posibles.

construyó alrededor de las visualidades amerindias y sus producciones, un modelo exótico- fantástico sobre las imágenes, basado en una idea de código inmóvil asociado una “pureza” original (inspirada en la noción roussoniana del “buen salvaje”), pretérita e ingenua. La cultura visual propone como respuesta actualizada el estudio crítico de imágenes y artefactos a partir de “una manera de pensar y abordar imágenes y artefactos que instituyen sentidos y significados para y con ese mundo cultural-electrónico-digital” (Tourinho y Martins, 2015: 27).

Fue desde una lectura moderna de las producciones y obras artísticas basadas en un recorte de la obra como objeto que las prácticas expresivas amerindias sufrieron un análisis diseccionado, separando segmentos/secciones/objetos de prácticas y contextos sensibles más abarcativos. Estas *prácticas de disección* fueron direccionando unilateralmente el análisis visual hacia parámetros formales o de contenido,³³ caracterizando producciones y prácticas como carentes de cuestionamientos intelectuales y estéticos, como meras reproductoras de técnicas y combinatorias de recursos. Desde dichos énfasis, se fueron construyendo lecturas objetualizantes, anacrónicas y parciales sobre un amplio y diverso abanico de prácticas artísticas. Los inconmensurables universos culturales, simbólicos y materiales que ingresan en estas caracterizaciones *universalizantes* poseen vínculos sensibles y expresivos con las antiguas prácticas amerindias e ingresaron indiscriminadamente al magma de *lo popular* desde una perspectiva peyorativa asociada a lo masivo y al utilitarismo usufructivo que occidente percibió en ellas. Estas prácticas, procesos y artefactos fueron enunciados como “artesanales”, entendidos como “menores” (léase el corte paternalista) y repetitivos asociados a la noción platónica de “copia”.

Sin embargo, pensando al interior del antiguo debate arte/artesanías, intentando observar la intención de *afectividad* de esa separación, como ha observado Frantz Fanon ([1961] 2009), lo que se degrada con los procesos coloniales es la percepción de la capacidad sensible del otro. Desde la invasión, a través del período colonial y afianzado durante el positivismo evolucionista del siglo XIX, el paradigma occidental subalternizó cuerpos y sensibilidades mediante violencia hacia los cuerpos, reducidos a la funcionalidad de “mano de obra”, despojados de la dimensión afectivo-sensible de la existencia, situados

33 La des humanización y el recorte de la dimensión sensible afectiva tiene en el marco de las prácticas coloniales, como afirma Fanon, un objetivo profundo: animalizar al otro.

en inferioridad “animalizada” respecto a lo occidental, blanco, católico, considerado puro y verdadero (Fanon, [1961] 2009: 33-37). La deshumanización trajo aparejado el vaciamiento de la comprensión de la capacidad sensible del otro, la degradación de su posibilidad artístico-expresiva.

Me interesa entonces apreciar, por fuera de aquel desigual “reparto de lo sensible” (Rancière; 2009) basado en mercantilidades, objetos y utilitarismos, hablar desde el caudal emotivo por donde han continuado relacionando sensibilidades desde lo público y desde un lugar de *lo común* no exclusivo. En ese sentido, un caudal afectivo emocional unían al aguayo, a mi madre, a mí y a su tejedora. El aguayo activaba una potencia como vehículo de memoria. Desde allí me interesa evocar un segmento del recorrido migratorio de los textiles andinos que me resulta movilizador: en la región andina, durante el período colonial de los siglos XVI, XVII y XVIII, en un contexto inquisidor evangelizador, el sistema económico social basado en la explotación de recursos naturales, humanos y culturales, requirió para llevarse a cabo, la adaptación por parte de los españoles del antiguo régimen de mita incaico. El mismo consistía en el traslado a geografías alejadas y con otras lenguas a los explotados (desmembrando ayllus y núcleos familiares), asegurando así la fagocitación cultural, la aculturación y una exacerbación de la experiencia de aislamiento. Teniendo en cuenta esto, podemos dimensionar que *las personas se trasladaban -con lo puesto- como única pertenencia personal: sus aguayos y textiles*. Aquellos *cuerpos textiles* cargaron la potencia afectiva, la carga emotiva del despojo, las experiencias de vida, la memoria cultural. Las ropas (aguayos, faldas, textiles de toda índole) eran trasladadas y conservadas como cobijo y como memoria. Fue allí, sobre los cuerpos, donde los aguayos fueron cargados de afectividad, con la *carga* sensible de las grandes “crisis vitales” (Murra, 1987): funcionaron como telas mortuorias, como cunas y como cargadores de las guaguas, como mantas de cobijo, como recolectores de leñas, trasladando alimentos, como manteles y ropas... heredadas de madres a hijas, como *matrices* de ancestros.

Los textiles aguayos andinos son inseparables de los cuerpos que les confieren sentido. Sus usos están en diálogo directo y forman parte del repertorio de vestimentas de las mujeres andinas, aymaras y quechuas. Actualmente el uso de los aguayos es múltiple y es felizmente no restrictivo. Lo podemos usar todos y nadie va a sorprenderse. Las vestimentas usadas actualmente en el Altiplano (principalmente en las regiones urbanas y semiurbanas) son el resultado

de los procesos coloniales y en muchos casos producto de imposiciones durante los siglos XVII; XVIII y XIX. A través de los cuerpos, por medio de prácticas estéticas “mnemónicas” (Cummins, 1993:127), se experimentaron las formas y los espacios (sensibles y plásticos) desde donde fueron reelaboradas las visualidades para continuar la supervivencia material y simbólica.

Conclusiones

V. *Hacia metodologías conscientes de los énfasis-foco puestos en las imágenes*

Las lecturas interpretativas que establezco entre la figura 1 y 2 son diferentes entre sí y parte de ello se debe a que el énfasis organizativo de la imagen está puesto en otro lugar. Estos *impactos* diferentes forman parte de las condiciones de recepción del discurso visual. Para establecer las condiciones de producción de una imagen, debo remitirme a las relaciones que establecen los grupos a partir de las imágenes que producen, las cuales varían según cadenas y circuitos de discursividad, es decir según la semiosis social donde se insertan (Verón, 1993). Una misma imagen, según su contexto de inserción relacional, por ende de circulación y recepción de significado, produce múltiples sentidos, es polisémica en medida que en esa variación de la red de discursividad en donde se inserta, es percible por un arco amplio de interlocutores con agenciamientos culturales diferentes. En este marco, los estudios de la cultura visual, como indican Martins y Tourinho, se constituyen en una matriz teórica pertinente y deconstructiva para la revisión y la elaboración de enunciaciones y epistemologías desde el sur latinoamericano. En palabras de los autores:

Como campo de estudio transdisciplinar, la cultura visual, además del interés de investigación por la producción artística del pasado, concentra atención especial en los fenómenos visuales que están ocurriendo hoy, en el uso oficial, afectivo y político-ideológico de las imágenes y en las prácticas culturales que emergen del uso de esas imágenes. Al adoptar esa perspectiva, la cultura visual asume que la percepción es una interpretación y, por lo tanto, una práctica de producción de significado que depende del punto de vista del observador/espectador en términos de clase, género, étnica, creencia, información y experiencia cultural (Tourinho y Martins, 2015: 22).

Entonces, ¿Cómo podemos en Latinoamérica (intentar) evadir metodológicamente el marco de

“analogización cultural” al que sometemos a los procesos que creemos similares? En ese sentido la “sociología de la imagen” propuesta por Rivera Cusicanqui (2010, 2015) resulta potente como método de acercamiento hacia imágenes producidas en contextos pluriculturales o para imágenes que evidencien una yuxtaposición de componentes en heterocronicidad (Moxey, 2015) intertextualidad, interculturalidad y transculturalidad. Para Viveiros de Castro, si la analogía de la alteridad propició el método comparativo, el método de la “equivocación controlada” propone un espacio positivo para enunciar la diferenciación ontológica y la disyunción referencial (2004: 8-13). Las interpretaciones entonces, emergen y flotan sobre horizontes de comprensión colectivos, históricamente locales, culturales y subjetivos. Estas interpretaciones se superponen como láminas, junto a las afectividades que devienen, como corrientes traslúcidas unas sobre otras, garantizando la reproducción, movilidad y fluidez del horizonte visual de sentido. En tanto, la capacidad interpretante, el horizonte de interpretación y el marco visual respecto de una imagen, habla siempre de un “nosotros” interrelacional, existe dentro de circuitos de relaciones, y pueden producirse de modos múltiples respecto del artefacto material o del proceso performático del que emergen.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, I. (2012). Cultura Visual, Política de la Estética y Emancipación. En R. MARTINS, F. MIRANDA, M. O. OLIVEIRA, I. TOURINHO, & G. VICCI, *Educación de la Cultura Visual: conceptos y contextos*. (págs. 93-138). Santa María: UFSM.
- ARNOLD, D., y ESPEJO, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA: Serie Informes de Investigación, II, N° 8.
- BELVEDERE, C. (2018). Sociología Fenomenológica y Fenomenología Social. Conversaciones con Carlos Belvedere. Entrevista e Introducción de Déborah Motta. *Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea*, 127-135.
- BOURDIEU, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BREA, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen -materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- CANCLINI, N. G. (1990). *Culturasa Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. D.F. México: Grijalbo.
- COLOMBRES, A., y ESCOBAR, J. A. (1991). *Hacia una teoría americana del Arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CUMMINS, T. (1993). La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca. En U. E. (comp.), *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra* (págs. 87-136). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (1991). *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- DUSSEL, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. México D.F.: Akal/ Inter Pares.
- ESCOBAR, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC/ Museo del Barro.
- FANON, F. ([1961] 2009). *Los condenados de la Tierra*. Buenos Aires: F.C.E.
- FOUCAULT, M. ([1976]1990). *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación. Selección de Fernando Alvarez - Uría y Julia Várela*. Madrid: De la Piqueta.
- GONZÁLEZ, A. R. ([1974] 2007). *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- HERNÁNDEZ, F. (1997). *Educación y cultura visual*. Madrid: Publicaciones M.C.E.P.
- HERNÁNDEZ, F. (2015). La Cultura Visual como Invitación a la deslocalización de la mirada y reposicionamiento del sujeto. En R. Martins, F. Miranda, M. O. Oliveira, I. Tourinho, & G. Vicci, *Educación de la Cultura Visual: conceptos y contextos* (págs. 75-92). Santa María: UFSM.
- IHDE, D. (2004). *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: UOC, Trad. C. Hormazabal.
- IHDE, D. (2005). “La incorporación de lo material: fenomenología y filosofía de la tecnología”. *Revista CTS, nº5, vol. 2, (Traducción de Claudio Alfaraz)*, 153-166.
- JAY, M. (1994). *Downcast Eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Los Angeles: University of California Press.
- KUSCH, R. ([1971] 2015). *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba: Tierra del Sur.
- KUSCH, R. ([1962] 2016). *América Profunda*. Nono: Cleta Ediciones.
- KUSCH, R. (1976). *geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross.
- LORANDI, A. M. (2000). Las reveliones indígenas. Diversidad étnica, liderazgos supraétnicos y el sistema colonial. *Academia.edu*, https://www.academia.edu/8134689/LAS_REBELIONES_INDIGENAS.
- MARTINS, R., y TOURINHO, I. (2015). Circunstancias e injerencias de la Cultura Visual. En R. Martins, F. Miranda, M. Oliveira de Oliveira, I. Tourinho, & G. Vicci, *Educación de la Cultura Visual*.

Tomo I (págs. 21-37). Universidad de la República.

MARTINS, R., MIRANDA, F., OLIVEIRA, M. O., TOURINHO, I., y VICCI, G. (2015). *Educación de la Cultura Visual: conceptos y contextos*. Santa María: UFSM.

MASSUMI, B. (1995). The autonomy of affect. 31: . *Cultural Critique*(31), 83-109. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1354446>

MIRANDA, F. (2015). Postproducción educativa: La posibilidad de las imágenes. En R. MARTINS, F. MIRANDA, O. D. MARILDA, I. TOURINHO, y G. VICCI, *Educación de la Cultura Visual: Conceptos y Contextos* (págs. 38-61). Universidad de la República.

MOXEY, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil.

MURRA, J. V. (1987). Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos. En M. C. Precolombino, *Arte Mayor de los Andes* (págs. 10- 20). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

PATERNOSTO, C. (1989). *Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea*. . D.F. México: Fondo de Cultura económica.

POOLE, D. (2002 [2000]). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Módulo: Estudios de caso, sección 14.

RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible*.

Estética y política. Santiago de Chile: Arcis.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). *Chi'ixinakax utxiwa. una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Córdoba: Clea Ediciones.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas chixi desde la historia andina*. Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

SCHIRATO, T., y WEBB, J. (2004). *Understanding the Visual*. London: Sage.

TOURINHO, I., y MARTINS, R. (2012). Circunstancias y injerencias de la cultura visual. . En R. MARTINS, F. MIRANDA, M. O. OLIVEIRA, I. TOURINHO, y G. VICCI, *Educación de la Cultura Visual: conceptos y contextos* (págs. 21- 37). Santa María: UFSM.

VERÓN, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

VITALE, L. (1987.). *La mitad invisible de la Historia. El protagonismo social de la mujer latinoamericana*. Buenos Aires.: Sudamericana - Planeta.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2004). La antropología perspectivista y el método de la equivocación controlada. *Tipití: Revista de la Sociedad para la Antropología de las Tierras Bajas de América del Sur*, Vol. 2: ISS. 1, Article 1. Traducción de José María Miranda.

WILLIAMS, R. (2009 (1977)). *Marxismo y literatura. fragmentos*. Buenos Aires: Ed. Las Cuarenta.

Citado. ESTARELLAS, Natalia (2022) "Matrilineajes amerindios de las artes populares en el espacio público" en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°39. Año 14. Agosto 2022-Noviembre 2022. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 74-86. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/39>

Plazos. Recibido: 20/01/2020. Aceptado: 12/12/2021