

Itinerarios simbólico-geográficos continentales. Flujos mnemónico-visuales en Barrio Güemes, Córdoba
Natalia Estarellas
Arte e Investigación (N.º 26), e110, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e110>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ITINERARIOS SIMBÓLICO-GEOGRÁFICOS CONTINENTALES

FLUJOS MNEMÓNICO-VISUALES EN BARRIO GÜEMES, CÓRDOBA

CONTINENTAL SYMBOLIC-GEOGRAPHIC ITINERARIES MNEMONIC-VISUAL FLOWS IN GÜEMES NEIGHBORHOOD, CÓRDOBA

NATALIA ESTARELLAS | nestarellas@unc.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0002-5809-0200>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Centro de Producción e Investigación en Artes. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

Recibo 23/08/2024 | Aceptación 03/10/2024

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis interpretativo de usos de ideografías amerindias en el espacio público del Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba, durante el 2015 hasta 2019, a la luz de su contexto específico de circulación pública. Busca visualizar emergencias en términos de imaginarios, de itinerarios relacionados con procesos de larga proyección histórica. A su vez reflexiona sobre itinerarios simbólico-geográficos de proyección continental evocados en dicha puesta cultural. Específicamente, se analizan componentes visuales de procedencia mexicana, mesoamericana y norteamericana en los casos de imágenes presentados, a los fines de comprender las discursivas poéticas, simbólicas y políticas que buscan promover. Por último, se señalan las rutas de circulación que propician el ingreso de dichas visualidades y habilitan experiencias estéticas entre contextos culturales disímiles.

PALABRAS CLAVE

artes; espacio público; itinerarios simbólicos; proyección continental

ABSTRACT

This article presents an interpretive analysis of uses of Amerindian ideographs in the public space of the Güemes neighborhood of the city of Córdoba, during 2015 to 2019, considering its specific context of public circulation. It seeks to visualize emergencies in terms of imaginaries, of itineraries related to processes of long historical projection. At the same time, it reflects on symbolic geographical itineraries of continental projection evoked in said cultural setting. Specifically, visual components of Mexican, Mesoamerican and North American origin are analyzed in the cases of images presented, to understand the poetic, symbolic and political discursives that they seek to promote. Finally, the circulation routes that encourage the entry of said visualities and enable aesthetic experiences between dissimilar cultural contexts are indicated.

KEYWORDS

arts; public space; symbolic itineraries; continental projection



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Este artículo presenta un análisis interpretativo de usos de ideografías amerindias en el espacio público del Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba en Argentina, durante el 2015 hasta 2019, a la luz de su contexto específico de circulación pública, en busca de la visualización de emergencias en términos de imaginarios, de itinerarios relacionados con procesos de larga proyección histórica. Las imágenes analizadas están situadas en la puesta cultural del Barrio Güemes, la cual orbita alrededor de la zona de influencia que irradian un conjunto de ferias artesanales en torno a las que exponen variadas agrupaciones. Alrededor del Paseo de las Artes, la feria más antigua del sector, se incorporaron agentes 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 las artes, la gestión cultural y el turismo, caracterizan la escena cultural del barrio durante el período de estudio.

Las fuentes aquí utilizadas —notas de campo, imágenes y entrevistas semidirigidas en profundidad— fueron recolectadas durante el trabajo de campo de tipo etnográfico de mi tesis doctoral,¹ las mismas han desbordado el rango de dicha investigación, centrado en la región andina. Las presentes reflexiones forman parte del análisis de dicho corpus de mayor alcance el cual se proyecta como línea de investigación posdoctoral.

La propuesta tiene como objetivo general reflexionar sobre *itinerarios simbólico-geográficos de proyección continental* (Estarellas, 2024) evocados en la puesta cultural de Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba. Específicamente, propone estudiar los componentes visuales de matriz amerindio de precedencia mexicana, mesoamericana y norteamericana en tres casos de imágenes analizados, circulantes en el espacio público de Güemes desde el 2015 hasta 2019, a los fines de comprender las discursivas poéticas, simbólicas y políticas que los mismos buscan promover. Por otra parte, busca señalar las rutas de circulación visual y material entre México y Argentina que promueven relaciones y experiencias estéticas entre dichos contextos culturales disímiles.

A partir de ello, el presente artículo da cuenta de la existencia de imágenes diaspóricas (Vargas Santiago, 2015; 2022; Dorotinsky & Lozano, 2022) y la incidencia de estas en la configuración de dicho itinerario simbólico geográfico de proyección continental en Barrio Güemes durante el período de estudio. El concepto de itinerario simbólico geográfico refiere a la existencia e incidencia de flujos migratorios específicos, rutas e itinerarios de circulación visual y material que promueven relaciones y experiencias entre variados contextos culturales y contribuyen a la configuración contemporánea de imaginarios geográficos (sub)

¹ Denominada «Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz andino amerindio en el espacio público. El caso del Barrio Güemes en Córdoba, 2015-2019». Una primera versión de este trabajo fue presentada en formato ponencia —no publicada—, en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba del año 2023.

alternos de agencia popular latinoamericana. De forma específica, adquieren relevancia en el marco de este estudio, los contactos culturales establecidos por agentes culturales nómades y viajeros, al promover la interacción con variados territorios y en este marco, la activación de «condiciones de reconocimiento» (Verón, 1993, p. 130). Este análisis se sitúa desde la teoría de la producción de los discursos sociales propuesta por Eliseo Verón (1993), para quien la semiosis social es la dimensión significativa de los fenómenos sociales, entendidos como procesos de producción de sentido. Según Verón, las circunstancias y variables de las condiciones de reconocimiento es un análisis que considera el sistema de relaciones de un discurso² con sus efectos. En este marco, la apreciación de prácticas, discursivas e interpretaciones de dichos agentes, resulta de particular interés para comprender las dinámicas de transmisión del grupo y su rol activo en la promoción de imaginarios simbólico-geográficos de agencia regional. Es relevante en este sentido mencionar la existencia de un activo flujo migratorio sur-norte de agentes culturales sudamericanos hacia la región mesoamericana, vinculados a las más variadas formas de producción *artesanal*. Dicho flujo promueve interacciones entre imaginarios, imágenes, materialidades y técnicas desde dichas latitudes, así como diferentes interpretaciones de reconocimiento, hacia las culturas visuales locales situadas en el cono sur.

Por subsiguiente, se analizarán un conjunto de imágenes que dan cuenta de la agencia simbólico-afectiva y del uso polisémico y versátil, de sintagmas provenientes de matrices culturales amerindias, comprendidas como un *sustrato americano y cultural común* (Viveiros de Castro, 2004; 2013). Como propone Silvia Rivera Cusicanqui (2010; 2015) a través de la sociología de la imagen la convergencia de diferentes tradiciones culturales en un mismo soporte visual posibilita un análisis interpretativo en estratos, habilitando la convivencia de diferentes modos de representatividad en la composición de las imágenes. La certeza de la yuxtaposición de sentidos en las representaciones (Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 2-5), permite la búsqueda de la simultaneidad de discursos visuales y de las formas de diálogo y convivencia entre los mismos. En este marco, este trabajo propone que dichas imágenes, configuradas socialmente en el marco de un proyecto evocador y mnemónico *transmoderno* (Dussel, 2000; 2015), se vinculan entre sí a través de *geografías afectivas* (Depetris Chauvín, 2019) que emanan desde una noción de *arraigo* americano (Kusch, 1976) transterritorial. Dicha noción habilita interconectar tiempos, subjetividades, culturas y geo-poéticas como un proyecto *com-partido* desde un *co-terrar* americano común que propone relaciones transhistóricas y transculturales.

Recordemos que para Enrique Dussel

² En este caso de estudio son discursos visuales.

La Modernidad se definió como “emancipación” con respecto al “nosotros”, pero no advirtió su carácter mítico-sacrificial con respecto a “los otros” [...] la “Trans-Modernidad” es propuesta [desde las alteridades] como nuevo proyecto de liberación político, económico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso, etcétera (Dussel, 2000, p. 51).

En esta línea, la dimensión situada y contextual que propone el presente trabajo se enmarca en lo propuesto por Kusch (1976), a partir de lo que denomina como *geocultura*, es decir, la consideración de saberes y conocimientos arraigados —de raíz— a un espacio geográfico específico dotado de vida y que actúa sobre dichos conocimientos. A su vez, se postula en congruencia a las propuestas de Donna Haraway (2015) para quien «Los mundos históricamente situados se burlan tanto de la división binaria de la naturaleza y la sociedad como de nuestra devoción al progreso y su gemela malvada, la modernización» (p. 122) proponiendo una crítica al conocimiento exclusivo y excluyente centrado en el *antropos* moderno postulado como universal respecto a formas de conocimientos y relaciones no humanas. En este marco la autora afirma que «Nadie vive en todas partes; todos vivimos en algún lado. Nada está conectado a todo; todos estamos conectados a algo» (p. 75) subrayando lo situado y vincular del conocimiento y sus entrelazamientos en el marco de relaciones y conexiones específicas y localizadas, donde resulta relevante además con quiénes y de qué manera se dan las mismas.

FORMAS DEL HACER, MATERIALES Y GEOGRAFÍAS SIMBÓLICAS

A medida que fue avanzando el trabajo de campo contextual y la realización de entrevistas en profundidad, emerge como referencia constante, la íntima conexión entre las formas del hacer, los diferentes materiales que componen una pieza u obra y las *geografías simbólicas* (Agüero, 2017) y *afectivas* que los vinculan (Depetris Chauvin, 2019) con vehículos explícitos —para las subjetividades cultoras/creadoras—³ de las matrices culturales amerindias (Estarellas, 2023).

Es por ello por lo que, para un número significativo de agentes culturales del contexto, el orden técnico y material adquiere una relevancia fundamental, al funcionar como índice y activar relaciones de reconocimiento simbólico de grupos culturales específicos. Se ha observado a su vez que, a través de un núcleo de reconocimiento afectivo, se identifican narrativas visuales, recuperan relatos orales, y rememoran simbologías, por medio de una percepción que funciona de forma mnemónica y experiencial. A su vez, estas identificaciones se promueven, comunican y afianzan a través de consolidadas redes de transmisión oral configuradas en el marco de las lógicas laborales y de movilidad de parte de estos grupos. Los/as entrevistado/as refieren a una lógica solidaria —entre viajeros/as

³ El sector elige autodenominarse «cultor» en vez de «hacedor» o «productor» por su relación directa con la creación y reproducción de la cultura pública.

trabajadores/as de la cultura en el espacio público— donde se considera código de grupo, la referencia explícita de rutas de tránsito, lugares de venta y compra de materiales, así como alojamientos dentro del itinerario de viaje. Las mismas resultan fundamentales para conocer condicionantes para el trabajo en dichos espacios, como pueden ser hechos sociopolíticos específicos, accidentes, manifestaciones, desastres naturales, cuestiones en torno a la infraestructura, etcétera.

Es a través de la rememoración de historias de viajes evocadas durante las entrevistas, que los agentes del contexto describen y explican el uso y sentido contextual de las imágenes que a continuación se interpretarán.

IMAGINARIOS TRANSTERRITORIALES

El 24 de marzo del 2016, Día Nacional de la Memoria, por la Verdad y la Justicia en Argentina, Casa 13^a publica la difusión del Taller de escritura creativa y literatura contemporánea [Figura 1]. La imagen hace referencia a las imagerías simbólicas de los pueblos indígenas de las praderas norteamericanas,⁵ en donde se puede reconocer una relación desjerarquizada humano-animal y una sacralización del vínculo humano-animal manifiesta por medio de la zooantropomorfización de los llamados animales totémicos. Esta relación se propone a través de representaciones antropozoomorfas de humanos con cabezas de oso y de yegua. La convergencia en una misma imagen del uso de la perspectiva en fuga —en la manta textil del suelo— junto a configuraciones representativas y diseños geométricos de evocación amerindia —en la representación del canto del hombre-oso y en el textil debajo de la mujer-yegua— evidencian el uso contemporáneo de modos de representación de diversa procedencia histórico cultural.

Por su parte, la proyección que sale de la boca del personaje parado y el uso de diseños geométricos a modo de voz-lectura-canto, en relación con una propuesta de taller de escritura creativa y poética, proponen vincular geometría-escritura-lenguaje a propuestas que relacionan los componentes geométrico ideográficos, con un uso logográfico escritural (Garcés, 2017; 2016).⁶ A su vez, la imagen también cita la vinculación de origen prehispánico mesoamericano,⁷ entre canto-mundo espiritual-mensaje sagrado, representada visualmente en la cultura maya, mexica y teotihuacana a través de una voluta⁸ espiralada que sale de la boca de un

4 Espacio cultural de gestión independiente ubicado en Pasaje Revol al 19 en Barrio Güemes.

5 La gran nación sioux estaba formada por clanes menores entre los que se destacan los dakotas, nakotas, lakotas. También podemos destacar a la nación cheyenne, kiowa, comanche, osage, cree, assiniboine, mohicano y hopi.

6 Aunque este autor propone el antiguo uso logográfico escritural de los tokapus andinos, trae a colación otros contextos culturales que hicieron usos similares de los diseños ideográficos. En el contexto de esta imagen, es evidente la relación que se propone entre visualidad, ideografía y sonoridad-verbalidad.

7 De larga proyección histórica si se considera el uso de la voluta y la vígula para referir a la palabra viva, la tradición oral y el canto en los códices prehispánicos, en los coloniales, en la producción del arte público centroamericano y del muralismo mexicano moderno y contemporáneo.

8 En el siguiente enlace al artículo de Cruz Rivera (2019) se pueden visualizar de forma exhaustiva numerosos ejemplos de volutas espiraladas. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3287/4961>

personaje o ave (Sejourné, 1988; Piña Chan, 1993; Ibarra, 2005; Cruz Rivera, 2019). Si bien estamos ante distancias históricas, culturales y geográficas irreductibles, esta imagen en su sentido ficcional, entendida desde una estética decolonial, propone relaciones transhistóricas y transculturales que emanan desde una noción de arraigo americano transterritorial. Esta imagen —pensémosla como proyecto— propone un territorio simbólico-experiencial co-habitado, cuidado, que aún mantiene la comunicación vital entre las especies, donde sus habitantes comparten y perciben la dimensión situada, *co-terrada* de la existencia. La imagen plantea su versión de *transmodernidad* (Dussel, 2000; 2015) en una puesta de sentido que desconfigura el imaginario de inferioridad que occidente construyó respecto de la diversidad planetaria no humana.



Figura 1. Casa 13 (2016). Taller de escritura creativa y literatura contemporánea. Flyer publicado el 24 de marzo del 2016, Córdoba

El 14 de noviembre del 2017 el Teatro La Luna⁹ publica [Figura 2] la difusión de las funciones del viernes 17 y 24 de noviembre de «Sin Hostilidad-Teatro de microfeminismos». En esta imagen-montaje¹⁰ se distinguen en el primer plano, hacia la derecha, tres personajes femeninos antropozoomorfos con cabezas de

9 Teatro ubicado en el Pasaje Rafael Escuti 915 de Barrio Güemes.

10 Según Georges Didi-Huberman (2018) las imágenes, en tanto montajes impuros, hacen convivir en ellas discontinuidades y anacronismos proponiendo nuevas nociones de temporalidad. La imagen montaje es entendida por el autor como el resultado y la acción de seleccionar partes de imágenes precedentes para integrar una nueva imagen.

lobas que llevan en sus bocas pipas de la paz. El índice amerindio mesoamericano se señala a partir del uso en el personaje de la derecha, de la falda con diseños geométricos llamadas *corte*¹¹ de uso tradicional de las mujeres mayas del altiplano guatemalteco. Esta loba representa a su vez a los feminismos amerindios comunitarios.



Figura 2. Teatro La Luna (2017). Sin hostilidad teatro de microfeminismos. Publicada el 9 de septiembre del 2017 sobre una presentación a realizarse el 10 de septiembre

Los índices de la tradición cultural amerindia norteamericana están dados por el uso en el pelo de las plumas —que aluden también a los antiguos penachos—, la presencia de las lobas —siendo el lobo y la loba animales totémicos de dichas zonas—¹² y las pipas. Los animales *totémicos* llamados también *nahuales*, en la tradición amerindia norteamericana, son espíritus guardianes, cuidadores, protectores, compañeros dobles del espíritu humano, por lo que su representación en términos de imagen evoca el poder de la loba desde su ferocidad temeraria y desde su cualidad como protectora-cuidadora. La loba de la izquierda simboliza al feminismo de tradición norteamericana, asociación establecida a través del vestido cuadriculado de herencia escocesa que porta la misma, de uso extendido en las mujeres obreras y trabajadoras de Estados Unidos (EEUU) durante el siglo XIX y principios del XX. Por su parte, se puede reconocer en la loba central, la transgresión al tradicional cuento de *Caperucita y el lobo*, donde la loba representa a la abuelita por el tipo de ropa y cofia que porta. Esta loba a su vez representa el *status quo*, la tradición que se quiebra. Polisémicamente, dicha loba simboliza a su vez la tradición europea del feminismo, a partir de la asociación de la abuela

¹¹ Formadas por seis a siete metros de tela que, dobladas a la mitad y enrolladas posteriormente sobre el cuerpo, son amarradas por medio de una faja.

¹² Junto al búho, al búfalo, al oso, al águila, entre otros.

con el viejo mundo. La *dislocación* simbólica del tradicional cuento alude al empoderamiento de la abuelita convertida en loba, de pie, del brazo junto a otras lobas, en clara referencia colectiva.

Se destaca el uso de parte de las mujeres-lobas de pañuelos con colores representativos de las luchas feministas, como el pañuelo verde —luchas por el aborto legal y gratuito— en la loba de la izquierda y el violeta —vinculado a la diversidad de las reivindicaciones feministas y en repudio a cualquier tipo de violencia ejercida contra las mujeres— en la loba abuelita. Además, se encuentran paradas sobre una ruta/autopista/carretera que se proyecta desde el fondo, bajando a modo de *ola*, en posible alusión a las cuatro olas del feminismo. También, las figuras presentan detrás círculos concéntricos en forma de ondas, que pueden ser relacionadas a la fuerza expansiva del feminismo.

Las lobas mujeres se encuentran de espaldas a un caótico paisaje citadino, que presenta dos particulares medios de transporte: un aeroplano y un camión de tipo rastrojero. Frente del camión hay bolsas de basura y del lado derecho superior de la imagen, detrás de las mujeres-lobas, aparece la luna. Estos medios de transporte funcionan en la imagen como índices de los contextos históricos de aparición de las cuatro olas feministas:¹³ la primera desde mediados del siglo XVIII, representada por el aeroplano con el nacimiento del feminismo moderno; la segunda desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, representada por el camión rastrojero; la tercera desde las décadas del sesenta y setenta del siglo XX representada por la luna, evocada a partir de la llegada del humano a la luna, ola que abarca hasta la década del noventa; y la cuarta ola, la actual, representada por las mujeres lobas en primer plano, donde convergen los feminismos comunitarios amerindios con los de tradición occidental. El uso de pipas de la paz, ofrecidas y compartidas entre enemigos a modo de *alianza* para la tradición amerindia norteamericana representa un acto simbólico de paz y acuerdo, una temporalidad donde convergen las corrientes del feminismo europeo, norteamericano y los amerindios comunitarios.

Las siguientes fotografías [Figuras 3, 4 y 5] fueron tomadas el 20 de noviembre del 2019 de una pegatina localizada en la esquina de las calles Fructuoso Rivera y Belgrano del Barrio Güemes. La misma presenta un cristo con una aureola que en su interior contiene una serie de franjas concéntricas con diseños geométricos e ideografías simplificadas de los nahuales de tradición mayas-quichés.¹⁴ La figura se superpone sobre un fondo pixelado con imágenes geométricas presentando

¹³ Para una síntesis del surgimiento de las olas del feminismo, en particular la cuarta ver «Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola» de Nani Aguilera Barriga (2020).

¹⁴ Difundidos a través de la apropiación de uno de los calendarios de parte del norteamericano José Arguelles y utilizado a modo de oráculo.

un texto superior donde puede leerse «Contracolonia». La vestimenta del cristo presenta grecas geométricas de evocación textil amerindia. Su cuerpo esquelético se dispone de manera central con una mano levantada en actitud de bendición y otra mano —la del corazón en la representación católica del Sagrado Corazón— sostiene suspendido una calavera a la altura del pecho. En la unión de la aureola con la cabeza se distinguen tres rayos triangulares que se asientan en un gorro cuadriforme escalonado con espirales también cuadriformes.



Figura 3. Anónimo (2019). Pegatina registrada sobre calle Belgrano y Fructuosos Rivera en Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba

Son evidentes las citas establecidas con dos sistemas visuales amerindios: el maya quiché, identificado con las ideografías de los nahuales o kines de la segunda franja externa de la aureola, y el andino amerindio, identificado con la trilogía sacro-escalonada andina asociada a la media chakana o cruz andina: el Hanaq Pacha; el Uku Pacha y el Kay Pacha. De forma integral, la presencia en las otras franjas de la aureola de diseños geométricos y repetitivos busca referenciar —a través de la identificación compositiva, el orden geométrico y la primacía modular— las prácticas amerindias asociadas al telar como tradición material y cultural panamericana. El uso del esqueleto y la calavera en relación con una imagen sacra también construye una referencia a la imaginería sagrada amerindia de tradición mesoamericana en su evocación alegórica del imaginario prehispánico mexicano y

en particular del culto a la muerte, al inframundo, a Mictlantecuhtli.¹⁵ La presencia del esqueleto y la calavera construye una cita que convoca un arco temporal situado en varios tiempos cronológicos: el contemporáneo —donde se produce la imagen—, el de la revolución mexicana y el del esplendor cultural de la nación mexicana antigua y sus culturas predecesoras. La calavera propone una memoria simbólica en dos sentidos, la del tiempo sagrado circular —evocador de Mictlantecuhtli— actualizada en el culto popular de la Santa Muerte, y la histórico revolucionaria, a través de la evocación de la Revolución Mexicana —en la cita a la *catrina* de Guadalupe Posada—,¹⁶ su esplendor artístico y su proyecto de nación inclusivo, descolonial y autodeterminado. Este doble sentido, el que evoca la sacralidad mnemónica y la popular, por un lado, y el que propone su revés revolucionario-histórico, se refuerza con la lectura *contracolonial*¹⁷ al anteponer la imaginería sagrada amerindia sobre la cristiana, principal instrumento evangelizador. El uso del esqueleto como alusión a la muerte, en relación directa con una imagen cristiana, rememora la herida colonial vigente y al aparato inquisidor en relación con el genocidio sufrido en la América indígena. La superposición de elementos provenientes de la matriz cultural amerindia, evocadores de las religiosidades prehispánicas, en conjunción con una imagen vinculada a la religiosidad cristiana, propone una idea yuxtapuesta de la sacralidad mestiza popular —construida con dos variantes: la cristiana y las indígenas—. Este uso didáctico —relacionando imagen y sacralidad— reactiva operaciones propias del período colonial. Como propuesta mnemónica, la imagen propone traer al presente, *reactivar* las estrategias de comunicación contracultural utilizadas por los sectores indígenas durante aquel período.

Por último, tenemos un fondo de imagen evocador de las prácticas textiles amerindias a través de la composición visual ortogonal, los diseños geométricos que presenta y la estructura modular de sus unidades compositivas. Estas últimas proponen una evocación doble: al módulo como unidad base del textil producto de los nudos y/o intersecciones de la trama con la urdimbre y, por el otro, a las unidades modulares pixelares de la tecnología digital contemporánea. Se puede reconocer entonces una propuesta visual heterocronológica (Moxey, 2016) y una reactivación del retorno, la repetición y la temporalidad circular. El reconocimiento de parte de agentes activos en las puestas feriales,¹⁸ de estas dimensiones constitutivas de la imagen y su materialidad, condicionadas por las formas de praxis, técnicas y diversas materialidades, son observaciones de relevancia en el marco de este

¹⁵ Señor del Mictlán, mundo de los muertos.

¹⁶ Su obra en grabado e ilustración sucede en el marco de la revolución mexicana contra el gobierno de Porfirio Díaz. Los grabados de Posada contienen una fuerte crítica a la oligarquía política dominante mejicana de fines del XIX y principio del siglo XX. Posada representa irónicamente a la oligarquía a partir del uso de la calavera como significante yuxtapuesto entre lo occidental y lo indígena.

¹⁷ La simbólica y la citada en la palabra superior de la pegatina.

¹⁸ Vinculados a las prácticas *artesanales*.

estudio si se considera que gran parte los públicos reconocen las asociaciones morfológicas, pero no las vinculaciones técnicas, materiales y afectivas que remiten a las visualidades amerindias.



Figura 4. Anónima (2019). Detalle de pegatina registrada sobre calle Belgrano y Fructuosos Rivera en Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba



Figura 5. Anónima (2019). Detalle del fondo de pegatina registrada sobre calle Belgrano y Fructuosos Rivera en Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba

CONCLUSIONES

En el marco de los estudios visuales y culturales en perspectiva descolonial, las discusiones sobre las relaciones entre las culturas visuales, los fenómenos artísticos y los procesos socio-culturales contemporáneos, permiten una apreciación relacional de las redes de intercambio entre agentes, sus interacciones con variados territorios y sus incidencias sobre imaginarios y materialidades en el marco de relaciones de poder y disputas por la construcción de hegemonía que se activan desde los espacios públicos. Es así como, a los fines de abonar al campo de conocimiento ligado a los estudios visuales, las interacciones simbólicas contemporáneas entre culturas distanciadas por amplios arcos histórico-geográficos, promueven formas relacionales de (re) escrituras e interpretaciones de las historias de las artes regionales, alternas a la historia del arte —tradicional y selectiva— configurada como única y vinculada fuertemente a las historias generales de las artes nacionales escritas por las élites hegemónico estatales.

Las imágenes aquí presentadas adquieren eficacia y significación local si se consideran las implicancias, en el marco del contexto ferial, de sus relaciones de circulación y de adjudicación de reconocimiento. Es en el contexto ferial de Güemes donde agentes culturales, praxis, intercambios afectivos, diálogos sobre traslados, manifestaciones estéticas y procesos vinculados a la producción de lo ontologizado como *artesanal* adquieren visualidad pública. Pero, de forma particular, existe una constante que emerge durante todas las entrevistas: la evocación continua al mercado, al traslado, al contacto con otras latitudes, a los itinerarios viajeros y feriales panandinos. Es de relevancia destacar en este sentido, la amplia y continua circulación internacional de las/os artesanos/as sudamericanos/as en el Cono Sur, a lo largo de tres itinerarios principales: el de norte-sur/sur-norte por la región andina; el de circulación atlántica conectando Argentina-Uruguay-Brasil; y el amazónico, itinerario con preponderancia de circulación pluvial. Del itinerario sur-norte se desprende el de latitud continental: es desde Colombia, particularmente desde Cartagena de Indias, donde la mayor parte de los viajeros consultados cruza a Centroamérica, «[...] ese corredor donde te cruzás a todos los que suben o bajan por el continente» (Chiavola, V., comunicación personal, 5 de julio de 2019). Es así como emerge el vínculo indisociable entre *agentes-viajes-contacts culturales* como nodo fundamental para explicar procesos de identificación y la circulación amplia de condiciones de reconocimiento material, técnico y simbólico de largo alcance territorial e histórico. A diferencia de lo que sucede con los públicos, aquellos agentes productores que mantuvieron contactos y experiencias sensibles vinculadas a sus oficios en locaciones americanas vinculan visualidades, tradiciones técnicas y formales a lugares específicos y tradiciones culturales por ellos fácilmente geolocalizables. Sus experiencias promueven encadenamientos sémicos de índole corporal y territorial que funcionan al momento de rememorar identificaciones.

Cuando no hay una puesta ferial artesanal donde exponer, se expone en los mercados o en la vía pública al lado del verdulero, la chola, la tejedora y el zapatero. Se comparten creencias, comidas y vicisitudes. A partir de estas condiciones se puede comprender —y valorar en su densidad antropológica y patrimonial— el reconocimiento de específicas matrices culturales de parte de agentes culturales viajeros/as, producto de compartir experiencias y cuantioso tiempo de vida en los espacios públicos panamericanos. Reside allí la importancia etnográfica que adquiere el relato oral en el marco de la rememoración de circuitos itinerantes de parte del sector, permitiendo dimensionar la incidencia de estos en el traslado y la reinterpretación de sintagmas, técnicas y poéticas a través amplios territorios.

REFERENCIAS

Agüero, A. C. (2017). *Local/Nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.

Aguilera Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS. Revista Multidisciplinar De Estudios De Género*, 5(2), 121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>

Casa 13. [Casa 13]. (24 de marzo de 2016). Taller de escritura creativa y literatura contemporánea [Publicación de taller]. Facebook. <https://www.facebook.com/encasatrece/posts/968568366530567>

Cruz Rivera, S. A. (2019). La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica. *Pasado Abierto*, (9). <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3287/4961>

Depetris Chauvín, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. <https://10.25154/book3>

Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.

Dorotinsky Alperstein, D. y Lozano, R. (2022). ¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales? En D. Dorotinsky Alperstein, & R. Lozano, *Culturas visuales desde América Latina* (pp. 11-38). Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En Eduardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 41-54). CLACSO. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf

Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. Akal/ Inter Pares.

Estarellas, N. (2023). El orden técnico y material como índices amerindios en las estéticas de los espacios públicos. *AVANCES*, (32), 79-97. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41458>

Estarellas, N. (2024). *Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz andino amerindio en el espacio público. El caso de Barrio Güemes en Córdoba. 2015-2019* [Tesis de Doctorado, inédita, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba].

Garcés, F. V. (2016). El lugar de la escritura católica andina en las escrituras logográficas. *Arqueoantropológicas*, (6), 89-110.

Garcés, F. V. (2017). *Escrituras andinas de ayer y de hoy*. Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.

Haraway, D. (2015). Pensamiento tentacular Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. En Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (pp. 73-137). Ven te Veo Editorial.

Ibarra, F. (2005). Observaciones sobre la vírgula del sonido en la pintura mural teotihuacana. *La pintura mural prehispánica en México*, 9(23), 18-23.

Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross.

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil.

Piña Chan, R. (1993). *El lenguaje de las piedras*. FCE.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Chi'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Clea Ediciones.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

Sejourné, L. (1988). *Pensamiento y religión en el México Antiguo*. FCE.

Teatro La Luna. [Teatro La Luna]. (14 de noviembre del 2017). Sin hostilidad teatro de microfeminismos [Publicación de evento]. Facebook. <https://www.facebook.com/Teatrolalunacba/posts/208919096777473>

Vargas Santiago, L. (2015). *Uncontainable Zapata: Iconicity, Religiosity and Visual Diaspora* [Zapata incontenible: iconicidad, religiosidad y diáspora visual] [Tesis de Doctorado en Historia del Arte]. University of Texas.

Vargas Santiago, L. (2022). Tierra o muerte. La imagen zapatista en la lucha de concesión de tierras de Nuevo México. En D. Dorotinsky Alpernstein, & R. Lozano, *Culturas visuales desde América Latina* (pp. 317-340). Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

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

Viveiros de Castro, E. (2004). La antropología perspectivista y el método de la equivocación controlada. *Tipiti*. Revista de la Sociedad para la Antropología de las Tierras Bajas de América del Sur, 2(1).

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón.