

**EL ÑAI'ŪPO DE
KAMBUCHI APO Y LOS
SABERES ANCESTRALES
EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS
CONTEMPORÁNEAS:**

Romper fronteras para una
expansión del arte

VITÓRIA MARTINS DA SILVA

EL ÑAI'ŨPO DE KAMBUCHI APO Y LOS SABERES ANCESTRALES EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS:

Romper fronteras para una expansión del arte

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Maestría en Estética, Teoría y Gestión de las Artes

Tesis para optar por el grado de Magíster en Estética, Teoría y Gestión de las Artes.

Maestranda: Vitória Martins da Silva

Directora de tesis: Mag. Florencia Basso

La Plata / Florianópolis

2024

Silva, Vitória Martins da

El *ñai'ũpo* de Kambuchi Apo y los saberes ancestrales en las prácticas artísticas contemporáneas: Romper fronteras para una expansión del arte – Vitória Martins da Silva – La Plata, 2024

Total de hojas: 155 páginas.

Director/a de tesis: Mag. Florencia Basso

Tesis de maestría – Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. La Plata, 2024.

Palabras clave: ÑAI'ŪPO; ARTE; ARTESANÍA; PARAGUAY; SABERES ANCESTRALES; COMUNIDADES TRADICIONALES; ESTÉTICA ANTICOLONIAL; ESTÉTICA DECOLONIAL.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	6
RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN.....	9
EN DONDE HAY UN AGUJERO, ES MÁS FÁCIL ABRIR UN RASGÓN: UNA INVESTIGACIÓN POR LOS BORDES DE LAS ARTES VISUALES	9
CASO ARTÍSTICO	9
OBJETIVO GENERAL	11
OBJETIVOS PARTICULARES.....	12
METODOLOGÍA.....	12
HIPÓTESIS.....	14
CUESTIONES TEÓRICAS CENTRALES.....	14
RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS	17
1. CAPÍTULO 1.....	20
1.1 COMPRESIONES ACERCA DE LO DES/DECOLONIAL Y DE LO CONTRA/ANTICOLONIAL	20
1.2 DESCOLONIAL/DECOLONIAL.....	22
1.3 CONTRA/ANTICOLONIAL	34
1.4 DE LAS CONCEPCIONES COMO MEDIADORAS DE LA INVESTIGACIÓN.....	42
2. CAPÍTULO 2.....	48
2.1 LA ENTREVISTA.....	48
2.2 EL CONTEXTO DE LA COMUNIDAD	56
2.3 ÑAI'ŪGUÁGUI TATÁPE: KAMBUCHI APO ÑAI'ŪPO	62
3. CAPÍTULO 3.....	82
3.1 HISTORIA, IDENTIDAD Y SIGNIFICADOS EN EL ÑAI'ŪPO DE KAMBUCHI APO: DÍALOGOS CON EL ARTE	82

3.2	MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES, UNA EXPANSIÓN EN EL ARTE	93
3.3	VOCES, MANOS Y CUERPOS: EL ARTISTA PUEDE CONSTITUIRSE EN PLURAL.....	98
4.	<i>CAPÍTULO 4.....</i>	<i>113</i>
4.1	EL OBJETO ARTÍSTICO Y EL ARCHIVO EN KAMBUCHI APO	113
4.2	PENSANDO EL OBJETO ARTÍSTICO	114
4.3	PENSANDO EL ARCHIVO	125
4.4	LA TIERRA Y LA PALABRA: ESPACIOS DE ARTE Y MEMORIA EN KAMBUCHI APO.	140
	<i>CONCLUSIÓN.....</i>	<i>146</i>
	<i>REFERENCIAS ELECTRÓNICAS</i>	<i>151</i>
	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	<i>153</i>

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Kambuchi Apo por toda la confianza y el apoyo brindados a nuestra investigación y a nuestra exposición. Sin el ánimo del colectivo, nada de esto podría haberse realizado.

Agradezco a Celeste por los primeros contactos y el impulso de ideas.

Agradezco a Ña Vicenta y a su familia por haberme recibido en su casa y en su taller con los brazos abiertos, brindándome la oportunidad de participar en su vida cotidiana y conocer de cerca sus procesos artísticos.

Agradezco a Juan Pablo por acompañarme en mi primer viaje a Asunción, por su compañía en el taller y por los registros realizados.

Agradezco a mi madre, que siempre me apoyó y creyó en mis procesos, con su corazón y su presencia.

Agradezco a Alessandra, Luiz Hamilton y Joana su esfuerzo por venir a Asunción para participar en la inauguración de la exposición.

Agradezco a Julia por creer que yo era capaz de realizar esta investigación y por incentivarme a seguir adelante con todo.

Agradezco a mi directora de tesis por su paciencia y confianza en el desarrollo de esta investigación.

Agradezco a mi familia y a mis amigas su cariño. Siempre.

In memoriam de Carlos Alberto.

RESUMEN

La presente tesis es una investigación acerca de los problemas conceptuales que presenta la teoría del arte tradicional eurocéntrica para reflexionar sobre una experiencia curatorial latinoamericana, junto con los objetos artísticos expuestos y el colectivo que participa. *Ñai'uguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai'upo* es una exposición de objetos artístico-utilitarios que surge de una propuesta en el marco de un trabajo sobre estéticas decoloniales/anticoloniales y el colectivo Kambuchi Apo, una asociación de mujeres alfareras nativas de Itá, Paraguay. El evento tuvo como principal objetivo compartir el legado ancestral guaraní *ñai'ũpo* y su contexto sociohistórico en el ámbito artístico del Museo del Barro en Asunción, Paraguay. La exposición propone una imbricación del arte con el llamado arte popular y la artesanía, cuestionando sus límites y definiciones. A partir de las vivencias de Kambuchi Apo presentada en esta tesis, observamos y replanteamos conceptos como de artista, objeto artístico, archivo e incluso la relación con la tierra. El *ñai'ũpo* ha llegado hasta la actualidad principalmente gracias a su práctica colectiva y a la importancia que las artesanas le dieron al oficio, transmitiéndolo a lo largo de generaciones, a sus nietes e hijos, a pesar de las dificultades y la desvalorización externa. De esta forma, la investigación pretende comprender, por un lado, los efectos, las barreras y el legado de esta práctica, y por otro, su ubicación en el ámbito de la artesanía, cuestionando su lugar y ampliando su concepción para reconocer el *ñai'ũpo* como una forma de arte y a estas artesanas como artistas.

Palabras clave: ÑAI'ŪPO; ARTE; ARTESANÍA; PARAGUAY; SABERES ANCESTRALES; COMUNIDADES TRADICIONALES; ESTÉTICA ANTICOLONIAL; ESTÉTICA DECOLONIAL.

INTRODUCCIÓN

Quando tudo que viver couber, isso é a arte, por assim dizer.¹

Jaider Esbell

EN DONDE HAY UN AGUJERO, ES MÁS FÁCIL ABRIR UN RASGÓN: UNA INVESTIGACIÓN POR LOS BORDES DE LAS ARTES VISUALES

En esta investigación, nos proponemos realizar un doble movimiento. Por un lado, nos centraremos en cuestionar problemáticas específicas de la historia del arte moderno eurocentrado y de la estética canónica tradicional, produciendo una crítica a su pretensión de universalidad y a su naturaleza no concomitante. Por otro lado, consideraremos y reflexionaremos sobre las nuevas posibilidades que abre el colectivo paraguayo Kambuchi Apo (2002) para repensar lo artístico. Observaremos sus prácticas y procesos artísticos desde una perspectiva que permite concebir el arte desde otras miradas, ampliando tanto el concepto de arte como su entorno.

Desde el interés por el estudio de las estéticas decoloniales y anticoloniales, y comprendiendo que estas teorías no se desvinculan de un proceso práctico y activo, esta investigación se enmarca en un proyecto más grande que incluye la realización de una exposición artística que dialogue con estos conceptos. La exposición *Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ũpo* surge en diálogo con Kambuchi Apo, quienes no solo han accedido a participar en esta investigación, sino que también han iniciado la propuesta de una exhibición con sus piezas cerámicas durante una entrevista.

CASO ARTÍSTICO

El evento que aquí desenrollamos destaca la cerámica del colectivo Kambuchi Apo, exhibiendo su técnica e historia, y se compromete con el intercambio de

¹ Esbell, 2021.

Cuando todo lo que vive cabe, eso es arte, por así decirlo. (Libre traducción)

experiencias y saberes ancestrales en el ámbito cerámico contemporáneo. Llevamos a cabo la exposición en el Museo del Barro de Asunción, con el sentido de “promover un mayor conocimiento y comprensión del valor de la cerámica utilitaria, practicada tanto por Kambuchi Apo como por otros colectivos y comunidades que se dedican a esta práctica” (Escobar; Martins, 2024).

Asimismo, *Ñai’ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai’ũpo* se presenta como una celebración de las técnicas, saberes y comunidad de los ancestros guaraníes, aún presentes y activamente practicados en Paraguay. La exposición busca familiarizar al público con el proceso integral de creación del *ñai’ũpo* de herencia guaraní (Quehacer Cerámico, declarado Patrimonio Nacional Cultural y recientemente postulado a la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad en Salvaguardia Urgente) y su contexto sociohistórico. Desde la obtención de la arcilla, su mezcla y amasado, hasta el modelado, bruñido, quema, pintura, diseño, cuidado del horno, finalización y comercialización. El objetivo principal de la muestra ha sido que, al conocer y comprender la historia, la importancia y la identidad de estas tradiciones y colectivos, logremos el reconocimiento y la valoración adecuada a estos artistas y sus objetos artísticos-utilitarios. La exposición también aspira a desafiar la discusión que cuestiona la utilidad en el arte.

Acerca del evento, se presenta parte del texto del material de la exhibición, desarrollado por la curaduría de Celeste Escobar² y Vitoria Martins:

Desde un enfoque comprometido con la valoración y la promoción de las expresiones y de los etnosaberes ancestrales, la exposición busca ampliar la visibilidad a las prácticas artísticas contemporáneas que desafían y cuestionan las estructuras coloniales, impulsando una expansión en el ámbito artístico.

La muestra de piezas cerámicas del colectivo Kambuchi Apo se presenta como una oportunidad para conocer y reflexionar sobre las expresiones estéticas que han sido históricamente invisibilizadas y marginadas. A través de estas piezas, se marcan voces y perspectivas de artistas que guardan saberes autóctonos, quienes, a través de su arte, rompen con las narrativas hegemónicas reivindicando sus propias historias y experiencias. La exposición es el resultado de un esfuerzo colaborativo para visibilizar y celebrar diversas estéticas, reconociendo la importancia de las voces que se rebelan contra las normas opresivas, fomentando la

² Aprendiz del ñai’ũpo desde el 2011 y gestora comunitaria de Kambuchi Apo.

pluralidad y contribuyendo a la construcción del pluriverso³. (Escobar; Martins, 2024)

Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ũpo se convierte así en un espacio de encuentro y diálogo, donde se promueve la valoración y el reconocimiento de estéticas decoloniales y anticoloniales. Constituye también una invitación a reconsiderar nuestras prácticas y percepciones artísticas, allanando el camino hacia la transformación y la edificación de una sociedad plural más respetuosa y justa. A través de esta colaboración entre la investigación y el colectivo se busca contribuir al fortalecimiento y difusión de las expresiones artísticas anticoloniales, generando un impacto en la valoración de la pluralidad cultural⁴ y en la lucha contra el colonialismo en varias de sus manifestaciones.

OBJETIVO GENERAL

El objetivo general de esta investigación es problematizar términos del arte occidental y categorías eurocéntricas para reflexionar sobre prácticas artísticas desde Sudamérica, investigando, documentando y debatiendo perspectivas decoloniales y anticoloniales. Este enfoque es una apertura a nociones no hegemónicas en el campo del arte, a fomentar la reflexión sobre estéticas y prácticas artísticas que se apartan de la tradición histórica del arte y a ampliar las epistemologías desde las que se concibe y produce arte, considerando otras formas de hacerlo además de la tradicional. En resumen, nuestro objetivo es contribuir a la transformación del campo del arte mediante

³ Cfr. "El «pluriverso» es una apreciación de la realidad que se contrasta con la suposición del Mundo Mundial de que existe una realidad única de la cual se desprenden múltiples culturas, perspectivas o representaciones subjetivas. En la perspectiva pluriversal, existen múltiples veracidades, pero no se pretende «corregir» la visión de ninguna de ellas como si hubiese una forma superior de definir la «realidad»." (Escobar, 2016, p.22).

⁴ Ante las críticas que ha recibido el concepto de cultura, se ha decidido emplear el término en este escrito, pero con una advertencia: al referirnos a la idea antropológica de cultura, reconocemos que esta podría contribuir a mantener y legitimar diversas desigualdades, incluyendo el racismo, que están arraigadas en el funcionamiento del capitalismo occidental (Sahlins, 1997). Es relevante, aún, tener en cuenta cómo la noción antropológica de cultura puede influir en la estabilización de las diferencias y, en ciertos casos, en la validación de desigualdades estructurales presentes en la sociedad. De ese modo, el término es utilizado haciendo hincapié en la complejidad y las implicaciones del concepto, reconociendo su potencial para perpetuar la injusticia y la discriminación.

la percepción de perspectivas diversas y múltiples, fomentando una reflexión crítica sobre las prácticas artísticas contemporáneas y ampliando las formas en que se entiende y se valora el arte.

OBJETIVOS PARTICULARES

Los objetivos particulares de la investigación consisten en:

1. Materializar las ideas presentadas por las estéticas decoloniales y anticoloniales en nuestro alrededor.
2. Fundamentar la importancia de llevar a cabo este tipo de acción crítica y explorar los posibles orígenes de los problemas subyacentes a la instauración de discursos dominantes en el campo de las ideas, de las imágenes, de los grupos sociales y en otras esferas.
3. Producir una expansión significativa del concepto de arte y de las formas de percibirlo, reflejando una multiplicidad de contextos y prácticas socioculturales que van más allá de las influencias predominantes.
4. Explorar la noción de que el objeto artístico no debe limitarse a las influencias y teorías europeas ni a ideas que restrinjan sus posibilidades expresivas.
5. Evaluar el legado y los efectos de la colonización en la concepción del arte, comprendiendo cómo estas divisiones han moldeado nuestras percepciones artísticas y cuáles son sus consecuencias.
6. Reconocer la posibilidad de que un objeto pueda ser simultáneamente artístico y utilitario, reflexionando cómo esta dualidad puede coexistir sin que el objeto pierda su esencia ni su significado dentro de la comunidad en la que se produce y utiliza.
7. Desvincular la figura del artista como individual y la del artesano como colectivo, considerándolo fundamental en el proceso de decolonización del arte.

METODOLOGÍA

Dado que nuestra investigación surge del empuje de explorar los márgenes de las artes visuales, donde los límites se difuminan y las posibilidades se expanden, la metodología de tipo cualitativa debe alinearse con estos espacios de frontera.

Aspiramos a comprender las dinámicas y manifestaciones artísticas que emergen en estos márgenes, así como a explorar su potencial transformador en la sociedad contemporánea. Para lograr este propósito, hemos desarrollado una metodología que combina el análisis teórico con el estudio práctico de casos concretos.

Para profundizar en nuestra investigación, hemos establecido un contacto directo con el colectivo artístico en cuestión. Visitamos su taller y espacio de trabajo, organizamos entrevistas en profundidad y convivimos con ellos para comprender mejor las dinámicas de sus procesos y de su colectividad. Además, organizamos una exposición en conjunto, lo cual nos permitió observar de primera mano cómo se materializan sus prácticas artísticas. Complementamos esta inmersión práctica con una investigación en línea sobre el colectivo, revisando noticiarios, publicaciones y sus redes sociales. Paralelamente, hemos llevado a cabo una investigación teórica rigurosa, consultando libros, ponencias, entrevistas y escritos relevantes sobre los temas, asuntos y conceptos abordados en nuestra tesis. Esta combinación de enfoques teóricos y prácticos nos ha permitido obtener una visión ampliada de los significados que emergen de las estéticas decoloniales y anticoloniales, así como de cómo se manifiestan y transforman en la práctica artística contemporánea.

En este sentido, hemos formulado una serie de preguntas para orientar nuestra investigación. A lo largo de la tesis, las abordaremos:

- ¿Qué implica una decolonización en el ámbito artístico?
- ¿Qué tipo de impacto puede tener la reflexión en torno a obras, procesos artísticos o artistas que trascienden lo dominante en un entorno tradicional como la universidad y el museo de arte?
- ¿Cuáles son los efectos de los procesos artísticos anticoloniales?
- ¿De qué manera los conceptos decolonial y anticolonial pueden vincularse con el arte y ampliar las concepciones que conforman este campo?
- ¿Cómo, a través de las piezas cerámicas de Kambuchi Apo y su proceso, surge la posibilidad de reflexionar sobre otras estéticas que se apartan del arte tradicional occidental?
- Dado que la noción de objeto artístico, así como la de archivo, son conceptos fundamentalmente creados y desarrollados desde perspectivas y autores occidentales, ¿de qué manera es factible replantearlos considerando su configuración en medios permeados por otros modos de pensar y vivir?

- ¿Es posible, desde la academia, contribuir a los procesos de decolonización en el arte? En caso afirmativo, ¿cuáles son las posibilidades?

Estas preguntas pretenden profundizar en cómo las prácticas artísticas decoloniales y anticoloniales pueden transformar y ampliar el campo del arte. No sólo pretendemos producir una crítica de la tradición eurocéntrica y canónica, sino también proponer otras formas de entender y percibir el arte desde perspectivas diversas.

HIPÓTESIS

La hipótesis central de esta tesis es que el reconocimiento y la valorización de las diversas concomitancias presentes en nuestro mundo son esenciales para respetar y celebrar la multiplicidad de existencias que coexisten. En otras palabras, es fundamental avanzar hacia un pluriverso que no solo acepte, sino que también promueva la presencia y el desarrollo de diferentes modos de vida, percepciones y relaciones culturales. Este avance permitirá una comprensión de cómo las culturas, las cosmovisiones y las prácticas artísticas interactúan e influyen mutuamente, sin dejar de existir ni perder su sentido.

CUESTIONES TEÓRICAS CENTRALES

Hasta ahora hemos afirmado la necesidad y urgencia de reflexionar sobre las problemáticas teóricas, epistemológicas y conceptuales que surgen al abordar ciertas prácticas artísticas en el contexto de las estéticas decoloniales y anticoloniales. Este razonamiento sigue inicialmente los pensamientos acerca de una opción decolonial expuestos por Pedro Pablo Gómez Moreno y Walter D. Mignolo:

La decolonialidad comienza por la liberación de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado, así como por los valores imperiales sustentados por la teología cristiana, el liberalismo y el socialismo cuando estos proyectos no se presentan a sí mismos como una opción, sino como la única opción.

[...] El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad. (Gómez; Mignolo, 2012b, p.13)

De este modo, subrayamos la relevancia de una comprensión decolonial y su inserción significativa en el ámbito estético, tanto para el arte como para el individuo, a lo largo de un proceso efectivo de la decolonialidad. La inclusión del sujeto se da mediante el deseo de invertir la lógica colonial, que reduce las vidas humanas a favor de la economía, por una realidad que pone la vida (de los seres humanos y del planeta) en primer lugar y las instituciones al servicio de ella (Gómez; Mignolo, 2012b, p.15).

A continuación, abordamos el campo social para reconocer que

La emergencia de las estéticas decoloniales, junto a la decolonización del saber, el ser y la misma naturaleza, ha sido y sigue siendo cultivada por comunidades, grupos e individuos que, al ser puestos en condición colonial, han sido subordinados, “racializados”, invisibilizados, y negados de múltiples maneras, en cada una de las dimensiones de la matriz moderno / colonial del poder. (Gómez; Mignolo, 2012b, p.17-18).

Por otra parte, la cuestión de los bordes de las artes visuales, como se refleja en el título de esta introducción, surge y se justifica en sintonía con la posición de la filósofa Débora Pazetto (2020) presentada en una clase abierta organizada por el Centro Académico de Artes Visuales de la Universidad del Estado de Santa Catarina (UDESC). Pazetto sostiene que es imperativo aprender de los legados de resistencia y enfrentamiento político en el campo del arte. No obstante, también subraya la importancia de prestar atención a las enseñanzas de aquellos pueblos y grupos que han resistido valientemente en los márgenes mediante las prácticas de resiliencia y lucha, tales como los pueblos de la floresta, los *quilombolas*⁵, los movimientos populares de ocupación urbana, las feministas comunitarias y otros colectivos que han demostrado un notable esfuerzo por perseverar sus creencias y sus modos de ser y existir, pues es en los movimientos y en la persistencia de estos grupos, manifestados desde los bordes, donde se revelan las brechas, los pequeños huecos, en la trama del capitalismo global.

⁵ Las comunidades quilombolas son grupos que se formaron a través de un proceso histórico que comenzó en la época de la esclavitud en Brasil. Además de ser un símbolo de resistencia a diferentes formas de dominación, estas comunidades mantienen un fuerte vínculo con su historia y su trayectoria, preservando las costumbres y la cultura traídas por sus antepasados. Definición adaptada de lo establecido por el “Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome” en el “Guia de cadastramento de famílias quilombolas”, Brasil, 2015. Recuperado de: <www.mds.gov.br/webarquivos/arquivo/cadastro_unico/_Guia_de_Cadastramento_de_Familias_Quilombolas.pdf>.

Enseguida, Pazetto plantea que el neoliberalismo se ha expandido violentamente por el mundo como si fuera una tela y es, precisamente, en ese tejido donde surgen los pequeños huecos que debemos centrar la atención, porque “en donde hay un agujero, resulta más sencillo abrir un rasgón”⁶. De esa manera, cuando apuntamos a los bordes, no solo nos referimos a ubicaciones geográficamente distantes, sino también a aquellos situados en los márgenes de las políticas, zona que raramente alcanza o considera a estos grupos. Además, estos bordes pueden ser interpretados como aquellos cuyos modos de vida son cuestionados por la forma en que el mundo opera, sin permitir que sus diferencias sean vividas con la misma validez. En lugar de eso, dichas diferencias suelen ser suprimidas con la esperanza de que desaparezcan.

Imaginando un mundo permeado por la confluencia de estas diferencias, consideramos un aprendizaje valioso de estos grupos: cultivar el sueño. En esta perspectiva, Pazetto propone que debemos soñar de manera colectiva para disputar, desde un enfoque teórico, político y estético, los territorios tanto materiales como simbólicos, ya que la imaginación constituye una auténtica producción del mundo. Seguidamente, respalda la idea de que la gran potencia del arte reside precisamente en la restauración de esa capacidad de imaginar colectivamente otras formas de vida. Pazetto recuerda una expresión de Viveiros de Castro en la cual el autor menciona que “debemos volver a conovernos, no solo en el sentido de sentir empatía por las injusticias y el sufrimiento de los demás, sino también en el sentido de movernos juntos”. Por fin, concluye: “creo que este es el sentido más profundo en el que el arte puede ser político y descolonial, puede conover en ambos sentidos”.⁷

A partir de lo que hemos expresado, nos fijamos en dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, la elección de dirigir la mirada hacia los bordes surge por reconocer la importancia de los artistas que resisten, a través de sus prácticas y procesos, a la imposición de la colonialidad y del colonialismo que representan una

⁶ “Onde tem um furo, é mais fácil abrir um rasgo.” (Pazetto, 2020).

⁷ “Viveiros de Castro tem uma expressão que eu adoro, ele fala que a gente tem que voltar a se comover, não só no sentido de se comover com as injustiças e com o sofrimento alheio, mas se comover, se mover em conjunto. E eu acho que esse é o sentido mais profundo em que a arte pode ser política e descolonial, ela pode comover nesses dois sentidos.” (Pazetto, 2020).

hegemonía en los cánones del arte, así como las cuestiones predefinidas que a menudo pasan por alto otras perspectivas más allá de lo establecido en el ámbito institucional del arte. En segundo lugar, las razones detrás de esta elección se justifican al considerar la relevancia de estudiar a estos artistas, no solo por la significatividad de sus movimientos, sino también por la necesidad de visibilizarlos e investigarlos académicamente, ampliando sus espacios y trasladando sus ideas, conceptos y contribuciones a otros ámbitos.

RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS

En el primer capítulo, abordaremos el estado de la cuestión respecto a los conceptos principales de la tesis: *des/decolonial* y *anti/contracolonial*. Realizaremos un acercamiento a los pensamientos y estéticas descolonial, decolonial y anticolonial, contextualizándolos a partir de momentos históricos, lugares de escritura y autores. Vamos a desarrollar brevemente la manifestación del pensamiento en la esfera teórica, y sus motivaciones principales, así como la postura decolonial que siempre ha existido frente al colonialismo, desde su momento inicial, por parte de los pueblos que ya habitaban este espacio. Además, vamos a señalar la diferencia entre descolonial, decolonial y anticolonial. Asimismo, apuntaremos entendimientos clave de la estética, como las comprensiones "modernas" y contemporáneas, la colonialidad del poder (según Quijano), el colonialismo y la modernidad. Reflexionaremos sobre las implicaciones de estos conceptos para el arte y abordaremos posibles hipótesis de la investigación. Vamos a proponer la importancia de un enfoque decolonial y anticolonial en el contexto académico, introduciendo al colectivo Kambuchi Apo y a la exposición *Ñai'ũguágui Tatápe Kambuchi Apo Ñai'ũpo* como partes fundamentales en el desarrollo de la investigación. La pregunta clave de esta parte será: ¿Cómo podemos distanciarnos de los discursos arraigados en el colonialismo que buscan influir en nuestra percepción y condicionarla?

En el segundo capítulo, profundizaremos en la entrevista realizada con Kambuchi Apo, reflexionando sobre la importancia y presencia de los saberes ancestrales en el escenario contemporáneo. Vamos a estudiar el contexto de la comunidad donde se desarrolla la investigación, enmarcando la historia de Itá y la formación de la ciudad. Intentaremos explorar cómo este contexto influye en la producción artística y en la preservación de saberes ancestrales, destacando la

importancia de comprender el entorno para percibir la obra de Kambuchi Apo. Vamos a relatar la experiencia de la exposición *Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ũpo*, comentando su significado como lugar de encuentro entre saberes ancestrales y prácticas artísticas contemporáneas. Además, vamos a describir los eventos que se llevaron a cabo en el marco de la exposición, subrayando su impacto en la comunidad y su relevancia para la preservación y difusión de la cultura y cosmovisión guaraní. Desde ahí, las preguntas que acompañarán el relato son: ¿Cómo podemos romper con los parámetros presentes en el sistema del arte y ampliar esos espacios de privilegio a las personas que viven del arte en la periferia?; y ¿Las presencias en estos espacios, ya sea en el ámbito artístico u otro, rompen con algún paradigma establecido o simplemente los perpetúan?

En el tercer capítulo, fortaleceremos la afirmación del *ñai'ũpo* de Kambuchi Apo como un arte y las piezas del colectivo como objetos artísticos-utilitarios, analizando las intersecciones entre el *ñai'ũpo* y el arte contemporáneo, y explorando cómo estas prácticas convergen, resisten y se entrelazan. Vamos a producir cuestionamientos acerca de las diferencias y acercamientos del arte, la artesanía y el arte popular. Examinaremos las distintas formas de producción artística, reflexionando sobre sus relaciones con el contexto cultural, social y político. Observaremos la posibilidad de una estética anticolonial, explorando cómo el *ñai'ũpo* de Kambuchi Apo desafía las narrativas dominantes y propone otras formas de expresión artística. Las implicaciones de esta estética en la construcción de identidades y resistencias culturales serán analizadas. Cuestionaremos la idea del artista como individuo enfatizando la importancia de reconocer la multiplicidad de voces, manos y cuerpos que contribuyen a la producción artística. Reflexionaremos sobre la colaboración, la colectividad y la diversidad en la creación artística. En esa parte, enfatizaremos aún la visión colectiva del arte, resaltando la contribución de cada integrante del colectivo en el proceso creativo del *ñai'ũpo*. Asimismo, vamos a desarrollar, a partir de lo investigado, una reflexión en torno a la estética anticolonial presente en el trabajo de Kambuchi Apo. Pensaremos sobre los elementos estéticos que caracterizan las piezas del colectivo y se exploran sus significados y resonancias en el contexto contemporáneo. Aquí, las preguntas esenciales serán: ¿Por qué el concepto de arte, que ha cambiado a lo largo de la historia, según las épocas y las ansias del contexto, no podría, en consonancia con las decolonizaciones, ampliarse a expresiones que aporten visiones no eurocéntricas?; ¿Por qué es importante repensar el arte?; y ¿Qué implica pensar en estas expresiones con otra palabra, otro término?

En el capítulo cuarto vamos a abordar los problemas de la modernidad en relación con las posibilidades anticoloniales presentes en el trabajo de Kambuchi Apo. Cuestionaremos el campo del arte, el objeto artístico y el archivo, reflexionando sobre su utilidad y definición en un contexto decolonial. Vamos a considerar la noción tradicional del objeto artístico planteando la posibilidad de pensar en los objetos utilitarios como parte de un proceso artístico intencional. Reflexionaremos sobre el valor del proceso creativo y su importancia en la experiencia comunitaria y el fortalecimiento de los saberes ancestrales. Discutiremos sobre la noción de archivo, cuestionando el privilegio del documento escrito y explorando otras formas de concebir y comprender el archivo. Vamos a partir de los conceptos de *arkhé* y el *arkheion* para replantear la idea de archivo desde perspectivas alternativas, percibiendo la relación del individuo con la tierra y cómo esta relación varía según la cosmovisión o cultura. Vamos a comprender los modos de Kambuchi Apo y sus posibilidades anticoloniales expresadas en cuanto al objeto artístico y el archivo, explorando cómo el trabajo del colectivo desafía las narrativas coloniales y propone otras formas de arte y memoria. En este punto, las preguntas relacionadas serán: ¿Qué significa para la institución artística reconocer que su llegada a este territorio ha contribuido a la idea de relegar a los indígenas al pasado?; ¿Es necesario que las comunidades que han mantenido su identidad y modo de vida en función de la oralidad se adapten para dar cabida a la escritura? y ¿Podría ser el espacio compartido el *arkheion* de una sociedad de la oralidad?

Al final, haremos un repaso de las ideas clave desarrolladas a lo largo de la investigación, destacando las principales reflexiones obtenidas y resaltando la importancia de cada discusión en el análisis del arte, la cultura y la cosmovisión en el contexto de Kambuchi Apo, así como en la comprensión de los saberes ancestrales y su relevancia en la actualidad. Vamos a comentar los posibles aportes de la investigación, señalando de qué modo esta puede contribuir al entendimiento de las estéticas decolonial y anticolonial, así como al cuestionamiento de las concepciones tradicionales del arte. Además, destacaremos la importancia de valorar y preservar los saberes ancestrales como una forma de resistencia y pluralidad cultural en el presente. La investigación ofrece una mirada profunda y reflexiva sobre el arte desde el contexto de Kambuchi Apo, proporcionando ideas valiosas para el campo del arte y de la estética, así como para el entendimiento de las dinámicas comunitarias y la preservación del patrimonio cultural.

1. CAPÍTULO 1

1.1 COMPRENSIONES ACERCA DE LO DES/DECOLONIAL Y DE LO CONTRA/ANTICOLONIAL

*La descolonización, que se propone cambiar el orden del mundo es, como se ve, un programa de desorden absoluto. Pero no puede ser el resultado de una operación mágica, de un sacudimiento natural o de un entendimiento amigable.*⁸

*La descolonización no pasa jamás inadvertida puesto que afecta al ser, modifica fundamentalmente al ser, transforma a los espectadores aplastados por la falta de esencia en actores privilegiados, recogidos de manera casi grandiosa por la hoz de la historia.*⁹

Frantz Fanon

Situamos a la presente investigación en el marco del pensamiento y la discusión des/decolonial y anticolonial, en función de sus objetivos, justificación, intereses y desarrollos. Este posicionamiento surge de un proceso de reconocimiento de problemáticas centradas en el ámbito del arte, a menudo pasadas por alto, pero que, una vez reveladas, ya no pueden ser ignoradas. En ese sentido, la aproximación de la investigación a Kambuchi Apo, el colectivo de mujeres alfareras nativas de Caaguazú (Itá, Paraguay), y su cerámica, así como la realización de una exposición del colectivo en un museo de arte, son esenciales para el desarrollo teórico y práctico del pensamiento. La base teórica que recorre la tesis presupone algunos conceptos que conviene introducir previamente, por lo que empezaremos por ellos en este primer capítulo.

La mirada inicial parte como contrapartida de la experiencia de estudiar historia del arte en un entorno académico saturado de referencias y pensamientos de origen

⁸ Fanon, 1963, p.20.

⁹ Fanon, 1963, p.21.

europeo y estadounidense. En este contexto, cuando conocemos las historias del arte de otras geografías, se destaca la región junto al nombre de la disciplina. Así, se configura la Historia del Arte predominantemente centrada en Europa Occidental, mientras que las demás historias requieren ser acompañadas por su localidad, como la Historia del Arte Africana o Latinoamericana, entre otras. Lo que se puede evidenciar en estas denominaciones es la construcción de un punto de origen, que se refiere a un espacio específico sin la necesidad de nombrarlo, ya que esta sería la historia del arte principal, o incluso la más correcta –al menos desde la lógica colonial. Esto se debe a que “La modernidad es una máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas.” (Castro-Gómez, 2000, p.88). De esa misma forma, la modernidad ha desarrollado “un dispositivo de poder que construía al “otro” mediante una lógica binaria que reprimía las diferencias” (p.88). Es a raíz de esta percepción inicial que surgen las siguientes reflexiones.

Es importante comentar por qué se añade a Estados Unidos a lo anterior, al igual que es necesario reflexionar sobre qué significa escribir «Europa». Retomando a Frantz Fanon, Walter Dignolo sugiere que el eurocentrismo –“un complejo de ideas y de prácticas cuyo punto de origen fue Europa, pero cuyas rutas de dispersión fueron globales” (2015c, p.14)– no es una cuestión geográfica, sino epistemológica. Además, el autor describe una Europa de la segunda modernidad, comprendida por Inglaterra, Alemania y Francia, y no por Grecia, Italia o por España y Portugal como en su primera fase. Y así lo expresa: “El “eurocentrismo” tuvo su punto de origen en Europa; Estados Unidos asumió el liderazgo después de la segunda guerra mundial, sin que por ello los legados del corazón de Europa se hayan dejado de lado.” (2012, p.46). En ese sentido, y teniendo en cuenta la propagación del eurocentrismo, Dignolo (2015b) propone una tercera cara de la modernidad, la cual es liderada por Estados Unidos y que, por estas razones, debemos considerar su relevancia.

A modo de introducir el tema de las estéticas decoloniales y anticoloniales, es pertinente presentar algunas explicaciones sobre los términos en cuestión. Aunque hay diversas perspectivas sobre cada uno, presentaremos algunas interpretaciones para contextualizar. Nuestro enfoque se dirige hacia el potencial crítico y argumentativo de estos términos en respuesta al persistente *colonialismo* y la *colonialidad* que afectan los aspectos cotidianos de diversos contextos sociales, así como las esferas económica y

política. Brindaremos especial atención a la esfera artística, una cuestión que será explorada con mayor profundidad en el transcurso de esta investigación.

1.2 DESCOLONIAL/DECOLONIAL

*Aprender a desobedecer, usar de artificios, contornar e enfrentar.*¹⁰

Françoise Vergès

Partiendo de la cuestión de lo descolonial y lo decolonial, podemos subrayar que ambos comparten el sentido de orientarse hacia la resistencia y la supervivencia. Las diferencias entre los términos «descolonial» y «decolonial» pueden ser sutiles, ya que, aunque tienen en común el objetivo de desafiar y superar las dinámicas coloniales, pueden diferir en sus énfasis específicos según el enfoque teórico y conceptual del autor y del tiempo. Los términos pueden referirse a procesos y perspectivas que están en sintonía, sin embargo, sus apariciones teóricas tienen tiempos distintos. "El discurso teórico decolonial se originó en Bandung¹¹, aunque las prácticas que se conciben como decoloniales surgieron en el proceso de formación de la colonialidad y como respuesta a ello" (Mignolo, 2012, p.40), mientras que

El pensamiento filosófico descolonizador surgió en los inicios mismos de la conquista y colonización de las Américas hace ya más de quinientos años. Éste se remite al horror de las poblaciones indígenas, cuya misma existencia fue amenazada por un genocidio sin paralelos en la historia de la humanidad, y quienes fueron sometidas al dominio de pueblos que se consideraban superiores a ellos en todos los órdenes de la existencia. [...] Para pensadores de la descolonización lo que surge con el llamado descubrimiento de las Américas es nada menos que una nueva forma de

¹⁰ Vergès, 2023, p.248.

Aprender a desobedecer, a utilizar trucos, a esquivar y a enfrentar. (Libre traducción)

¹¹ La Conferencia de Bandung de 1955, en la cual se reunieron 29 países de Asia y África, "es un momento institucional e interestatal en el cual la descolonización se enuncia como una alternativa a las dos caras de la modernidad dominantes en ese momento: capitalismo liberal y economía estatal comunista. [...] Tuvo su continuidad en la Conferencia de los Países No Alineados, cuya primera reunión fue en Belgrado en 1961 y en la Conferencia Tricontinental (Cuba,1966) organizada por Fidel Castro. Así, el proyecto descolonial de Bandung se entremezcló con el proyecto de globalización del socialismo." (Mignolo, 2015a, p.174).

ser y poder en el mundo. Contra ese nuevo orden, de carácter moderno y colonial, se levanta una ola de pensamiento y de prácticas que buscan reconstituir la humanidad de los sujetos y pueblos deshumanizados, no volviendo a un pasado irrecuperable pero tampoco simplemente reconciliándose con el punto de vista y las filosofías del colonizador. (Maldonado-Torres, 2009, p.683)

Por otra parte, Mignolo plantea:

Aunque la reflexión sobre el giro epistémico decolonial es de factura reciente, la práctica epistémica decolonial surgió “naturalmente” como consecuencia de la formación e implantación de la matriz colonial de poder [...]

De modo que las primeras manifestaciones del giro decolonial las encontramos en los virreinos hispanos, en los Anáhuac y Tawantinsuyu en el siglo XVI y comienzos del XVII, pero las encontramos también entre las colonias inglesas y en la metrópoli durante el siglo XVIII. (2009, p.661)

De este modo, podemos evidenciar el sentido de los conceptos que pretende desafiar y superar la influencia y los legados del colonialismo y, más aún, de la colonialidad. Esto se debe a que

El colonialismo en su forma más literal se refiere a relaciones políticas particulares; la colonialidad se refiere más bien a relaciones de poder, y a concepciones de ser y de saber que producen un mundo diferenciado entre sujetos legítimamente humanos y otros considerados no sólo como explotados o dependientes, sino fundamentalmente como dispensables, sin valor, o con detonaciones negativas o exóticas en los distintos órdenes de la vida social. (Maldonado-Torres, 2009, p.685)

Hay aún otros sentidos presentes en las palabras presentadas. Según Maldonado-Torres (2009), cuando leemos a Frantz Fanon, encontramos que la descolonización no sólo hace referencia directa al colonialismo, sino que, sin la lucha descolonizadora, no es posible un futuro emancipado o liberado. Sin embargo, “el concepto de descolonización ha sido típicamente relacionado a luchas políticas específicas, y no al conjunto de prácticas e ideas que intentan deshacer la colonialidad y reconstituir el mundo de sentido y de prácticas humanas” (p.685). De esta forma, y de acuerdo con lo que proponen Chela Sandoval y Catherine Walsh, el autor justifica la utilización del concepto de *descolonialidad/decolonialidad*. En ese sentido, y dado que la colonialidad no termina con la independencia o la emancipación,

La descolonización, entendida como descolonialidad, hace referencia a un proceso de deshacer la realidad colonial y sus múltiples jerarquías de poder en su conjunto, lo que plantea la necesidad inmediata de trabajo al nivel subjetivo como al nivel estructural. [...] la descolonización apunta a restablecer tanto la libertad individual y de los pueblos, como relaciones genuinas de interdependencia. [...] La descolonización implica acción por parte del colonizado. (2009, p.686)

En el párrafo anterior, se establece una diferencia muy importante entre «descolonización» y «descolonialidad», en la que el autor afirma que la primera no implica necesariamente una acción y un posicionamiento por parte de los colonizados como en la segunda. Además, se expone una proximidad entre las palabras descolonialidad y decolonialidad, como si, a pesar de la presencia de la «s», fueran sinónimos, puesto que, para Maldonado-Torres, la diferencia se concentra en la terminación de los sustantivos. Asimismo, los autores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007) explican que la categoría «decolonialidad» (y aquí añadimos que la «descolonialidad» también podría encajar en esta lógica) complementa la categoría «descolonización», utilizada por las ciencias sociales de finales del siglo XX. Así, es posible observar la existencia de una diferencia, sin que ello impida una sincronía y coexistencia entre las palabras.

En ocasiones, el término «descolonial» ha sido utilizado para referirse a lo que hoy se expresa en «decolonial», como observamos en Frantz Fanon (1963) y en otros textos anticoloniales. Sin embargo, hay autores en Brasil que han vuelto a utilizar el término «descolonial» para referirse a lo que ahora se llama «decolonial» en Argentina y en otros países hispanohablantes, debido a una discusión lingüística. Al respecto, Catherine Walsh (2009) justifica el empleo del prefijo «de» por no contener el sentido de desarmar, deshacer o revertir –lo colonial– que se encuentra en «des». Más allá de una definición cerrada, lo cierto es que sus significados y sus interpretaciones pueden verificarse en función del autor que lo utiliza, del contexto y de la época del escrito.

Sin embargo, dada la trascendencia del término «descolonial» y su importancia en los momentos posteriores a las colonizaciones en Abya Yala¹², podemos destacar que el concepto «decolonial» involucra lo descolonial, pues el primero no existe sin el

¹² Denominación indígena kuna que hace referencia al territorio americano.

segundo e incluso presupone lo que se presenta en este. Es decir, no podemos reivindicar lo decolonial sin una descolonización presente y activa. Por lo tanto, en todo encuentro con lo decolonial, es imprescindible tener en cuenta la existencia de lo descolonial.

Sobre esta base, la mirada puede dirigirse a una situación más específica en la que lo descolonial, lo decolonial y el campo del arte se entrecruzan. En este marco, se perfilan puntos cruciales que iluminan los signos del colonialismo en el arte, los cuales pueden revelarse mediante la interpretación de algunos de los conceptos que atraviesan el campo, incluyendo la propia terminología que lo define. Entre estos conceptos destacamos *espacio artístico*, *objeto artístico*, *artesanía*, *artista*, *archivo* y *estética*. Al desvelar estas facetas, es posible reconocer algunas de las huellas del colonialismo impresas en el arte, así como dos de sus imposiciones características: la monocultura del pensamiento y el binarismo en las ideas de naturaleza y cultura (Núñez, 2021b). Todos estos términos serán desarrollados en la tesis a partir de la investigación del proceso de Kambuchi Apo, su historia e identidad, y sus cerámicas.

Antes de avanzar, conviene explicar las diferencias entre colonización y colonialidad del poder, según propone Aníbal Quijano. El autor describe la colonialidad como “el modo más general de dominación en el mundo actual” (1992, p.14) y añade que “Las relaciones coloniales de períodos anteriores, probablemente no produjeron las mismas secuelas y sobre todo no fueron la piedra angular de ningún poder global.” (p.14). Respecto a este poder global, Quijano sostiene que “La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial / moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial.” (2014a, p.777). Además, expresa que uno de sus ejes fundamentales es la clasificación social, a la que define como “una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo.” (p.777).

Si, “En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (p.779), la colonización y luego la colonialidad implicaron el establecimiento del racismo como herramientas de poder, privilegiando los cuerpos europeos y sus modos en detrimento de otros considerados inferiores. Esto se debe a que “los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos

fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales” (p.780) lo que permitió transformar la raza “en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad” (p.780). Es importante señalar que toda la cuestión decolonial y anticolonial implica cuestionar esta clasificación social que impusieron los europeos a los nativos de Abya Yala¹³ y a las personas esclavizadas traídas de África.

En esa perspectiva, nos adentraremos en los debates que acompañan al desarrollo teórico del arte contemporáneo. En cuanto a las cuestiones de la estética, hemos imaginado rutas de reflexión que apuntan a expansiones en este campo; expansiones que buscan maneras de descolonizar la estética para liberar la *aisthesis/áisthesis/aesthesis*¹⁴, un acto propuesto por Mignolo¹⁵. En esta línea, es necesario comprender el origen de su carácter actual. Para ello, proponemos la siguiente explicación:

[...] si la estética se constituyó como un discurso filosófico eurocentrado en el siglo XVIII en Europa [...] ese discurso contribuyó, directa e indirectamente, a devaluar y, por lo tanto, colonizar expresiones del sentir y de los afectos tanto en sociedades no occidentales contemporáneas —

¹³ Cfr. “la recuperación del concepto Abya Yala es un pensamiento y una posición decolonial y lo decolonial supone varias cosas en términos epistemológicos [...] Una es la recuperación, una de las cosas que hizo el colonialismo fue borrar, borrar historia, borrar epistemes, borrar saberes, borrar pensamientos, prácticas, entonces una de las cosas que lo hemos hecho históricamente los grupos afros, indígenas, etc, etc, es la recuperación de nuestras historias, de nuestras representaciones, de nuestros saberes y de nuestros nombramientos, o sea ¿por qué Abya Yala es un nombramiento que es tan importante hoy en una propuesta decolonial? porque así le llamaron los indígenas cuna, que son precisamente los que están en la frontera de Colombia, Panamá, a una parte de este continente que, luego, los colonizadores, le pusieron América Latina, entonces, como una manera de recuperar ese nombramiento de nuestros pueblo originarios es que es muy importante el concepto de Abya Yala.” Ochy Curiel en Entrevista (Rangel, 2022, p.5)

¹⁴ Se ha optado por representar las diferentes grafías de esta palabra por haberla encontrado así al consultar textos que tratan de estética, como puede observarse en las siguientes citas: “[...] en occidente el concepto griego de *aisthesis*, que refiere al sentir, a los cinco sentidos y al afecto, a las emociones, mudó en estética, en el siglo XVIII, y se convirtió en una teoría filosófica para regular el gusto” (Mignolo, 2012, p.38); “[*áisthesis*] palabra de la que deriva en castellano *estética*, y no *arte* (de origen latino, *ars*, y que significa más bien *tékhnē* en griego)” (Dussel, 2018, p.2); “[*aesthesis*] la habilidad de percibir a través de los sentidos” (Tlostanova, 2012, p.57).

¹⁵ Cfr. “[...] descolonizar la estética para liberar la *aisthesis*, quiere decir desengancharse de estas reglas que trazó Kant, pues al leer en la actualidad *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* es evidente cómo esa reflexión sobre la estética está cargada de un racismo que descalificó la *aisthesis* de la mayor parte del planeta.” (Mignolo, 2012, p.40)

desde el siglo XVIII hasta hoy— sino también en el pasado de esas sociedades. El discurso filosófico-estético europeo, construyó su propio pasado en el arte de Grecia y Roma y logró establecerlo como criterios y categorías para sentir, para valorar y para teorizar. (Mignolo, 2012, p.29)

A continuación, añadimos:

Las Observaciones sobre lo bello y lo sublime (Kant, 1767) es una suerte de *vademecum* de esa regulación. La estética filosófica regula el gusto así como el concepto secular de razón regula el conocimiento. Todo aquello que no se amolde a las reglas del gusto y de la racionalidad —occidentalmente concebida—, pertenece a la barbarie que debe ser civilizada o a la tradición que hay que modernizar. Es de destacar que barbarie y tradición no son entes existentes fuera del imaginario occidental. (Mignolo, 2012, p.38)

Reflexionando sobre esto, comenzamos a tomar conciencia de que nuestra forma de mirar y pensar sobre los temas y los sujetos está impregnada de conceptos derivados del colonialismo y de la colonialidad, así como nuestras formas de ser, vivir e interactuar. Esto nos lleva a confrontar críticamente lo que hemos aprendido a partir de la construcción social de la realidad. En este escenario, con relación al campo del arte, emergen las estéticas decoloniales y sus proyectos. Sobre estas, Mignolo escribe:

La estética decolonial, es nombre común para estéticas que surgen de las múltiples historias coloniales, de las ex colonias, de quienes habitamos y habitaron las consecuencias del eurocentrismo, a quienes no les interesa ser “reconocidos” ni tampoco contribuir a “la modernización” en sus variadas facetas. En la medida en que la estética y la epistemología fueron conceptos y prácticas que contribuyeron a montar el eurocentrismo; la tarea de la estética decolonial [...] es la de liberar la *aisthesis* que fue capturada y regulada por la estética. Paralelamente, la epistemología decolonial —pensamiento fronterizo, *gnosis* de frontera— se propone liberar el pensamiento de las reglas y principios disciplinarios que conllevan una concepción de mundo en la cual el beneficio, el desarrollo y el éxito son los horizontes que guían la producción y transformación de conocimientos. (2012, p.46)

Esto que propone el autor, podemos percibir en la producción de conocimientos sobre el arte en las instituciones académicas tradicionales. Es decir, el campo del arte también implica formas modulares y canónicas que han sido desarrolladas dentro de una imposición histórica y conceptual construida a partir de lo hegemónico. Por ello, cuando hablamos de conceptos colonizados en el ámbito epistemológico podemos reflexionar sobre una enseñanza del arte que se relaciona con el colonialismo y que excluye otras posibilidades de arte. De ahí, podemos considerar la manifestación de la

epistemología decolonial, citada anteriormente por Mignolo. Esto lo podemos pensar desde lo que señala Quijano en el texto *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad* (1992)¹⁶. Con respecto al colonialismo, Quijano lo define como la relación de dominación directa, política, social y cultural establecida de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes. A partir de ahí, el autor apunta:

[...] no obstante que el colonialismo político fue eliminado, la relación entre la cultura europea, llamada también "occidental", y las otras, sigue siendo una relación de dominación colonial. No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida, es parte de él. (1992, p.12)

En ese sentido, podemos reconocer que hay percepciones que siguen un razonamiento que ha sido, desde la lógica colonial y de la modernidad, introyectado en nosotros, sujetos colonizados. Un razonamiento que pretende decir cómo percibir el mundo y que, encima, plantea formas correctas e incorrectas de hacerlo. Acerca de esa dicotomía, Quijano plantea la siguiente perspectiva:

Ya en su condición de centro del capitalismo mundial, Europa no solamente tenía el control del mercado mundial, sino que pudo imponer su dominio colonial sobre todas las regiones y poblaciones del planeta, incorporándolas al "sistema-mundo" que así se constituía y a su específico patrón de poder. Para tales regiones y poblaciones, eso implicó un proceso de re-identificación histórica, pues desde Europa les fueron atribuidas nuevas identidades geoculturales. (2014a, p.786)

Por consiguiente, expresa:

En efecto, todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un sólo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental. [...] Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de

¹⁶ Sin dejar de referirse a los importantes aportes realizados por Quijano, es imprescindible mencionar las observaciones que traza la pensadora María Lugones en su texto *Colonialidad y Género* (2008), donde realiza una importante crítica a lo desarrollado por el teórico.

la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento. (2014a, p.787)

Frente a este escenario, es posible comprender cómo Europa se convirtió en el patrón de referencia dominante y central en gran parte del mundo, especialmente en Abya Yala, que como sostiene Quijano, es “el caso extremo de la colonización cultural por Europa” (1992, p.13). El autor justifica lo anterior al comprender que la represión cultural y la colonización del imaginario fueron acompañadas por un exterminio masivo de los indígenas, lo cual condujo a la posible destrucción de la sociedad y la cultura. Esto llevó a que los sobrevivientes solo pudieran expresarse intelectualmente o de manera plástica a través de los patrones culturales de los dominantes, aunque en algunos casos los subvirtieron para transmitir otras necesidades de expresión.

Desde una posición absolutista, parte de Europa ha desconocido saberes y conocimientos que representan formas diversas de experimentar el mundo, imponiendo su manera de existir sobre las demás como la única posible. Considerando que este patrón involucra el campo práctico y epistemológico, tratamos de reconocer “verdades”, legitimadas dentro de la tradición europea, en las formas de producir arte. Es en función a esta postura de reconocer existencias como superiores o inferiores, en lugar de distintas entre sí, que se invalidan manifestaciones artísticas que se desvían de la concepción europea. El equívoco aquí no radica en reconocer el camino europeo como una posibilidad, sino en no valorar todos los caminos de manera equitativa. En lugar de clasificar una existencia como superior a otra, sería más justo reconocer las diversas existencias como caminos posibles, sin asignarles etiquetas de retraso o falla. Es innegable que este enfoque hegemónico se ha impuesto con fuerza, desafiando las barreras geográficas, temporales y de origen. Este comportamiento no se limita actualmente solo a los europeos occidentales; más bien, forma parte de una estructura e imaginario social que perpetúa la jerarquía, aunque no deja de ser un producto derivado del colonialismo.

A esto, añadimos la cuestión de la modernidad y de la lógica colonial. Mignolo (2015b) contextualiza que la modernidad “pasó a ser – en relación con el mundo no europeo –sinónimo de salvación y novedad” y que “tuvo como punta de lanza la teología cristiana” (p.33). Sugiere también una versión actual de esta retórica, instaurada después de la Segunda Guerra Mundial, alineada por la globalización y el libre comercio. Con respecto a la retórica de la modernidad, el autor define cuatro conceptos claves: salvación, novedad, progreso, desarrollo. Con relación a estas, revela que sus

apariciones tienen origen junto a la lógica de la colonialidad, “puesto que la modernidad es un discurso que interpreta el devenir histórico en beneficio de los propios narradores de ese relato” (p.34). Teniendo en vista que “la «modernidad» es una narrativa originada en Europa y, por cierto, en una perspectiva europea” (p.26). Mignolo, siguiendo el pensamiento de Quijano, afirma que “la modernidad y la colonialidad son dos caras de una misma moneda” (p.33). De ese modo, el autor plantea que la colonialidad “es una manera abreviada de referirse a la «matriz (u orden) colonial del poder»” (p.33). En cuanto a lo que presenta el pensamiento del autor, el texto empleará las palabras colonialidad y modernidad conjuntamente (colonialidad-modernidad) a fin de subrayar la dicotomía y recordar la preocupación de reconocer el vínculo y la proximidad que las hace existir.

Acerca de la estética decolonial, Mignolo (2012) señala que es un término ampliamente utilizado para referirse a las diversas estéticas que surgen de las múltiples historias coloniales, tanto de las excolonias como de aquellos que habitan las consecuencias del eurocentrismo. Según el autor, estas estéticas no se preocupan por ser “reconocidas” ni por contribuir a la “modernización” en sus diferentes facetas. En cambio, la estética decolonial tiene como tarea una liberación de la *aiesthesis*.

Asimismo, Mignolo destaca que las estéticas decoloniales son una opción, junto con las estéticas modernas, postmodernas, altermodernas, desoccidentalizantes y postcoloniales. No obstante, “una de las particularidades de la decolonialidad es que su punto de origen y sus trayectorias recorren el ex-tercer mundo, mientras que la postcolonialidad se originó en Europa y en Estados Unidos.” (2012, p.38). En conclusión, Mignolo señala que las prácticas concebidas como decoloniales surgieron en el proceso de formación de la colonialidad-modernidad y como respuesta a ello, subrayando así su origen y propósito.

Cuando aún no tenemos conciencia de los temas explorados previamente, es frecuente que no surjan cuestionamientos posicionados en el ámbito decolonial o anticolonial, lo que permite que los discursos fundamentales del colonialismo influyan nuestro pensamiento hacia ideas eurocéntricas. Sin embargo, la influencia dependerá del contexto en el que se inserte el sujeto, ya que existen realidades anticoloniales que existen y resisten sin saberlo. Un ejemplo de esto es la realidad en los años 1980 del pueblo amazónico Yanomami. El autor Ailton Krenak (Lacombe, 2020) recuerda una conversación que tuvo con su amigo Davi Kopenawá, en la cual Davi le preguntó si era verdad que había muchos blancos. Después de mucho pensar, el filósofo le contestó

que los blancos eran tan numerosos como la arena de los arroyos, los árboles del bosque, y las estrellas en el cielo. Dio esta respuesta porque en la cultura yanomami, "mucho" es cualquier cantidad superior a seis. Sorprendido por la cantidad de blancos, Davi le preguntó cómo hacían para alimentar a tanta gente. En este relato y en la preocupación de Davi, podemos observar una realidad que no está directamente vinculada al pensamiento o al modo de vida moderno-colonial, aunque sin duda esta sociedad sufre impactos directos de ello.

Retomando la lógica colonial-eurocéntrica, cabe señalar que estas ideas controlan los modos que percibimos, sentimos y conocemos el mundo, lo que involucra también todo aquello que se ubica en el ámbito artístico, y así, persiste la creencia de que una práctica artística puede tener más validez que otra. En *Siete hipótesis para una estética de la liberación*, Enrique Dussel (2018) discute acerca de la estética eurocéntrica y propone que esa pretensión de centralidad, desarrollada en la modernidad, conduce a un esteticidio¹⁷, que implica la negación de todas las otras estéticas. Además, argumenta que "Los otros mundos culturales de Europa serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos folklóricos" (p.24).

Ante el reconocimiento de esta perspectiva categórica y limitada que nos presenta como posibilidad de relacionarnos con las cuestiones que se manifiestan a nuestro alrededor, emerge un movimiento que busca distanciarse de estas ideas y explorar reflexiones al margen de otros puntos de vista, de otras miradas. En este momento, nos enfrentamos a todo aquello que no hemos escapado de aprender. En otras palabras, nos encontramos con conceptos que hemos admitido tras la concepción presentada por el colonialismo y que ahora reconocemos desde otro lugar. Observamos que estos conceptos no portaban la "verdad" en sí, sino que transmitían los discursos coloniales y su sistema de existencia como posibilidad absoluta, anulando cualquier vida que se presentara de otro modo. Cabe destacar que, una vez reconocida esta situación,

¹⁷ Cfr. "Se trata de un esteticidio –lo llamaría Boaventura de Sousa Santos– porque no solo hay desconocimiento de la creación estética de las grandes culturas del Sur, sino que todo comienza a priori con la pregunta: "¿Qué pudieron producir de belleza, de estética esas culturas bárbaras?" (Dussel, 2018, p.25)

cuando no intentamos romperla o desobedecerla, terminamos por convertirnos en parte consciente de la misma.

En lo que respecta la estética, Mignolo observa:

[...] la opción estética decolonial es una alternativa a la estética moderna. Es más, nos hace comprender que la estética moderna es una opción y no la opción sobre la cual todo debe medirse. No nos podemos desembarazar de ella, precisamente porque la colonialidad de la estética globalizó lo regional y lo hizo pasar por universal. La opción decolonial se desengancha de ese espejismo. No obstante, desengancharse implica reconocer, a su vez, que el desenganche lo es respecto a la hegemonía que la opción estética moderna ejerció durante dos siglos y medio. Pensar, en términos de opciones, significa desembarazarse del mito de los universales. (2015c, p.11)

Esto abre una clave muy importante para comprender la posición decolonial, que es la conciencia de que existen posibilidades de elección. Cuando nos encontramos inmersos en una monocultura, que en este caso se produce por el proceso de colonización, no somos conscientes de que no estamos eligiendo, es decir, de que tenemos opciones. No decidimos una forma de ser/vivir, simplemente absorbemos y nos expresamos a partir de esa forma que se nos ha impuesto. Frente a la ideología colonial, Geni Núñez (2021b) advierte que el sistema de monoculturas se basa en la imposibilidad de la concomitancia y que este modo de existir sólo puede ser positivo a través de la negación de otros seres, operando a través de una lógica parasitaria. Por ende, la actitud decolonial se caracterizaría por reconocer que los distintos modos de existencia son válidos. Añadimos a la explicación el pensamiento de Pedro Pablo Gómez Moreno:

[...] no se debe confundir la decolonialidad con un método para estudiar objetos. Por el contrario, son las prácticas artísticas y creativas las que, en su hacer mismo, suministran la energía necesaria para las conceptualizaciones, para avanzar en los proyectos decoloniales. [...] el pensamiento decolonial surge de sujetos de color, colonizados, involucrados en el núcleo problemático de investigación y, en tanto sujetos que trabajan por la decolonialidad, críticos incluso de la teoría crítica elaborada por sujetos blancos que por su eurocentrismo reproducen muchas veces la colonialidad del conocimiento. Nuestro ob/sujeto es relacional (2015, p.20)

Tenemos con ello algo muy importante, que es precisamente el movimiento activo, la acción, y no la simple observación ni la pasividad, al equivalente de lo que hemos presentado anteriormente acerca de la decolonialidad. Está presente el acto de implicarse y, más aún, la necesidad de la colectividad, pues si es relacional, se hace

imposible que sea individual. La decolonialidad no es una receta hecha y aplicable, sino un pensamiento que se construye a través del sentido, del espacio y de las relaciones. Además:

El sentido de las estéticas decoloniales depende directamente de la existencia de prácticas que intentan desprenderse de la colonialidad, en el amplio registro de lo sensible, como actividades humanas de cuerpos racializados, patriarcalizados, clasificados y cosificados. Las estéticas decoloniales son respuestas de sujetos colonizados que crean lugares de enunciación desobedientes a la colonialidad estética del hacer, el pensar y a la regulación estética del gusto. Son interpelaciones y trazados de rutas propias que apuntan hacia horizontes distintos a la calle de dirección única, que es la vía de la modernidad, construida con carne y piedra desde el siglo XVI. (Gómez Moreno, 2015, p.21)

La decolonización supone visitar imposiciones y categorías que regulan las sociedades hoy día y que han sido desarrolladas y establecidas a lo largo de los procesos de colonización en las invasiones –aquello que muchas veces es llamado de "conquistas" o "descubrimientos". Estas configuraciones, que conforman la «colonialidad del poder» (Quijano, 1992), trataron de excluir, disminuir o poner bajo la idea de lo incorrecto, de lo que no está todavía listo, gran parte de las cosmovisiones de los pueblos oprimidos. Es necesario comprender lo que hay detrás de estos conceptos que se ejecutan y se fortalecen a través de acciones para que entonces sea posible deconstruirlos o, por el momento, no seguir produciéndose y hacer el movimiento de percibir sus orígenes, errores y consecuencias en el mundo actual, pero también en los pasados.

Silvia Rivera Cusicanqui (2010) declara que la descolonización no puede ser sólo un pensamiento o una retórica, porque las palabras suelen desentenderse de las prácticas. A partir de esta conciencia, la investigación asume una postura decolonial, particularmente en el ámbito artístico y busca maneras de realizarse en ese sentido. La exposición *Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ũpo* provoca las convenciones del espacio artístico tradicional y su percepción de los objetos utilitarios. De manera similar, desplaza la relación del museo con la cerámica contemporánea de legado ancestral, lo que a su vez impacta en las percepciones del público y en sus comprensiones del arte. Este enfoque no sólo cuestiona las narrativas establecidas, sino que también promueve una impresión más profunda de la pluralidad en los modos de ser/vivir y en las posibilidades expresivas dentro del arte contemporáneo.

1.3 CONTRA/ANTICOLONIAL

*it [anticolonial artwork] would corrupt any mode, any form of presentation, by turning it into a confrontation—that is, a presentation that refuses representation.*¹⁸

Denise Ferreira da Silva

Acerca del término «anticolonial», es necesario adentrarnos en la comprensión de su significado y relevancia en el contexto de las expresiones artísticas y las teorías estéticas, pero es necesario subrayar que una de sus manifestaciones puede encontrarse también en los movimientos de resistencia y supervivencia. El término surge como una respuesta crítica y resistente, de hecho, una desobediencia, al sistema de dominación y opresión impuesto por el colonialismo. Además,

[...] la postura anticolonial identifica que hay una racialización de las relaciones de poder, que se ha impuesto desde la colonización mediante patrones, prácticas, mecanismos, formas de identificación e ideologías, y que ha impedido que los negros e indios tengan la posibilidad de pensar por ellos mismos su constitución autónoma como sujetos políticos. (Ávila-Rojas, 2021, p.7)

En el ámbito de las estéticas, lo anticolonial se manifiesta como prácticas que buscan desafiar y dismantelar las estructuras de poder coloniales, así como cuestionar las narrativas y representaciones impuestas por el colonizador. Las estéticas anticoloniales se nutren de las experiencias y perspectivas de aquellos que lograron de alguna manera escapar a la colonización, reconociendo su resistencia, su identidad y sus saberes como formas legítimas de expresión artística. Y, más aún, que reconocen en su modo de existir el potencial de la diferencia. Esas estéticas se caracterizan por su compromiso con la decolonización de la mirada y la deconstrucción de los discursos dominantes, promoviendo una recuperación y revaloración de las culturas y saberes

¹⁸ Silva, 2015, p.1.

[...] una obra de arte anticolonial cuestiona todo modo, toda forma de presentación, transformándola en una confrontación, que es la presentación como rechazo de la representación. (Libre traducción)

ancestrales y tradicionales¹⁹, así como la reivindicación de las identidades marginadas y silenciadas por el colonialismo. A través del arte, “las estéticas anticoloniales buscan hacer evidentes y cuestionar las heridas²⁰ y consecuencias del colonialismo, así como imaginar y construir futuros alternativos, más justos y diversos.” (Escobar; Martins, 2024).

La investigación “interpreta que lo anticolonial parte de un principio similar al concepto de «contra colonial» de Antônio Bispo dos Santos (2015), definido por el autor como ‘los procesos de resistencia y lucha en defensa de los territorios de los pueblos frente a los colonizadores, los símbolos, los significados y los modos de vida practicados en estos territorios’²¹” (Escobar; Martins, 2024). Respecto al concepto y la idea de Bispo dos Santos (2023b), contracolonizar se trata de “reeditar nuestras trayectorias a partir de nuestras matrices”. Desde ahí, el autor se cuestiona “quién puede hacerlo”, para luego contestar: “nosotros mismos”²².

En este contexto, el arte se convierte en una herramienta poderosa para la resistencia, la subversión y la transformación social, económica y política. Las estéticas anticoloniales afrontan con sus obras las narrativas hegemónicas, las normas estéticas impuestas y los cánones establecidos. Estas obras ejercen un impacto crítico y sensibilizan sobre las injusticias coloniales, invitando a la reflexión y al diálogo. La filósofa Denise Ferreira da Silva (2015) describe el arte anticolonial como un arte de

¹⁹ Los saberes tradicionales, “entendidos como los conocimientos que han sido generados, preservados, aplicados y utilizados por comunidades y pueblos tradicionales, como los grupos indígenas de América Latina, constituyen una parte medular de las culturas de dichos pueblos, y tienen un enorme potencial para la comprensión y resolución de diferentes problemas sociales y ambientales” (Olivé, 2009, p.21)

²⁰ Cfr. “[...] cuando se da cuenta del lugar que habita en la matriz colonial de poder, se da cuenta que está jerarquizado, y que está jerarquizado por una máquina de producir diferencias; y en ese momento, cuando toma conciencia, se percata que esa máquina es la colonialidad, en ese momento cuando se toma conciencia, empieza no solamente a habitar la colonialidad; esto es, descubre “la herida colonial”. Esta herida es semejante a lo que en el lenguaje psicoanalítico se llama “trauma”. El trauma es una herida que uno lleva y no es consciente, así entonces, “la herida colonial” es un trauma consciente de la colonialidad.” (Mignolo, 2012, p.42-43)

²¹ “todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Bispo dos Santos, 2015, p.47-48)

²² “E o que é contracolonizar? É reeditar as nossas trajetórias a partir das nossas matrizes. E quem é capaz de fazer isso? Nós mesmos!” (Bispo dos Santos, 2023b, p.17).

confrontación y señala que, “al escenificar una confrontación, forja una experiencia estética que expone la propia violencia del pensamiento moderno”²³. Además, conceptualiza que “quizá la obra de arte (lo que representa) haya sido siempre la vida misma manifestándose, mediada a través de una cierta intención por parte del autor”²⁴.

Frente a esto, retomemos la atención sobre el concepto del arte. En los idiomas indígenas, no existe una palabra única que lo signifique de manera equivalente al uso en español, portugués, inglés o francés. Las palabras que podrían significar «arte» en las lenguas indígenas no la desligan de una conexión directa con la vida, tampoco presupone la dicotomía cultura y naturaleza, a diferencia de lo que suele suceder cuando utilizamos la palabra en lenguas de origen europeo.

Si bien los actuales contextos son resultados de mezclas e interacciones de diferentes tradiciones y están atravesados por varias cosmovisiones, no hay forma de crear una línea de pensamiento sin tener en cuenta los posibles enfoques. Por ello, escribimos acerca de la palabra arte considerando estos distintos lugares. La artista brasileña Sallisa Rosa expresa que “la palabra «arte» no tiene traducción en casi ninguna lengua indígena porque, como en el contexto ancestral africano, los pueblos tradicionales no separan el arte de la vida. Así, el arte engloba un universo de prácticas que no son necesariamente un objeto o un artefacto, sino que componen en ritualizar la vida”²⁵. En este sentido, la cosmovisión *tupí* que propone la artista en relación directa con las prácticas artísticas es, por cierto, siguiendo el hilo de lo que hemos expuesto previamente, una existencia que brinda la práctica anticolonial. Asimismo, la artista señala que, “en el mundo globalizado, en el que vivimos con el agotamiento de los sentidos, se hace necesaria la construcción de nuevos valores que trasladen a la

²³ “By staging a confrontation, it forges an aesthetic experience that recalls and exposes art’s own performance of the violence that is modern thought, precisely because of the in/difference between the stage and the museum as exhibition sites.” (Silva, 2015, p.4)

²⁴ “Perhaps the work of art (the work art does) has never been anything other than life worked on, through, and by a certain intention.” (Silva, 2015, p.1)

²⁵ “A palavra “arte” não tem tradução em quase nenhuma língua indígena porque, assim como no contexto ancestral africano, os povos tradicionais não separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas que compõe em ritualizar a vida.” (Rosa, 2019).

revalorización de la cultura ancestral, lo que debería parecer arcaico, pero es, en definitiva, futurista”²⁶.

Al reflexionar sobre estos apuntes, surge la inquietud: ¿cómo es posible distanciarnos de los discursos que buscan influir en nuestra percepción y condicionarla? Hemos observado que la estética actual propone encuentros con el arte basándose en un discurso filosófico eurocentrado que tiene criterios, categorías, reglas y principios disciplinarios que guían los gustos, sentires y valores (Mignolo, 2012). Por ello, reconocemos que el encuentro con el arte está cargado de principios que orientan y que tienen como fundamento este discurso. Por la incorporación de este, surge la inclinación por cuestionar si una expresión artística es arte. Después, retomando la colonización del imaginario de los dominados (Quijano, 1992) y el control de la subjetividad, de la cultura, del conocimiento y de la producción del conocimiento (Quijano, 2014a), podemos buscar una comprensión de cómo surgen estas inquietudes internamente.

En ese sentido, la artista anticolonial Jota Mombaça, propone en su libro *Não vão nos matar agora* (2021) la posibilidad de “habitar el dilema ineludible de tratar las desigualdades y las asimetrías como un principio de la constitución del mundo, y no como fallas localizadas en la matriz”²⁷. A fin de contribuir a lo anterior, entrelazamos otra declaración de la artista donde afirma que “la colonización es, de hecho, una marcación que, o bien trabajamos sobre la herida para convertirla en cicatriz, o bien hacemos como si no existiera hasta que se convierta en hemorragia y lo rompa todo”²⁸.

En este proceso de hacer visibles y trabajar sobre las heridas, emergen los movimientos decolonial y anticolonial, aunque en contextos históricos y sociales diferentes. Mientras que el movimiento teórico decolonial arranca en la academia, con el cuerpo que conforma la universidad reconociendo un problema epistemológico y una

²⁶ “No mundo globalizado, em que vivemos com esgotamento de sentidos, faz-se necessária a construção de novos valores que deslocam para revalorização da cultura ancestral, o que deveria parecer arcaico, mas é, ao final, futurista.” (Rosa, 2019).

²⁷ “[...] habitar o dilema incontornável de lidar com as desigualdades e assimetrias como princípio de constituição do mundo, e não como falhas situadas na matriz.” (Mombaça, 2021, p.47)

²⁸ “A colonização é de fato uma marcação que ou a gente trabalha sobre a ferida para transformar ela em uma cicatriz ou a gente finge que ela não existe até o momento em que ela vira hemorragia e quebra tudo.” (Afrolis, 2017a).

producción racista del conocimiento, la formación del movimiento anticolonial se basa en las vivencias de los grupos que han sido reprimidos y relegados, encontrando en su propia realidad lo que se les ha negado, más allá de una cuestión epistémica: la legitimidad en construir y compartir saberes y modos de existir, modos de ser sujeto, desde su propio lugar y perspectiva.

En el análisis *¿Anti o decolonialismo en América Latina? Un debate actual*, Odín Ávila-Rojas (2021) señala

Los anticoloniales diagnostican que la problemática no se trata de una actitud de discriminación, sino de un proceso mediante el cual los pueblos indios y negros luchan por su liberación frente a las relaciones de poder coloniales que han persistido en las sociedades modernas latinoamericanas.

[...] Mientras, la corriente decolonial tiene diametralmente otro punto de partida. Aunque pareciese igual a la postura anticolonial no lo es porque, para empezar, su origen se encuentra en los espacios académicos de los centros de pensamiento de las universidades estadounidenses en la década de 1980. (p.8)

Cabe observar una diferencia fundamental en cuanto a los enfoques. Por un lado, y de acuerdo con los escritos de Mignolo y de Boaventura de Sousa Santos, establecemos que “el punto de partida de la decolonialidad es la reflexión sobre la geografía del pensamiento y la producción del conocimiento” llegando “a la conclusión de que la deconstrucción conceptual es una forma de romper y emancipar las ciencias sociales latinoamericanas de los modelos eurocéntricos, modernos y occidentales” (p.9). Por otro lado, desde la perspectiva teórica del anticolonialismo, sostenemos que “el despojo, la explotación, la opresión, las desigualdades, las injusticias y las exclusiones son resultado de la persistencia y reproducción de las relaciones de poder impuestas por la colonización hasta nuestros días” (p.6).

Aún en lo que respecta el pensamiento decolonial, cabe señalar que el movimiento comprende autores que sostienen que “el eurocentrismo, la modernidad y el modelo occidental que ha dominado la producción del conocimiento y la subjetividad de los colonizados también ha llegado a afectar a los mismos colonizadores” (Ávila-Rojas, 2021, p.10), como es el caso de Ramón Grosfogué y Santiago Castro-Gómez.

Existe todavía un problema central en el pensamiento decolonial radicado en “creer que la diversidad cultural y étnica no ha sufrido cambios sustanciales ni en su pensamiento y prácticas culturales, ni tampoco en su forma de ser en términos

comunitarios, a pesar de la persistencia de la dominación colonial” (p.13). Quizá esta situación pueda atribuirse a otra diferencia que son los individuos que construyen y participan en cada línea, pues

la diferencia con el anticolonialismo en términos de puntos de partida está en que quienes se adscriben a la decolonialidad, en su mayoría, no se autodenominan negros e indios y se enfocan en investigar el problema del colonizado desde fuera de su condición de pueblos históricamente oprimidos. Por eso, es útil entender que en la corriente decolonial la recuperación cultural, filosófica y civilizatoria es el eje del análisis del sujeto y no su lucha política e ideológica como se explica en el siguiente apartado. (Ávila-Rojas, 2021, p.11)

Lo que finalmente conduce a otra conclusión en función de la observación hacia las diferencias intrínsecas entre los conceptos, que es: “en la corriente decolonial la recuperación cultural, filosófica y civilizatoria es el eje del análisis del sujeto y no su lucha política e ideológica” (Ávila-Rojas, 2021, p.11). No pretendemos ignorar los cambios y los legados del colonialismo en los pensamientos y prácticas de los pueblos afectados, sino más bien considerar los efectos producidos buscando comprenderlos. Además, consideramos que el diálogo con las prácticas anticoloniales facilita la comprensión de los impactos de las relaciones producidas durante la colonización y en sus consecuencias, lo que puede incluso evitar equívocos provocados por un pensamiento desarrollado únicamente en el ámbito académico.

Para complementar la explicación, traemos a colación una reflexión de Núñez (2021a):

El proceso de descolonización no es simétrico, no porque hablemos del sur global estamos todos en la misma posición, como si aquí en nuestro territorio no hubiera una estructura organizada por el privilegio blanco, el etnocidio y el racismo. [...] nuestra lucha es anticolonial o contricolonial, como sugiere Antonio Bispo, gran inspiración quilombola. A lo que aspiramos es a que esas estructuras sean destruidas, no repaginadas.²⁹ (p.43)

²⁹ “O processo de descolonização não é simétrico, não é porque falamos do sul global que estamos todos na mesma posição, como se não houvesse aqui em nosso território internamente uma estrutura organizada pelo privilégio branco, pelo etnocídio, pelo racismo. Parentas como Aline Kaiapó e Daiara Tukano vêm pontuando que nós, indígenas, nunca colonizamos povo nenhum, a nossa luta é anticolonial ou contra colonial, como sugere Antonio Bispo, grande inspiração quilombola. [...] O que aspiramos é que essas estruturas sejam destruídas, não repaginadas.”

Aunque hasta ahora hemos utilizado la distinción binaria entre teoría y práctica, no creemos que las dos ideas puedan separarse. Sin embargo, esta distinción nos ayuda a pensar y conocer las diferencias y similitudes que exponemos y profundizamos hasta aquí. Intentamos, desde la palabra «teoría», encontrarnos con procesos que se desarrollan principalmente a partir de textos y publicaciones en un espacio más formal y académico. Por otro lado, la «práctica» se ha relacionado con lo cotidiano, la vida y las experiencias, sin estar necesariamente vinculado a escritos. Aun así, coincidimos en que es imposible que haya teoría sin práctica y viceversa. Si aquí relacionamos más la teoría con la palabra escrita, no es porque creamos que no hay teoría hablada, sino para hacer más explícitas las distinciones y los campos. En resumen, desde un punto de vista tradicional, mientras que la teoría se articula formalmente en textos escritos y discursos académicos, la práctica se manifiesta en acciones y experiencias. Ambas dimensiones, aunque presentadas por separado a efectos de una comprensión general, están intrínsecamente entrelazadas y se nutren mutuamente en un proceso continuo de interacción y retroalimentación. En un capítulo posterior, profundizaremos en la importancia del habla y las narraciones orales en el encuentro con la tradición de la palabra escrita.

Recordando que, en este contexto, el contracolonial es considerado en el mismo eje que el anticolonial, elegimos, para cerrar esta sección, una reflexión de Bispo dos Santos, en la cual el autor expresa:

¿qué es la contracolonización? Es estar en contra del colonialismo. Si dices "contracolonización" en cualquier espacio, todo el mundo lo sabrá. Si digo que soy contracolonización, todo el mundo sabrá que estoy en contra del colonialismo. Creo que la decolonialidad es la depreciación del colonialismo, es decir, la depresión. Es "de", es deprimir el colonialismo. Si es así, bueno, puedo entenderlo y creo que tiene sentido.³⁰ (Dorneles, 2022)

³⁰ O que é a contracolonização? É ser contra o colonialismo. Se você falar "contracolonização" em qualquer espaço, todo mundo vai saber. Se eu disser que sou contracolonização, todo mundo vai saber que eu sou contra o colonialismo. [...] Eu penso que a decolonialidade é a deprecição do colonialismo, ou seja, a depressão. É "de", é deprimir o colonialismo. Se é assim, bom, eu até compreendo e acho que tem sentido.

Basándonos en esta interpretación de lo anticolonial, creemos que la vida cotidiana y colectiva de Kambuchi Apo se vincula de raíz con el concepto. Expresamos esto por creer que la vida comunitaria (aunque cada pequeño núcleo familiar tenga una casa independiente) y el trabajo colectivo que reconoce y respeta las diferentes necesidades de cada participante son formas de vida que no se relacionan con la modernidad colonial. Escobar y Rodríguez (2020) explican:

Lo distintivo que mantiene a este Colectivo como algo tejido socialmente a nivel campesino comunitario es que aún mantienen todo el proceso de creación y producción de sus piezas desde la extracción del barro del estero hasta su exposición para las ventas. Este proceso de producción es lo que crea una colectividad de distintos niveles de *jopói* (reciprocidad) de manera intergeneracional e intergénero. Por lo tanto, el proceso de la creación de piezas de ñai'ũ sostienen comunidad por sí misma. (p.18-19)

Cuando surgen actividades culturales o educativas, las maestras de Kambuchi Apo se turnan para cuidar de las criaturas (como les llama Escobar) y así poder participar. Celeste Escobar recuerda una ocasión en la que una estudiante le comentó: “Parece que aquí nadie se encarga de los niños; ellos andan sueltos, pero nunca rompen nada, a pesar de que los objetos de cerámica pueden ser frágiles. Cuando algo surge todas están al tiro de esta criatura. Además, nunca se les pega; simplemente se les explica y ellos entienden. ¿Cómo logran hacer esto de manera tan natural?” (Archivo personal).

Creemos que el comentario anterior puede vincularse directamente con la filosofía del *Jopói* que subyace en la práctica del colectivo, una palabra de origen indoamericano que significa reciprocidad y refleja el principio de convivencia colectiva. Así, si una madre tiene un hijo enfermo, si una artista necesita ir al médico o si hay cualquier circunstancia personal imprevista, se le da la debida atención al hecho y todo el colectivo lo comprende y se pone disponible. El trabajo es flexible y se ajusta a las realidades de cada persona que lo forma. Les hijos y nietes se integran en el espacio y participan de los momentos. Asimismo, el trabajo que realizan tiene relevancia social y cultural, además de ser una fuente económica.

1.4 DE LAS CONCEPCIONES COMO MEDIADORAS DE LA INVESTIGACIÓN

*Pode o dominante escutar o que o subalterno fala?*³¹

Jota Mombaça

En esta investigación, adentraremos en las estéticas decoloniales y anticoloniales para “comprender su potencia argumentativa y su capacidad de cuestionar y desafiar las estructuras de poder colonial a través del arte.” (Escobar; Martins, 2024). Nos preguntaremos “cómo estas estéticas pueden contribuir a la transformación de los espacios tradicionales del arte, fomentando la amplitud en el ámbito estético y cultural.” (Escobar; Martins, 2024). Así, nos sumergiremos en un campo en el que convergen el arte, la teoría y la resistencia contracolonial frente a las estructuras de poder.

A través de la investigación por estas estéticas, buscaremos comprender cómo podemos identificar la potencia argumentativa en las exposiciones visuales y reflexionar sobre la crítica decolonial dentro de los espacios tradicionales del arte. Además, plantearemos cuestiones acerca de las posibilidades de organizar una exposición con objetos artísticos-utilitarios de forma coherente. Es decir, pretendemos responder al pensamiento que cuestiona la pertinencia de presentar objetos que, además de artísticos, tienen una funcionalidad cotidiana. De esa manera, profundizaremos en la relación entre el arte y el objeto llamado utilitario, reflexionando sobre cómo estas piezas, que tienen una funcionalidad práctica y estética, pueden ser presentadas y observadas en el contexto de una exposición artística. Asimismo, interrogaremos acerca de cómo las prácticas colectivas pueden nutrir y enriquecer la teoría crítica del arte, fomentando los enfoques y las perspectivas que desafíen los paradigmas establecidos. A través de este proceso, buscaremos una ampliación del entendimiento sobre el potencial transformador del arte «utilitario» y la importancia de la participación colectiva en la construcción de discursos críticos en el campo artístico.

³¹ Mombaça, 2017.

¿Puede el dominante escuchar lo que habla el subalterno? (Libre traducción)

Al reflexionar sobre estos conceptos, es posible encontrarse con el proceso de decolonización del arte, el cual puede tener lugar cuando el concepto trasciende las fronteras de Europa y se hace presente en otros continentes y épocas, abriéndose a diferentes formas de pensamiento que van más allá de las tradicionalmente europeas. Este proceso implica un cambio de perspectiva, una apertura a nuevas voces y expresiones artísticas que desafían las narrativas y prácticas dominantes. Proponemos ahora un pluriverso en contraposición al universo, al mundo homogéneo y a la universalidad, los cuales suponen un mismo destino para todas las sociedades, ignorando sus diferencias y particularidades. Arturo Escobar (2016) señala que el pluriverso, un axioma zapatista, representa "un mundo donde quepan muchos mundos" (p.20). En este sentido, el pluriverso sostiene y afirma "que el mundo se compone de múltiples mundos, múltiples ontologías o realidades que han sido excluidas de la experiencia eurocéntrica o bien reducidas a sus términos" (p.15). Finalmente, incorporamos otro significado de la perspectiva pluriversal: "la existencia de múltiples veridades, sin la pretensión de «corregir» la visión de ninguna de ellas como si hubiese una forma superior de definir la «realidad»" (p.22).

Para complementar la visión de las sociedades que integran el pluriverso, recurrimos al texto de Léon Olivé (2009), donde el autor discute acerca de las sociedades del conocimiento adecuadas para Abya Yala. En su argumento, Olivé sostiene que estas sociedades deberían poseer al menos tres características fundamentales: ser justas, democráticas y plurales. Según el autor, una sociedad justa es aquella que contiene "los mecanismos necesarios para que todos sus miembros satisfagan al menos sus necesidades básicas y desarrollen sus capacidades y planes de vida de maneras aceptables de acuerdo con su cultura específica" (p. 20). Además, Olivé destaca la importancia de reconocer y valorar la diversidad cultural, y la necesidad de respetar y fortalecer cada una de las culturas, lo cual constituye la característica de pluralidad.

Volvamos a los momentos de la decolonización. Este constituye un proceso en curso cuyo comienzo, final y alcance aún son inciertos. Sin embargo, pueden plantearse cuando el arte converge en diversos espacios de manera heterogénea, rompiendo con las hegemonías y las jerarquías establecidas entre las diferentes manifestaciones artísticas y los lugares de producción cultural. En este escenario, reconocemos la importancia y la urgencia de promover estudios y prácticas decoloniales en el ámbito

social y teórico de las artes, con el objetivo de contribuir a este proceso de transformación y apertura.

En la presente investigación, nos proponemos a colaborar en el camino de la decolonización del arte, reconociendo su importancia y la necesidad de impulsar un enfoque crítico y reflexivo. A través de esta iniciativa, buscamos fomentar la exploración de nuevas perspectivas, cuestionar las narrativas dominantes y fomentar la multiplicidad en el ámbito artístico.

Con todo lo que hemos expresado, es pertinente contextualizar los conceptos observados hasta el momento en el campo de la investigación. La decolonialidad penetra en el espacio tradicional del arte, al reconocerlo como un terreno que refleja los impactos del colonialismo y, simultáneamente, de la colonialidad-modernidad. Esto se debe principalmente al desembarco del campo, como hemos descrito anteriormente, en estos territorios entrelazado al proceso de colonización y a cómo se ha establecido desde entonces, lo que implica la necesidad imperante de una decolonización en el ámbito del arte. Por otro lado, el enfoque anticolonial se relaciona con los procesos, las prácticas, las personas, sus creaciones artísticas y sus contextos sociohistóricos. Particularmente en esta investigación, y como ya mencionamos, lo anticolonial encuentra una conexión directa con Kambuchi Apo.

Siguiendo el enfoque propuesto por Grada Kilomba (2016), que sostiene que el racismo es una problemática que involucra principalmente a la comunidad blanca, podemos concluir que la decolonización se posiciona como un desafío crucial en la academia. Al reconocer que los sistemas de opresión han sido perpetuados y legitimados por corrientes de pensamiento tradicionales y canónicas, el programa de decolonización asume la responsabilidad de desafiar estos paradigmas e impulsar espacios capaces de acoger perspectivas diversas, experiencias múltiples y otras formas de conocer y relacionarse con el mundo. La profesora Nilma Lino Gomes (2018) recuerda que

[...] la colonialidad es el resultado de una imposición de poder y dominación colonial que consigue afectar a las estructuras subjetivas de un pueblo, penetrando en su concepción del sujeto y extendiéndose a la sociedad de tal forma que, incluso tras el fin del dominio colonial, persisten sus ataduras. En este proceso, hay determinados espacios e instituciones sociales en los que opera con mayor fuerza. Las escuelas de educación básica y el campo de la

producción científica son algunos de ellos. En estos, la colonialidad opera, entre otros mecanismos, a través de los currículos.³² (p.251)

Coincidiendo con lo anterior, la autora complementa que

[...] un currículo que no indaga no da cabida a lo diverso, a las experiencias pedagógicas conjuntas, al lugar de habla de los estudiantes, a la discusión sobre la importancia de conocer lo producido por la ciencia moderna, entendiéndola como una de las, y no la única y verdadera forma de conocer.³³ (p.259)

A través de la decolonización en el ámbito académico –espacio que sigue orientándose por una forma excluyente de conocer y habitar el mundo–, promovemos una transformación profunda en la manera en que enseñamos, investigamos y desarrollamos el conocimiento, poniendo en valor la multiplicidad de existencias y el diálogo entre las diferencias. Al reconocer que la estética tiene sus raíces principalmente en una cultura blanca-europea (aunque estuviera constantemente en contacto con otras culturas y pensamientos, extrayendo de ellos lo que les interesaba y trasladándolo a su propia perspectiva), la decolonización en este entorno adquiere una relevancia crucial como una problemática académica esencial para enfrentar y superar los prejuicios y desigualdades arraigados en la academia, fomentando así una comprensión más profunda y completa del mundo en el que vivimos.

Cabe aún reflexionar sobre la llegada del arte eurocéntrico a Abya Yala. Aunque esta incursión se produjo durante los procesos de colonización, con una función cristiana y un objetivo catequizador, es importante considerar las transformaciones que atraviesan el arte desde su llegada hasta nuestros días y su capacidad por seguir transformándose. En la época de la colonización, el arte eurocéntrico se utilizaba como

³² A colonialidade é resultado de uma imposição do poder e da dominação colonial que consegue atingir as estruturas subjetivas de um povo, penetrando na sua concepção de sujeito e se estendendo para a sociedade de tal maneira que, mesmo após o término do domínio colonial, as suas amarras persistem. Nesse processo, existem alguns espaços e instituições sociais nos quais ela opera com maior contundência. As escolas da educação básica e o campo da produção científica são alguns deles. Nestes, a colonialidade opera, entre outros mecanismos, por meio dos currículos.

³³ Um currículo que não indaga não dá espaço para o diverso, para experiências pedagógicas conjuntas, para o lugar de fala dos estudantes, para a discussão sobre a importância de se conhecer o que foi produzido pela ciência moderna, entendendo-a como uma das, e não como a única e verdadeira forma de conhecer.

una herramienta de dominación, imponiendo valores y creencias occidentales a las culturas locales. Sin embargo, a lo largo del tiempo, ha habido una resistencia y reinterpretación por parte de los pueblos indígenas y otras comunidades colonizadas, que han encontrado maneras de incorporar sus propias cosmovisiones y tradiciones dentro del marco del arte occidental. Este proceso de transformación abre la posibilidad de una reinterpretación más plural del arte. En lugar de ser una imposición unilateral, el arte puede convertirse en un espacio de diálogo y convivencia entre diferentes cosmovisiones.

Esta integración permite una mayor comprensión y valoración de las múltiples identidades y herencias culturales presentes en Abya Yala. La incorporación de perspectivas no occidentales en la interpretación del arte no solo enriquece el ámbito artístico, sino que también desafía las narrativas dominantes que han marginado las voces y experiencias de los pueblos indígenas en todos los contextos sociales. Al reconocer y valorar estas diversas cosmovisiones, pretendemos fomentar un entendimiento más justo de la historia y la cultura / modos de vida.

Comprendemos ya, desde ese primer acercamiento, los posibles impactos que la exposición de Kambuchi Apo pretende provocar, así como la implicación de su valorización en el espacio expositivo y las razones detrás de este deseo. La exposición se presenta como un acto de reivindicación y reconocimiento. Al trasladar objetos y prácticas de un contexto cotidiano a un espacio museístico, buscamos preservar y celebrar estas tradiciones, desafiando las nociones presentes en el espacio en cuestión. Este proceso contiene aún un fuerte componente educativo y de sensibilización. Al exponer al público general las piezas de Kambuchi Apo, podemos romper con la visión monolítica del arte, mostrando que este no se limita a las obras consagradas por la historia del arte occidental, sino que incluye una vasta gama de expresiones que reflejan la riqueza y la complejidad de otras culturas y modos de vida.

Además, la exposición propone un impacto significativo en las comunidades tradicionales de estas prácticas. Ver sus obras reconocidas y apreciadas en un espacio expositivo les brinda una sensación de orgullo y dignidad. Este reconocimiento puede impulsar un proceso de revitalización cultural, donde las nuevas generaciones se sienten motivadas a aprender y continuar las tradiciones de sus ancestros, asegurando así la pervivencia de su patrimonio cultural. En términos más amplios, la exposición de Kambuchi Apo invita a una reflexión sobre la historia del arte y su futuro. Nos confronta con la necesidad de ampliar nuestras definiciones y criterios de valoración, incorporando

múltiples perspectivas y voces. Este proceso de reconocimiento y celebración cultural abre nuevas posibilidades para el futuro del arte, aspirando a ser verdaderamente comprensivo y representativo de la multiplicidad, avanzando hacia el pluriverso mencionado anteriormente.

2. CAPÍTULO 2

2.1 LA ENTREVISTA

*Hay tantísimas fronteras que dividen a la gente, pero por cada frontera existe también un puente.*³⁴

Gina Valdés

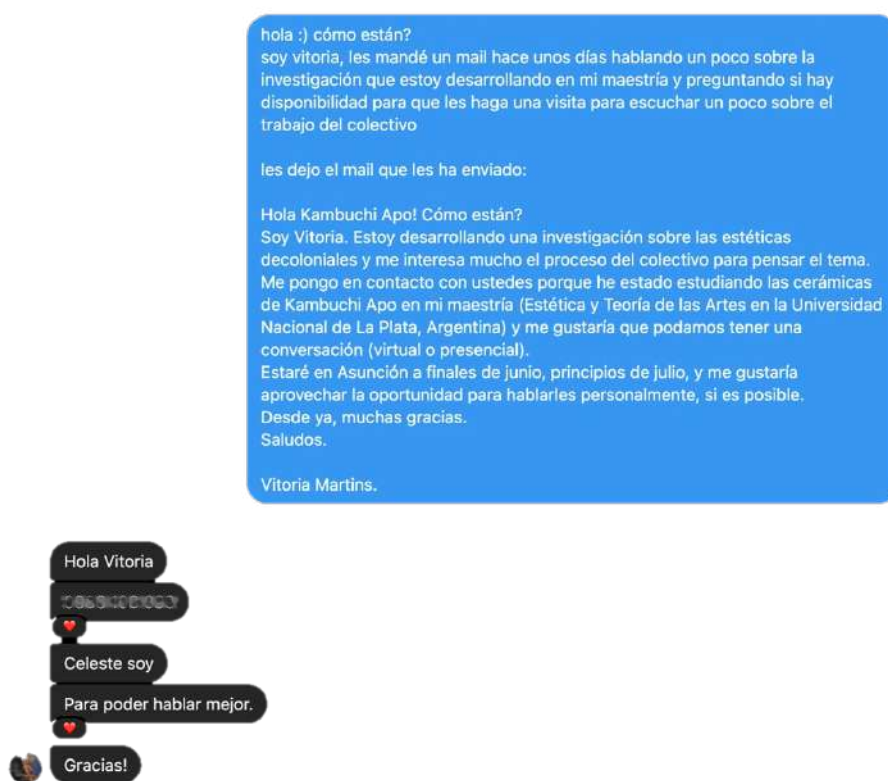


Imagen 1. Charla entre Vitoria Martins y Celeste Escobar vía Instagram del Colectivo.

³⁴ Valdés apud Anzaldúa, 2016, p. 143.

Cuando comenzamos a esbozar esta investigación, no planeábamos realizar una exposición. La búsqueda se centró inicialmente en identificar artistas y colectivos comprometidos e involucrados con prácticas artísticas decoloniales y anticoloniales. En este contexto, nuestro encuentro con Kambuchi Apo resultó ser un punto de inflexión significativo, ya que observamos en su *ñai'ũpo* (el quehacer cerámico), en sus modos de ser y en sus modos de hacer un camino a seguir. El primer impulso fue concertar una entrevista. Para ello, establecimos un primer contacto a través de un mensaje enviado a la cuenta de Instagram del colectivo (@kambuchi_apo), después de haber enviado un correo electrónico. Para alcance inicial, me respondió Celeste Escobar, quien comparte con otros miembros de la colectividad diferentes aspectos de la gestión de la página en Instagram y Facebook. La decisión de iniciar este proceso mediante un diálogo directo con el colectivo fue fundamental para establecer una relación de confianza y entendimiento mutuo. Esta aproximación permitió una colaboración más orgánica y significativa, que finalmente dio forma al proyecto de la exposición y le otorgó una profundidad y autenticidad inherentes a las prácticas decoloniales y anticoloniales que buscábamos reconocer y profundizar.

Previo a la entrevista, realizamos una visita al taller escuela de Kambuchi Apo, en la comunidad de Caaguazú, donde tuvieron lugar las primeras conversaciones con Ña Vicenta³⁵. Posteriormente, en coordinación con Celeste, organizamos una entrevista que se realizó el 18 de agosto de 2022 con dos Kambuchi³⁶: Celeste Escobar y Vicenta Rodríguez. En ese momento, la investigación estaba en sus primeras etapas y aún no habíamos desarrollado aspectos importantes que surgirían durante la comunicación con Kambuchi Apo. La conversación duró aproximadamente una hora y, antes de comenzar con las preguntas, las Kambuchi fueron las que propusieron algo. Al principio, explicaron:

[..] si vos sacas un producto de esto que sí lo socialice, aunque sea virtualmente. También puede ser un conversatorio no sé, pero que nosotras tengamos el retorno de esto para que nosotras también

³⁵ Ña Vicenta, maestra ceramista heredera del legado *ñai'ũpo* de su comunidad Caaguazú y una de las fundadoras del colectivo Kambuchi Apo.

³⁶ Desde ese instante, a los miembros del colectivo también podemos nombrar "Kambuchi", como inaugura la alfarera Vero Córdoba: "Y las Kambuchi, en su hacer cotidiano, nos muestran que es posible." (Escobar, 2020).

podamos después usar a nuestro favor porque es tan difícil siendo un colectivo autogestivo comunitario validarnos desde afuera, desde la periferia, ¿entiendes? (Celeste Escobar, archivo personal)

Luego añadieron:

Bueno, ahí está Vitoria, una idea también puede ser, aparte de socializar o retornarnos el producto de lo que vos vas a analizar y escribir, podría ser, no sé, curando una exhibición, que tu material sirva para la curaduría de una exhibición de nosotras, o una cosa así, ¿me entiendes? Puede ser, ¿por qué no?

Y esa curaduría podría después viajar, podremos hacerlo en Paraguay, podremos hacerlo en Argentina, no sé, pero esa es otra propuesta, entonces lo que vos quieres colaborar con nosotros, no termina con tu defensa de tesis y chau y nunca más les veas, eso es lo que no queremos que pase, porque mucha gente así nos vienen, nos usa, y eso pasa en todas las comunidades, y una vez que publican o se apropian de los conocimientos que les sirvió para lo que es el mundo occidental se olvidan de la comunidad. (Celeste Escobar, archivo personal)

Es precisamente a partir de esta intervención que principiemos la idea que dará forma a la exposición, la cual está enmarcada en esta investigación. La exposición ha sido concebida como un proyecto a ser presentado al Fondo Nacional de la Cultura y las Artes de Paraguay (FONDEC), específicamente en la convocatoria *FONDEC ONLINE 2023*, dentro de la categoría de *Artes Plásticas y Visuales* en la modalidad de *Exposiciones/Muestras de Arte*. Bajo el título de *Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ũpo / Del estero al fuego: el Ñai'ũpo de Kambuchi Apo*, esta propuesta expositiva del colectivo Kambuchi Apo se organizó para llevarse a cabo en el Museo del Barro, ubicado en Asunción, Paraguay. La exposición cuenta con la exhibición de los *tembipuru* (utensilios; objetos utilitarios), así como con contenido informativo e histórico sobre el colectivo, incluyendo textos extraídos del libro *Ñai'ũpo Rape: Un diálogo de etnosaberes ancestrales*³⁷ y un cortometraje. Además, hemos diseñado un programa de actividades complementarias que incluye charlas sobre la historia e identidad del colectivo y de la comunidad, así como talleres de introducción al *ñai'ũpo*, la técnica ancestral *colombín*. La duración prevista para la exposición y las actividades asociadas fue de un mes, a

³⁷ Escobar, Celeste (2023). *Ñai'ũpo Rape: Un diálogo de etnosaberes ancestrales*. Asunción: FONDEC.

contar con el proceso de montaje de la exposición. Esta propuesta busca no solo presentar los objetos artísticos-utilitarios de Kambuchi Apo, sino también profundizar en su contexto cultural e histórico, promoviendo así un mayor entendimiento y valorización de lo que representa la cultura y su multiplicidad en Paraguay.

Retomando la entrevista, es importante destacar algunas de las realidades implicadas en este acto. Para ello, exponemos la siguiente reflexión:

Es como [un evento que ha ocurrido en Asunción], que es un Arte Popular y contemporáneo de Latinoamérica, y por ejemplo ahí se mostró Kambuchi Tradicional en las exhibiciones de galerías de arte y de una forma muy pacífica o pasiva le muestran otra vez al producto del Kambuchi o a las hacedoras y los que dominaron el discurso en todo el evento los siete días fueron gente de curadores de arte, de galería, de instituciones. Otra vez se ve nomás el producto final de algo que se hace colectivamente, comunitariamente, pero de una forma individual como es expuesto otra vez en ese contexto. [...]

¿Cómo rompemos con esos parámetros? [...] hablan mucho de Arte Popular, Arte indígena, pero lo lanza otra vez en el mundo occidentalizado de la estética del arte como un producto final, no se ve la cara, no se ve la voz y no se le da una plataforma de voz real de escuchar a las hacedoras de ese Kambuchi, [...] sino agarra todo el discurso a través del curador de arte o la persona y eso es lo que no nos da gusto otra vez porque no vive en la comunidad y habla por el otro otra vez ¿verdad? ¿Cómo rompemos más y cedemos esos espacios de privilegio a las personas que realmente viven del arte en la periferia? Y eso es lo que tratamos de contestar desde Kambuchi. (Celeste Escobar, archivo personal)

A la pregunta *¿Cómo rompemos con esos parámetros?* y *¿Cómo rompemos más y cedemos esos espacios de privilegio a las personas que realmente viven del arte en la periferia?* proponemos una reflexión. Mombaça aborda el concepto de *lugar de habla*, que se refiere a “las posiciones desde las cuales se emite un enunciado, un pensamiento o una forma de expresarse, lo que implica considerar las fuerzas que influyen en la formación de una perspectiva particular del mundo”³⁸. A partir de esta reflexión, comprendemos que una exposición de arte no puede ser concebida desde otro lugar

³⁸ “Eu diria que talvez o lugar de fala é precisamente a posições desde a qual um certo enunciando, ou um certo pensamento, uma certa forma de falar, uma certa perspectiva também, é produzida, quer dizer, quais são as forças que fazem com que certa perspectiva sobre o mundo seja produzida.” (Afrolis, 2017a).

que no sea el de quienes la producen. Sin excluir una participación de personas ajenas al contexto, subrayamos el carácter indispensable de la presencia de los creadores originales.

Desde la perspectiva de esta investigación, nos encontramos con dos figuras principales. Por un lado, una persona que estudia estéticas decoloniales y anticoloniales desde la academia, con el objetivo de comprender las existencias y las potencialidades de estas estéticas a través de las prácticas artísticas y colectivas. Por otro lado, se sitúa un colectivo tradicional autogestivo de mujeres alfareras, ubicado en la zona rural de Itá, que, mediante su práctica y compromiso, mantienen viva una técnica ancestral del legado guaraní en la cerámica. El cruce entre estos dos grupos presupone un elemento muy sólido: *la marcación de los cuerpos*, un concepto propuesto por Mombaça (2021). La autora cuestiona qué hizo la supremacía blanca, y luego contesta:

Intentó hiperlocalizar al otro, hipermarcar al otro, deshacerse de cualquier marca. Así que el blanco nunca fue el blanco. El hombre blanco se constituyó a sí mismo como sujeto, el hombre blanco se constituyó a sí mismo como persona, como humano, se constituyó a sí mismo como la norma, y los otros fueron hipermarcados por la mirada del hombre blanco.³⁹ (Afrolis, 2017b)

Además, la autora observa:

la no-marcación es lo que garantiza a las posiciones privilegiadas su principio de no-cuestionamiento, en otras palabras: su comodidad ontológica, su capacidad de percibirse a sí mismas como la norma y al mundo como un espejo. En oposición a esto, «el otro» está hipermarcado, incesantemente traducido por la analítica del poder y la racialidad, simultáneamente invisible como sujeto y expuesto como objeto.⁴⁰ (Mombaça, 2021, p.75-76.)

³⁹ O que a supremacia branca fez? Ela tentou hiperlocalizar o outro, hipermarcar o outro, para livrar-se ela própria de uma marcação qualquer que fosse. Então o branco nunca foi o branco. O branco se constituiu como sujeito, o branco se constituiu como a pessoa, como humano, ele se constituiu a norma, e os outros foram hipermercados pelo olhar do branco.

⁴⁰ A não-marcção é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso, “o outro” [...] é hipermarcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto enquanto objeto.

Asimismo, cabe acentuar que una investigación que aspira a comprender y promover las estéticas decoloniales y anticoloniales no puede limitarse a un espacio académico donde se piense, sobre todo, desde la individualidad de cuerpos marcados por el privilegio.

Sin embargo, la cuestión planteada por la no-marcación no se refiere a la existencia de cuerpos no marcados. Mombaça recuerda:

[...] cuando racializo al blanco, no lo pongo en pie de igualdad con los cuerpos racializados, lo inscribo en una geometría de la racialización que es desigual. Estamos en posiciones diferentes. Sólo hago que el hombre blanco se dé cuenta de que está en una posición, que no está flotando en lo universal, está en una posición, y que esta posición se constituyó con violencia y que esta posición le da una responsabilidad y una tensión con la que tiene que lidiar, porque yo no puedo lidiar con ella. Tiene que salir del lugar de la inocencia y para eso tiene que saber que es un cuerpo marcado, un cuerpo marcado por el privilegio⁴¹. (Afrolis, 2017b)

Recordamos que “la emergencia de la idea de *lugar de habla* crea simultáneamente una posibilidad que garantiza que aquellos cuerpos, sujetos en posiciones históricamente silenciadas, enuncien su propia posición y hablen de sí mismos, apuntando la cuestión a aquellos que siempre han hablado como universales”⁴². En paralelo, Mignolo (2015a) recuerda las dos dimensiones del racismo moderno/colonial: la ontológica y la epistémica. Estas dimensiones clasificaron las lenguas que no fueran el griego, el latín y las seis lenguas europeas modernas como inferiores y ajenas al dominio del conocimiento sistemático. Esto, a su vez, revelaba la inferioridad de los seres humanos que las hablaban. Esa situación contribuyó al sistema

⁴¹ Quando eu racializo o branco, eu não coloco ele em um plano de igualdade com os corpos racializados, eu inscrevo ele numa geometria da racialização que é desigual. A gente está em posições diferentes. Eu só faço com que o branco perceba que ele está em uma posição, que ele não está flutuando no universal, ele está em uma posição, e que essa posição foi constituída com violência e que essa posição dá a ele uma responsabilidade e uma tensão com a qual ele tem que lidar, porque eu não posso lidar. [...] Ele tem que sair do lugar da inocência e para isso ele tem que saber que é um corpo marcado, que é um corpo marcado pelo privilégio.

⁴² “A emergência dessa ideia de lugar de fala simultaneamente vai criar possibilidade daqueles corpos, sujeitos em posições historicamente silenciadas enunciaram sua própria posição e falarem de si próprios, e vai também apontar a questão para aqueles que sempre falaram como universal e vão dizer “pera aí, nós não somos as únicas criaturas que temos o lugar de fala, vocês também têm o lugar de fala”. (Afrolis, 2017b)

de opresión que juzga y clasifica las distintas culturas como superiores e inferiores. En esta posición, Mignolo propone la posibilidad de desprenderse, que define como no aceptar las opciones que se te brindan, y señala esta actitud como el legado de la Conferencia de Bandung.

En ese marco, Mignolo conceptualiza dos ideas relevantes: la geopolítica del conocimiento/sensibilidad/creencia y la corpopolítica del conocimiento/sensibilidad/entendimiento. Aunque habitamos el mismo planeta, el autor nos recuerda que no compartimos los mismos procesos occidentalizantes ni reoccidentalizantes. Esto implica la necesidad de considerar los puntos de origen del pensamiento y de la sensibilidad del ser y del hacer, para una desvinculación “de la epistemología territorial e imperial basada en las políticas de conocimiento teológicas (Renacimiento) y egológicas (Ilustración).” (p.177).

En ese sentido, podemos considerar que para desprenderse es necesario aun sentipensar. Orlando Fals Borda (Villasante, 2017) descubre el concepto de «sentipensante» con los pueblos de la cultura anfibia, cuando, acompañado de un pescador, escuchó: “mire, nosotros si en realidad creemos que actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza, y cuando combinamos las dos cosas así somos sentipensantes”. Esto refleja la necesidad de comprenderse a uno mismo en el mundo, su lugar y sus afectos, para que el proceso de decolonización y desprendimiento se arraigue en la vida de las personas implicadas y pueda realizarse realmente.

La clave para romper con ciertos patrones o estructuras quizás no radica únicamente en evitar espacios o crear nuevos, sino en que aquellos que tienen privilegios o facilidad para acceder a esos espacios reconozcan su responsabilidad de no perpetuar la exclusividad y se comprometan a brindar oportunidades más allá de su individualidad. La conciencia y la acción de quienes tienen ventajas pueden ser fundamentales para superar barreras y ampliar el acceso en determinados espacios a personas, experiencias y cuerpos diversos. Se trata de reconocer su responsabilidad y comprometerse efectivamente con la presencia y permanencia de quienes suelen estar ausentes, comprendiendo que el privilegio puede ser compartido y utilizado como una herramienta para brindar oportunidades a un espectro más amplio de individuos y pensamientos. Lo anterior no descarta la necesidad de una crítica hacia los propios privilegios y la forma en que se utilizan, ni convierte el privilegio en algo mejor o peor. Sin embargo, la opción de dejar de lado o ignorar el privilegio puede ser una forma de abstenerse y contribuir al mantenimiento de estos patrones. Además, desde la posición

del privilegio, los movimientos que buscan utilizarlo como una herramienta de compartición, produciendo una crítica de este, no pretenden su mantenimiento, sino que pueden contribuir a su desmonte.

De esta manera, la sugerencia consiste en producir y participar de espacios donde las personas reflexionen sobre sí mismas, generando interrogantes y expresando enunciados desde sus propias y diversas perspectivas. Esto contrasta con una simple presentación de trabajos en la que los protagonistas del evento no participan directamente en la concepción de la exposición. La propuesta aboga por una colaboración más estrecha con los productores de arte, buscando que sus voces y formas de existir se integren de manera fundamental en todo el proceso creativo, trascendiendo la exhibición de sus obras. Lo que hemos expresado se vincula con las relaciones asimétricas que propone Mombaça:

En la medida en que racializamos al blanco, desequilibramos al blanco, y desequilibrar al blanco es hacerle pensar en sí mismo como un problema. Al pensar en sí mismo como un problema, quizá se lo piense dos veces antes de limitarse a repetir la misma mierda racista que suele utilizar para existir en el mundo. Y ahí es donde creo que podemos tratar las relaciones asimétricas, porque creo que es lo que necesitamos ahora mismo.⁴³ (Afrolis, 2017b)

En este sentido, es imperativo reconocer y localizar el privilegio, y desde esa posición, considerarse a uno mismo como parte del problema. Es necesario desestabilizarse en las posiciones privilegiadas que ocupamos y asumir la responsabilidad derivada de ese privilegio, sin renunciar a él ni silenciarlo. De esta manera, es necesario ingresar a los espacios con la premisa de que todos los cuerpos que los ocupan llevan consigo las marcas producidas por el colonialismo y un sistema racista en el que estamos inmersos. Por lo tanto, es justo considerar que esas ocupaciones también contribuyen a perpetuar esas estructuras. Como afirma Donna Haraway (1995), "Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas."

⁴³ Na medida em que a gente racializa o branco, a gente desequilibra o branco e desequilibrar o branco é fazer ele se pensar como problema. Ao se pensar como problema, talvez ele pense duas vezes antes de simplesmente repetir a mesma merda racista que ele tendencialmente usaria para existir no mundo. E aí eu acho que nesse ponto a gente consegue lidar com relações assimétricas, porque eu acho que é isso que a gente precisa nesse momento.

(p.17). Por ende, es fundamental considerar que producen esas ocupaciones: ¿esta presencia rompe con algún parámetro establecido o simplemente lo perpetúa?

2.2 EL CONTEXTO DE LA COMUNIDAD

*Mientras hago mi pieza (cántaro), me acuerdo de mi madre, me acuerdo de mi abuela y, como lo había dicho, estoy muy contenta que pude aprender este oficio.*⁴⁴

Vicenta Rodríguez

Kambuchi Apo es una asociación de mujeres alfareras nativas de la compañía Caaguazú, situada en la ciudad de Itá, un pueblo cercano a Asunción (ver imagen 2). Estas mujeres trabajan junto a sus familias en el taller del colectivo o desde sus propios hogares, dedicándose a la creación de *tembipuru* con el ñai'ũ. Este oficio lo han aprendido de sus abuelas y madres, quienes, a su vez, lo aprendieron de sus ancestros en el mismo territorio. Histórica y culturalmente, la práctica del *ñai'ũpo* era una actividad exclusiva de las mujeres, mientras que la cestería quedaba en manos de los hombres. Sin embargo, en la actualidad, esta división de labores está cambiando. Cada vez más miembros de la comunidad optan por ir a la universidad y seguir carreras diferentes, lo que ha disminuido el número de personas disponibles para participar en estas labores tradicionales. Como resultado, el género ya no es un factor determinante para estos trabajos. Así, si antes todo el proceso del *ñai'ũpo* era realizado exclusivamente por las mujeres de la comunidad, hoy en día sus compañeros también están involucrados.

⁴⁴ Relato de Vicenta Rodríguez en Celeste Escobar (2023).

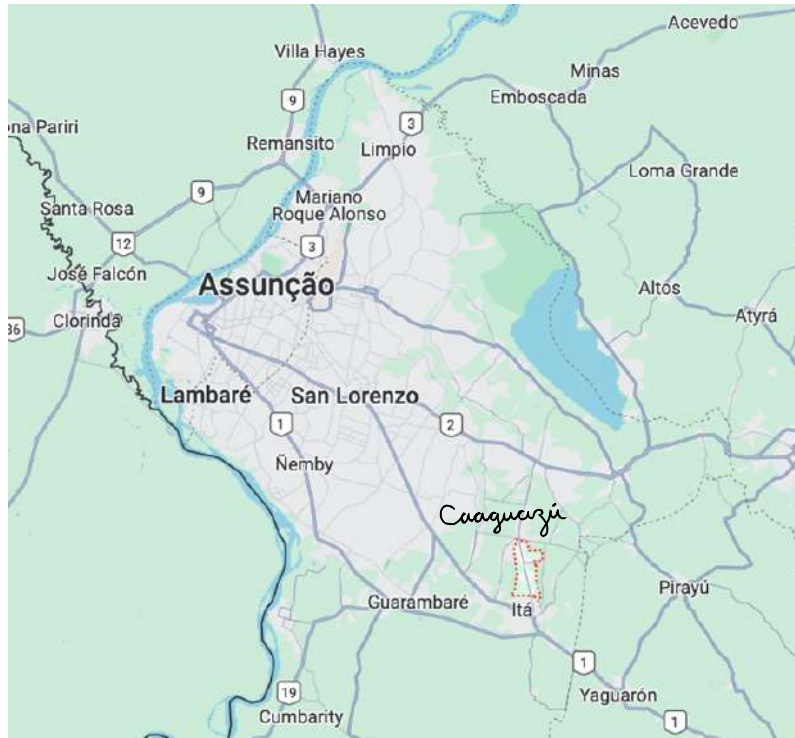


Imagen 2. Parte del Departamento Central, Paraguay. Captura de pantalla de Google Maps.



Imagen 3. Mapa de la hidrografía del Paraguay. Recuperado de: www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/escolar/2023/05/30/hidrografia-del-paraguay/.

La historia de Itá y su formación durante el proceso de colonización son fundamentales para comprender la importancia de la continuidad de este oficio hasta el presente, así como su supervivencia y su papel en la cosmovisión guaraní, que ha enfrentado grandes pérdidas y ataques a lo largo de los siglos XVI al XIX. A pesar de ello, esta tradición ha resistido hasta hoy frente a la hegemonía de la monocultura establecida. En el libro *Itá pueblo de indios (1537-1848)*, Aldo Jones (2021) relata la fundación de Itá en 1585 y el período de administración franciscana que perduró hasta 1848, “año en que Itá y todos los pueblos de indios dejaron de serlo (dejaron de ser pueblos de indios para convertirse en pueblos de paraguayos) por decreto presidencial de Carlos Antonio López.” (p.18-19). Además, el autor menciona a los Carios, un grupo guaraní que habitaba la región oriental de Paraguay, desde el río Tebicuary hasta el río Manduvirá (ver imagen 3), y que durante miles de años ocuparon esta zona en grandes aldeas llamadas *tekoha*. A causa de su hábito seminómada, nunca estaban demasiado lejos de los cursos de agua. Así que antes de ser Itá, el territorio era una *tekoha*.

Jones (2021) relata los primeros años de contacto entre los españoles y los guaraníes, desde 1537 hasta 1539, como un periodo de “amistad”, en donde ambos grupos se beneficiaban de la relación. A pesar de la complejidad presente en esta nomenclatura, dicha descripción de “amistad” no solo es utilizada por el autor, sino que también podemos encontrar en otros textos importantes que abordan el tema. Sin embargo, esto cambió prontamente, ya que “los indígenas se percataron de que sus “amigos” los estaban esclavizando rápidamente” (p.34). A partir de ese momento, comenzaron las relaciones forzadas entre los grupos, lo que dio lugar a la era de las Encomiendas:

Los indígenas estaban obligados a pagar impuestos al rey, pero esto no era posible dado que no tenían con qué, así que trabajaban por determinado periodo al año para el encomendero y este pagaba esa tasa a la Corona por ello. [...] este inhumano sistema conocido como encomienda duraría cerca de 250 años (1556-1803). (p.39)

Es importante resaltar que el sistema de las encomiendas aún tenía como objetivo “hacer llegar al indio la así llamada civilidad cristiana” (Susnik APUD Jones, 2021, p.39). En paralelo, y debido a este escenario, cobra un nuevo valor la cerámica. Si el objetivo de las encomiendas era cobrar a un pueblo por vivir en un determinado territorio, ese mismo pueblo ya habitaba ese espacio con su propio sistema de vida. De este modo, estos grupos, que antes vivían de la agricultura y se relacionaban con la tierra a través de una necesidad mutua, tuvieron que volver a aprender a relacionarse

con el espacio y con el grupo social que se les había impuesto. Dado que el trabajo que realizaban no era remunerado, estas personas tuvieron que encontrar otra fuente de intercambio para obtener los productos que necesitaban, y es así como la cerámica contribuye a hacerlo posible en esta nueva realidad:

La importancia de la cerámica para las iteñas radicaba en que su elaboración no formaba parte de sus obligaciones comunales, sino que se trataba de una actividad, quizá la única, de la que ellas mismas podían disponer, es decir, tenían la posibilidad de trocar sus productos por algún otro de valor de acuerdo a sus intereses (Jones, 2021, p.91)

Sin embargo, la mitad de la ganancia obtenida por la venta o el intercambio de la cerámica debía permanecer en manos del gobierno, ya que las herramientas eran propiedad comunal y no privada de quienes las utilizaban. Es también en este sistema donde se materializa la frontera entre arte y artesanía, entre lo utilitario y lo artístico: “en realidad, el guaraní podía aplicarse a cualquier trabajo de artesanía u oficio, pero solamente como imitador, nunca con creatividad.” (Susnik APUD Jones, 2021, p.93).

Las transformaciones socioeconómicas y políticas son muy significativas para una comprensión de por qué en esta zona hay familias tradicionales paraguayas más que pueblos indígenas. El decreto de Carlos Antonio López en el 7 de octubre de 1848 declaró “de propiedad del Estado los bienes, derechos y acciones de los veintiún pueblos de origen indio ubicados en el territorio de la república.” (Pastore, Carlos APUD Jones, 2021, p.141). De esa manera, las tierras comunales y particulares pasaron bajo dominio del gobierno nacional. “Esta medida de don Carlos Antonio López, se inscribe en el marco del pensamiento positivista, donde la idea de progreso se vincula con la dialéctica tradición/modernidad, ligada a las ideas de racionalismo y de progreso, como cosmovisión” (González de Bosio, Beatriz APUD Jones, 2021, p.144). Había aún el juicio de que “América es lo opuesto a la civilización” y que por ello “Hacía falta, entonces, forjarse otra historia, regenerar la raza, traer inmigración y promover otra cultura”. En ese proceso, “Los indígenas adoptaron apellidos españoles. Aunque no sabemos lo que pudo significar esto para los mismos. Su pérdida de identidad en pro de la ciudadanía paraguaya” (González de Bosio, Beatriz APUD Jones, 2021, p.147): “Ya nunca más seríamos *Tayucú, Sariguá, Yacaré*, sino González, Martínez y Ortiz.” (Jones, 2021, p.147).

Este decreto fue un instrumento inicuo de asimilación de los pueblos indígenas a la sociedad nacional y un intento para hacer desaparecer las mismas culturas, lenguas y tradiciones indígenas. Responde a un

concepto de Estado-Nación con una sola cultura, donde no hay lugar para las diferencias; todos los ciudadanos de ese Estado deberían ser también una sola nación o sea, tener la misma cultura. (Zanardini, José APUD Jones, 2021, p.147)

Además de jugar un papel en el camino hacia la modernidad,

El abandono de los apellidos guaraníes era común aún a mediados del siglo dieciocho, y no hay duda de que este proceso de cambio de nombres se aceleró a medida que se hizo cada vez más ventajoso el pasar a ser mestizo (o tal vez 'no indígena') para escapar de las obligaciones del trabajo forzado y para criar hijos libres (Hay, Diego James APUD Jones, 2021, p.148)

De esta manera, es posible aproximarse a lo que representó la colonización española, la administración franciscana y los primeros gobiernos que siguieron estos eventos en el territorio paraguayo, especialmente en Itá. Esto permite aún revelar las complejidades de este período histórico y percibir cómo las dinámicas de poder asociadas al sistema de encomienda y sus consecuencias siguen influyendo en la identidad y el pensamiento de los paraguayos hasta el día de hoy. Al profundizar en este periodo histórico, abrimos una ventana para revisar no sólo los eventos pasados, sino también las formas en que han moldeado la sociedad y la cultura contemporáneas del Paraguay, proporcionando una visión más compleja de la historia y la experiencia colectiva del país.

En ese lugar, es fundamental explicar por qué Kambuchi Apo está formado por una comunidad tradicional y no indígena. Aunque tienen ancestros guaraníes, su modo de vida actual está inmerso en un país colonizado, donde muchas comunidades han modificado sus prácticas cotidianas. Este fenómeno es explicado por Néstor García Canclini (1990) a partir del concepto de culturas híbridas, que es precisamente lo que posibilita ese translocar entre lo tradicional y lo indígena. La distinción entre comunidad local tradicional y comunidad indígena en Paraguay es un tema complejo, similar a lo que ocurre en otros países colonizados de Abya Yala. A pesar de las particularidades de cada región, nos centraremos en la situación de Kambuchi Apo.

Celeste Escobar, en una conversación, nos explicó que Paraguay es un país muy sui generis, ya que tiene el guaraní como lengua oficial junto al castellano. Sin embargo, la gente de clase alta, que no maneja la lengua y no tiene un origen campesino paraguayo o indígena, suele discriminar tanto la lengua indígena como el *jopara*, una lengua que mezcla la lengua indígena guaraní y el castellano del colonizador. Esta complejidad identitaria se agrava porque, aunque los guaraní hablantes conocen su

origen étnico indígena, no se reconocen más como indígenas. Celeste describe este proceso como un colonialismo racista internalizado. Muchos paraguayos no se consideran indígenas, aunque hablen la lengua y mantengan prácticas culturales y sociales profundamente enraizadas, como es el caso de Kambuchi Apo.

No solo el colonialismo y su racismo juegan un rol crucial en esta dinámica, sino también la religión. Desde las misiones de la iglesia católica hasta las diversas iglesias contemporáneas que se infiltran en el interior del país, todas han comprometido las tradiciones espirituales y religiosas de los pueblos guaraníes, con un proceso destructivo de sus creencias. Por ende, Celeste, quien investiga las comunidades indígenas del Paraguay, nos explica que una de las características distintivas entre las comunidades locales tradicionales y las comunidades indígenas guaraníes es la presencia de rituales espirituales autóctonos. Kambuchi Apo representa una comunidad que, a pesar de sus raíces guaraníes, ha evolucionado dentro de un contexto colonizado, reflejando la complejidad de una identidad híbrida y las tensiones inherentes entre la preservación de las tradiciones ancestrales y las influencias coloniales y religiosas que han moldeado su cultura actual. Esta realidad pone de manifiesto la importancia de reconocer y respetar la diversidad filosófica identitaria y las transformaciones culturales que han ocurrido a lo largo del tiempo en Paraguay y en otras regiones de Abya Yala.

2.3 ÑAI'ŪGUÁGUI TATÁPE: KAMBUCHI APO ÑAI'ŪPO

*Los productos industriales son hijos de cien cuerpos y ningún espíritu: ninguno de sus padres los conoce ni reconoce. Y el hombre que no se reconoce en su obra, no se reconoce tampoco como individuo.*⁴⁵

Josefina Plá



Imagen 4. Entrada de la exposición *Ñai'ūguágui Tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ūpo* en el Museo del Barro. Registro personal (2024).

La exposición tuvo inauguración en la fecha del 6 de abril de 2024 y el evento contó con palabras de apertura de Damián Cabrera, por parte del Museo del Barro, de Maricarmen Couchonnal, la directora ejecutiva de FONDEC, de Andrea Vázquez, la presidenta del Instituto Paraguayo de Artesanía (IPA), de las representantes del Colectivo Kambuchi Apo Vicenta Rodríguez y Elena Dielma, y por fin de Vitória Martins, quien escribe y una de las curadoras de la exposición. También estuvieron representantes de todas las familias que conforman Kambuchi Apo. Estas intervenciones no sólo fortalecieron los vínculos entre Kambuchi Apo y el Museo del Barro, sino que también resaltaron la importancia de la participación del colectivo en dicho espacio y la relevancia del aspecto artístico de sus obras. Asimismo, subrayaron el significado de la historia e identidad del colectivo para la cultura paraguaya, reafirmando su lugar y lo que implica saber, compartir y apoyar este legado. Luego de

⁴⁵ Plá, 1976, p.91.

la presentación oficial, procedimos al salón Olga Blinder con todos los presentes para un recorrido con la curadora Celeste Escobar que en presencia de las hacedoras de las piezas iba explicando en bilingüe los nombres claves en relación con los extractos narrativos en la exhibición sobre la secuencia de desarrollo estético utilitario y puntos claves de la historia artística de Kambuchi Apo. Además de los discursos, ofrecemos una presentación musical, en la cual el percusionista Leonardo Insfrán, el arpista Gabriel Sasanuma y la arpista María Paz Maldonado Castillo impartieron sus canciones⁴⁶.

La curaduría de la exposición decidió organizar las piezas de manera cronológica, comenzando con la más antigua registrada, realizada desde hace siglos, y culminando con una innovación de Ña Vicenta. Además, hemos tomado algunos pasajes del libro *Ñai'ũpo Rape* para acompañar las obras. De ese modo, la primera pieza de la muestra es **ñai'ũpyũ** (ver imagen 5), el *tembipuru* más antiguo de *ñai'ũpo*, realizada antes aún de la japepo, siendo una pieza compartida por el continente con otros pueblos indígenas (Escobar; Rodríguez, 2020). Esta pieza ejemplifica el paso de la cocción directa de alimentos sobre el fuego hacia la creación de utensilios utilitarios para evitar quemaduras, además de marcar, según datos arqueológicos, “el paso simbólico hacia la civilización y, posiblemente el nacimiento de la gastronomía como expresión cultural.” (p.38). La segunda pieza es el **kambuchi** (ver imagen 7), un *tembipuru* diseñado para el almacenamiento de agua fresca. Le sigue la **cantarilla** (ver imagen 9), otra pieza destinada a contener líquidos y caracterizada por ser portátil, aunque pertenece a una época más reciente, ya durante la colonización de Paraguay. El **kambuchi** (ver imagen 11) más grande que ocupa el cuarto lugar se conecta a las grandes tinajas que se utilizaban en rituales para preparar y almacenar la chicha, la bebida tradicional elaborada a partir de maíz, mandioca o batata.

⁴⁶ El primer invitado fue Gabriel Sasanuma, un artista comprometido que apoya al colectivo en diversos eventos. En esta ocasión, Sasanuma organizó una presentación especial y extendió la invitación a dos músicos con los que suele colaborar. La actuación conjunta no solo enriqueció el evento, sino que también destacó la importancia de la cooperación artística y el apoyo mutuo en la comunidad paraguaya.



Imagen 5. Ñai'ũpyũ. Registro personal (2024).

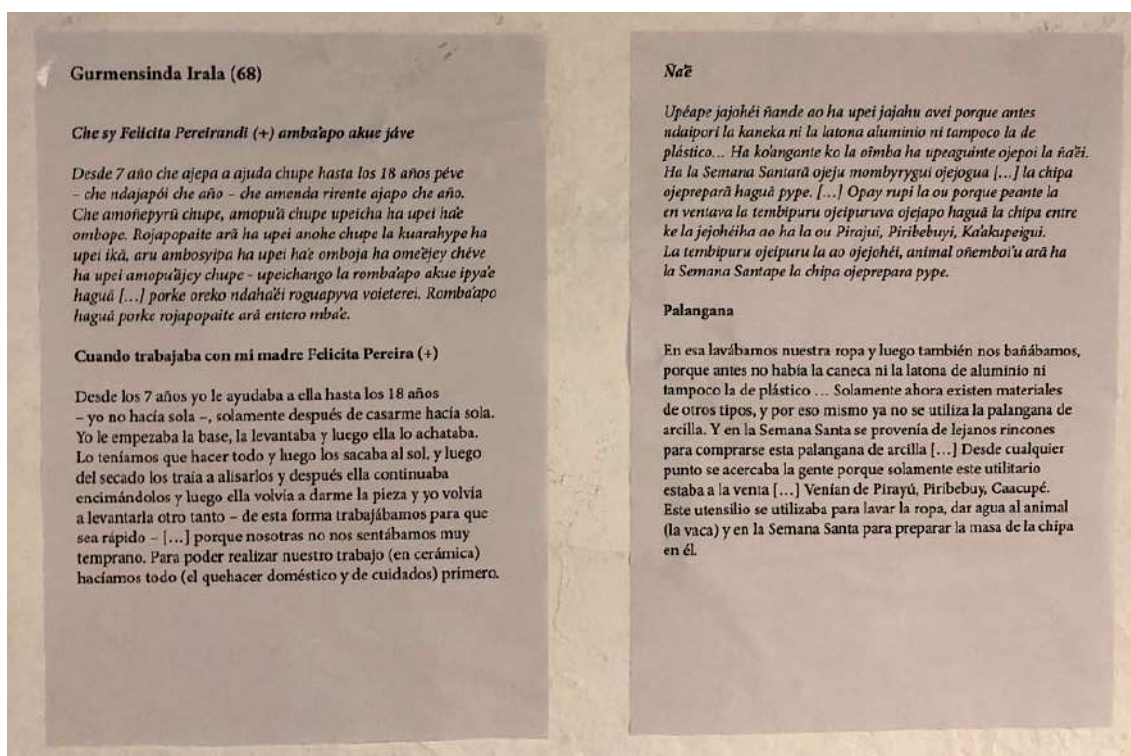


Imagen 6. Texto extraído del libro Ñai'ũpo Rape (Escobar 2023) que acompaña al Ñai'ũpyũ. Registro personal (2024).

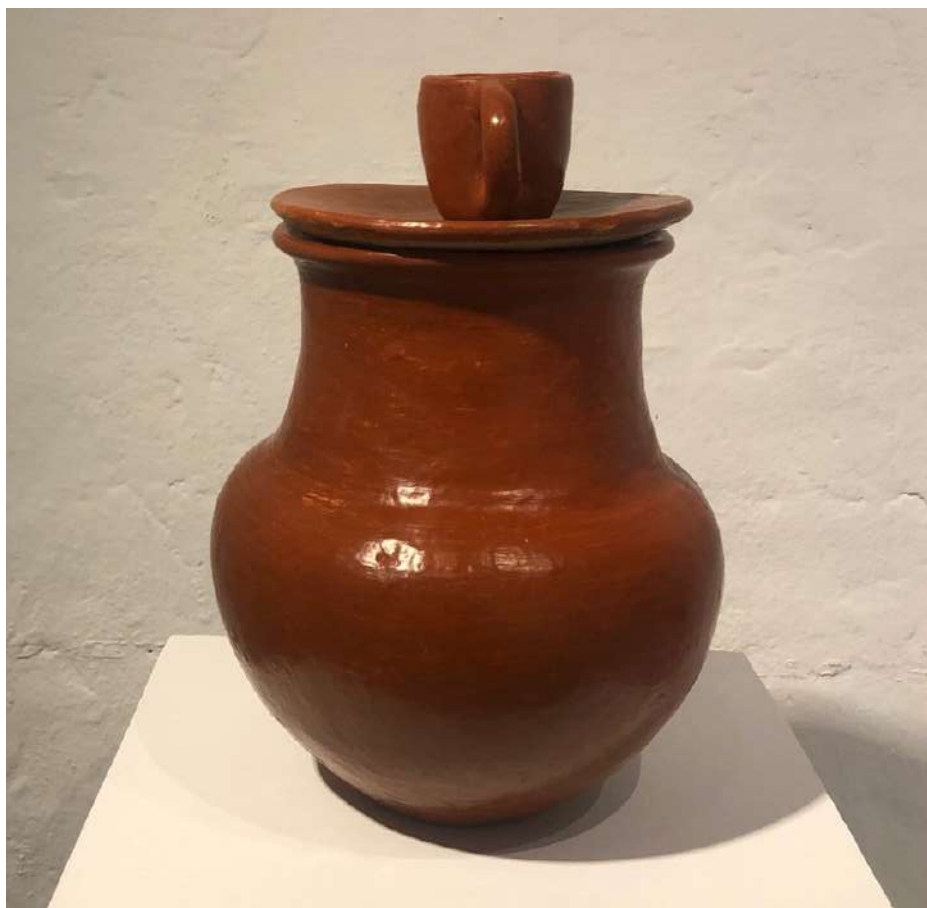


Imagen 7. Kambuchi. Registro personal (2024).

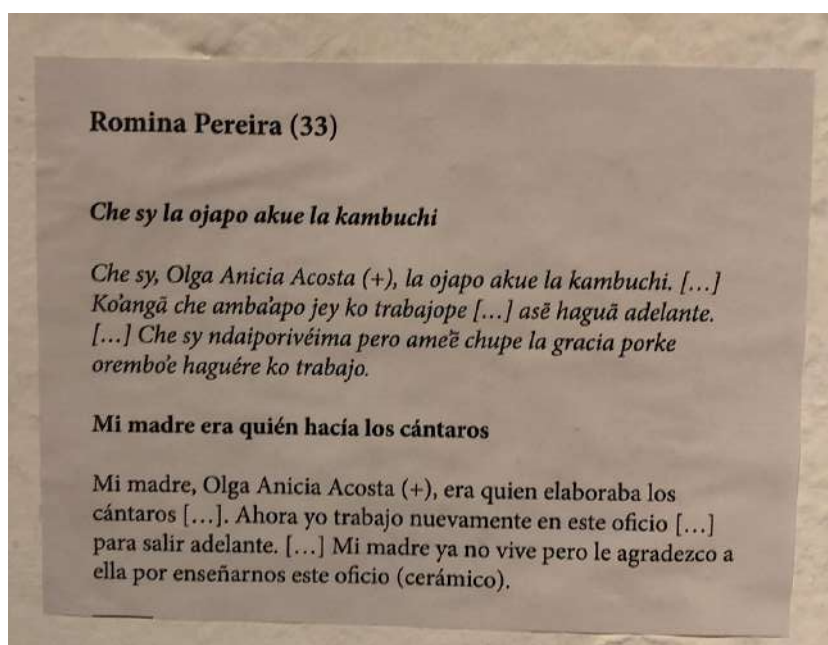


Imagen 8. Texto extraído del libro Ñai'ũpo Rape (Escobar 2023) que acompaña al Kambuchi. Registro personal (2024).

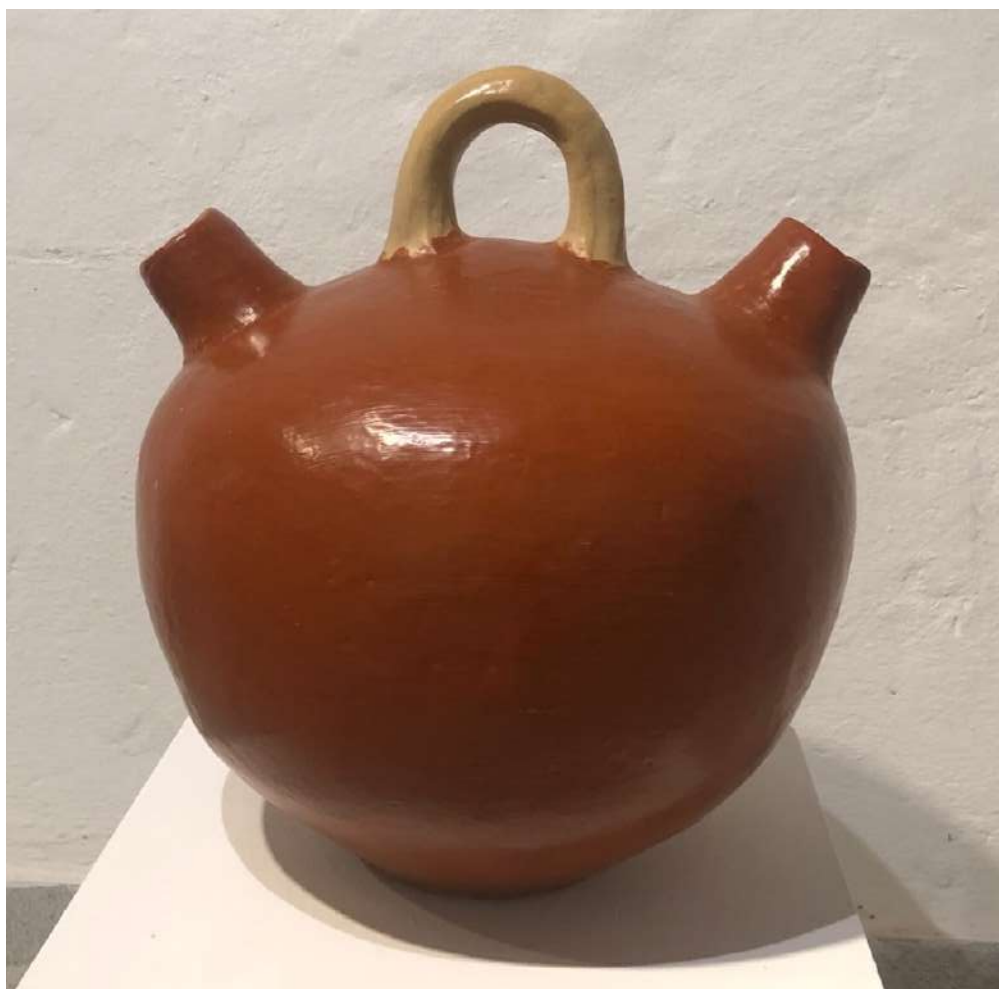


Imagen 9. Cantarilla. Registro personal (2024).

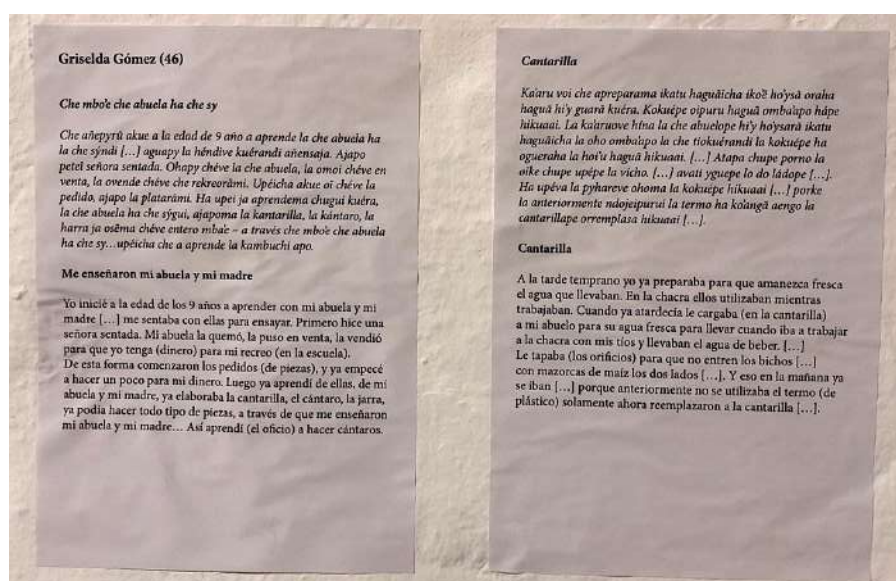


Imagen 10. Texto extraído del libro Ñai'ũpo Rape (Escobar 2023) que acompaña a la Cantarilla. Registro personal (2024).



Imagen 11. Kambuchi. Registro personal (2024).

El quinto lugar estuvo reservado para la **chola** (ver imagen 12), la primera pieza innovada por el colectivo alrededor del año 2000 por Ña Vicenta, en la cual se logró una utilización portátil de la chimenea. Un representante del **kambuchi de dos volutas** (ver imagen 14) con diseños de fauna local ocupa el sexto lugar al lado de un **kambuchi con diseño de chola** (ver imagen 15), piezas que se consideran utilitarias decorativas. La séptima pieza es una **japepo** (ver imagen 17) para uso culinario, que antes solía ser utilizada como urna funeraria en la cultura guaraní y, por ende, fue prohibida durante la cristianización de los pueblos. La **olla con forma de pescado** (ver imagen 18) es una variación estilística que ocupa el octavo lugar. A continuación, encontramos un conjunto de tres **braseros** (ver imagen 19) de diferentes tamaños, con piezas en su cabeza para simular su utilización, ya que además de proveer calor como una chimenea, tienen función de cocer alimentos. En el penúltimo lugar, encontramos una **asadera** (ver imagen 21) para fuego directo. Finalmente, nos topamos con el **tatakua** (ver imagen 22), que podemos observar ya desde la entrada de la exposición, ocupando un lugar de gran importancia en la historia del colectivo. Esta pieza representa la última innovación de Ña Vicenta, realizada a petición de una consumidora que deseaba tener una versión portátil del tatakua tradicional.



Imagen 12. Chola. Registro personal (2024).

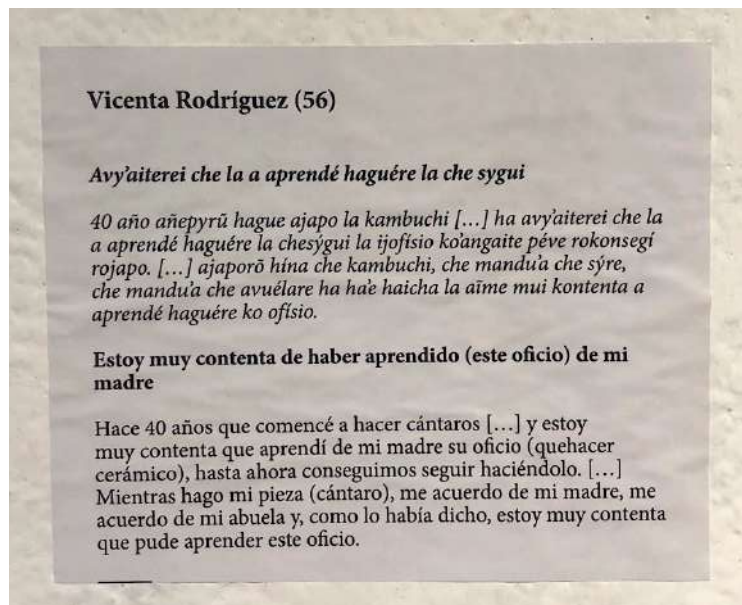


Imagen 13. Texto extraído del libro Ñai'ûpo Rape (Escobar 2023) que acompaña a la Chola. Registro personal (2024).



Imagen 14 (izquierda). Kambuchi de dos volutas con diseños de fauna local.
Imagen 15 (derecha). Kambuchi con diseño de chola. Registro personal (2024).

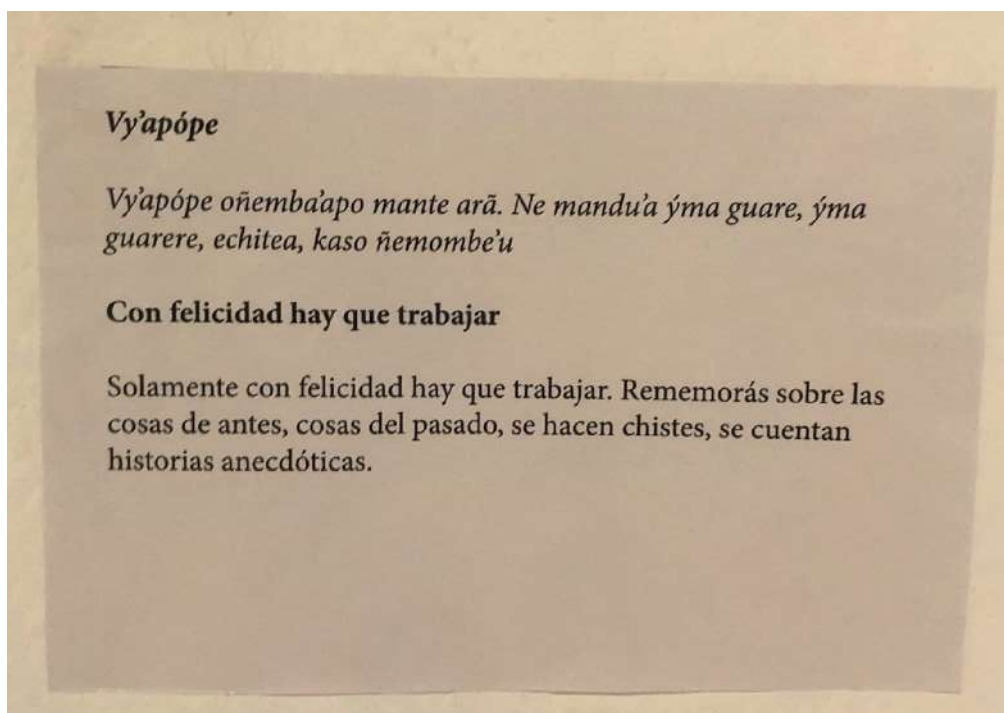


Imagen 16. Texto extraído del libro Ñai'ûpo Rape (Escobar 2023) que acompaña a los Kambuchi. Registro personal (2024).



Imagen 17. Japepo.



Imagen 18. Olla con forma de pescado. Registro personal (2024).



Imagen 19. Conjunto de tres braseros. Registro personal (2024).

Carlos Gaona (67)

Avy'a voi aha jáve upépe

Aha ñai'ũguape, avy'aiterei ajo'o la ñai'ũ. [...] La ñai'ũ, upéa rupi ojejapo la kambuchi, rokaru. Avy'a upépe. [...] che tiá la ojapo akue kambuchi ha chesy oñai'ũmona ha oikyty. Che avei aikyty, aipytyvõ jepe'ape, tataypype.

Me alegre bastante cuando voy ahí (al estero)

Cuando voy al estero (los humedales), me alegre bastante cuando cavo (para sacar) la arcilla negra. [...] Gracias a la arcilla negra, se hacen los cántaros, nos alimentamos. Yo me alegre ahí. [...] mi tía es la que hacía los cántaros y mi madre le amasaba (con los pies) y los bruñía. Yo también bruño, apoyo con traer la leña y con el fuego.

Imagen 20. Texto extraído del libro *Ñai'ũpo Rape* (Escobar 2023) que acompaña a los Braseros. Registro personal (2024).



Imagen 21. Asadera. Registro personal (2024).



Imagen 22. Tatakua. Registro personal (2024).

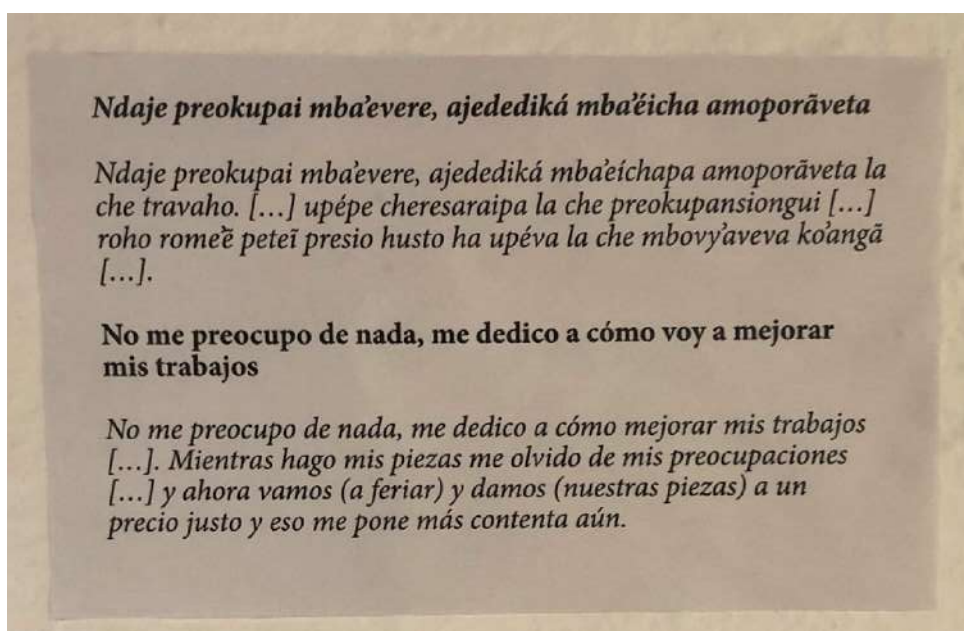


Imagen 23. Texto extraído del libro Ñai'ũpo Rape (Escobar 2023) que acompaña al Tatakua. Registro personal (2024).

Un aspecto importante que podemos comprender al acercarnos a estas piezas y conocer su historia es que “los utensilios de *ñai’ũ* que hacemos son para *embojy haguã nerembi’u* (cocer alimentos): *mimoi* (hervir), *maimbe* (tostar), *ha mbichy* (asar). Lo cual, da a entender que *chyryry* (fritar) es un proceso introducido en la época colonial y es foráneo, por lo tanto, a la cocina autóctona de origen guaraní.” (Escobar; Rodríguez, 2020, p.36). Este punto, señalado por las abuelas fundadoras del Colectivo, subraya una vez más la relevancia de estos procesos y prácticas para la preservación y resistencia de la cultura guaraní en la actualidad.

Considerando la profunda conexión del *ñai’ũpo* con los cuatro elementos naturales y la maestría de este saber ancestral en la interacción con la naturaleza (Escobar; Rodríguez, 2020), se ha elaborado el texto curatorial de la exposición. Redactado por Vitória Martins, con la perspectiva de Celeste Escobar y traducido al guaraní por Gregorio Gómez Centurión, el texto se presenta de la siguiente manera:

Ñai’ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai’ũpo se proyecta desde la idea de que las estéticas decoloniales y anticoloniales pueden ser aprehendidas en relación con las cuatro fuerzas naturales fundamentales: agua, fuego, tierra y viento. La reflexión se inaugura a través de la metáfora de un río. Este cauce, en su travesía, irriga diversas posibilidades de existencia y acción, surcando mundos distintos y entrelazando sendas divergentes. No solo conecta partes previamente desconocidas, sino que también restablece la comunicación entre fragmentos que antes estaban en desencuentro. En este sentido, el agua lleva consigo afectos y aperturas que, una vez iniciados, se expanden de manera irreversible, pues una vez que comienzan a abrirse, ya no son capaces de cerrarse.

Luego se oye al fuego que advierte sobre el poder del enfrentamiento. Su ruido y su amplitud desvelan su energía vital capaz de construir, destruir y transformar. En esta confluencia, se manifiesta lo que revela y comunica, reconociendo que su ausencia es el silencio.

De la tierra emanan saberes arraigados, un saber no reciente que debe despertarse constantemente existiendo contra el olvido. La tierra es portadora de tecnología y se presenta como fuente de memoria, acentuando la importancia de la escucha atenta para transmitir lo que se escucha.

Finalmente, se siente el viento, cuyo aliento induce movimientos que despiertan lo que está en reposo y dislocan lo que necesita moverse. Su naturaleza viajera y circular inicia nuevos ciclos, vinculándose a la oralidad, al descubrimiento y manifestándose en el habla y en las voces.

Estas fuerzas encierran significados que nos recuerdan la necesaria disposición a considerar tanto sus cualidades como sus riesgos cuando no se les presta debida atención y confianza. Es imperativo actuar con cuidado para no desorientarse en este camino, intentando una

supervivencia atenta y justa, incluso en medio de riesgos inevitables de los que no se quiere ni se puede escapar.

(Vitória Martins)

Ñai'üguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñaiupo ojegueroasái ogueroriápype opa koa mbae pora, koa arandu ñanemomombyryva pytagua reko ha hemimboegui, ikatuha jajapyhy jahechakuaávo umi irundy mbae guasu oiva ko arapype, y, tata, yvy ha yvytu. Upe ñamindu'u oñepyrü petei yete rekove ári; ko ysyry, ohypyi ha omohe'ó opáichagua tekove ha hembiaapo osyrypype opáichagua arapy ha ombojuajúpype tape imombyrymi vaekue ojuehegui. Ombojuaju teko ojokuaaymi va'ekue ha aveiombojujuhu pehé ndojokuaái vaekue. Upevará pe ysyry ogueraha ondive mborayhu ha ñoañuvá iñasái ha ndaikatuvéimava ojejoko téra oñemboty.

Uperire oñehenduka tata ha omombe'u oguerekoha mbarete, joepy guasurá. Hyapu ha tuiichakue ohechauka oguerekoha mbarete ha pokatu ikatúva ojapo, ombyai ha omoambue. Ohechauka ha omombe'u upe ipore'y ha'eha kiriri.

Yvygui heñói ha opu a mbaekuaa ha arandu, hese oñembohápova katui, petei arandu yma, tekotevéva tapiate oñemombáy ani hagua oiko tesarái. Ko yvy ogueroike arandu pyahu, hese oi mandu'a ygua omombe uva tekotevéha jajapysaka ha ñahendu kuaa, ikatu hastia ñamombe'u jey umi ñahendu vaekue.

Ipahávo oñeñanduka yvytu, ipytu rupive ombokuchu ha omombáyva umi okiriri ha opyytuuva hínape; yvytu, máró opytayva ha ojerejerévo ombopyahu teko ha oñeñandukáva ñee ha yvypóra ñomongeta rupive.

Koa pokatu ogueroike temiandu ñanemomanduava tekotevéha ñamboete tahaépa mbae pora téra iñemyró, ikatúva ñande rupyty j ajerovia'yro hesekuéra.

Ikatu hastia jagueroquata ñande rekove tape poráre, jepémo ikatu ñañepysanga, ñañehaa va'erá jaiko, akói, joja ha jekopytype.

(Traducción al guaraní de Gregorio Gómez Centurión)

En las semanas que siguieron la inauguración, organizamos charlas, talleres, sesión de cortometrajes y el lanzamiento del libro *Ñai'üpo Rape*. Las charlas fueron organizadas de manera virtual, utilizando plataformas como *Google Meet* o *Instagram*, y los temas abordados fueron muy variados, pero todos giraban en torno al *ñai'üpo* de Kambuchi Apo.

Comenzamos con la charla *Aty jere ñangareko: la experiencia de Kambuchi Apo*, el 11 de abril, con las ponentes Dra. Delia Ramírez (UNSAM/CONICET) y Dra. Luisina Gareis (Conicet/UNLP), desde Argentina. En esta charla, Celeste Escobar compartió la

historia del colectivo y describió la tradición del *ñai'ũpo* en Paraguay, conectándola al *jopói* desde una perspectiva antropológica. Según un resumen proporcionado por las ponentes: “La experiencia de Kambuchi Apo muestra la imbricación del trabajo con el **vy'a** (alegría, satisfacción) en un espacio de **ñangareko** (cuidado) en un **aty jere** (círculo) cotidiano. Así se sostiene y reproduce la vida en espacios de intimidad colectiva de mujeres trabajadoras y guardianas de un saber ancestral. En ese mundo del trabajo y el cuidado las mujeres involucran a los niños, niñas y a las familias ampliadas. Crear y transformar el **ñai'ũ** (arcilla negra), es también una forma de defender el territorio de los constantes intentos de despojo y apropiaciones culturales”⁴⁷.

En el 17 de abril, tuvimos las charlas *Poytava ha Tembiporu: la Alimentación y La Cerámica Utilitaria* con Rosa López (L'encas y Raíces Vivas), desde Francia, y *Valor de uso de los Tembiporu de Ñai'ũ en Procesos de Fermentación* con Julia Pineda (Bióloga, Arigua Agroecología), desde Paraguay. En la primera charla, exploramos “la conexión histórica y cultural entre la cerámica y la alimentación. Desde la prehistoria, la cerámica ha sido utilizada para cocinar, almacenar y transportar alimentos. La forma y el material de la cerámica han tenido un impacto significativo en la forma en que se preparan y consumen los alimentos.” Además, comprendemos que “La cocina prehispánica es una parte importante de la cultura e identidad de muchas comunidades, y es importante proteger este patrimonio cultural”. Ya en el segundo momento, la ponente abordó “la importancia de la recuperación de prácticas de uso de los tembiporu de *ñai'ũ* y los beneficios que aporta a la salud realizar procesos de fermentación en estos utensilios”.

Al día siguiente, realizamos la charla *Perspectivas Arqueológicas sobre la Fabricación y el Uso de la Cerámica en Paraguay* con la arqueóloga Mirtha Alfonso (Museo de Itaipú Tierra Guaraní). En este evento, la ponente se propuso a contestar la siguiente pregunta “desde cuándo se elabora cerámica en Paraguay y quienes la fabricaban”. Abordando aun “los aspectos relacionados a la manufactura, los usos y la evolución de la cerámica desde el periodo prehispánico hasta la actualidad”.

⁴⁷ A partir de ahora, y en lo que respecta a los comentarios de las charlas y los talleres, todo lo que esté entre comillas forma parte de los resúmenes proporcionados por cada ponente que participó en estos eventos y que utilizamos para difundir en las redes.

En el 23 de abril, llevamos a cabo la charla *Geología de las Arcillas* por el profesor Néstor Salinas (Departamento de Geología, FACEN-UNA) y *Aproximaciones entre la academia y las alfareras: resultados de procesos colaborativos entre la UNA y Kambuchi Apo* por la estudiante Lauren Samaniego (Facultad de Ciencias Agrarias, UNA). La propuesta era compartir acerca de los “estudios técnicos sobre las características del sedimento y el paisaje donde se obtienen las arcillas, así como las condiciones sociales y económicas de las familias dedicadas al oficio ancestral del ñai’ũpo”.

Posteriormente, en el 24 de abril, tuvimos la charla *Procedimiento para la inscripción del Ñai’ũpo como Patrimonio Cultural Inmaterial Nacional e internacional* con Rossana González (SNC). En ese momento, la directora de Cultura Inmaterial en la Secretaría Nacional de Cultura compartió el proceso de inscripción del ñai’ũpo como Patrimonio Cultural Nacional e Internacional ante la UNESCO.

Para finalizar el ciclo de charlas, el 25 de abril, la curadora de la exposición, Vitória Martins, impartió la charla titulada *Reflexiones en torno a posibilidades emancipadoras desde la universidad*. A partir de las experiencias académicas, nos propusimos a “explorar enfoques que fomenten el pensamiento y la proposición de situaciones emancipadoras desde el ámbito del arte tradicional presente en ese contexto”.

Los talleres estuvieron organizados en tres días y tuvieron distintos enfoques. El primer taller fue realizado al día siguiente a la inauguración, el 7 de abril, en el Taller-Escuela Kambuchi Apo (Itá) de modo presencial. *Caminos de barro y agua* tuvo como talleristas las maestras argentinas Vanina Gabriela Espinoza y Alejandra Renée Freyre, de la Escuela de Arte de Berisso y Emilio Villafañe del Instituto de Cerámica de Avellaneda. En este taller, realizamos un mural colectivo en forma de kambuchi, en lo cual repensamos “territorios fluidos, subterráneos, esteros que ignoran fronteras y abrazan saberes ancestrales de sangre común guaraní”.

El domingo siguiente, realizamos un taller para niños con las maestras de Kambuchi Apo Elena Dielma y Gurmensinda Irala, también presencial en el Taller-Escuela Kambuchi Apo. El taller para infantes tuvo como objetivo sumergirnos “al mundo cerámico de los 5 sentidos sensoriales con risas, juegos, ejercicios pedagógicos y aprendizaje especialmente pensado en los infantes y jóvenes (de primera infancia a adolescentes)”.



Imagen 24. Mural colectivo realizado en el taller *Caminos de barro y agua*. Registro personal (2024).



Imagen 25. Elena Dielma en el taller para los niños. Registro personal (2024).

Para cerrar el ciclo de talleres, tuvimos un taller virtual, el 22 de abril, con las maestras Vicenta Rodríguez y Isidora Pereira en donde impartimos abiertamente sobre la técnica ancestral del *ñai'ũpo*. Las maestras elaboraron un cántaro desde el cero, demostrando la técnica y tuvimos la oportunidad de charlar sobre las tinturas, el preparado de la pasta cerámica para el modelado y los procesos involucrados en el *ñai'ũpo*.

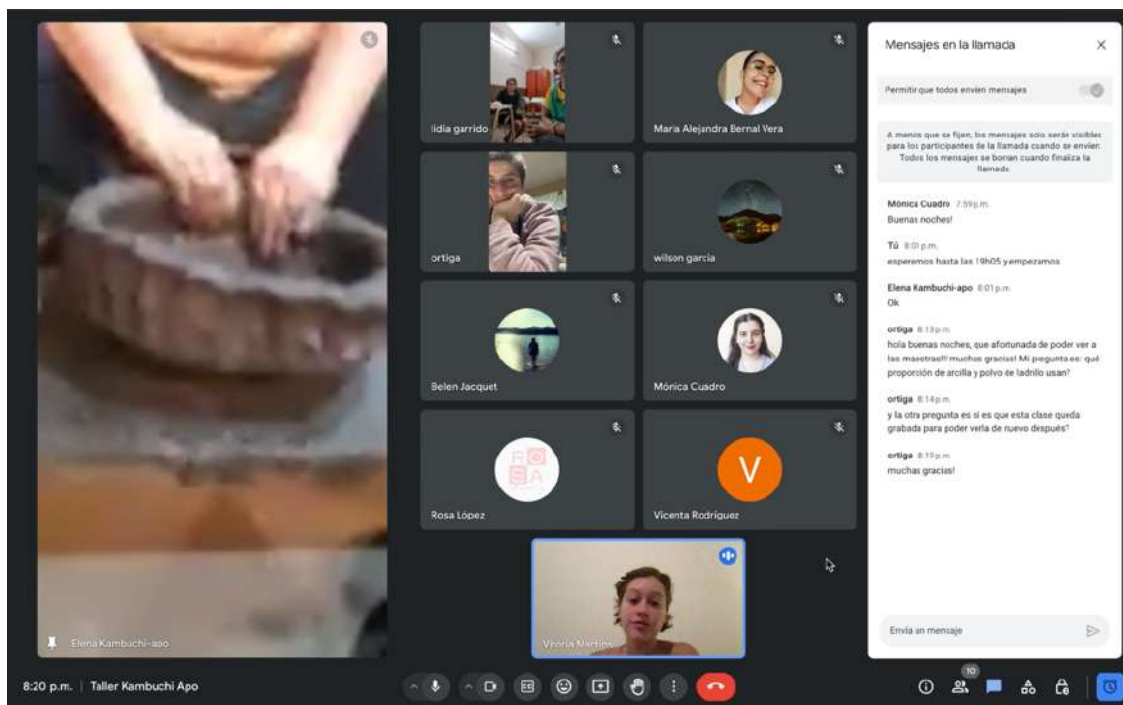


Imagen 26. Taller virtual Kambuchi Apo. Registro personal (2024).

Con respecto a las sesiones de cortometrajes, cabe señalar que se han realizado dos filmes sobre Kambuchi Apo. El primer, *Kambuchi Apo – DOCUMENTAL AUDIOVISUAL* fue realizado por la productora Procon Audiovisual de forma independiente y por un interés que se desprendió de la grabación de un videoclip realizado con el colectivo. El segundo filme formó parte de la miniserie documental *Arte que Late*, realizada por Aline Moscato y Néstor Amarilla Ojeda, de la productora Amamos Cine. Esta miniserie documenta la historia de cinco artistas de diversas disciplinas en Paraguay, incluyendo a Ña Vicenta de Kambuchi Apo.

El 9 de abril, el productor audiovisual, creativo publicitario y profesor Elías Portillo compartió su experiencia en la realización del documental⁴⁸ con Kambuchi Apo, así como su motivación para llevar a cabo este proyecto. El 12 de abril fue el turno de presentar el cuarto episodio de *Arte que Late*, dedicado a Vicenta Rodríguez, donde la alfarera nos cuenta desde sus vivencias, el trabajo y el encanto de Kambuchi Apo. Actualmente, la miniserie está recorriendo Paraguay y aún no podemos acceder a los episodios de manera virtual.

El último evento que falta por relatar es el lanzamiento del libro *Ñai'ũpo Rape* en el Museo del Barro, el 13 de abril. En ese día, contamos con la presencia y las palabras introductorias de las portadoras del *ñai'ũpo* de Itá, Tobatí y Yaguarón, así como con una presentación a cargo de Margarita Miró Ibars y Celeste Escobar. Cabe destacar que se hilaron los textos anteriormente adjudicados gracias al FONDEC por ambas autoras como respaldo vital para el registro de estas manifestaciones culturales autóctonas del Paraguay. Además, en este evento el compositor y cantautor Eduardo Martínez⁴⁹ presentó sus canciones.

La noticia del reconocimiento otorgado a la exposición, apenas dos días después de su inauguración el 8 de abril, por parte de la Secretaría Nacional de Cultura (SNC) de Paraguay, como evento de Interés Cultural, representa un hito significativo en el ámbito cultural del país. La decisión de la SNC de declarar la exposición como de Interés Cultural refleja el compromiso del Estado paraguayo con “el fomento de la producción, la transmisión y la difusión de la cultura, así como el de la igualdad de oportunidades para todas las personas en la participación de sus beneficios”, tal como se establece en los principios fundamentales que rigen la política cultural nacional. Es importante destacar que esta decisión se fundamenta en la Ley N° 5621/2016 “De Protección del Patrimonio Cultural”, la cual establece el marco legal para la preservación y promoción del patrimonio cultural del país.

⁴⁸ El documental está disponible para ser visto en YouTube a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=O8mjC__11u8>.

⁴⁹ Guitarrista y compositor paraguayo, autor de la canción Kambuchi Pyahu inspirado por los cántaros de Kambuchi Apo.



Imagen 27. Presentación de las portadoras del saber ñai'ũpo de las tres comunidades: Itá, Yaguarón y Tobatí en el lanzamiento del libro. Registro personal (2024).

Asimismo, se reconoce en el documento (ver imagen 28) que las actividades desarrolladas en el marco de la exposición son “de relevancia para la cultura en el ámbito de la historia, el arte y las expresiones culturales en general”. En este contexto, la declaración de Interés Cultural por parte de la SNC constituye un respaldo institucional significativo para el proyecto, consolidando su importancia y contribuyendo a su difusión y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Este logro enaltece el trabajo realizado en la exposición, y subraya el compromiso compartido por las instituciones culturales y la sociedad en general en la promoción y preservación del patrimonio cultural de Paraguay.

Reflexionando sobre el desarrollo teórico y práctico de la exposición, incluyendo su organización y curaduría, y después de una cuidadosa percepción de las discusiones generadas en las charlas y talleres asociados, así como de los temas que surgieron con

mayor frecuencia y los debates más acuciantes, los siguientes capítulos profundizan en los significados manifestados de la exposición y en las reflexiones que surgieron de estos encuentros, explorando las diferentes formas en que las ideas entraron en conflicto y se entrelazaron. Así, vamos a explorar las implicaciones y repercusiones de estas interacciones, así como las perspectivas emergentes que pueden ofrecer nuevas formas de entender y actuar en el campo del arte y la cultura.



Imagen 28. Documento de Interés Cultural. Registro personal (2024).

3. CAPÍTULO 3

3.1 HISTORIA, IDENTIDAD Y SIGNIFICADOS EN EL ÑAI'ŪPO DE KAMBUCHI

APO: DIÁLOGOS CON EL ARTE

*O caso é que vivemos em estado de arte e o passeio em outros mundos é apenas uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão falada decolonização.*⁵⁰

Jaider Esbell



Imagen 29. Chimenea-brasero de *Kambuchi Apo*, 2021. Imagen recuperada de: https://www.instagram.com/kambuchi_apo/p/CPkx-iFjRcK/.

⁵⁰ Esbell, 2018, p.13.

La cuestión es que vivimos en un estado de arte y recorrer otros mundos es sólo una forma de pensar y experimentar la tan anunciada decolonización. (Libre traducción)

“Hasta que no combatamos la monocultura del pensamiento no será posible reforestar nuestra existencia”⁵¹, nos revela Geni Núñez (2021b). En ese panorama, abrirse a los mundos que nos rodean y observar las coexistencias puede ser interpretado como un camino que va en contra de la monocultura. Nos encontramos en una realidad marcada por la colonialidad-modernidad que prohíbe las concomitancias⁵². Desde ese lugar, redescubrir la posibilidad de relacionarnos con existencias disímiles es un alivio. Así, como ya hemos mencionado, esta investigación intenta ser una posibilidad de reforestar las existencias que participan en el arte. Para ello, vamos a sumergirnos en el estero, porque es en la humedad de esta tierra donde comienza el proceso de las cerámicas de Kambuchi Apo.

Para iniciar la reflexión, mencionamos algunos de los significados envueltos en el proceso del colectivo que trabaja con el oficio ancestral guaraní del *ñai'ũpo* en la creación de *tembipuru*. Uno de ellos se conecta con la identidad y la herencia del pueblo guaraní, así como su relación con la memoria colectiva de la comunidad, presente en este quehacer. Otro tiene que ver con la oportunidad económica que permite esta labor, y con ello, la relevancia de la actividad comunitaria para el sostenimiento de las familias del colectivo. Y, con el ánimo y el compromiso de las alfareras por seguir haciendo las cerámicas, se encuentra latente la posibilidad de mantener vivas las técnicas y saberes ancestrales guaraníes.

La historia y la forma de trabajar en la cotidianeidad del colectivo Kambuchi Apo está intrínsecamente vinculada a la tradición sociocultural del *ñai'ũpo*, pues han desempeñado un papel fundamental en la preservación y transmisión de esta tradición a lo largo de los años. Su identidad se teje con los hilos de la historia, consolidándose como guardianes y continuadoras de un legado invaluable. (Escobar; Martins, 2024)

⁵¹ “Enquanto não combatermos a monocultura do pensamento não será possível reflorestar nossa existência.” (p.5)

⁵² Núñez comenta “en estas monoculturas uno de los ejes centrales es la asunción de la no concomitancia: sólo un dios sería verdadero, sólo un amor sería legítimo, sólo una sexualidad a elegir, sólo una siembra en la tierra etc.” [“Nessas monoculturas um dos eixos centrais é o pressuposto da não concomitância: só um deus seria verdadeiro, só um amor seria legítimo, apenas uma sexualidade a ser escolhida, apenas um plantio na terra e assim por diante.” (2021b, p.2)]

Bajo este panorama, proponemos que

El *ñai'ũpo* del legado guaraní desempeña un papel crucial en la identidad del colectivo. Se puede vislumbrar parte de la trayectoria y el pasado de la comunidad al sumergirse en esta técnica, conectándose con sus potencialidades y buscando comprender su existencia. La memoria ancestral se enciende en esta práctica transmitida de generación en generación, aprendida de [las madres y] las abuelas, imaginando ser parte de la tradición oral relacionarse con los contextos sociohistóricos de sus familiares. Es importante destacar que un objeto utilitario va más allá de su función práctica; revela datos sobre la alimentación, los rituales y las costumbres de un grupo social, ya que sus especificidades interactúan con el entorno. Cuando la elaboración de estos objetos forma parte de una tradición, conocerlos y producirlos implica participar en la sociedad no solo en el presente, sino también en tiempos pasados y futuros. El conocimiento se manifiesta a través de la memoria. La construcción y enseñanza de estos objetos se basan en la comprensión de su uso, motivo e importancia. (Escobar; Martins, 2024)

Por otra parte, es pertinente pensar en esta práctica y en su proceso desde una perspectiva artística. En este sentido, se recuerda un discurso de Celeste Escobar (2022) en un vídeo donde, en compañía de Vicenta Rodríguez, presentan el libro documental *Kuña okambuchi apo: Mujeres que hacen cántaros*⁵³. En un primer momento, Celeste explica que el libro es bilingüe –en castellano (la lengua de los extraños) y en guaraní (la lengua hablada por las alfareras en la transmisión oral de las técnicas)– para provocar al lector que no habla guaraní. Sin interrupción, denuncia la falta de reconocimiento por parte de las autoridades y de los círculos de poder hegemónicos ante el trabajo del colectivo:

[...] cuando ellos hablan de este trabajo artesanal lo dicen no más como artesanía, nunca lo tratan como arte popular, y a las mujeres no más como artesanas [...] Eso es triste, que alguien que tiene un grado académico universitario «artes plásticas en cerámica» a ellos si le tratan como artistas, pero las creaciones propias de las mujeres de la comunidad, su propia innovación, su propio diseño, nunca le reconocen como artista, ni como arte popular. (Centro de Documentación Indígena No'lhametwet, 2022, 19'20")

⁵³ “compilación de 19 años de labor documental fotográfica y narrativa, el proceso del paso a paso y un compendio de vocabulario exclusivo al contexto de la cotidianeidad de las mujeres del *ñai'ũpo*” (EL NACIONAL, 2020).

Luego, añade otra consideración:

[...] nosotras desde el comienzo del libro decimos «a este trabajo no lo vamos a llamar artesanía porque eso fue una terminología muy colonialista que siempre se le designó a las artes de los pueblos indígenas y de comunidades populares, no, vamos a decir que es arte popular, y que es un arte, este saber que tienen esas mujeres es un arte». Por más que ellos digan, es un kambuchi⁵⁴ no más, este kambuchi es único y podemos asegurar que no cualquiera se puede sentar y puede hacer un kambuchi con la singular belleza y equilibrio y armonía que tiene cuando hacen estas mujeres. Entonces, todo eso implica en este libro, ese cuestionamiento político, esa deconstrucción decolonial de ver al otro con valor, con respecto, con dignidad, a su comunidad también, con todo lo que implica sostener y transmitir una cultura ancestral. (20'32'')

Al considerar la pertinencia de estos reclamos y afirmaciones, se inicia la reflexión que seguirá. A partir de la afirmación de que los objetos de Kambuchi Apo son artísticos, más allá de artesanales, se abre la posibilidad de pensarlos desde una nueva perspectiva. Esta consideración invita a reevaluar el significado y la importancia de estos objetos dentro del campo del arte. La distinción entre arte y artesanía ha sido históricamente debatida, con implicaciones significativas en cómo valoramos y entendemos diversas formas de expresión cultural. Al reconocer los objetos de Kambuchi Apo como artísticos, se les otorga una dimensión que va más allá de su funcionalidad y técnica. Este enfoque nos permite comprender mejor la complejidad y los significados de la tradición de Kambuchi Apo, destacando su relevancia en el mundo contemporáneo del arte. Esta reflexión no solo reafirma la importancia de los objetos de Kambuchi Apo, sino que también desafía las convenciones tradicionales que separan el arte de la artesanía, fomentando una visión más ancha y diversa de lo que constituye el arte.

⁵⁴ En guaraní, kambuchi significa cántaro de cerámica.

3.2 ARTE, ARTESANÍA Y ARTE POPULAR

*Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren*⁵⁵

Silvia Rivera Cusicanqui

De lo expuesto, podemos pensar en algunas nociones que interactúan con las cerámicas de Kambuchi Apo y que parecen fundamentales para la reflexión que ocupa este capítulo. En este punto, se empieza a considerar la imbricación del arte, el arte popular y la artesanía. Parece necesario recordar los esfuerzos destinados a revelar las diferencias entre «arte» y «artesanía» que pretenden trazar las distancias entre cada idea y que desempeñan un importante rol en el contexto artístico. Acerca de la dicotomía, Ticio Escobar (1986) presenta una considerable reflexión en la que manifiesta:

El hecho de mantener límites insuperables entre los conceptos de arte y la artesanía también ha sido vehículo de ideologías. En el Paraguay, como en toda América Latina, la dominación colonial supuso la privación del estatuto de arte a las expresiones indígenas y mestizas. Por supuesto que ni a los primeros conquistadores ni a los misioneros se les pasó por la cabeza que las manifestaciones culturales de los indígenas que habitaban estas tierras pudieran tener valor estético alguno (p.92-93)

En cuanto al concepto «arte popular», Escobar plantea problemas en las dos palabras que lo componen. El autor recuerda que “se incluyen en la categoría de lo popular las comunidades indígenas, puesto que éstas constituyen el término subalterno de las relaciones de exclusión establecidas con la Conquista y desarrolladas a lo largo del periodo colonial y los tiempos poscoloniales” (p.80). Respecto a lo «popular», el autor sugiere que el concepto es teóricamente incierto e ideológicamente turbio, pero aun así “expresa bien esa mezcolanza propia de nuestro momento, cuando distintas historias y tiempos diversos se entremezclan y superponen sobre una realidad escurridiza y compleja, difícilmente asible por una sola palabra” (p.80); y por ello, el término ya no puede “ser reemplazado por nuevas convenciones que ignoren su

⁵⁵ Cusicanqui, 2010.

presencia inveterada” (p.79-80). Escobar añade que «popular» nombra la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros, considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos (políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, etc.).

Por «arte», el autor indica:

[...] a pesar de las muchas confusiones que genera, su larga y terca trayectoria vuelve más práctico contar con él que ignorarlo. Si decidimos promoverlo para referirnos a ciertas zonas intensas de la cultura popular, lo hacemos más para esquivar manipulaciones ideológicas que por confiar demasiado en su fidelidad teórica, comprometida por devaneos frecuentes y derroteros dudosos. (p.80)

Escobar sugiere también el hibridismo que participa del concepto, pues “el vocablo “arte” proviene de la jurisdicción de la estética, mientras que el “popular” es oriundo de los dominios de las ciencias sociales” (p.81). Aun en el sentido del «arte», el autor indica:

[...] aunque la teoría ilustrada parta del supuesto de que hace miles de años la humanidad entera produce esas formas sensibles cuyo juego funda significaciones (eso que en sentido estricto llama arte), de hecho, el modelo universal de arte (aceptado, propuesto y/o impuesto) es el correspondiente al producido en Europa en un periodo históricamente muy breve (siglos XVI al XX). (p.84)

Tratando de comprender qué significa el «modelo universal de arte» comentado por Escobar, tratamos de aportar a esta reflexión un breve repaso a la Estética, campo filosófico cuyo objeto de estudio es el arte. Asimismo, algunos teóricos que han tratado de definir y clasificar el arte, logrando una fuerte influencia en el campo, son incorporados a esta reflexión. Antes de iniciar, recordemos: “es la colonialidad la que universaliza”.⁵⁶

Conforme algunas historiografías indican, la Estética en su forma de disciplina ha sido instaurada en el siglo XVIII por el alemán Alexander Baumgarten con el objetivo

⁵⁶ “quem universaliza é a colonialidade.” (Núñez, 2021a, p.48)

de estudiar la «belleza» y sus manifestaciones en el «arte». Si bien los antiguos filósofos (como Platón, Aristóteles, Plotino) ya se ocupaban de estas cuestiones, la novedad radica en el establecimiento de una disciplina específica para discutir las teóricas y académicamente. Vicente Carreres (2015) recuerda que “el problema estético no se remonta a Baumgarten, sino que, aunque sea de manera implícita, ha existido desde la aurora del pensamiento occidental” (p.329). Desde Schasler⁵⁷ el autor plantea que

la historia de la estética se compone de tres grandes fases: el periodo de la intuición, esto es, de la experiencia sensible, que coincidiría con la Edad Antigua; el de la reflexión, inaugurado en el XVIII, Kant incluido; y el de la especulación que, constituyendo la síntesis de los dos anteriores, sería coronado por el idealismo alemán. El larguísimo lapso que va de la Baja Antigüedad hasta la Ilustración lo considera Schasler un verdadero eclipse de la conciencia estética. En la Edad Media el ideal de lo bello habría sido sustituido por el de lo santo; en el Renacimiento habría dominado la creación sobre la crítica; el siglo XVII habría relegado los problemas estéticos en beneficio de los metafísicos; y los primeros estetas del XVIII, al igual que los románticos, representarían una estética precientífica cuya mayor gloria residiría en haber allanado el camino a la verdadera ciencia, esto es, la gran estética alemana del XIX. (p.329)

Además, Carreres recuerda el dualismo forma-contenido trazado por Hegel, que también tiene su lugar de influencia. En función de lo expuesto anteriormente, cabe señalar que los discursos de Immanuel Kant sobre la estética son considerados de suma importancia para pensar el problema del arte, ya que algunas de sus ideas aún influyen en el concepto. A este respecto, Escobar observa:

La unicidad y, especialmente, la inutilidad (o el desinterés) de las formas estéticas son rasgos contingentes del arte occidental moderno que, al convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar modelos distintos y desconocer aquel supuesto, tan proclamado por la historia oficial, de que el arte es fruto de cada época y don de todas las sociedades. (p.84-85).

No se busca injustamente simplificar el pensamiento de los filósofos del arte, pero las limitaciones de espacio en este texto impiden una exploración más profunda en

⁵⁷ Si bien esta breve recapitulación podría haberse fundamentado en otros autores presentados por Carreres que, como Schasler, han organizado una revisión de la historiografía de la estética, lo que se pretende aportar a la discusión es un pequeño marco de algunos de los preceptos desarrollados a lo largo de la estética por sus autores.

este aspecto. Tampoco se tiene la intención de reducir las complejas teorías estéticas a los autores mencionados aquí. No obstante, como reconocimiento al impacto de estos discursos estéticos en el arte, optamos por ofrecer una breve y selectiva recapitulación de ideas.

Es notable que, revisar las variaciones en la concepción de «belleza» y de «arte» permite identificar que los conceptos se establecen en función de los momentos sociohistóricos y reconocer que, incluso cuando la belleza se relaciona con el arte, su significado no es estable. Es factible reconocer la influencia de estos filósofos en las interpretaciones actuales del arte, así como reconocer que los escritos de estos autores juegan un papel importante en la concepción social del arte. Es particularmente notable la herencia persistente de estos pensamientos en la contemporaneidad. En este sentido, planteamos la posibilidad de que, incluso sin conocer los nombres de estos filósofos, sus criterios artísticos y experiencia estética indudablemente influyan en la percepción y experiencia estética de uno.

Con esta breve introducción, pretendemos aclarar que, al examinar las influencias de la Estética, los autores más citados y su origen común en Europa, es posible rastrear la fuente de ciertos criterios que configuran la tradición del arte. Además, buscamos comprender los medios a través de los cuales estos criterios se manifiestan y refuerzan. Aunque “los criterios tradicionales han dejado de tener validez” (Danto, 2005, p.53), su legado aún se revela ante el arte. Conceptos como los ideales de belleza, el arte desinteresado, la cuestión del gusto artístico, el artista como genio, el dualismo forma-contenido, la técnica, la intención del artista, la singularidad, la originalidad, la percepción, la contemplación, entre otros, continúan siendo expresados en el imaginario del individuo cuando se trata del arte.

Más adelante en la historia es posible observar a otros autores que siguieron el intento de definir el arte. Ahora el centro ya no es Europa, sino que se extiende a otros continentes y, en gran medida, a Estados Unidos. Aunque los siguientes teóricos no se han ceñido a las teorías estéticas de su momento, habiendo explorado otras perspectivas, las influencias de los principios de la Estética en la construcción del pensamiento sobre el arte son innegables. Si, por un lado, “el peso moral con que se había cargado a la belleza nos ayuda a comprender por qué la primera generación de vanguardia sintió tanta urgencia de desterrar a la belleza del lugar equivocado que

ocupaba en la filosofía del arte” (Danto, 2005, p.68), por otro, las teorías de vanguardia no dejaban de sugerir nuevas posibilidades para ajustar el concepto⁵⁸.

La existencia de un pensamiento eurocéntrico en el ámbito del arte es ahora señalada. Si bien hay un arte que se origina en Europa, el carácter eurocéntrico va más allá de eso, relacionándose con el «proyecto de la modernidad», definido por Castro-Gómez (2000) como un “intento de crear perfiles de subjetividad estatalmente coordinados” (p.89). “La belleza puede ser subjetiva, sin duda, pero es universal, como subrayó Kant” (Danto, 2005, p.72). El fenómeno de un principio «universal» participa con frecuencia en teorías de carácter eurocéntrico, sea del arte u otras áreas. La idea de limitar el concepto a una idea central acompaña los cambios y los contextos del objeto en cuestión. Así, a través de los estudiosos del arte, pero también de los espacios convencionales que ponen en práctica las teorías, el campo fue ganando límites y definiciones. Conviene observar que, hasta el siglo pasado, antes de la globalización⁵⁹ y la proliferación de imágenes que hoy nos rodean, las teorías sobre el arte se desarrollaban en función del lugar donde se escribían y de la producción artística cercana (además de las ilustraciones que se disponían), por lo que en general estos escritores proponían reflexiones desde su perspectiva sociohistórica. Así, los autores hablaban y describían un arte que se nutría de su alrededor. Por lo tanto, la perspectiva era específica y presumir que fuera universal es insostenible.

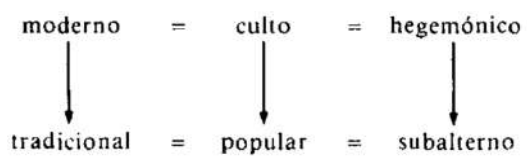
Al hablar de conocimiento, arte, belleza, y otras ideas, la colonialidad-modernidad ha tratado de excluir todo lo que juzgaba ser externo, poniendo enfoque en una única posibilidad. Y como “la colonialidad incorpora el colonialismo y el imperialismo” (A. Escobar, 2004, p.93), este razonamiento siguió presente, aunque hubiese un “final del colonialismo”. De ese modo, es considerable imaginar que el hecho

⁵⁸ Cfr. “Los intentos de quebrar la ilusión en la superioridad y lo sublime del arte (insolencias, autodestrucciones de obras, la mierda del artista dentro del museo) son al fin de cuentas, según Bourdieu, desacralizaciones sacralizantes “que no escandalizan nunca más que a los creyentes”. Nada exhibe mejor la tendencia al funcionamiento ensimismado del campo artístico que el destino de estas tentativas de subversión, en apariencia radicales, que “los guardianes más heterodoxos de la ortodoxia artística” finalmente devoran.” (Canclini, 1990, p.49).

⁵⁹ Cfr. “aunque el proyecto de la modernidad tuvo siempre una tendencia hacia la mundialización de la acción humana, creemos que lo que hoy se llama “globalización” es un fenómeno sui generis, pues conlleva un cambio cualitativo de los dispositivos mundiales de poder.” (Castro-Gómez, 2000, p.94).

descrito anteriormente se vincula con la colonialidad-modernidad. Madina Tlostanova (2011) recuerda que “occidente ha determinado la norma única de humanidad y conocimiento legítimo, mientras otros pueblos y otros conocimientos han sido clasificados como desviaciones, han sido descartados o sometidos a cambios diversos para hacerlos más cercanos al ideal occidental” (p.14). Es así entonces que, al hablar de arte, se reconoce principalmente que es desarrollado en Europa o el que se basa en concepciones europeas. En consecuencia, cuando se habla de posibilidades artísticas o conceptuales, éstas incurren desde un ideal eurocéntrico. En este sentido, el principio tiene que ver con un universalismo que no es desinteresado, pues “la modernidad es una máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas” (Castro-Gómez, 2000, p.88).

Hasta acá lo que se intentó organizar fue una posible comprensión para lo que Escobar ha denominado como «modelo universal de arte», lo que podemos conectar también con lo canónico y lo hegemónico. Acerca de lo anterior, se añade una descripción desarrollada por Canclini (1990): “Se piensan los procesos constitutivos de la modernidad como cadenas de oposiciones enfrentadas de un modo maniqueo:



” (p.191-192). Además, incorporamos la colocación de que “Los modernizadores extraen de esa oposición la moraleja de que su interés por los avances, por las promesas de la historia, justifica su posición hegemónica; en tanto, el atraso de las clases populares las condena a la subalternidad.” (p.192).

Observando la dualidad «arte» y «artesanía», una de las particularidades que se puede destacar en esta discusión radica no en demostrar las diferencias entre estos dos conceptos, sino en percibir que esconde el movimiento que reconoce en una manifestación el carácter de artesanía más que de arte: “Artesanía: palabra introducida por culturas hegemónicas, foráneas, desde el coloniaje, ya que toda valoración se realizaba centrada en la cultura dominante, menoscabando así la representación artística de las antiguas culturas americanas que era consideradas como “no arte”, “artesanías”.” (Real Torres APUD Escobar; Rodríguez, 2020, p.11).

Por consiguiente, es posible reflexionar sobre uno de los planteamientos que el debate genera y que se relaciona directamente con la idea de arte hegemónico y los

límites que este propone. Es factible considerar que esta particularidad encuentra su base en el proceso de desarrollo de la concepción del arte que encubre un pensamiento eurocéntrico, como se ha expuesto anteriormente. La dicotomía propone enmarcar, por un lado, lo que se inscribe en los términos del arte tradicional europeo y, por otro, lo que no se inscribe completamente porque no encaja con todas las especificidades que plantea la hegemonía, pero que tampoco se puede refutar porque se relaciona con algún carácter artístico y estético. Así pues, interpretamos que el término artesanía incorpora una serie de expresiones que no tienen un orden tradicional europeo y que, por tanto, permanecen al margen de la acepción de arte.

Para explicar lo anterior, proponemos:

Al concebirse al arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes “espirituales” en los que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico. [...] El Arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrolla en las ciudades, habla de ellas, y cuando representa paisajes del campo, lo hace con óptica urbana. [...] Las artesanías, en cambio, se ven como productos de indios y campesinos, de acuerdo con su rusticidad, los mitos que habitan su decoración, los sectores populares que tradicionalmente las hacen y las usan. (Canclini, 1990, p.224-225)

Puede parecer imprudente abordar expresiones no europeas bajo conceptos europeos, y de hecho lo es, si no va acompañada de una visión crítica y contextualizada. Sin embargo, es cierto que la concepción del arte supera a Europa y participa activamente en un mundo globalizado penetrado por culturas híbridas⁶⁰, y que incluso, “es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones.” (Canclini, 1990, p.205). El «arte» se encuentra en diferentes contextos y puede revelarse sin un punto de vista hegemónico tradicional-europeo, brindando y alcanzando otras posibilidades de manifestación. Es necesario tener en cuenta lo que abarca el concepto, así como la institución que lo sigue (ya que sus limitaciones conllevan aspectos que sobrepasan el campo de la palabra), para una dilatación de su

⁶⁰ Véase Canclini (1990).

significado y para que sea posible alcanzar expresiones artísticas no canónicas, sin descontextualizarlas ni provocar percepciones incoherentes. Para continuar, es importante recordar que el museo es también una invención europea, y que sus propósitos son similares a los que persigue el arte.

3.2 MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES, UNA EXPANSIÓN EN EL ARTE

[...] de ahora en más en este material consideramos como un arte el trabajo producto de las manos de las mujeres que conforman a este grupo [Kambuchi Apo].⁶¹

Celeste Escobar y Vicenta Rodríguez

Imaginamos que pensar en una traducción del «arte» a otras lenguas no es suficiente, porque el concepto implica un contexto sociolingüístico que a veces no encuentra similitud en otras cosmovisiones. La alternativa, tiene que ver con quizás aportar al arte otros caminos, a otros significados. Sin embargo, la ampliación del campo permite reconocer que las expresiones del arte se manifiestan de distintas maneras en espacios variados, encontrando así otras raíces. El problema radica posiblemente en circunscribir el «arte» en lo que, debido al colonialismo y la colonialidad-modernidad, tuvo mayor difusión y considerarlo absoluto.

He aquí una dificultad que requiere atención. La complejidad de pensar la artesanía en términos de arte reside quizás en el hecho de que estas expresiones no son de carácter occidental y, por lo tanto, no cargan con los mismos símbolos y significantes que el arte tradicional europeo. El autor Roger Somé (1994) profundiza sobre el tema desde un enfoque basado en África y cuestiona el establecimiento de una “estética africana” de manera bastante nuclear. Remontándose al siglo XVIII y a las exploraciones europeas que se llevaron del África negra estatuillas y otros objetos rituales, el autor recuerda cómo algunos intelectuales y artistas declararon a estos

⁶¹ Escobar; Rodríguez, 2020, p.12.

objetos un estatus artístico, según los criterios del arte clásico⁶²; gesto que ha establecido una “estética africana” sostenida sobre todo por escritores occidentales⁶³. En este marco, algunos de los interrogantes organizados por Somé son: “¿la existencia del arte en una sociedad es prueba de que existe una estética en esa misma sociedad?”⁶⁴; “¿la existencia de una noción de belleza en una sociedad, así como la sensibilidad de esa sociedad hacia la belleza, son condiciones suficientes para la existencia de una Estética?”⁶⁵; y, “el término griego *aisthesis*, del que la tradición latina deriva el actual término Estética, existe desde hace mucho tiempo, ¿significa esto que los griegos tenían una Estética constituida?”⁶⁶

Al discutir las diferencias en la percepción de cosmologías que no son perpendiculares, Somé propone que la llamada “estética africana” es una interpretación que se establece a través de medios y métodos externos a África, medios y métodos que pertenecen a Occidente, y que por tanto forman parte de la cultura occidental. Así pues, se trata de una estética que no pertenece ni a África ni a Occidente⁶⁷. Basándose en las consideraciones que expone, Somé señala (en línea con lo presentado desde

⁶² “Séduits par les statuettes e autres objets rituels ramenés d’Afrique noire par les explorateurs européens qui, plus tard, seront suivis des conquérants, certains intellectuels (Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume) et artistes (Matisse, Vlaminck, Picasso) ont décrété qu’ils avaient un statut artistique.” y “Toutefois, si ces “objets” étaient de l’art, ils ne l’étaient que par rapport aux critères classiques de l’art occidental considéré comme art esthétique, du moins à partir du XVIIIème siècle.” (Somé, 1994, p.117).

⁶³ “L’émergence de l’idée d’une “esthétique africaine” a été affirmée principalement par les écrits occidentaux” (Somé, 1994, p.118).

⁶⁴ “L’existence de l’art, dans une société, serait-elle la preuve de l’existence d’une esthétique dans cette même société ?” (Somé, 1994, p.121).

⁶⁵ “l’existence, dans une société, d’une notion du beau, ainsi que la sensibilité de cette société à la beauté constituent-elles des conditions suffisantes à l’existence d’une Esthétique ?” (Somé, 1994, p.124).

⁶⁶ “le terme grec, *aisthesis*, duquel la tradition latine étire l’expression actuelle, Esthétique, existait depuis fort longtemps. Est-ce pour autant que les Grecs avaient une esthétique constituée ?” (Somé, 1994, p.124).

⁶⁷ “Si elle est une interprétation c’est davantage parce que celle-ci est établie grâce à des moyens et méthodes d’investigation qui sont extérieurs à l’Afrique. Ces moyens et méthodes qui appartiennent à l’Occident, relèvent évidemment de la culture occidentale. C’est pourquoi cette esthétique ne peut être qu’une interprétation et, en tant que telle, elle n’appartient pas plus à l’Afrique qu’à l’Occident.” (Somé, 1994, p.128).

Escobar) que, “según el objeto, es más apropiado hablar de artesanía que de arte”⁶⁸. Además, sugiere que, “si existe un discurso estético sobre el “arte” africano, éste está todavía en construcción”⁶⁹.

Es en este gancho con el que me atrevería a conectar la reflexión, desde el brote de un discurso estético en construcción. Débora Pazetto (2021) reflexiona que el arte puede ser una manera de transformar, o de trastornar, los sistemas conservadores, autoritarios y explotadores, ya que al final las artes son una parte importante de la materialidad de la cultura. Asimismo, Pazetto considera que las artes son capaces de modificar, de crear afectos, pensamientos, significados, comportamientos, modelos de existencia y de coexistencia, tanto en un sentido colonial como decolonial. La filósofa recuerda que lo que Europa legitima como arte llegó a Abya Yala para colonizar a los pueblos que aquí ya vivían y en este sentido propone que si el arte, especialmente el institucionalizado, tuvo desde siempre ese propósito colonizador, nuestra alternativa es o bien renunciar al arte y abandonar este campo, o bien apropiarnos del arte, la estética y la filosofía de manera decolonial.

Pensar en el arte hoy es pensar en una cultura europea pero también en los hibridismos resultantes de las colonizaciones, ese proceso que produjo violentamente contacto entre pensamientos y visiones del mundo completamente diferentes, y que en ese encuentro se vieron obligados a compartir diferencias y proximidades sociales. Es precisamente desde un lugar que encuentra diferencia y proximidad que se piensa el arte en este texto. Esto se propone teniendo en cuenta que, aunque el concepto proporciona una base occidental, es aceptable que se pueden encontrar similitudes en manifestaciones y expresiones de diferentes contextos y cosmovisiones, quizás bajo otros nombres, técnicas, funciones y visualidades. Aunque el concepto porta símbolos de la cultura europea en específico y haya llegado a este continente junto con la colonización, los efectos de su atravesamiento en Abya Yala no se limitan a las invasiones. Si al principio el arte se ha presentado bajo una luz colonizadora, hoy se puede pensar en él como una posibilidad liberadora.

⁶⁸ "il serait d'ailleurs plus adéquat de parler d'artisanat plutôt que d'art." (Somé, 1994, p.131).

⁶⁹ "S'il doit y avoir un discours de type esthétique sur l'"art" traditionnel africain - et non pas une "esthétique africaine" - ce discours est en constitution." (Somé, 1994, p.133).

La confluencia de pensamientos y existencias en nuestro entorno colonizado no es un proceso sencillo, lo que no significa una imposibilidad. Por el contrario, es de hecho posible y necesario. Si es una realidad que el concepto de arte cambia a lo largo de la historia, según las épocas y las ansias del contexto, ¿por qué no podría, en consonancia con las decolonizaciones, ampliarse a expresiones que aporten visiones no eurocéntricas? Cuando se pretende la decolonización, ya sea del territorio o del imaginario, es necesario mirar las existencias que no pasan por el colonizador (lo que no significa excluir las que sí pasan). En este camino de decolonización, es necesario pensar en aquellas expresiones que fueron relegadas porque no se ajustaban al criterio del colonizador. No obstante, es precisamente porque hubo colonizaciones que provocaron contactos entre diferentes sociedades y cosmovisiones que se piensa posible plantear un arte no europeo, no canónico. La colonización implantó en diversos momentos la comprensión europea y colonizadora del arte que ha indicado qué, cómo y por qué algo es arte, pero, sobre todo, qué, cómo y por qué no es. Aunque la concepción tiene una herencia europea, las interacciones que tuvieron lugar durante la colonización inauguran una posibilidad de expansión en la comprensión del arte, una expansión que abraza otras expresiones. Una vez que Europa ha impuesto la idea con tanta fuerza, logrando penetrar el arte en los espacios colonizados, lo que queda es replantearla y repensarla desde otras miradas, otras presencias, y sin un eje colonizador o universal.

En este movimiento, algunas de las preguntas que pueden aflorar son: ¿por qué es importante repensar el arte? Y ¿por qué no pensar en estas expresiones bajo otra palabra, otro término? En el contexto en que vivimos, donde subyace una herencia colonial que sólo acepta manifestaciones que interpreta como válidas, ya sea en el arte o en otros ámbitos, pensar en otra palabra es, quizás, seguir legitimando un arte mayoritariamente europeo en un territorio colonizado que no es europeo. Si bien es coherente pensar que las expresiones de diferentes sociedades no son arte, porque esto conlleva una herencia y un significado europeo, también se debe considerar el escenario de hibridaciones en el que participamos, donde hay relaciones e intercambios entre diferentes cosmovisiones, y que por lo tanto percibir el arte en expresiones no europeas es posible. El arte ya no pertenece a un contexto exclusivamente europeo, el arte habita el mundo de una manera singular y con una autonomía que le permite asumir expresiones y pensamientos no colonizadores de manera coherente. Así, la importancia de pensar en el arte más allá de lo tradicional europeo tiene que ver con el proceso decolonial y, por ende, se sostiene que esto se vuelve una cuestión política.

Aunque la comprensión del arte tradicional europeo tenga su significado e importancia, resulta incomprensible que se limite a eso, sobre todo en un contexto en el que las cosmovisiones se entrecruzan y en el que hay constantes interrelaciones. No parece lógico continuar con un arte mayoritariamente europeo en un territorio colonizado que nunca ha sido europeo. Así que la idea de comprender el arte desde una perspectiva eurocéntrica e imaginar otros términos para las expresiones que difieren de la hegemónica no tiene lugar. Conviene recordar que, desde la colonización, Europa ha tomado fuertes influencias visuales, artísticas y estéticas de otras sociedades; y, además, que en sus museos hay objetos que pertenecen a otras sociedades y que han sido robados y descontextualizados, objetos que reciben, de estos mismos europeos, el sello de arte o de artesanía para justificar su reinstalación. En *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*, Gloria Anzaldúa (2016) afirma que el etnocentrismo es la tiranía de la estética occidental y concluye:

Una máscara indígena en un museo de Estados Unidos se trasplanta a un sistema estético ajeno donde lo que está ausente es la presencia del poder que se invoca al realizar un ritual. Se ha convertido en un objeto conquistado, una «cosa» muerta separada de la naturaleza y, por lo tanto, de su poder. (p.123)

Comprender expresiones de la artesanía como arte no significa que, al pensar en ellas como arte, desaparezca su condición de artesanía, o, todo lo contrario. Aquí, en esta reflexión, no creemos que una cosa vaya en contra de la otra. No pensamos que lo que es arte no pueda ser artesanía, ni lo contrario. Suponemos que la comprensión de estos dos conceptos permite mirar algo y considerarlo como uno y otro. En otras palabras, consideramos que es posible encontrar ambas ideas en una misma expresión. Pero, evidentemente, este movimiento debe ir acompañado de una mirada que respete la expresión. No podemos mirar desde un contexto ajeno a otro contexto, a otra cosmovisión, tomar algo de allí y pensarlo desde un punto de vista extranjero. Es necesario que haya una sensibilidad. Frente a esto, imaginamos que pensar las cerámicas de Kambuchi Apo como arte, además de artesanía, sólo es factible a partir del relato puesto al principio de la reflexión en el que una de las compañeras reclama el hecho de que Paraguay no reconozca el trabajo del colectivo como arte.

Sin embargo, no pretendemos contradecir las ideas de Ticio Escobar o Roger Somé, ya que reconocemos la importancia de sus planteamientos. Incluso coincidimos en que a veces es más adecuado denominar algo como artesanía en lugar de ponerlo bajo el título de arte, en un intento inequívoco de encajar ese objeto específico en una

posición desubicada que podría carecer de sentido. Además, un argumento más de la reflexión se encuentra en otro texto de Ticio Escobar (2008^a), donde el autor defiende el uso del término «arte indígena» al entender que “lo relativo al término “arte” depende de convenciones arbitrarias y se encuentra sujeto al vaivén antojadizo que fraguan las palabras.” (p.556). Escobar aún expresa que “El reconocimiento de un arte diferente ayuda a discutir el pensamiento etnocéntrico y discriminatorio según el cual sólo las formas dominantes pueden alcanzar ciertas cumbres superiores del espíritu, rúbrica de la tradición ilustrada.” (p.559).

Así pues, la reflexión no propone alejar las cerámicas del entorno de la artesanía, porque hay una importancia en comprenderlas también desde este punto de vista. Pero, si bien este colectivo está formado por artesanas, también lo está por artistas. Al igual que, aunque estas cerámicas son artesanía, también son arte. No se trata de decir que las cerámicas de Kambuchi Apo son una cosa y no otra, sino de reconocer que aportan tanto el carácter de artesanía como el de arte, tanto el carácter utilitario como el artístico. Recordemos que “el peligro no radica en el cambio en sí, sino en la imposición del cambio.” (Escobar, 2008^a, p.571).

3.3 VOCES, MANOS Y CUERPOS: EL ARTISTA PUEDE CONSTITUIRSE EN PLURAL

*Nosotras lo que tratamos de dar a nuestro trabajo es visibilizar a las vidas. Cada pieza son vidas. Decimos siempre eso. Es no más una persona, vidas que dependen eso. Y por eso no firmamos individualmente las piezas, las cerámicas, que salen de nuestro colectivo, porque todas las personas que se involucraran en hacer, para sacar una pieza. ¿Cómo vas a poner su nombre?*⁷⁰

Celeste Escobar

⁷⁰ Celeste Escobar y Vicenta Rodríguez en Ceramicast (marzo de 2021).



Imagen 30. Logo de Kambuchi Apo. Registro personal (2024).

Hay una otra reflexión que hacer, la cual tiene que ver con el artista en singular. Frecuentemente, los textos que tratan la cuestión del autor presentan a éste, muy trivialmente, como una figura individual. A modo de ejemplo, cuando Giorgio Agamben (2005) desarrolla *El autor como gesto*, éste no se refiere a un autor plural sino individual. El gesto del que habla es el de un sujeto que no aparece en compañía de nadie, su existencia es singular, así como la ausencia o presencia que comenta Agamben. Lo mismo sucede en Walter Benjamin (1999) cuando escribe *El autor como productor*. Por ello, cuando se alude a una autoría colectiva, ésta es comentada o incluso evidenciada. Al respecto, Celeste Escobar y Vicenta Rodríguez (2020) señalan: “No sólo se debería repensar las terminologías colonizadas hegemónicas impuestas a las expresiones artísticas autóctonas, si no también deconstruir las maneras que representamos las autorías artísticas” (p.52).

Aunque en el arte contemporáneo hemos visto un aumento de artistas populares locales e indígenas que se presentan como autores individuales, la situación en el pasado era distinta. En otros momentos, estos artistas apenas podían ocupar un lugar en el circuito del arte, siendo relegados a la esfera de la artesanía. Además, es crucial considerar el riesgo de las representaciones externas que a veces imponen una autoría que oculta los procesos colectivos de creación artística. A menudo se observa una presentación distorsionada de la autoría individual, cuando en realidad no corresponde

a una sola persona, aunque así se comercializa. Un ejemplo célebre de esta problemática es la producción del escultor francés Auguste Rodin y sus colaboradores.⁷¹

En un comentario sobre esta discusión, Celeste Escobar plantea una serie de preguntas cruciales: ¿En qué etapa del proceso creativo se define la autoría? ¿Varía esto según el tipo de manifestación artística? ¿Cómo se consideran los conocimientos culturales y técnicos, como la selección del tipo de arcilla, el amasado y la mezcla, el modelado, el bruñido, el engobe y la quema? ¿Qué aspectos se reconocen como parte de la autoría y cuáles no? ¿Quién decide o designa estos criterios, y desde qué contexto? (Archivo personal, 2024). Escobar concluye que la eliminación de la autoría colectiva es un ejemplo de la práctica violenta del colonialismo estético, que históricamente ha invisibilizado a quienes, sin reconocimiento, han contribuido al proceso artístico y siguen haciéndolo en la actualidad. Su juicio se fundamenta en casos específicos donde observa artistas concluyendo, comercializando e incluso exhibiendo su trabajo bajo su nombre únicamente, a pesar de que el proceso completo incluye la colaboración de otras artistas o artesanas. Su juicio está relacionado con situaciones concretas en las que observa obras firmadas por un único artista siendo comercializadas e incluso participando en exposiciones, a pesar de que todo el proceso de creación involucra la colaboración de otros artistas o artesanos.

En este sentido, la cuestión del artista individual es concebida como uno de los factores que también influye en la distinción entre arte y artesanía, considerando que “El otro argumento rutinario que opone el Arte al arte popular, dice que los productores del primero serían singulares y solitarios mientras los populares serían colectivos y anónimos.” (Canclini, 1990, p.225). En paralelo, proponemos que

Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse de la pretensión de autonomía absoluta del campo y de los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy las constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos. (p.227)

⁷¹ Mencionamos aquí el particular caso de Rodin para evidenciar que la discusión está presente en el ámbito del arte, y no para cuestionar si su autoría es individual o colectiva, entre otras cosas porque no tenemos intención de investigar su obra en esta tesis.

Ya que “Un riesgo de la sociología de la cultura que se especializa [...] en el desarrollo moderno y urbano [...] es olvidar esta diversidad y esta perseverancia de lo arcaico” (p.227) y otro es

recluirse en esos grupos minoritarios, como si la enorme mayoría de los indígenas del continente no estuviera viviendo desde hace décadas procesos de migración, mestizaje, urbanización, diversas interacciones con el mundo moderno. De este modo, el examen de los cruces entre artesanías y arte desemboca en un debate de fondo sobre las oposiciones entre tradición y modernidad, y por tanto entre las dos disciplinas que hoy ponen en escena, a través de su separación, ese divorcio: la sociología y la antropología. (p.227)

Retomando el estero citado al principio, se comenta sobre el proceso de obtención de la materia prima de las cerámicas, el *ñai'ũ* (arcilla negra). Escobar y Rodríguez observan algunas de las situaciones que intervienen en esta actividad, tales como las condiciones climáticas, la fauna natural al entorno del estero y lo que implica físicamente meterse hasta el fondo del agua generalmente turbia. Además, se debe considerar la duración del proceso y el peso del barro que se va a transportar hasta el taller, etapa que la abuela y la madre de Ña Vicenta solían realizar a pie, pero que ahora cuentan con la facilidad de un transporte.



Imagen 31 y 32. Camino hacia el estero. Registro personal (2024).



Imagen 33 y 34. Ña Vicenta y Don Carlos en el estero. Registro personal (2024).



Imagen 35 y 36. Separando el barro en pelotas de 10 kg para llevar al vehículo. Registro personal (2024).



Mujeres paleando y formando bolas de arcilla sobre un flotador en el estero.



Mujeres llevando bolas de arcilla sobre la cabeza y brazos del estero.



Doña Antonia acomodando las bolas de arcilla que fueron traídas del estero para su amasado sobre la piel vacuna con los pies.



Aplastado con pies en línea horizontal para asegurar la penetración del polvo de ladrillos.

Imagen 37, 38, 39 y 40. Adaptado de *Kuña okambuchi apo* (2020, p.23,25-26).

Desde hace algunos años, Ña Vicenta ya no va al estero a recolectar ñai'ũ. La artista ahora se enfoca más en la preparación de la materia, en subir las piezas y en las quemas. El trabajo de recolección del ñai'ũ está a cargo de su esposo, Carlos Gaona, quien también participa en las quemas y el cuidado del horno. Generalmente, Carlos va al estero acompañado del señor que trabaja con él haciendo canastas. El estero se encuentra a pocos kilómetros de la casa de Ña Vicenta y del taller del colectivo, en una propiedad privada sin construcciones ni cercas, entonces ellos conducen hasta unos metros del local. Con un carro de mano, bajan al estero y empiezan a buscar arcilla. Hacen volutas de 10 kg y, cuando tienen suficiente para llenar el carro, la llevan al auto. No importa si hace un calor de 40 grados o si hace frío y está lloviendo, el trabajo se realiza de todos modos. Una vez en el taller, la arcilla se deposita en un hueco en el piso que la mantiene fresca, mojada y cubierta, para evitar que se seque. Luego está todo el trabajo de preparación y amasado del ñai'ũ. Sólo después de estas etapas el

material se encuentra en condiciones de ser modelado y trabajado, ya sea en el taller o en otro lugar.

El trabajo del colectivo se realiza bajo demanda, por lo que las artistas se turnan en el taller y trabajan de acuerdo con los pedidos que organiza Ña Vicenta. Cuando hay piezas para bruñir, las responsables de esa tarea van al taller para realizarla. La mayoría de las artistas y maestras del colectivo viven muy cerca del taller, lo que facilita su desplazamiento. Sin embargo, algunas de ellas disponen de su propio taller en casa, especialmente desde la pandemia de la COVID-19, lo que ha facilitado el trabajo de Kambuchi Apo. Además, es importante destacar que las ventas virtuales y la adaptación de los espacios de trabajo de las maestras han permitido que nadie en Kambuchi Apo se quedara sin trabajo durante la pandemia. Escobar reflexiona que “Esa flexibilidad de lugares de trabajos que hacemos cada quien para aportar nuestro grano de arena es también lo que ayuda a la sobrevivencia y resistencia.” (Archivo personal, 2024). Elena Dielma, actual presidenta de Kambuchi Apo, reside un poco más lejos con su familia y cuenta con un pequeño taller en su hogar, donde puede trabajar en las producciones del colectivo fuera del espacio principal del taller. Las otras maestras que también cuentan su propio espacio taller, son Gurmensinda Irala y Griselda Gomez. Como mencionamos anteriormente, Carlos es el actual responsable de recoger la arcilla. Debido a problemas de salud y edad de Ña Gurmensinda, y al trabajo en el hospital de Griselda, ambas maestras reciben el *ñai'ũ* ya preparado por Ña Vicenta en sus hogares. Dado que sus talleres no disponen de hornos, Carlos transporta los trabajos realizados allá al espacio principal del Colectivo para el bruñido y la quema.

Otra función muy importante que les posibilita aún más visibilidad y reconocimiento es el trabajo en las redes sociales realizado por Celeste Escobar. El sistema de trabajo del colectivo permite una colaboración flexible y respetuosa, asegurando que los pedidos se atiendan con la atención y el cuidado que requiere, brindando a las artistas la misma importancia. Edgar Rodríguez, el hijo de Ña Vicenta, y su esposa Elena se encargan del traslado de las piezas y participan en las ferias. Ellos actúan como mediadores del colectivo con el público, explicando a los clientes el proceso artístico y la importancia cultural de su trabajo. Su participación en estos eventos es crucial para mantener la visibilidad del colectivo y asegurar nuevas oportunidades de mercado. Además, producen las piezas más pequeñas y están constantemente en el taller, participando en las actividades según sea necesario. Por una parte, Edgar, Elena y Natalia Rodríguez, la hija de Ña Vicenta, gestionan el trato

comercial o de seguimiento al público por medio de las redes sociales, junto con Celeste Escobar. Por otra parte, los tres jóvenes se han reapropiado de sus propias formas de registro de su labor y vidas audiovisualmente que van documentando y subiendo a las plataformas digitales.

Con esto en mente, las autoras concluyen: “Sin la materia prima y sin este esfuerzo de seres que aún se exponen en un entorno natural nada fácil de adaptación, no habría piezas de cerámica de autoría individual” (p.52). Acerca de lo anterior, añadimos:

[...] resaltar al nicho colectivo cerámico como referencia a procesos creativos que aún mantienen los distintos niveles de *jopói* (reciprocidad) en intimidades de comunidades que gracias a esta forma de vida y trabajo han sabido mantener en continuidad sus raíces identitarias y redes de feminidades rurales en donde la asistencia social pública sigue en precarias condiciones. (Escobar; Martins, 2024).

Escobar y Rodríguez (2020) expresan aún:

El trabajo que el Colectivo representa, también enseña que la economía solidaria comunitaria es posible y es vital desde espacios de la periferia en donde el acceso a recursos materiales y económicos desde este sector de la sociedad subalterna es escasa y mínima.

La red de seres humanos que comparten, por medio, del *ñai'ũpo* recursos de solidaridad y *jopói* (reciprocidad) que no apunta sólo a la obtención remunerativa por las ventas de cada pieza. Sino en el proceso también trabajan la parte humanizada de una economía ligada a su entorno natural en donde viven. (p.14).



Imagen 41 y 42. Ñai'ũ en el suelo para la preparación de la pasta cerámica [izquierda] y el chamote que se añadirá al amasado [derecha]. Registro personal (2024).



Imagen 43 y 44. Preparando el ñai'ũ con el chamote. Registro personal (2024).

Tras reflexionar sobre los aspectos abordados en esta sección, resulta crucial reafirmar la importancia de cada integrante en el proceso artístico y reconocer el valor de todas las etapas que contribuyen al resultado final. Comprendemos que este reconocimiento es fundamental para avanzar hacia una decolonización en el arte. Creemos, en ese sentido, que aquellos que optan por producir obras dentro de un sistema que desatiende la diversidad de voces, manos y experiencias presentes en el proceso creativo, perpetúan el sistema colonial en el ámbito artístico. De esa forma, reconocer y manifestar la pluralidad de participaciones en el proceso creativo es un paso

significativo hacia una práctica más liberadora. En contraste con el sistema colonial, que jerarquiza las vidas y haceres como superiores o inferiores, es necesario promover una creación que no subyugue a ninguna voz ni experiencia, sino que las valore y respete en su plenitud. Celebrar esta diversidad enriquece el arte y contribuye a la construcción de un espacio más justo y respetuoso para todos los artistas y creadores.

3.5 UNA ESTÉTICA PRESENTE EN KAMBUCHI APO

*[a arte] é uma forma de resistência porque é uma forma de atravessamento do outro, de diálogo com o outro, suas diferenças e diversidade. [...] Nós fomos cruzados de várias formas a partir da arte e da cultura. Por isso é importante saber respeitar seus autores, os elementos que a produzem.*⁷²

Sandra Benites

Caminando hacia a otros rumbos, vale mencionar que el término «estética» deriva de *aisthesis*, que desde el griego puede significar la habilidad de percibir a través de los sentidos⁷³. Sobre esto:

No fue otra que la estética europea de la modernidad laica la que colonizó la *aesthesis* (la habilidad de percibir a través de los sentidos) como parte [de] su colonización global del ser y del conocimiento, llevando a formulaciones estrictas de lo que es bello y sublime, bueno y feo, a la creación de estructuras canónicas, genealogías artísticas, taxonomías específicas; cultivando preferencias de gusto, determinando según caprichos occidentales el rol y la función del artista en la sociedad, siempre otrificando lo que cayera de esta red. (Tlostanova, 2011, p.15)

La colonialidad-modernidad global que se ha enfrentado en los últimos siglos, sobre todo en este territorio de Abya Yala, abre espacio para pensar en una *aisthesis* decolonizada. Sin embargo, Tlostanova argumenta que no es posible trasladar la estética a la *aesthesis*, ya que darle un significado primordialista a la *aesthesis* decolonial provocaría una herejía de orientalismo y exotismo inadvertidos. Dussel

⁷² Benites, 2021.

⁷³ Tlostanova, 2011, p.15.

(2018) argumenta que “La belleza es crecientemente una nota de todo producto cultural. El campo estético va extendiéndose y penetrando en todos los campos de la existencia humana.” (p.24). El autor comprende que el fetichismo de la totalidad estética, desde Grecia a Europa, ha desarrollado una estética eurocéntrica, instaurada gradualmente desde la modernidad y perpetuada por la colonialidad interna asumida por la élite criolla blanca en Abya Yala. Además, recuerda que la modernidad intentó despojar a los pueblos colonizados de su capacidad de autoexpresión, lo que resultó en que, en la colonialidad estética, se produjera un apagamiento las particularidades de cada una y se exaltara una estética pretendidamente universal, occidental y eurocéntrica.

Al considerar la colonización –que aún nos afecta– como una invasión agresiva de territorios físicos, simbólicos y sociales, y comprender que el arte está marcado por una tradición que se juzga universal y por deseos colonialistas que buscan legitimar o rechazar expresiones, existencias y prácticas, se abre la posibilidad de reinscribir la *aisthesis* para percibirla como un movimiento que participa en la decolonización del campo del arte. En ese sentido, Tlostanova escribe sobre la dimensión ética en la estética decolonial que, en diferencia de la estética occidental poskantiana, “no es negada, sino repensada en diálogo con otras éticas, otros mundos, otros sistemas de valores, otras ideas de belleza” (p.19). Asimismo, Dussel propone una liberación de la estética, lo que implica la creación de una nueva obra de arte, de una nueva estética, que se proyecte hacia una estética futura pluriversal en contraposición de una estética universal.

Es conveniente conocer las diferencias que supone la discusión «arte» x «artesanía», porque en realidad lo que se entiende es lo que Europa no ha aceptado como arte y que continúa siendo comunicado por una institución socialmente creada y establecida. Por lo tanto, ser irreductible en la idea del arte no deja de ser una medida extremadamente colonizadora. La cuestión de situar una expresión en el ámbito de la artesanía y no en el del arte se enlaza, posiblemente, con el intento de rebajar la expresión y sacarla de algunos espacios en los que sólo entra el arte. En efecto, se supone que las diferencias entre arte y artesanía, entre artista y artesano, tienen una frontera muy inestable e imprecisa, por lo que a menudo esta discusión no está relacionada con las definiciones de ambas ideas, sino con la inclusión o no de algo en un espacio.

Es una incoherencia que se pretenda sostener la idea de un arte fundamentalmente vinculado a la tradición europea en un contexto en el que tantas otras

manifestaciones están presentes, manifestaciones que son incluso más sensibles a nuestro entorno. El único sentido que se percibe con este mantenimiento es el de la colonialidad-modernidad. Dada la urgencia de la decolonización de los territorios, ya sea a nivel teórico, simbólico, u otros, comprender las cerámicas de Kambuchi Apo como arte tiene que ver precisamente con un proceso decolonial y su desarrollo en el ámbito en cuestión. Así, la asunción de estas cerámicas como arte encuentra una posición política. Se reitera aún que el hecho de que las Kambuchi⁷⁴ propongan abiertamente el reconocimiento del arte en sus cerámicas es fundamental para la mirada que participa en este encuentro. Al mismo tiempo, es preciso reconocer que la estética presente en los objetos de Kambuchi Apo reúne significados ancestrales que se integran en la práctica, el pensamiento y las necesidades contemporáneas:

Los trabajos del Colectivo muestran modelos antiguos que vuelven a recrear, así como las nuevas formas de expresión, sin haber perdido la técnica ancestral *colombín* transmitida de generación en generación de manera oral, con variaciones en su forma y los elementos decorativos que guarda "su significado", el de su entorno cotidiano y sus creencias; por eso, no son "simples adornos", estando dentro de la cultura de origen guaraní, hoy sincretizada y fusionada llamada mestiza. (Real Torres APUD Escobar; Rodríguez, 2020, p.12)

Para ilustrar la afirmación previa, vamos a considerar el objeto que participa en el nombre del colectivo. Kambuchi Apo significa "hacedor/a de cántaros" o "hacer cántaros", donde «kambuchi» se refiere a cántaro y «apo» a hacer. Si bien el cántaro no constituye el único objeto que este colectivo produce, ha sido el que ha conferido mayor renombre al grupo. A pesar de que el almacenamiento de líquidos en cántaros de barro era una práctica arraigada desde tiempos anteriores a la colonización y común a diferentes pueblos de Abya Yala, su uso se mantuvo durante la época colonial. Más allá de su función básica de contener líquidos y preservar el agua fresca, se consideraba que el cántaro de barro confería beneficios para la salud. Esto porque la tierra es una materia viva, incluso cuando se quema, que contiene vitaminas y sales minerales que ayudan a mantener el equilibrio del pH y posee propiedades curativas. El cántaro

⁷⁴ En el prólogo de "Kuña okambuchi apo" (2020), Vero Córdoba nombra así al colectivo cuando escribe: "las Kambuchi, en su hacer cotidiano, nos muestran que es posible."

también tenía una función ritual y ceremonial que, en la gran mayoría de las comunidades, se perdió en el proceso de colonización.



Imagen 45. Cántaro/Kambuchi de Kambuchi Apo, 2023. Imagen recuperada de: https://www.instagram.com/p/CxhDGoEMO0i/?img_index=1.

No obstante, con la introducción de nuevos materiales como el plástico o el metal, el cántaro de barro comenzó a caer en desuso, llegando incluso a ser asociado con hogares de escasos recursos o, peor aún, con la errónea percepción de insalubridad debido a la creencia de que el agua almacenada no estaba limpia. Estas interpretaciones equívocas siguen presentes en parte del imaginario de los paraguayos, según relatos personales del colectivo. El esfuerzo por devolver a los cántaros de barro el lugar que les corresponde en el almacenamiento de agua es un proceso continuo y que sigue gracias a las habilidades de los hacedores de cántaros, quienes continúan diseñando nuevas formas y tratando de concienciar a la población sobre la importancia de su uso. La importancia se traduce en dos argumentos principales: la preservación de una tradición del barro y la promoción de la salud y el bienestar general de quienes

optan por este medio de almacenamiento, ya que la utilización de materiales inadecuados puede afectar el agua. Es relevante mencionar que la misma filosofía se aplica a otros objetos de barro sin esmaltes químicos y bien higienizados.

Esta estética no sólo es ancestral, sino contemporánea y futura. Es contemporánea por la resistencia que ha mantenido vivo el *ñai'ũpo* y por representar un modo de vida que ha sido violentamente atacado y prohibido, pero que ha logrado sobrevivir y hoy encuentra un lugar en un contexto consecuencia de la colonización. Y es el futuro, porque la técnica y su importancia ya se están transmitiendo a los nietos de estas alfareras.

Se recuerda que “Si quizá nunca el arte logró ser plenamente kantiano -finalidad sin fin, escenario de la gratuidad-, ahora su paralelismo con la artesanía o el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces.” (Canclini, 1990, p.226). Asimismo, según Canclini, se plantea que:

Lo que llamamos arte no es sólo lo que culmina en grandes obras, sino un espacio donde la sociedad realiza su producción visual. Es en este sentido amplio que el trabajo artístico, su circulación y su consumo configuran un lugar apropiado para comprender las clasificaciones con que se organiza lo social. (p.228)

A pesar de un concepto o una institución insistir en abarcar solo a un arte tradicional, esto ya no es posible, porque desde aquí en Abya Yala, o en cualquier otro espacio que ha sido colonizado, no somos europeos, aunque podamos ser parte del producto de la colonización⁷⁵. No somos europeos y, sin embargo, nos dedicamos al arte y somos artistas. Abya Yala se manifiesta artísticamente sin ser Europa y, por lo tanto, mantener un enfoque eurocéntrico en el arte resulta irreal y una negación de nuestra identidad. El temor a ampliar el concepto de arte está relacionado con la resistencia a aceptar otras perspectivas del mundo, con la renuencia a abrirse para comprenderse mejor. La negación de la diferencia es una manifestación evidente de la colonialidad-modernidad. Aunque ya deberíamos haber superado esta actitud, aún no hemos logrado. Por lo tanto, insistimos en que el concepto de arte trasciende la intención

⁷⁵ Lo que no significa que no haya en estos espacios relaciones de poder.

colonialista, ya que ha sido asumido y transformado de diversas maneras por los colonizados, a través de variadas expresiones. Por fin, se concluye: “es tiempo de aprender a liberarnos del espejo eurocéntrico donde nuestra imagen es siempre, necesariamente, distorsionada. Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos.” (Quijano, 2014a, p.828).

4. CAPÍTULO 4

4.1 EL OBJETO ARTÍSTICO Y EL ARCHIVO EN KAMBUCHI APO

O mundo é grande e tem lugar para todo mundo.

*O mundo é redondo exatamente para as pessoas não se atropelarem.*⁷⁶

Antônio Bispo dos Santos

Partiendo del supuesto de que “La academia y el conocimiento modernos se han organizado alrededor de una serie de dualismos fundacionales: mente/cuerpo, teoría/práctica, cultura/naturaleza, modernidad/tradición” (Shepherd, 2015, p.15), cuestionaremos en el presente capítulo esta lógica binaria, añadiendo aquí las dicotomías arte/artesanía y escritura/oralidad. Señalamos que este modo de organizar las relaciones no está presente en los razonamientos no occidentales, como es el caso de los pensamientos de origen indígena. En ese sentido, recordamos lo que plantea Núñez (2020): “la colonización no ha terminado. Continúa, actualizada. Uno de sus ejes centrales es el gesto de nombrar el mundo, no con una designación cualquiera, sino de manera binaria y, por lo tanto, jerárquica”⁷⁷.

A partir de la aproximación al *ñai'ũpo* de Kambuchi Apo en el capítulo anterior, podemos reflexionar sobre algunos aspectos en función de este entorno. Por un lado, nos cuestionaremos por qué sus objetos cerámicos tienden a asociarse eminentemente a la cuestión utilitaria, dejando de lado su expresión artística. Por otro, vamos a profundizar en la identidad y la historia del colectivo, conectando con la memoria y reflexionando sobre la llegada del *ñai'ũpo* a la actualidad. Empezaremos por el campo del arte y luego por dos conceptos que se interpretarán a partir de esta apertura: el

⁷⁶ Bispo dos Santos, 2023a, p.54.

El mundo es grande y hay espacio para todos. El mundo es redondo precisamente para que la gente no se atropelle. (Libre traducción)

⁷⁷ “A colonização não acabou. Ela continua, atualizada. Um dos seus eixos centrais é o gesto de nomear o mundo, não em uma designação qualquer, mas uma binária e, portanto, hierárquica.” (p.159)

objeto artístico y el archivo. En primer lugar, cuestionaremos la conceptualización del objeto artístico, considerando su definición tradicional en la Historia del Arte. De esa forma, vamos a pensar en la función utilitaria sumada a la función artística de la obra de arte. Posteriormente, exploraremos la noción de archivo, planteando una pregunta fundamental sobre la primacía del documento escrito en detrimento de otras formas de concebir y comprender el archivo. Además, pondremos en cuestión la preeminencia del artista individual sobre el colectivo, destacando las colectividades presentes en contraste con la visión occidental eurocéntrica que condiciona a los indígenas al pasado.

El objeto artístico ha sido habitualmente limitado al espacio tradicional del arte, considerándose como una entidad cuya función principal radica en ser observado y analizado. Resulta importante cuestionar esta noción, pues si bien la contemplación y el análisis son facetas fundamentales, existen otras funciones que desempeñan estos objetos. En este sentido, surge la necesidad de reevaluar el papel del objeto artístico en contextos más amplios, y abogamos por cuestionar las interpretaciones convencionales de estos términos. Por consiguiente, la reflexión que seguirá tiende a proponer algunas redefiniciones que destacan otros modos de empleo del objeto artístico. Asimismo, subrayamos la importancia de la palabra hablada y la transmisión oral en la preservación de los saberes, desafiando así las jerarquías establecidas en la valoración de diversas formas de registro.

4.2 PENSANDO EL OBJETO ARTÍSTICO

*[...] el arte resulta incompatible con las lecturas unívocas, las referencias establecidas, el sentido único.*⁷⁸

Ticio Escobar

Para comenzar la reflexión en torno al objeto artístico, es pertinente intentar comprender inicialmente su definición y formación histórica, y para ello, utilizaremos como referencia al autor José Jiménez (2003). Trazando un hilo temporal y arrancando

⁷⁸ Escobar, 1986, p.112.

en la Antigüedad clásica, observamos que en ese momento “no existe un término tal, de carácter general, para expresar los distintos productos de la *mimesis*” (Jiménez, 2003, p.106). Es a partir del Renacimiento, en la segunda mitad del siglo XV, cuando, a partir de Marsilio Ficino y sus escritos, ocurre una gran modificación que dará consistencia a la categoría de «obra de arte», tal y como la entendemos hoy, y que consistirá precisamente en aplicar el término «creación» a las actividades humanas (p.108). En esta fase, una noción teológica es incorporada al concepto: “la acción creadora de Dios es el modelo para el hombre creador, y la creación del mundo por Dios es «la primera obra de arte».” (p.110). Además, Marsilio Ficino desarrolla la idea del acto creativo y la idea del artista como genio. Como resultado, y en un arco de tiempo que llega hasta el siglo XX, la categoría obra se convirtió en la clave de bóveda del universo artístico (p.110).

A finales del siglo XVIII, Novalis observaba: “El artista dirige las prácticas artesanales (artesano). A través de una unidad superior concentra varios oficios que mediante esa concentración superior adquieren una significación más elevada.” (p.112). Dicha situación cambia con el desarrollo de la industria y el empleo de máquinas en el proceso productivo y, por ello, los parámetros que parecían determinar suficientemente la categoría y su uso han dejado de tener validez y han ido siendo sustituidos por otros (p.113).

Durante el siglo XIX, las ideas de G. W. F. Hegel se disparan como una flecha en el campo de la estética. Hegel señala con nitidez esa distinción natural/artificial, presente ya en la Antigüedad Clásica y los siglos medievales, pero incorpora otras dos determinaciones fundamentales para comprender que es una obra de arte como su finalidad y la creación por el hombre. Ya en el siglo XX, con T. W. Adorno, se conceptualiza que “la idea de la duración de las obras es una imitación de las categorías de la posesión: es efímera y burguesa. Fue ajena a muchos períodos y grandes obras.” (Adorno apud Jiménez, 2003, p.111).

En su punto, Jiménez concluye:

Objetualidad, espiritualidad, definición, clausura y unidad: todas estas notas que todavía constituyen lo que podríamos llamar nuestro sentido común estético al considerar *qué es una obra de arte*, a pesar de que incluso en una perspectiva tradicional no dejen de presentar problemas, se han visto, sin embargo, profundísimamente modificadas en el decurso de los tiempos modernos, y muy en particular con el desarrollo de la tecnología el tipo subversivo de relaciones entre materialidad y espiritualidad que ésta implica. (p.112)

A pesar de decir que pretender delimitar *qué es una obra de arte*, es una empresa vana, condenada de antemano al fracaso pues la propia práctica de las artes desborda cualquier intento de poner límites ideológicos al desarrollo de su actividad (p.111) el autor declara que para que algo sea reconocido como «obra de arte» es preciso antes que nada su aceptación institucional como tal, que se produzca su inserción y encuadramiento en los canales institucionales del arte (p.114). Sin embargo, subraya que el arte es, en sí mismo, una convención, una forma concreta de institucionalización de la experiencia estética: las convenciones cambian y fluctúan, y lo mismo cabe decir respecto a lo que se sitúa dentro o fuera, o respecto a lo que se valora en mayor o menor medida (p.114).

A fin de concluir, el autor desarrolla:

1. La *crisis del objeto artístico tradicional* atraviesa el arte contemporáneo lo largo de todo el siglo xx y llegando hasta nuestros días; [...] las obras se conciben como *estructuras dinámicas*, favorecidas además por una *tendencia general a la emancipación de la imagen de soportes sensibles específicos*.
2. [...] la deriva laica de la cultura moderna, la secularización del mundo, que afecta también al arte, lleva a concebir las obras *como propuestas conceptuales y estéticas de carácter mundano*.
3. [...] *la indeterminación y el azar* en el acto creativo, [...] El inacabamiento, la no terminación, la consideración del sentido provisional de todo término de la obra, se ha convertido en un rasgo definitorio de nuestro presente artístico, que es lo que convierte en anacrónica la presentación actual de obras como «no acabadas».
4. [...] la obra de arte se concibe en nuestro tiempo como una estructura *abierta*, dinámica, e incluso aleatoria. Se abre así la dinámica de intervención creativa del espectador en la propia obra que constituye otro de los rasgos del arte de nuestro tiempo.
5. [...] en el marco de una cultura tecnológica que hace posible *la reproducción masiva*, e introduce las propuestas artísticas en una dinámica de *serialidad, multiplicidad y repetibilidad*. (Jiménez, 2003, p.113)

A lo anterior, sumamos la construcción de lo que hoy acompaña y moldea el concepto de arte desarrollado por la docente Elsa Flores Ballesteros (2003):

La concepción occidental del arte tuvo su punto de partida en el mundo de las ideas de Platón -donde la idea de Belleza era la única "sensible"- y se constituyó a través de las estéticas aristotélica, neoplatónica, tomista y otras, hasta culminar en la kantiana, expuesta básicamente en la "Crítica del Juicio". Es sabido que con Kant lo estético se desplaza desde

la obra al Juicio -desde el objeto al sujeto-, que en tanto estético se diferencia del lógico -pues atañe al sentimiento y no al conocimiento-, pero está dotado como éste de universalidad, necesidad y apodicticidad.

[...] El arte concebido en estos términos será dotado de ciertos atributos: autonomía y autosuficiencia estéticas, universalidad, unicidad, "desinterés". Su apreciación requerirá de un juicio proveniente del Gusto o, más tarde, de una "percepción estética pura", que apuntará precisamente a la forma.

Por otra parte, se tendió a hacer coincidir lo estético con lo artístico, o con lo artístico culto, expulsando o marginando otras categorías. (p.31)

A partir de lo expuesto, podemos evidenciar algunos de los cambios e influencias registrados sobre el término en cuestión, y esbozar algunos de los rasgos que aún imperan en torno al objeto artístico, tales como: tener una definición (ya sea abierta o cerrada), presentar autonomía y autosuficiencia estéticas, ser reconocido en una universalidad institucionalizada, mostrarse único en su idea y realización, resultar de un acto creativo y la individualidad del artista. Partiendo de estas características que tradicionalmente definen la «obra de arte», en este trabajo haremos hincapié en otras funciones que aún pueden formar parte del objeto artístico, como la función utilitaria, sin que una invalide la otra. La idea no es cuestionar cada uno de los aspectos antes mencionados en su unidad específica, sino analizar lo que conlleva el término en su integridad.

Es posible reconocer que los objetos artísticos enfocados en esta investigación van más allá de una pieza contemplativa en un espacio cerrado, pero desde la irrupción de expresiones artísticas participativas realizadas con el apoyo de espacios tradicionales –como el *performance*, el *happening*, el *body art* etc.– resulta innegable que la noción de espectador pasivo ha quedado descartada como principio y convertida en elemento formal de la obra. Asimismo, podemos encontrar pruebas de que, incluso en otras manifestaciones, la mirada no puede considerarse realmente pasiva, pues

Los artistas de nuestro tiempo se dirigen a un público activo, no a meros «contempladores» pasivos. Y precisamente la configuración de lo que podemos llamar un «nuevo espectador» es uno de los elementos que de forma más importante interviene en el perfil del arte de nuestro tiempo. (Jiménez, 2003, p.49)

No obstante, la reflexión no se enfoca en una novedad, sino en objetos que han formado parte de la escena durante un extenso periodo, incluso albergados en instituciones dedicadas al arte o a la preservación histórica y antropológica. El objeto en

cuestión es la cerámica utilitaria, diseñada y cultivada por los pueblos y las comunidades que habitan y han habitado este territorio desde la época en que se refería a él como Abya Yala⁷⁹, y no América.

Cuando hablamos de cerámica ancestral indígena, es necesario pensar que su existencia no está ligada a una sola comunidad, localidad o motivo. Por lo tanto, es necesario ampliar la pregunta siendo más específicos y entendiendo de qué cerámica estamos hablando, ya que existe en el pasado y en el presente y también existe como artefacto arqueológico y como objeto artístico, ya que su motivo depende de sus hacedores. En contextos donde un objeto cerámico ingresa al museo sin una conexión activa con su comunidad, solemos contemplarlo como un artefacto arqueológico destinado a contarnos parte de una historia. Esta narración suele ser construida por profesionales dedicados al estudio del objeto y de sus hacedores, empleando métodos antropológicos y comprometidos con la reflexión sobre el objeto y sus significados en su contexto histórico. Sin embargo, conviene señalar las problemáticas que entraña este tipo de trabajo.

Expresamos lo anterior a partir de una reflexión sobre los diferentes métodos de hacer e investigar de la antropología propuestos por Franz Boas (1896). En *Las limitaciones del método comparativo de la antropología*, el autor plantea la imprecisión del método comparativo de la antropología moderna, que compara objetos sin considerar en primer plano las diferencias culturales. En otras palabras, propone que este método sugiere la existencia de un único o pocos objetivos para un mismo objeto, de modo que, si el grupo A produce máscaras por X razón, el grupo B las producirá por razones similares. El autor propone ahondar en las razones subyacentes al material, al margen de una comparación, pero observando el entorno en el que se inserta el grupo. El método histórico, por su parte, se presenta como más real y honesto, ya que no parte de conexiones, sino del contexto de la comunidad en cuestión y de su objeto. Boas llega a concluir que el método comparativo predice una línea de desarrollo a lo largo de los siglos que deben seguir las sociedades y, así, al observar un hecho, produce la afirmación de que un pueblo está más o menos desarrollado que otro. Sin embargo,

⁷⁹ Véase Porto-Gonçalves, Carlos W. (2009). Entre América e Abya Yala. Tensões de territorialidades.

este razonamiento se proyecta sobre la idea de una civilización modelo, que en este caso es la civilización moderna eurocéntrica, lo que constituye otro error. Es importante tener en cuenta que un objeto utilitario moldeado hace cientos de años probablemente no fue diseñado para ser exhibido, es decir, esa no era su función principal. Esta particularidad pone de relieve la influencia del contexto y de quienes lo acompañan en la percepción del objeto. Así, el método que utilizemos para realizar la investigación arqueológica y antropológica del objeto interfiere completamente en su resultado y presentación.

Por otro lado, los objetos en proceso de creación y uso continuo en el presente, cuando participan en el espacio expositivo, pueden conectarse con el arte contemporáneo y resultar en objetos artísticos-utilitarios, brindando una otra posibilidad expositiva. Esta nueva dinámica se convierte en participativa, ya que involucra a quienes producen los objetos. El objeto artístico-utilitario, al que ahora aludimos, adquiere significado cuando lo tocamos, lo manipulamos y cuando circula por las manos. Desde esta perspectiva, su importancia y significado se refuerzan al convertirse en un componente activo del espacio y utilizarse en la vida cotidiana. Este planteamiento contribuye al desmoronamiento de la idea de que el arte se limita a la observación estática, o incluso que el objeto artístico se conciba desde el desinterés, como suponían las teorías críticas de Kant o Hegel, y hace hincapié en cómo la interacción y la experiencia tangible lo completan de forma significativa. Acerca de este objeto artístico que se desarrolla en las comunidades guaraní, campesinas o tradicionales, que se funda a partir de un pensamiento no occidental, recordamos la intervención de Ticio Escobar (1982):

La unidad de la cultura indígena dificulta la consideración de la práctica artística en el sentido específico en que la entendemos hoy; siempre la segmentación del hecho estético inevitablemente corresponde a un análisis arbitrario basado en modernas epistemologías y en un concepto de la “autonomía estética” forjado por la filosofía del arte de Occidente. (p.38)

Desde una conceptualización del arte y del espacio artístico forjada a partir de una mentalidad occidental, surge un cuestionamiento hacia las razones que justifican la introducción de piezas cerámicas *utilitarias* al museo, especialmente cuando este objeto aún se utiliza de forma cotidiana. Cabe señalar que, en nuestro caso, el ingreso de las piezas de Kambuchi Apo en el Museo del Barro no constituye artefactos arqueológicos, sino piezas artísticas, por lo que se denominarán objetos artístico-utilitarios. Es

importante no suprimir «utilitario» del nombre, ya que nuestro objetivo no consiste en desviar la atención de su función principal.

Como hemos visto, el arte se ha desarrollado tradicionalmente bajo un contexto occidental, como una expresión autónoma, enfocada en la contemplación estética y desvinculada de su funcionalidad práctica. Esta perspectiva ha propuesto una separación entre el arte y la artesanía, relegando los objetos utilitarios a un estatus inferior en el ámbito artístico y cultural. Sin embargo, esta dicotomía ignora la complejidad de muchas prácticas no occidentales, donde la funcionalidad y la estética se entrelazan de manera intrínseca. La introducción de una pieza cerámica utilitaria al museo desafía estas nociones occidentales al plantear que la posición artística no reside únicamente en concepciones hegemónicas. Estos objetos encapsulan un profundo saber técnico y estético. Además, al incluir estas piezas en el espacio expositivo, el museo reconoce y valida la importancia de prácticas culturales vivas en el plural. Este acto no solo enriquece la narrativa museística y artística, sino que también brinda una plataforma para que las comunidades compartan sus tradiciones y saberes con un público más amplio, promoviendo un entendimiento más justo del arte. De esa manera, la justificación para introducir piezas cerámicas utilitarias en el museo radica en su capacidad estética que además de existir y resistir, desafía y expande las definiciones tradicionales de arte. Este enfoque permite una revalorización de las dichas prácticas artesanales, situándolas en un lugar de semejanza con las formas artísticas más reconocidas. En última instancia, la inclusión de objetos utilitarios en el museo nos invita a reconsiderar nuestras propias concepciones de arte y patrimonio cultural, abriendo espacio para una interpretación más amplia y diversa de lo que constituye el arte y su función en la sociedad.

Hay otra importancia a destacar: la posibilidad de que la exclusión de los objetos del presente y el privilegio de los objetos del pasado refuerce la percepción de la extinción de los pueblos indígenas y sus modos de vida⁸⁰, que una vez existieron, pero fueron erradicadas y ya no sobreviven. Empero, como bien sabemos, esto no refleja la verdadera historia ni el actual presente. Si bien “la Conquista y la colonización no

⁸⁰ Cfr. “Nós não temos cultura, nós temos modos – modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados.” (Bispo dos Santos, 2023a, p.23)

constituyen sino el comienzo de un largo proceso de desestructuración de las culturas indígenas que continúa hasta hoy” (Escobar, 1982, p.39), cabe destacar algunas de las disciplinas que han posibilitado y facilitado este proceso, como puede ser el caso de la arqueología y de la antropología, frecuentemente aliadas. Lo mismo ocurre con la etnografía, ya que “Es Occidente el que hace la etnografía de los otros, y no los otros los que hacen la etnografía de Occidente.” (Aimé, 2006, p.39).

En *Arqueología y Decolonialidad*, Nick Shepherd (2015) piensa en la arqueología “como una disciplina clave con la cual la modernidad occidental encontró y articuló gentes y paisajes en otras partes del mundo” (p.13) y suma la historia para pensarlas “como disciplinas básicas en la elaboración y la mediación de las comprensiones del tiempo” (p.14). Enseguida, el autor expresa que “las narrativas arqueológicas y las culturas materiales fueron básicas para encuadrar, mediar e imaginar encuentros con seres y formas de vida no occidentales descritos como nativos, indígenas, orientales, indios o negros.” (p.14). Shepherd recuerda la idea desarrollada por otros autores de que “morar en la periferia es hacerlo en el tiempo del pasado” (p.14) y señala:

Una de las formas adoptadas por el colonialismo es la negación de la coetaneidad. El arqueólogo y el indígena entran en la misma sala, se sientan en la misma mesa, pero se entiende que ocupan el tiempo de otra manera: la ciencia, la modernidad, el desarrollo y la orientación hacia el futuro están con el arqueólogo mientras que el indígena habla por la cultura, la tradición y una preocupación performativa con identidades enraizadas en pasados imaginados. (p.14)

Es importante añadir que una arqueología mal ejecutada puede resultar en un fenómeno que Shepherd describe desde el campo epistemológico, pero que también está relacionado con la diferencia colonial. Este fenómeno implica una *absorción selectiva* en la cual los objetos o saberes son re-encuadrados, perdiendo gran parte de su potencial crítico o afectivo. Shepherd define este proceso como “un tipo de “predación” o canibalización de los conocimientos locales.” (p.23). Además, señala que estos saberes “son ubicados bajo la etiqueta de la cultura, la tradición, la creencia o la superstición. En otras palabras, no figuran como conocimiento sino como su opuesto – cultura o tradición– y así son pasto del dominio de la disciplina antropológica.” (p.24). En cuanto a la diferencia colonial, el autor hace referencia al texto “Colonialidad del ser” de Nelson Maldonado-Torres y expone sus ideas profundizando la problemática:

En un lado está el yo occidental, comprendido como un ser que existe en el tiempo, en la historia, en un mundo concebido como un lugar cosmopolita. En el otro lado está su “otra/o” local, concebida/o como un

yo racial o étnico que mora fuera del tiempo y la historia en el mundo encerrado de la “tradición”, opuesto a la modernidad. Cada uno habita el tiempo de manera diferente. De hecho, ambos están firmemente establecidos en el espacio-tiempo modernos; lo que los divide es la diferencia colonial. (p.23)

Este marco permite entender cómo la absorción selectiva expresa por Shepherd no solo descontextualiza y trivializa estos saberes, sino que también perpetúa una jerarquía epistemológica que subordina las culturas no occidentales a categorías que niegan su legitimidad como formas válidas de conocimiento. En este contexto, es crucial reconocer cómo las disciplinas que cuidan de estos saberes pueden contribuir a la perpetuación de la colonialidad si no parte de metodologías y enfoques que garanticen su totalidad, sin reducirlos a meros objetos de estudio antropológico o cultural.

Aún sobre la subalternización de los conocimientos locales, Shepherd identifica dos cuestiones. Primero, “un proceso de ceguera epistémica en muchas disciplinas por el que las prácticas consideradas como cultura o tradición le resultan invisibles al ojo disciplinario como formas de conocimiento” (p.25). En segundo lugar, “un curioso punto metodológico decisivo por el cual varias disciplinas tienen como objetivo el deseo de capturar, reconsiderar y documentar lo “pre-colonial” a través de un marco empírico/archivístico como parte de un proyecto de rescate y recuperación” (p.25). Esto se produce como si parte de estos saberes ya no existieran en el mundo contemporáneo, ignorando que aún persisten y se desarrollan activamente en muchas comunidades, a ejemplo de esto podemos destacar la producción cerámica.

El objeto utilitario contemporáneo, producido en cerámica a partir de un proceso tradicional indígena guaraní, expresa la resistencia y supervivencia de comunidades que han sufrido violaciones en su propio territorio, de pueblos cuyas voces han sido silenciadas y que aún se intenta relegar al olvido. Pero además de eso, habla de un objeto del presente y de una comunidad que sigue viva. Ninguno está extinto, si bien han pasado por procesos de transformación y transculturación. Entonces, si la institución artística reconoce esto, una entidad que ha actuado junto al proceso de colonización, ¿qué implica? Significa, quizás, que la institución acepta haber respaldado la concepción de situar a los indígenas en el pasado, contribuyendo así a la falsa idea de la muerte de sus existencias y sus modos de vida.

Al pretender desentrañar esta hipótesis errónea, la investigación observará el proceso artístico de Kambuchi Apo y el trabajo realizado por el grupo que se inicia en el

acto de recolección y preparación de la arcilla utilizada en sus objetos artísticos-utilitarios. Es en ese momento donde insertamos el pensamiento del archivo, dado que la técnica utilizada por el colectivo es un saber vivo que se ha transmitido oralmente por generaciones desde tiempos ancestrales, garantizando su supervivencia a través de una enseñanza practicada oralmente que se registra precisamente en y por este acto. Con todo, antes de avanzar en el archivo, es necesario centrarse en la cuestión del objeto artístico, en su concepción y en la noción estética en Paraguay, porque es en este contexto que se revela el *ñai'ũpo* de Kambuchi Apo.

Ticio Escobar (2008b) define la aculturación como vaciamiento y pérdida, mientras que la transculturación se refiere a la creación de nuevos hechos culturales producidos por la diferencia, el conflicto y, aun, la colonización. A partir del concepto de aculturación, Escobar identifica tres momentos en la historia paraguaya: la aculturación del período colonial, la aculturación del régimen dictatorial y la aculturación que tuvo lugar después de la guerra. Ante este panorama, encontramos, en primer momento, la imposición de una cosmovisión sobre otra, de una estética sobre otra, de un modo de vida sobre otro. Por otra parte, los efectos de la censura frente a las manifestaciones artísticas y la falta de incentivos y recursos para su desarrollo. Y luego, la pérdida de gran parte de la población, el declive económico y la inseguridad social producida por un duelo generalizado, junto con la llegada de inmigrantes argentinos, que en el ámbito artístico representan un colectivo con un bagaje esencialmente enraizado en la cultura europeizada. Tras estos acontecimientos, Escobar manifiesta una falla en la construcción estética de las artes visuales en Paraguay, ya que “a comienzos de siglo, nuestras artes visuales no estaban sostenidas ni por una tradición propia ni por historias comunes y ni siquiera por una colonización cultural efectiva que le pusiera “al día” con los estilos europeos” (1982, p.60).

A pesar de la ausencia señalada por el autor en cuanto a la formación de una estética que se desarrolle a partir de las tradiciones de las bellas artes -cómo es el caso de las artes visuales- y de las dificultades enfrentadas por la sociedad paraguaya en todos estos períodos políticos, sabemos con certeza que existe una estética que se gestó en Paraguay antes de todos estos episodios y durante sus momentos. Una estética que no tiene su origen en las bellas artes, aunque pueda haber recibido influencias de ellas. Esa estética ha perdurado a lo largo de los diversos acontecimientos en los alrededores de Paraguay y proviene de las artesanías indígenas, que tuvo continuidad también a través de las comunidades tradicionales del país. Cuando

Escobar expone que una estética idealista de las “bellas artes” funciona con matrices universales y abstractas referibles a cualquier realidad en cuanto no está comprometida a simbolizar concretamente ninguna (1982, p.60-61), su argumento cobra sentido, especialmente al considerar la persistencia en las estéticas tradicionales del propio espacio.

Es un hecho, como apunta Escobar, que la colonización europea recayó sobre los territorios nuevos siguiendo un programa preciso de destrucción de las bases culturales originarias y reemplazo de sus signos por los europeos (2008b, p.508). Sin embargo, es aún más exacto que ninguna empresa de dominación puede ser cabalmente cumplida porque son limitados los alcances del poder conquistador y obstinada la resistencia de las culturas conquistadas (p.508). Es precisamente por ello que, los indígenas –y luego los mestizos y los criollos– lograron en muchos casos tergiversar el sentido de los signos dominantes y asegurar un cierto terreno donde asentar la memoria, resguardar cierto capital simbólico y apoyar proyectos propios. (p.509). Es justamente en este libre suelo donde pervive y se mantiene la tradición de la cerámica guaraní, con todo lo que su existencia y uso implican. Aunque el objeto artístico confeccionado por motivos funerarios, antropofágicos y ceremoniales haya sido el más perseguido y aniquilado, incluso en el ámbito de la cerámica, la pieza destinada a la alimentación superó las imposiciones colonialistas y trató de llegar hasta la actualidad, aunque con sus dificultades debido a una resistencia indígena.

Por lo expuesto, cabe señalar que “la defensa de la identidad cultural significa no sólo la preservación de prácticas tradicionales, sino el uso, intencional, de formas en torno a las que los indígenas se identifican y mediante las cuales se sienten expresados” (p.511). Por este mismo argumento, destacamos la trascendencia del objeto cerámico utilitario desde su ancestralidad hasta el presente, y su carácter artístico, dado el proceso de transculturación sobre el de aculturación en lo que respecta al campo del arte y sus objetos.

4.3 PENSANDO EL ARCHIVO

[...] la memoria no es un depósito pasivo de hechos, sino un activo proceso de creación de significados.⁸¹

Alessandro Portelli

Para iniciar una reflexión sobre los archivos, recurrimos a una definición tradicional que considera a los archivos como fuentes documentales, basada en Concepción Mendo Carmona (1995), quien presenta una breve historia de los archivos. La autora comienza con las tablas de barro organizadas en los templos en la Edad Antigua, pasa por el mundo grecorromano, cuando su organización burocrática desarrolló el concepto de archivo, señala la transformación en la Alta Edad Media, cuando la concentración de documentos ocupó catedrales y monasterios, comenta los registros a partir del siglo XIII, y llega a la Edad Moderna a mediados del siglo XVI, cuando se estableció un nuevo sistema administrativo. Hasta aquí, la autora relaciona estos momentos del archivo con una función de servicio a instituciones y autoridades, colaborando con las administraciones de los diferentes gobiernos.

Con la Revolución Francesa, Mendo Carmona recuerda el surgimiento de la Soberanía Nacional, en la que el archivo pasó a significar los derechos de la sociedad, y más que eso, empezó a ser una herramienta utilizada por un movimiento nacionalista que quería encontrar la identidad nacional en su pasado. En esa época, los archivos adquirieron una doble dimensión: “por un lado, eran custodios de los deberes y derechos de los ciudadanos, y, por otro, memoria del pasado de la nación y por ello objeto de investigación histórica.” (p.23). Así pues, el archivo llegó en el siglo XIX acompañado de la actividad del historiador.

Al final del capítulo, la autora destaca que existen diversas definiciones de archivo, pero le interesa la expresada por el Consejo Internacional de Archivos:

el conjunto de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y el soporte material, producidos o recibidos por cualquier persona, física o moral, o por cualquier organismo público o privado en el ejercicio de su actividad,

⁸¹ Portelli, 1991, p.45.

conservados por sus creadores o sucesores para sus propias necesidades o transmitidos a instituciones de archivos (DAT2,20 apud Mendo Carmona)

Al observar este trayecto y la función del archivo tanto desde una perspectiva administrativa como histórica, es fundamental señalar que los gobiernos tenían el poder de decidir qué contenidos se archivaban y cuáles no, así como la forma en que se realizaba este proceso. Luego, podemos considerar que este control incluía determinar qué información se incluía y cuál se omitía, además de decidir qué archivos y documentos se conservaban o se descartaban. Este poder sobre los archivos permitía a los gobiernos escribir la historia de acuerdo con la lógica y la perspectiva deseada. Asimismo, es importante destacar que la historia del archivo que la autora nos presenta se centra principalmente en los archivos documentales en papel y en un concepto que presenta orígenes occidentales. Este enfoque limita nuestra comprensión del archivo a un formato específico, ignorando otras formas de conservación y transmisión de las historias y de los saberes, como es el caso de las tradiciones y narrativas orales que también son esenciales para una comprensión más completa y diversa del pasado.

Desde esa perspectiva de una definición tradicional del archivo, surgen críticas y pensamientos decoloniales que cuestionan la metodología anterior, especialmente cuando una cultura investiga y produce archivos sobre otra. Sonya Atalay (2006) señala que la práctica arqueológica y el conocimiento que produce forman parte integral de la historia y del patrimonio de las personas vivas involucradas, teniendo complejas implicaciones y relevancia en su vida cotidiana. La autora subraya que esta práctica es especialmente significativa para los grupos indígenas y colonizados, ya que históricamente han sido principalmente los académicos de culturas y visiones del mundo occidentales quienes han tenido el poder político, social y económico para estudiar, interpretar, escribir y enseñar sobre el pasado indígena. Estos académicos, al ver la historia indígena a través de un marco o lente occidental, han creado conocimientos destinados principalmente al consumo del público occidental y las audiencias académicas⁸².

⁸² "This is true for many communities around the world but is particularly relevant for Indigenous and colonized groups, as it is predominantly scholars from Western cultures and worldviews who

En este punto, es pertinente reflexionar sobre la realidad académica, que “históricamente ha sido un espacio parasitario del conocimiento indígena”, como señala Núñez (2021a). Además, durante décadas e incluso siglos, “hemos tenido autores no indígenas que “daban voz” a nuestros pueblos a través de sus investigaciones”. El resultado, “más allá de las “buenas intenciones”, ha sido que el investigador no indígena se quedaba con la autoría, el currículum, el trabajo y la carrera”.⁸³

Atalay critica que esta forma de producción de conocimiento no solo perpetúa una visión sesgada del pasado indígena, sino que también impone una narrativa que a menudo desconoce y marginaliza las propias voces y perspectivas indígenas. Esto resulta que las historias y los saberes de estos grupos son reinterpretados y controlados por otros, despojando a las comunidades de su derecho a contar y preservar su propia historia desde su propia perspectiva. Entonces, la autora cuestiona: “¿quién decide qué conocimientos e interpretaciones son buenos/aceptados/exhibidos/enseñados y cuáles son malos/desestimados/ignorados/silenciados?”⁸⁴. Acerca del cuestionamiento, presentamos una reflexión de Alessandro Portelli (2016), en la cual el autor sugiere que, “desde el punto de vista de los historiadores tradicionales, la principal objeción a la historia oral se refiere a su fiabilidad. Sin embargo, ¿cómo podemos estar seguros de que no existen distorsiones igualmente significativas en las fuentes documentales más consolidadas?”⁸⁵

De esa forma, al abordar el archivo desde la perspectiva de la palabra, se distancia de una estructura que privilegia los documentos en papel o los escritos

have held the political, social, and economic power to study, interpret, write, and teach about Indigenous pasts, viewing them from within a Western framework or “lens,” to create knowledge for consumption by Western public and scholarly audiences.” (Atalay, 2006, p.283)

⁸³ “A academia vem sendo historicamente um espaço parasitário de saberes originários. Temos décadas, séculos de um montante de pesquisas com autoria não-indígena “dando voz” para nossos povos. No fim das contas, para além das “boas intenções”, quem saía com a autoria, currículo, emprego e carreira era o/a pesquisador não-indígena.” (p.43)

⁸⁴ “[...] who decides which knowledge and interpretations are good/accepted/exhibited/taught and which are bad/dismissed/ignored/silenced?” (Atalay, 2006, p.283)

⁸⁵ “Do ponto de vista dos historiadores tradicionais, metodologicamente mais conservadores, a objeção mais importante à história oral dizia respeito à sua confiabilidade: não podemos nos fiar em narrativas orais porque a memória e a subjetividade tendem a “distorcer os fatos. [...] Ademais, como podemos nos assegurar de que distorções igualmente sérias não são encontradas em fontes documentais mais estabelecidas?” (Portelli, 2016, p.17)

formales. En su lugar, el archivo se desarrolla a partir de conversaciones, diálogos y narraciones compartidas que modelan la historia, la identidad y los etnosaberes de una comunidad. Sobre esta forma de considerar y producir una memoria histórica, tanto colectiva como individual, Portelli (1991) comenta que la historia oral cambia la escritura de la historia y cita como el cambio más importante el hecho de que el narrador ahora entra en la narración y es parte de la historia. Este enfoque desplaza la atención de los registros discursivos hacia las voces vivas que dan existencia a las narrativas, enriqueciendo la comprensión tanto del pasado como del presente. Es importante señalar que “las fuentes escritas y orales no son mutuamente excluyentes” (p.37). En sintonía, buscamos explorar fuentes más allá de los textos convencionales en favor de una escritura que también resuene los afectos, reconociendo que estos afectos se construyen mediante la comunicación, la interacción y la escucha.

Para ampliar la reflexión acerca del archivo, destacamos, según Krenak, que “un intelectual, en la tradición indígena, tiene una responsabilidad continua de estar junto a su pueblo, narrando su historia junto a su grupo, sus familias y clanes, preservando así el sentido perdurable de esta herencia cultural”⁸⁶. Este enfoque redefine la figura del intelectual desde una mirada y perspectiva indígena, ofreciendo una nueva comprensión de su rol y compromiso. Por consiguiente, la presente investigación abraza la idea de que el pensamiento escrito que se funda también en conversaciones en lugar de depender exclusivamente de documentos y escritos tradicionales incita a sumergir en nuevas dimensiones de creación y comprensión social. Esto coincide con el hecho de que “la oralidad y la escritura, ya desde hace muchos siglos, no han existido en forma separada: si muchas fuentes escritas se basan en la oralidad, la oralidad moderna misma está saturada de escritura.” (Portelli, 1991, p.45). Pero se conecta con otro hecho más que es

Las fuentes orales son una condición necesaria (no suficiente) para una historia de las clases no hegemónicas; son menos necesarias (aunque de ningún modo inútiles) para la historia de las clases dirigentes, que han tenido control sobre la escritura y dejan un registro escrito mucho más abundante. (p.49)

⁸⁶ “Um intelectual, na tradição indígena [...] tem uma responsabilidade permanente que é estar no meio do seu povo, narrando a sua história, com seu grupo, suas famílias, os clãs, o sentido permanente dessa herança cultural.”

En *Mal de archivo*, Derrida (1997) cuestiona dónde empieza el exterior del archivo, destacando que esta es la cuestión central del archivo, para luego concluir que no hay archivo sin un afuera. De esta premisa, podemos expresar que no hay individuo sin un entorno. Desde este planteamiento, proponemos que la existencia del individuo sólo es posible mediante la presencia del colectivo; es decir, el primero no existe sin el segundo. De similar manera, sostenemos que el afuera del archivo también lo constituye, siendo ambos elementos inseparables. Podemos vincular este planteamiento con la idea de que, al interactuar, ingresamos uno en la memoria del otro, tal como describe Ailton Krenak (2023), regresando así a la concepción de que el afuera participa de modo tan intenso con el sujeto que acaba conformando su interior. La idea se conecta aún con lo que expresa Portelli (1991):

[...] las narraciones históricas, poéticas y legendarias a menudo se mezclan de manera inextricable. El resultado son las narrativas en que el límite entre lo que tiene lugar fuera del narrador y lo que sucede dentro, entre lo que le concierne al individuo y lo que concierne al grupo, puede tornarse más alusivo que en los géneros escritos establecidos, de modo que la "verdad" personal puede coincidir con la "imaginación" compartida. (p.41)

Es inimaginable concebir el archivo sin considerar su entorno y, por ende, lo externo forma parte de lo interno. Así, si se conceptualiza el archivo más allá del documento escrito, tiene sentido pensar en él como sujeto y no como objeto.

Para seguir, retomamos la palabra que origina archivo:

Arkhé, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. [...] En cierto modo el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, al *arkhé* en el sentido *físico*, *histórico* u *ontológico*, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo. Pero aún más, y antes *aún*, «archivo» remite al *arkhé* en el sentido *nomológico*, al *arkhé* del mandato. Como el *archivum* o el *archium* latino (palabra que se emplea en singular, como se hacía en un principio en francés con «archivo», que se decía antaño en singular y en masculino: «un archivo»), el sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. (Derrida, 1997, p.9-10)

Tras observar la tradición oral, reflexionar sobre quién la transmite y la mantiene viva a lo largo del tiempo, su implicación e importancia en una comunidad, así como los espacios en los que tiene lugar este proceso, podemos identificar un vínculo tangible

con el *arkhé* y el *arkheion*. En uno, vamos a pensar «el comienzo» y en otro, «el espacio».

Para reflexionar sobre «el comienzo», es necesario considerar las diferentes percepciones del tiempo. Para ello, cabe señalar la conquista del tiempo expresada por Shepherd (2015):

La conquista del tiempo también incluyó la cancelación o subalternización de las temporalidades y comprensiones del tiempo locales. Las comprensiones distintas y multiformes del tiempo (como circular, repetitivo, simultáneo, etc.) fueron reemplazadas por el tiempo occidental moderno, el tiempo lineal marcado por una serie de rupturas. Las concepciones modernas del tiempo separan el pasado del presente y el presente del futuro. (p.19)

De eso, reafirmamos que, en la sociedad occidental, el tiempo se concibe desde la verticalidad, donde hay un principio, un medio y un final. Sin embargo, en las sociedades que tienen modos de vida que no se basan en un pensamiento europeo occidental que trajo consigo el colonialismo, la noción de tiempo puede ser circular y, por tanto, hay principio, medio y principio. El autor *quilombola* brasileño Antônio Bispo dos Santos (2023a) ha recordado en su obra *A terra dá, a terra quer* que los *quilombolas* “somos pueblos de trayectoria y no pueblos de teoría y, porque son circulares, la generación de la abuela es el comienzo, la generación de la madre es el medio y la generación de la nieta vuelve a ser el comienzo”⁸⁷.

Aunque el autor se refiera a los *quilombolas*, es correcto decir que esta noción se extiende a otros grupos. La pensadora guaraní Geni Núñez (2022) habla de manera similar sobre el tiempo, pensándolo desde una perspectiva en espiral, e incluso desarrolla lo que Bispo dos Santos expresa a partir de su comunidad y vivencia.

A respeto de la tradición oral, el pensador dice que “la escritura quiso imponerse y convertirse en el lenguaje predominante, y que las maestras y los maestros de la oralidad fueron consideradas innecesarios por el sistema, que intentó substituirlos por maestras y maestros de la escritura”. Señala aún, mientras que en la ciudad sólo tiene

⁸⁷ “Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo.” (Bispo dos Santos, 2023a, p.102).

valor lo que se convierte en mercancía, y por ello no se cuentan historias, sólo se las escribe, en los *quilombos* las historias se cuentan de forma placentera por todos. Bispo dos Santos destaca que en el *quilombo* “contamos historias sin cobrar a nadie, porque lo hacen para fortalecer su trayectoria”⁸⁸. En ese contexto, debemos ser conscientes de la perversa realidad en la cual la oralidad, las prácticas ancestrales y las cosmogonías se ven amenazadas por las imposiciones del capitalismo, el neoliberalismo y el desplazamiento. A pesar de esto, también representan una agencia de resistencia y re-existencia por parte de las comunidades (Meneses, 2014, p.121).

Considerando el caso de Kambuchi Apo, es importante recordar que, según Escobar y Rodríguez (2020), “la memoria colectiva oral de las abuelas fundadoras del Colectivo nos remite a otra evidencia de la conexión con la cultura ancestral guaraní.” (p. 36). Además, expresamos que “el *ñe’ẽ* (palabra o lengua) actúa de puente transmisor entre natura y humanos para establecer una relación sincrética de convivencia.” (p.12). En este contexto, planteamos una interrogante: se dependiera de los registros escritos, ¿quiénes habrían sido capaces de preservar esa memoria colectiva? O, en su defecto, ¿se habría perdido esta conexión sin la oralidad?

De esa forma, si una comunidad ha mantenido su identidad y su modo de vida a través de la oralidad, una tradición que desempeña un papel fundamental dentro de este grupo, ¿es necesario adaptarse para dar lugar a la escritura? La verdad es que no, a menos que busquemos sostener la monocultura que precisamente denuncia Núñez. Según la pensadora, las narrativas euro-cristianas occidentales no permiten las concomitancias culturales en ningún grado o ámbito. Estas narrativas privilegian el lenguaje escrito y, por lo tanto, no facilitan que una comunidad mantenga su historia y su identidad a través de la oralidad. Esto produce una subestimación y una

⁸⁸ “A escrita queria, a qualquer custo, se instalar e passar a ser a linguagem predominante. Enfrentamos um grande desafio porque os nossos contratos, que eram feitos pela oralidade sofreram um ataque brusco para que fossem transformados em contratos escriturados. As nossas mestras e os nossos mestres da oralidade foram considerados desnecessários pelo sistema, e tentaram substituí-los pelos mestres da escrituração. [...] No quilombo, contamos histórias na boca da noite, na lua cheia, ao redor da fogueira. As histórias são contadas de modo prazeroso e por todos. Na cidade grande, contudo, só tem valor o que vira mercadoria. Lá não se contam histórias, apenas se escreve: escrever histórias é uma profissão. Nós contamos histórias sem cobrar nada de ninguém, o fazemos para fortalecer a nossa trajetória. E não contamos apenas as histórias dos seres humanos, contamos também histórias de bicho: macacos, onças e passarinhos.” (Bispo dos Santos, 2023a, p.24-25).

sobreestimación de las fuentes orales, lo que termina por anular sus cualidades específicas y convirtiéndolas en meros apoyos para las fuentes escritas tradicionales, una cura ilusoria para todos los males” (Portelli, 1991).

El *arkhé* que aquí desarrollamos tiene origen en un principio que no es único, que admite concomitancias y que, por consiguiente, no se produce una sola vez, sino que se repite a lo largo del tiempo, esto es, se trata de comienzos en plural. En consecuencia, el *arkhé* no está escrito, sino que se produce a través de la oralidad, mediante historias, momentos, lunas y hogueras. Es otro concepto de archivo. Aquí, el archivo está en constante construcción, necesita manifestarse para seguir existiendo. A esto, podemos vincular con lo expresado por la maestra, alfarera y ex presidenta de Kambuchi Apo Ña Vicenta:

Yo esta labor la aprendí de mi mamá, por eso luchamos para que nuestra cultura no se termine, que no quede solo en el cartel de que Itá es la ciudad del cántaro, sino que las nuevas generaciones se interesen en la cultura, en el trabajo de la alfarería y que no solo se interesen por las ganancias que puedan dar, porque no es mucho, pero sí es muy satisfactorio. (Nación, 2021)

La antropóloga y curadora guaraní Sandra Benites (2021a) expresa que, en su tradición oral, las versiones narrativas deben ser contadas desde la óptica de cada *teko*:

Teko es la forma de ser, la manera de estar en el mundo, la forma de ver el mundo. El *teko* se produce y se transforma durante la caminata de cada ser. Es un proceso que está siempre en movimiento y su transformación está relacionada con la experiencia y las relaciones con el entorno.⁸⁹

La autora relata aún que, en la sociedad guaraní, “el cuerpo y la lengua son la base de la sabiduría”⁹⁰. Además, manifiesta:

los diferentes conocimientos de los *juruá* (los blancos) están en el papel, quedan estáticos y no acompañan el movimiento, *omyi wa’e e guata*, el caminar. De esa forma, Benites concluye: creemos en nuestra historia porque nos enseña a

⁸⁹ “Na nossa tradição oral, as versões narrativas têm que ser ditas através da ótica de cada teko. Teko é o modo de ser, o modo de estar no mundo, o modo de enxergar o mundo. O teko se produz e se transforma durante a caminhada de cada ser. É um processo que está sempre em movimento e sua transformação está relacionada com a vivência e as relações com o entorno.”

⁹⁰ “Na sociedade guarani, o corpo e a língua são a base da sabedoria.”

construir *teko porã*, el “bienvivir”. Mi abuela decía que la escritura no tiene sentimientos, no camina, no respira.⁹¹

El escrito se vuelve ahora al *arkheion*, al espacio. ¿Es posible pensar la tierra como el *arkheion*? ¿En la tierra como la condición del archivo? Pues si el *arkheion* es el lugar donde se conservan los documentos públicos de una sociedad organizada en torno a la escritura, ¿podría ser el espacio del compartir el *arkheion* de una sociedad de la oralidad? El objetivo de estos cuestionamientos no es excluir la existencia o la importancia del archivo escrito, sino ampliar sus potencialidades.

El colectivo Kambuchi Apo, tiene su historia y su identidad entrelazadas por la tradición del *ñai'ũpo*, la arcilla negra que se recoge en un territorio que solía formar parte de la comunidad. Sin embargo, este vínculo se ha visto perjudicado por el hecho de que la recolección de esta arcilla se está viendo obstaculizada por la privatización de la propiedad, ya que el estero se encuentra en un terreno que ha sido vendido. Aunque la práctica del *ñai'ũpo* sigue viva y aún se comparte en el taller del colectivo, además de transmitirse entre generaciones de la comunidad, la dificultad de acceso al estero pone en peligro no sólo la existencia del *ñai'ũpo*, sino también la identidad de la comunidad y el mantenimiento de las familias que la componen. Y aquí, el riesgo lo plantean el espacio y las diferentes concepciones de la tierra. En otras palabras, la imposibilidad de acceder a una tierra determinada, que en un principio era de uso comunitario, compromete la identidad y la supervivencia económica de una comunidad.

El relato anterior acerca de la tierra y el acceso al estero puede verificarse en el vídeo *Kambuchi Apo - Porandu* (2023), cuando Ña Vicenta expresa lo siguiente (leer los subtítulos del vídeo):

⁹¹ “Os diferentes conhecimentos dos juruá estão no papel, ficam parados e não acompanham o movimento, omyi wa'e e guata, o caminhar. [...] Acreditamos em nossa história porque ela nos ensina a construir teko porã, o “bem-viver”. Minha avó dizia que não se podia acreditar muito no papel, pois o papel é cego, a escrita não tem sentimentos, não anda, não respira, é história morta.”



Imagen 18. Fragmentos del vídeo *Kambuchi Apo - Porandu* (2023)



Imagen 19. Fragmentos del vídeo *Kambuchi Apo - Porandu* (2023)



Imagen 20. Fragmentos del vídeo *Kambuchi Apo - Porandu* (2023)

Antes de avanzar en la reflexión, es necesario recordar a todas las comunidades que aún manifiestan el *ñai'ũpo*. Actualmente, el oficio ancestral legado del pueblo guaraní sigue vivo y es practicado en tres comunidades: en Peguahó (Yaguarón, Departamento de Paraguarí), en Caaguazú (Itá, Departamento Central) y en el barrio San Rafael de la Colonia 21 de Julio (Tobatí, Departamento de Cordillera) (Escobar, 2023).

Desde una perspectiva en que la tierra está destinada para todos los que la habitan, se implica una comprensión fundamental de la interdependencia entre el individuo, la comunidad y el entorno. En esta visión, la tierra no se concibe como una mera propiedad que puede ser adquirida o vendida a través de documentos legales, sino como un espacio compartido en el que la relación va más allá de la posesión individual y que incluso no pasa por ella. En esta ocasión, traemos a colación otra reflexión de Krenak, en la cual el pensador afirma que “cultivar las relaciones con nosotros mismos, con la tierra, con los bosques y con los demás animales es posible a través de lo que llamamos implicación, un vínculo afectivo con todo lo que hace posible

nuestra vida”⁹². Es precisamente en la implicación, y no en el desarrollo, donde se encuentra otra manera de relacionarnos con la tierra y nuestro entorno. Es interesante considerar estas palabras en portugués, ya que el autor juega con el término «desenvolver» (desarrollo), extrayendo «envolver» (implicación).⁹³

La idea de prescindir de documentos de compraventa se arraiga en la creencia de que la tierra no tiene un dueño exclusivo, desafiando así las concepciones convencionales de propiedad privada. Bajo esta filosofía, la tierra es percibida como un recurso común que brinda sustento y albergue a una comunidad en su conjunto. La ausencia de un propietario individual refleja la idea de que la tierra es una entidad viva, esencial para la existencia colectiva. En este enfoque, la interacción entre la tierra y la comunidad se basa en la reciprocidad y el respeto mutuo. El individuo no se ve como un dominador de la tierra, sino como un partícipe en un equilibrio necesario. Existe una comprensión profunda de la responsabilidad compartida de preservar y cuidar la tierra para las generaciones presentes y futuras.

Sin embargo, este paradigma choca con realidades políticas y legales que favorecen la privatización y la individualización de la propiedad. Las relaciones de propiedad, que requieren documentos legales y asignan derechos exclusivos sobre la tierra, entran en conflicto con esta otra perspectiva. La discordancia entre estas visiones puede generar tensiones y desafíos, ya que la filosofía de la tierra compartida se ve amenazada por sistemas que priorizan la propiedad privada en detrimento del bienestar común. En este choque, se revela la complejidad de armonizar la tradición arraigada en la conexión profunda con la tierra y las exigencias de las estructuras legales modernas, lo que se manifiesta incluso en la priorización del documento escrito sobre la oralidad.

En esta encrucijada, la conexión profunda entre la tierra y la comunidad, expresada a través de la tradición del *ñai’ũpo*, se ve confrontada por las exigencias modernas de la propiedad individual y la privatización. Este dilema resuena no sólo como un desafío local, sino como un microcosmos de tensiones más amplias entre las

⁹² “O cultivo de relações conosco mesmos, com a terra, com as matas, com os demais bichos é possível através do que temos chamado de envolvimento, um enlace afetivo com tudo que torna possível nossa vida” (Krenak, 2019 apud Núñez et al, 2020, p.164)

⁹³ “Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver.” (Krenak, 2020, p.24)

raíces guaraní –en los modos de ser, pensar y existir– y las imposiciones legales modernas. Sobre esto, recordamos que, así como hubo una conquista del tiempo, hubo algo similar con la noción de espacio:

[...] esas concepciones locales del espacio son reemplazadas por concepciones modernas cuyos dispositivos incluyen una noción cartográfica y la primacía del mapa; la mercantilización de la tierra y la noción de la propiedad privada; la primacía de la línea divisoria y el alambrado en la marcación de los reclamos individuales; y una concepción alienada de la tierra como unidad de producción, esencialmente separada del yo moderno y disponible para su utilización y explotación (Branch 2014; Castree y Gregory 2006; Edney 1997; Harvey 2001, 2005; Soja 1989, 2010). (Shepherd, 2015, p.21)

Otro día, caminando por las calles de Asunción (Paraguay), nos encontramos con un muro rosado sobre el cual estaba pintada la siguiente frase: «pe me'e jevy ore yvy»; una imagen que se grabó en mi mente. Tras captar la frase con una fotografía, busqué el significado de su escritura y encontré una canción en guaraní: «peme'e jevy / ore yvyperaa va'ekue / roiko'i aguã» (en español: «devuélvannos / la tierra que nos quitaron / para que podamos seguir viviendo»). Muy impactada por este encuentro, me doy cuenta de que el grafiti refleja de forma muy acertada la ciudad. En un país donde la presencia indígena y su legado es vibrante, donde se camina por las calles de la capital y se encuentra con grafitis en guaraní y en *jopara* (ver imagen 21), la contradicción entre la modernidad y lo local se intensifica. Acerca de lo local, Ballesteros (2003) expone:

Entre lo local, lo nacional y lo global se establecen distintas relaciones: lo local se asocia a lo próximo, cotidiano, familiar, "auténtico" y frente a lo nacional, está marcado por la diversidad. A ésta se opone la unicidad de lo nacional, espacio ampliado, que sin embargo se diversifica frente a lo global, ya que las naciones difieren en su especificidad. (p.36)



Imagen 21. Asunción, Paraguay (2022). Archivo personal.

Este choque, palpable en la privatización de un estero vital para la comunidad, pone de manifiesto la urgente necesidad de encontrar un equilibrio entre unas raíces arraigadas en la interdependencia con la tierra y estructuras jurídicas que pretenden imponer una visión más individualista y desconectada de estas tradiciones ancestrales. Bispo dos Santos expone:

[...] humanismo es una palabra compañera de la palabra desarrollo, cuya idea es tratar a los seres humanos como seres que quieren ser creadores, no como criaturas de la naturaleza, que quieren superar la naturaleza. En el lado opuesto de los humanistas están los *diversales*⁹⁴ – los cosmológicos u orgánicos. Para los *diversales*, no se trata de desarrollar, sino de implicar. Mientras nos implicamos orgánicamente, ellos se desarrollarán humanísticamente. La humanidad está en contra del involucramiento, está en contra de vivir conectados con los árboles, con la tierra, con los bosques. Desarrollo es sinónimo de desconectar, de apartarse del cosmos, de romper la originalidad.⁹⁵ (Bispo dos Santos, 2023a, p.30)

Mientras seamos humanistas incapaces de creer en la coexistencia de los *diversales*, no habrá implicación posible para nosotros.

Esta reflexión subraya la importancia de dilatar nuestras perspectivas y concepciones sobre las relaciones y vínculos en la sociedad contemporánea. En lugar de limitarnos a las formas tradicionales de entender y estructurar estas conexiones, debemos actualizar nuestra visión para reconocer y valorar otros tipos de vínculos que pueden existir. Si no lo hacemos, corremos el riesgo de seguir contribuyendo a la desaparición de las concomitancias que interactúan a nuestro alrededor y que participan en el mundo divergiendo de otras formas. La falta de apertura a la multiplicidad de coexistencias puede llevar a una serie de problemas, algunos de los cuales intentamos abordar en la actualidad mediante perspectivas decoloniales. Al abrirnos a nuevas formas de relacionarnos e implicarnos, podemos cultivar una mayor comprensión, empatía y respeto hacia las diversas formas de vida y experiencias humanas. Así, sostenemos: “la mayor aportación de América Latina a la cultura occidental procede de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza”⁹⁶.

⁹⁴ Dado que aún no existen textos del autor traducidos al español, hemos optado por traducir «diversais» literalmente por «diversales».

⁹⁵ “Humanismo é uma palavra companheira da palavra desenvolvimento, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza. Do lado oposto dos humanistas estão os diversais – os cosmológicos ou orgânicos. [...] Para os diversais, não se trata de desenvolver, mas envolver. Enquanto nos envolvermos organicamente, eles vão se desenvolver humanisticamente. A humanidade é contra o envolvimento, é contra vivermos envolvidos com as árvores, com a terra, com as matas. Desenvolvimento é sinônimo de desconectar, tirar do cosmo, quebrar a originalidade.”

⁹⁶ “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (Santiago, 1971, p.16)

En este capítulo nos centramos específicamente en el estudio del archivo y el objeto artístico. Sin embargo, es importante reconocer que estos dos conceptos son muy complejos y nos llevan a explorar diversos aspectos de la cultura y la sociedad. A medida que profundizamos, encontramos una multiplicidad de puntos de vista y significados que surgen precisamente de la diferencia. El archivo, por ejemplo, no sólo funciona como documentos escritos o registros históricos, sino que también es un espacio en el que participamos y construimos narrativas. Del mismo modo, el objeto artístico no se limita a su función estética, sino que también puede integrarse en la vida cotidiana. Estas nociones nos invitan a reflexionar sobre la naturaleza fluida y dinámica de la cultura y el arte, y sobre cómo estas formas de expresión contribuyen a la construcción de identidades individuales y colectivas en contextos diversos y cambiantes.

4.4 LA TIERRA Y LA PALABRA: ESPACIOS DE ARTE Y MEMORIA EN KAMBUCHI APO

*Moldearnos desde adentro / Como artesanos del mañana / Dar al barro del presente /
El dibujo de la suerte / Para el cántaro futuro*⁹⁷

Eduardo Martínez

Al ampliar lo que se incluye en los conceptos de arte y archivo, y al incorporar otros significados que pueden formar parte de ellos, es posible reflexionar sobre los objetos artísticos de Kambuchi Apo, el proceso del colectivo, la manera en que se mantiene esta tradición y la supervivencia de sus objetos, así como la trascendencia de que esto ocurra. En otras palabras, profundizar en los elementos mencionados nos ayuda a comprender la importancia de su existencia tal y como es. Comprendemos la relevancia de considerar las piezas de Kambuchi Apo como objetos artísticos, la precisión de que la práctica de Kambuchi Apo continúe con la preservación de una tradición que es significativa para el colectivo –lo que representa no utilizar tornos y

⁹⁷ Martínez, Eduardo (2020).

moldes, aunque ello implique un ahorro de tiempo— y la crucial importancia de la oralidad para la existencia y el futuro del *ñai'ũpo*.

El colectivo Kambuchi Apo está compuesto por un grupo de mujeres alfareras y sus familias, quienes participan en los procesos del colectivo en diversas etapas, como la recolección de arcilla, la creación de objetos, su transporte a las ferias, entre otras actividades. Es posible conocer algunas de las posiciones del grupo a través de su página de *Instagram* (@kambuchi_apo), en este canal se encuentra la explicación de que el grupo es un Centro Cultural Comunitario que sostiene, transmite, educa y sigue su legado vivo del *Ñai'ũpo* (Quehacer Cerámico) intergeneracionalmente (2023, vía *Instagram* www.instagram.com/p/CxkoaQ8O1R2/). Además, explican:

Nuestra especialidad son los utensilios para el uso directo al fuego y para contener líquidos cuyos orígenes están intimamente ligados a la gastronomía y usos rituales comunitarios.

Nos dedicamos a no industrializar la técnica ancestral cerámica de legado Guaraní por siglos, realizando cada obra en forma colombyn (proceso espiralado de abajo hacia arriba) para los utensilios autóctonos desde el territorio de donde se obtiene el ñai'ũ (arcilla negra).

Nombramos en el nombre originario en la lengua Guaraní a esta técnica totalmente artesanal: *Ñai'ũpo* (arcilla negra + hacer/con la mano) como una autodeterminación en comunidades que aún sobreviven sosteniéndose gracias a este oficio ancestral, lo siguen transmitiendo a las siguientes generaciones y se manejan aún exclusivamente en su lengua [el *jopara*] en su cotidianeidad.

Cada pieza es auténticamente única y hoy, esta técnica del *Ñai'ũpo* (quehacer cerámico) es reconocida como un Patrimonio Cultural del Paraguay.

Valorando y apoyando con respeto a la sabiduría de comunidades locales portadoras que son parte de nuestras raíces e identidad, nuestra herencia cultural seguirá viva! (2022, vía *Instagram* <https://www.instagram.com/p/CgtqUtaDrYm/>)

En esta declaración percibimos algunos puntos cruciales para la discusión. Primero, la finalidad de los objetos que producen. Luego, la supervivencia de una técnica ancestral guaraní a través de la transmisión oral que hoy se realiza en *jopara*. Y, aún, observamos un discurso expresado en plural, lo cual posibilita la comprensión de la colectividad y la autoría múltiple de Kambuchi Apo, enfatizando la importancia de las autorías colectivas en los procesos artísticos y en la continuidad del legado.

En cuanto a los objetos artísticos, volvemos al pensamiento de Bispo dos Santos y retomamos una frase en la que afirma que “el arte es una conversación de almas

porque va del individuo a la comunidad, porque se comparte”⁹⁸. Desde este punto de vista, justificamos la naturaleza artística de los objetos utilitarios creados por Kambuchi Apo, argumentando que el arte permite contemplar la vitalidad continua y el uso práctico de estos objetos artísticos.

En cuanto a la transmisión oral, que defendemos como una forma crucial y posible de archivo, es igualmente importante reconocer la relevancia del registro convencional escrito / impreso, como se detalla en el libro documental *Kuñã okambuchi apo. Mujeres que hacen cántaros* (2020), elaborado por el colectivo, y en la declaración del ñai’ũpo como un Patrimonio Cultural Inmaterial⁹⁹. Lo que reivindicamos aquí no es la sustitución de una forma por otra, sino la posibilidad de realizar un archivo que trascienda la escritura. Esta afirmación se basa en el hecho de que el libro documenta la producción cerámica de Kambuchi Apo en Itá, sirviendo como evidencia histórica del colectivo y actuando como un freno ante cualquier intento de distorsionar esa historia, como sucedió en tiempos de pandemia cuando un hombre trató de apropiarse de un objeto del colectivo intentando regístralo bajo su nombre y prohibir la producción por el colectivo¹⁰⁰.

Finalmente, agregamos a la discusión la cuestión de la pluralidad en el proceso artístico de Kambuchi Apo, así como en la transmisión del ñai’ũpo. En este punto, es crucial recordar que el interés de cada participante tiene una relevancia equiparable. Sin aquellos que recolectan la arcilla, la transportan, la amasan, la preparan, la moldean, la bruñen, la hornean, la pintan, la llevan a ferias y la venden, el proceso queda inconcluso. De igual manera, todos los miembros del colectivo intervienen en alguna fase del proceso, lo que implica que el objeto no tiene un único autor, sino que todos los que participan en Kambuchi Apo contribuyen a su creación. Aunque esto pueda parecer sencillo, es conocido que muchos procesos con varios autores terminan asociados a un

⁹⁸ “A arte é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada.” (Bispo dos Santos, 2023a, p.23).

⁹⁹ Puede consultarse en: El ñai’ũpo es declarado patrimonio cultural. Recuperado de: <www.elnacional.com.py/agenda-cultural/2021/06/12/el-naiupo-es-declarado-patrimonio-cultural/>.

¹⁰⁰ Puede consultarse en: Alfareras piden Justicia ante intimación de empresario. Recuperado de: <independiente.com.py/alfareras-piden-justicia-ante-intimacion-de-empresario/>.

solo nombre. A menudo, no es el artista quien recoge y prepara la arcilla o quien moldea el objeto o quien realiza la venta, pero es su nombre y ninguno más es el que acompaña a la pieza.

Además, es crucial resaltar el interés que debe existir para preservar el legado del *ñai'ũpo*. Para que este perdure, es imperativo que su técnica se transmita de generación en generación, y que el movimiento se mantenga activo; de lo contrario, algo se perderá. Al mismo tiempo, es esto lo que da sentido a la existencia del *ñai'ũpo* hasta el día de hoy. Por lo tanto, es esencial que los motivos subyacentes al *ñai'ũpo* y la creación de objetos utilitarios continúen expresándose. Además, es importante luchar para que no se vendan los esteros, que no se obstruya el acceso a ellos, pues sin la arcilla negra, la tradición del *ñai'ũpo* tampoco podrá sobrevivir.

En este espacio, la arcilla no se compra, se recoge; no se piensa en términos de mercado, sino en la preservación de una identidad y en el mantenimiento de una comunidad. Mientras el hegemónico busca aumentar el valor de sus obras en el mercado a partir de una marca, Kambuchi Apo busca preservar el legado del *ñai'ũpo* y asegurar la continuidad de su expresión con la debida valorización. La pluralidad de voces y la transmisión de etnosaberes a lo largo de generaciones son fundamentales para la existencia y significado de su arte. En este contraste, hacemos hincapié en la importancia de cuestionar y desafiar las prácticas hegemónicas en el mundo del arte, abogando por un enfoque más inclusivo y colaborativo que también esté arraigado en la auténtica expresión cultural.

La exploración de la relación entre el objeto artístico y el archivo en el contexto de Kambuchi Apo revela no solo la vitalidad de una tradición guaraní, sino también las tensiones contemporáneas entre las concepciones indígenas y las estructuras legales modernas. La resistencia de este colectivo no solo se manifiesta en la creación de objetos utilitarios, sino también en la preservación de una técnica ancestral transmitida oralmente. Recordamos que, en una cultura eminentemente oral, todo aquello que no queda fijado en la memoria de la colectividad desaparece (Jiménez, 2003, p.65).

Al cuestionar la exclusión de objetos utilitarios contemporáneos en los espacios expositivos y al abrazar la pluralidad en la autoría artística, Kambuchi Apo desafía las narrativas que buscan relegar las culturas indígenas y sus legados al pasado. La cerámica utilitaria no es simplemente un objeto estático, sino una expresión viva de resistencia y supervivencia, narrando historias de comunidades que han enfrentado violaciones y silenciamiento. En contraste con una visión hegemónica e individualista

que limita el acceso al conocimiento y mercantiliza el proceso creativo, la filosofía de Kambuchi Apo resalta la importancia de la colaboración y la igualdad en cada etapa de su arte. En este contexto, el proceso no se concibe como una mera creación individual, sino como una obra colectiva donde cada participante es reconocido como un autor fundamental.

La reflexión sobre el archivo como una construcción que va más allá de documentos escritos tradicionales destaca la importancia de las conversaciones, diálogos y narraciones compartidas. La tradición oral y la transmisión del *ñai'ūpo* emergen como formas de archivo dinámicas que desafían las jerarquías establecidas y enriquecen la comprensión del pasado y el presente. En última instancia, Kambuchi Apo no solo desentraña la hipótesis errónea de la extinción de modos indígenas, sino que también ofrece una perspectiva alternativa donde el arte y el archivo se entrelazan ampliando la voz de las comunidades y preservando sus etnosaberes de manera viva y participativa. En este diálogo entre lo artístico y lo archivístico, el colectivo demuestra que la autenticidad y la resistencia pueden coexistir, desafiando las narrativas hegemónicas y reivindicando la importancia de las voces de pueblos tradicionales en la construcción de la historia y la identidad.

En conclusión, planteamos todo esto considerando la importancia de recuperar la posibilidad de que otras categorías no sean marginadas del arte, donde lo estético y lo artístico se potencien con una mayor participación y pluralidad en los procesos. Además, abogamos por que lo individual no sea superior ni mejor que lo colectivo, sino que todos los creadores tengan valor y reconocimiento. Asimismo, proponemos una negación frente a la idea de que el objeto artístico deba limitarse a un punto específico, ya sea a una observación estática u otra acción.

Se vuelve también a las instituciones del arte, exigiéndoles una visión ampliada que abarque más ideas y personas, abandonando la exclusión y asumiendo la responsabilidad por lo que les concierne.

Se recuerda la vitalidad de la técnica utilizada por el colectivo, reconociendo que, de no ser por la oralidad, no habría perdurado con tanta fuerza y participación en la comunidad. Sin embargo, hablamos también del potencial del archivo escrito y reafirmamos una vez más que lo que buscamos en esta reflexión no es una sustitución, sino una mayor apertura y contemplación en cuanto al concepto de archivo, subrayando nuevamente la inexistencia de un archivo sin su entorno y la importancia de las voces

vivas que permiten la supervivencia de una técnica en una comunidad cuya identidad está impregnada por ella.

Retomamos las ideas de concomitancia y de coetaneidad, para reafirmar sus importancias en evitar la exclusión o la desvalorización de cualquier manifestación, ya sea en la construcción de lo que rodea al arte, al archivo, a la tierra u otras experiencias. Para que existan conexiones, es necesario apertura y respeto. “No se trata de un pensamiento binario, sino de un pensamiento fronterizo”, así como cree Bispo dos Santos. “No se pretende que el humanismo deje de existir, sino que haya diálogos fronterizos”.¹⁰¹

¹⁰¹ “Não se trata de um pensamento binário, mas de um pensamento fronteiriço. [...] não queremos que ele [humanismo] deixe de existir, só queremos que haja diálogos de fronteira.” (Bispo dos Santos, 2023a, p.31)

CONCLUSIÓN

Antes arte do que tarde.¹⁰²

Jaider Esbell

Llegar a la conclusión de esta investigación es posible gracias a un sueño compartido por muchas mentes. Un sueño en el sentido que describe Ailton Krenak (2020):

el sueño es un lugar de circulación de afectos. Afectos en el sentido amplio de la palabra. En cómo el sueño afecta al mundo sensible; de cómo el acto de contarlos es traer conexiones del mundo de los sueños al amanecer, presentarlos a tus compañeros y transformar eso, en el momento, en materia intangible.¹⁰³

Hemos percibido cómo los procesos decoloniales buscan cuestionar y dismantelar las consecuencias del colonialismo, la colonialidad y el eurocentrismo. Este enfoque implica reconocer, respetar y valorar los diversos modos de vida y ser, incluyendo múltiples formas de hacer, expresar y conceptualizar el arte. Aunque hemos criticado el arte tradicional europeo, nuestro objetivo es eliminar su carácter excluyente y despojarlo de la pretensión de ser el único y verdadero arte, sin desconsiderar sus aportes, importancia y existencia. También hemos abordado la cuestión estética y la tradición teórica que han otorgado al arte europeo su posición predominante.

Concluimos que el debate decolonial no debe limitarse a la teoría; es esencial que se manifieste en las diferentes realidades y contextos. La resistencia y supervivencia de las prácticas anticoloniales han posibilitado los movimientos decoloniales actuales. Todo lo que hoy se encuentra subordinado debe liberarse de esa condición, y lo que es dominante debe transformarse. No debemos pensar en jerarquías,

¹⁰² 2021, p.90

Más vale arte que tarde. (Libre traducción)

¹⁰³ “o sonho é um lugar de veiculação de afetos. Afetos no vasto sentido da palavra: [...] como o sonho afeta o mundo sensível; de como o ato de contá-los é trazer conexões do mundo dos sonhos para o amanhecer, apresentá-los aos seus convivas e transformar isso, na hora, em matéria intangível.” (p.37)

sino en coexistencias. Si bien la palabra «arte» proviene del griego y está cargada de un pensamiento centrado en Europa, nuestra intención es ampliar este concepto para incluir otros significados y existencias posibles.

Tras un acercamiento inicial con las teorías críticas respecto a los procesos de colonización y sus dimensiones, propusimos en nuestra investigación una acción práctica en la vida cotidiana del ámbito artístico, donde se produce un encuentro entre el espacio tradicional y una práctica anticolonial: el *ñai'ũpo*. Este cruce ha sido concebido y desarrollado por una persona que actúa en la academia en Argentina y un colectivo de mujeres alfareras paraguayas, quienes se esfuerzan diariamente por mantener su oficio y la tradición de sus ancestros.

Este encuentro es relevante por varias razones. Por un lado, está el deseo de una investigadora de estéticas decoloniales y anticoloniales de intentar generar una huella en el circuito artístico, más allá de su escrito. Aunque este impacto puede parecer pequeño en un ámbito general, ha sido significativo para las alfareras que continúan con el *ñai'ũpo*, como ellas mismas lo expresan. Por otro lado, el objetivo de Kambuchi Apo de tener sus *tembipuru* en uno de los museos más importantes de su país representa un reconocimiento directo de su tradición y de que lo que hacen es arte. Además, observamos cómo este espacio tiene el poder de legitimar el valor de su trabajo ante el público, lo que refuerza la importancia que las alfareras ya reconocen en continuar creando y transmitiendo la técnica del *ñai'ũpo* a sus hijos y nietos, además de posibilitar la venta de los *tembipuru* por un valor más justo.

Consideramos que Kambuchi Apo y todo lo que conforma el colectivo participan activamente en un movimiento decolonial en el arte, dado que la práctica y la resistencia del *ñai'ũpo* están imbuidas de un significado anticolonial. Sus modos de existir y resistir en los márgenes de Asunción refuerzan este carácter. La realización de la exposición con las piezas del colectivo, las dificultades involucradas y todo lo que ha representado su ejecución, política y socialmente, también lo confirman. Este acontecimiento es, quizás, uno de los caminos hacia el pluriverso, a la posibilidad de coexistir, de encontrar diversas formas de vida en un espacio en común, de ubicar expresiones artísticas divergentes en un mismo museo.

Es crucial narrar la historia y la identidad de Kambuchi Apo en diversos contextos, resaltando el significado de su práctica y su *ñai'ũpo*, para fomentar el reconocimiento, la comprensión y la valoración de sus diversas facetas. Es a través de este conocimiento que podremos apreciar su contribución a la apertura hacia la

multiplicidad. Además, este reconocimiento es fundamental para su continuidad, dado que dependen de las ventas para mantener su labor, y la valoración adecuada facilita el sustento y la perpetuación de sus tradiciones. Si, como señala Fanon (1963), "El mundo colonial es un mundo en compartimientos" (p. 21), entonces la cuestión es transformarlo en un mundo compartido.

De ese mismo modo, concordamos en que las dicotomías y los binarismos de la filosofía colonial solo contribuyen al mantenimiento de las jerarquías presentes en la estructura que mantienen un carácter eurocéntrico. Estas divisiones crean y perpetúan desigualdades al establecer categorías rígidas que valoran más ciertos conocimientos, prácticas y expresiones culturales sobre otras, reforzando un sistema de dominación y exclusión. Observamos que los *tembipuru* de Kambuchi Apo pueden ser considerados tanto arte como artesanía, integrando y reflejando elementos presentes en ambos conceptos sin necesidad de ser clasificada de modo único. Esta visión no solo desafía las divisiones tradicionales, sino que también invita a una reevaluación de los criterios que usamos para valorar las creaciones artísticas.

Una pieza que es arte y artesanía a la vez puede trascender las limitaciones impuestas por estas categorías, evidenciando que las distinciones rígidas no siempre capturan la riqueza y la complejidad de las diversas expresiones. Al reconocer el valor intrínseco de una obra en su capacidad de ser múltiples cosas a la vez, intentamos una comprensión más justa y respetuosa de lo que representa el objeto en su contexto. En lugar de optar por una u otra idea, abrazamos la posibilidad de una coexistencia que enriquece nuestra percepción y aprecio de los mundos. Esta perspectiva fomenta un ambiente donde la multiplicidad es vista como esencial para el avance cultural y artístico. Si "el arte es una forma de cruzar al otro"¹⁰⁴, entonces dejémonos atravesar en todos los sentidos.

Hemos observado cómo el concepto de arte ha cambiado a lo largo de la historia, dependiendo de su tiempo, contexto y ubicación. En la actualidad no es diferente. La posibilidad de ampliar este concepto hacia otras nociones del arte es una consecuencia del mundo colonizado en el que estamos inmersos. Si en nuestro territorio existen

¹⁰⁴ "[a arte] É uma forma de atravessar o outro." (Benites, 2021b)

diversas visiones del mundo, cosmovisiones y culturas, estas deben reflejarse también en el arte. De lo contrario, perpetuamos el colonialismo que impide la pluralidad y se aferra a una visión singular-europea.

Descartamos la asociación entre individual-artista y colectivo-artesano y comenzamos a comprender qué configura realmente el sujeto en el arte. No se trata simplemente de autoría, sino de una valorización más amplia que incluye todo aquello y a todos quienes hacen posible la realización de una obra. Esta perspectiva nos invita a reevaluar la concepción tradicional del arte, desafiando la noción de que la creatividad y la genialidad son dominios exclusivos del artista. Si el arte occidental es siempre completo y siempre «en poder», es individual y no colectivo (Anzaldúa, 2016), el arte decolonial y anticolonial se caracteriza por ser abierto, democrático y colectivo. En estos enfoques, la creación artística es vista como un proceso inclusivo que valora la participación de múltiples actores. No se trata solo del artista, sino de la comunidad, del contexto, de los materiales y de las tradiciones que convergen para dar vida a la obra. Este enfoque colectivo rompe con la idea de la autoría exclusiva y reconoce la importancia de las colaboraciones y las contribuciones diversas. Es un arte que se nutre de la interacción y del diálogo, que celebra la pluralidad de cuerpos y experiencias.

Comprendemos la importancia de reconsiderar los fundamentos que rigen nuestra relación con la tierra y el entorno en el que existimos. Al igual que la noción de lo que es la «tierra» es diversa, también lo es la forma en que podemos convivir con ella. Este proceso de reevaluación es crucial, ya que nuestras interacciones con el entorno no solo reflejan nuestra comprensión del mundo, sino que también configuran nuestra identidad y nuestras historias colectivas. Al cuestionar y reimaginar estas bases, podemos abrirnos a diferentes formas de relacionarnos con nuestro espacio, formas que sean más respetuosas y quizás sostenibles. Asimismo, es fundamental ampliar las posibilidades de cómo nuestros modos de vivir son narrados y transmitidos. La percepción de la diferencia no debe quedarse en la tolerancia. El desafío más grande radica en encontrar formas de hacer coexistir las diferencias sin que una sobresalga sobre la otra. Para lograrlo, necesitamos fomentar el diálogo, la colaboración y el respeto, promoviendo un entorno donde todas las voces puedan ser escuchadas y valoradas. Esto requiere un compromiso activo para dismantelar las jerarquías y los privilegios que históricamente han permitido que ciertas perspectivas dominen sobre otras.

Si las comunidades que practican el *ñai'ũpo* no hubieran continuado la tradición oral de enseñanza, es posible que la técnica se hubiera perdido. Del mismo modo, si no ampliamos la noción política y social de la tierra para que los terrenos de los esteros dejen de venderse y se gestionen comunitariamente, el *ñai'ũpo* desaparecerá y pronto dejará de haber comunidades tradicionales que lo practiquen y mantengan viva la tradición ancestral. Aunque las personas que han adquirido los esteros puedan continuar con el *ñai'ũpo*, reconocemos la importancia de mantener viva la técnica en manos de quienes la aprendieron de sus ancestros. Tampoco consideramos coherente cobrar a estas personas por el acceso a los esteros. Entonces, «arte» no es el único concepto que nos esforzamos por ampliar.

Crear espacios de coexistencia implica reconfigurar nuestras estructuras sociales, políticas y culturales para que sean más plurales y representativas. Debemos diseñar políticas y prácticas que promuevan la multiplicidad y el respeto mutuo, reconociendo y buscando respuestas para las injusticias históricas. Reconsiderar nuestra relación con el espacio y la tierra, y ampliar las formas en que narramos y valoramos nuestras historias e identidades, nos permite construir una sociedad donde la multiplicidad no solo sea aceptada, sino que sea vista como una fuerza vital que enriquece nuestras vidas y nuestro mundo.

Coincidimos con la afirmación de Anzaldúa (2016, p.146): “Nada sucede en el mundo «real» a menos que suceda primero en las imágenes dentro de nuestra mente”. Es por lo que soñar y concebir la exposición *Ñai'ũguágui Tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ũpo* en el Museo del Barro ha sido el camino que encontramos para descubrir maneras de proseguir con todo lo que aquí hemos defendido. Kambuchi Apo, su existencia y persistencia en un mundo colonial, representa que es posible vislumbrar un pluriverso, que es posible romper y resignificar nociones que a veces nos parecen cerradas, pero que deben abrirse y admitir todas las formas de vida. La vida en comunidad, el uso del *jopara*, la práctica contemporánea del *ñai'ũpo*, la dimensión artística de la artesanía, el cuidado familiar combinado con el trabajo, el acceso al estero y el reconocimiento de la importancia de su tradición son elementos que hacen posible la existencia de Kambuchi Apo. Esta existencia anticolonial representa una resistencia al sistema que domina el mundo, y en eso se basa toda esta investigación.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Afrolis (2017a). Podcast: Áudio 166 - Lugar de fala e relações de poder com Jota Mombaça (Parte I). Afrolis. Recuperado de: <https://open.spotify.com/episode/4eS5EwwXK7rXhDd8zZ5ASn>.

Afrolis (2017b). Podcast: Áudio 167 - Lugar de fala e relações de poder com Jota Mombaça (Parte II). Afrolis. Recuperado de: <https://open.spotify.com/episode/2HbkYdKCa1bGdeltKB5hde>.

Benites, Sandra (2021b). (01 de agosto de 2021). Sandra Benites: 'É preciso escutar mais as culturas historicamente silenciadas'. [Entrevista de Amauri Arrais]. Gama Revista. Recuperado de: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/de-quem-e-a-cao-indigena/sandra-benites-curadora-masp-culturas-indigenas/>.

Centro de Documentación Indígena No'Ilhametwet (23 de abril de 2022). Presentación Virtual del Libro del Colectivo Kambuchi Apo [Archivo de Vídeo]. YouTube. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=NIph0SI4tP4&t.

Ceramicast. 013/Kambuchi Apo - Colectivo de Mujeres Alfareras de Caaguazú Itá. Marzo de 2021. Recuperado en: <https://open.spotify.com/episode/1RYQFP34GoyLpReILRMav7si=c6d2304122644d00>.

Cusicanqui, Silvia Rivera (22 de julio de 2010). Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón.

Dorneles, Dandara. (2022). PALAVRAS GERMINANTES - ENTREVISTA COM NEGRO BISPO. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/358041885_PALAVRAS_GERMINANTES_-_ENTREVISTA_COM_NEGRO_BISPO.

El Nacional (27 de noviembre de 2020). Lanzarán "Libro documental Kuña Okambuchi Apo". Diario El Nacional. Recuperado de: www.elnacional.com.py/agenda-cultural/2020/11/27/lanzaran-libro-documental-kuna-okambuchi-apo/.

Experiências Descoloniais: estudos e práticas (2020). Arte e descolonização: desafios artístico-políticos para a América Latina Profa. Dra. Debora Pazetto. 1h05m08s. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uDH-U8aOn1E>. Acceso en 4 mayo 2021.

Kambuchi apo [@kambuchi_apo]. (1 de junio de 2021). Kambuchi Apo elabora piezas únicas utilizando materiales como arcilla y las cocen al fuego. [Fotografía]. Instagram. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/CPkx-iFjRcK/>.

Kilomba, Grada. (2016). "O racismo é uma problemática branca", diz Grada Kilomba. Revista Carta Capital. Recuperado de: <https://www.cartacapital.com.br/politica/2016-co-racismo-e-uma-problematika-branca2016-d-uma-conversa-com-grada-kilomba/>.

La Nación (2021). Alfareras nativas de Itá crean novedoso lavamanos en forma de mujer paraguaya. Recuperado de: www.lanacion.com.py/pais/2021/03/03/alfareras-nativas-de-ita-crean-novedoso-lavamanos-en-forma-de-mujer-paraguaya/.

Lacombe, Milly (2020). Só o homem nu compreenderá: O ambientalista, líder indígena e pensador Ailton Krenak divide sua visão de um mundo doente, mas que ainda pode nos salvar. Revista Gol nº 220, outubro de 2020. Recuperado de: <https://static.voegol.com.br/voegol/revista/220_revista_GOL_220.pdf>. pp.36-42.

Martínez, Eduardo (2020). Kambuchi pyahu. Pytû Mimbi, parte III. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CuGh2paYs38>>.

Mombaça, Jota (2017). Lugar de escuta. Conferência Vozes do Sul do Festival do Silêncio. Consulta em: <<https://www.facebook.com/100001581737491/videos/1565383996857643/>>.

Núñez, Geni (2021a). Luta e pensamento anticolonial: Uma entrevista com Geni Núñez. [Entrevista de Luma Lessa]. Revista Epistemologias do Sul. v. 5 n. 2 (2021): Feminismos latino-americanos, ativismos e insurgências. Recuperado de: Parte 1. <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3482>>.

Pazetto, Debora. Em: TV Aisthesis (2021). Estética descolonial [Arquivo de Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=wLvqAc8QG28>>. 5m40s-24m30s.

Podcast do lugar (2022). O espiralar do tempo - Geni Nuñez - SIM 2022 #3. 23m10s. Recuperado de: <www.open.spotify.com/episode/6kHrBGw9z3MITJDoqsATJm>.

Porandu (2023). Kambuchi Apo - Porandu. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=2hrCFU5ckrs>.

Rosa, Sallisa (2019). Horta de Mandioca: um caminho artístico ancestral. Recuperado de: <<https://old.guaja.cc/horta-de-mandioca/>>.

Selvagem ciclo de estudos sobre a vida (2023). 14 - MEMÓRIAS ANCESTRAIS - Memória não queima - Ailton Krenak. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=pv3WpTbT5Ko>.

Sosa, Mercedes (2013). Mercedes Sosa - Agua, Fuego, Tierra y Viento (Documental). Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=Nq2Yfq_wS1M>.

Sosa, Mercedes; SOLEDAD (2009). Agua, Fuego, Tierra y Viento. Véase em: <<https://open.spotify.com/track/6fVtNDz3Tv0boFslwLaQJM?si=5033eef9a48a4466>>.

Villasante, Tomas Rodriguez (9 de out. de 2017). ORLANDO FALS BORDA CONCEPTO SENTIPENSANTE. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=mGAy6Pw4qAw>.

Voces de Olleras. Podcast. Recuperado de: <<https://open.spotify.com/show/6q6fC0KnH6l4DU18qUwBBT>>.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005). *El autor como gesto*. En: Profanaciones, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Anzaldúa, Gloria (2016). *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Atalay, Sonya (2006). *Indigenous Archaeology as Decolonizing Practice*. The American Indian Quarterly. 30(3), pp. 280-310. Recuperado de: <<https://doi.org/10.1353/aiq.2006.0015>>.
- Ávila-Rojas, Odín. (2021). *¿Anti o decolonialismo en América Latina? Un debate actual*. Sociedad Y Economía, (44), e10210669. Recuperado de: <<https://doi.org/10.25100/sye.v0i44.10669>>.
- Ballesteros, Elsa Flores. (2003). *Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano, de la modernidad a la globalización y la antiglobalización*. En: Revista Huellas. N.º 3. Mendoza. Recuperado de: <<https://www.flacsoandes.edu.ec/buscador/Record/uncu-167/Details>>.
- Benites, Sandra (2021a). *Kunhã py'a guasu*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n.15, dez. 2021. pp. 92-104.
- Benjamin, W. (1999). El autor como productor. En: *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III, Madrid, Taurus.
- Bispo dos Santos, Antônio (2015). *COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS: Modos e significados*. Brasília.
- Bispo dos Santos, Antônio (2023a). *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora.
- Bispo dos Santos, Antônio (2023b). Somos da terra. En: *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023, pp.7-17.
- Boas, Franz (1896). *As limitações do método comparativo da antropologia*. En: Boas, Franz (2005). *Antropologia Cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Canclini, Néstor García (1990) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Carreres, Vicente (2015). La historiografía estética: pasado y presente. En: Haro, Pedro Aullón de (Ed.) (2015). *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*. Madrid: Dykinson, pp. 325-389.
- Castro-Gómez, Santiago, (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'. En: Lander, Edgardo (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708045330/8_castro.pdf>.
- Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón, (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En: Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (comp.) (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá*

del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, pp.9-23.

Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. España: Ediciones Akal, S.A.

Danto, Arthur (2005). La belleza y la definición filosófica del arte. En: Danto, Arthur (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, pp. 53-77.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Dussel, Enrique (2018). *Siete hipótesis para una estética de la liberación*. En: Astragalo, n. 24. Estéticas de la globalización. Apogeo y resistencias, julio.

Eshell, Jaider (2018). *MAKUNAIMA, o meu avô em mim! Iluminuras*. Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

Eshell, Jaider (2021). O encontro à beira do abismo - o grito da AIC* é por mais vida. En: *34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro mas eu canto: catálogo*. São Paulo: Bienal de São Paulo. Recuperado de: <https://issuu.com/bienal/docs/34bsp_catálogo-pt-web>. Acceso: 9 mar. 2023.

Escobar, Arturo (2004). *Más allá del tercer mundo: Globalidad imperial, colonialidad global y movimientos sociales anti-globalización*. Nómadas (Col), (20),86-100. Recuperado de: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117734009>>.

Escobar, Arturo (2016). *Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur*. AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana, ISSN-e 1578-9705, vol.11, n. 1, 2016. Enero–Abril, pp.11-32. Recuperado de: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5647073>>.

Escobar, Celeste (2023). *Ñai'ũpo rape: Un diálogo de etnosaberes ancestrales*. Asunción: FONDEC.

Escobar, Celeste; Martins, Vitória (2024). *Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo Ñai'ũpo*. Asunción: FONDEC.

Escobar, Celeste; Rodríguez, Vicenta (2020). *Kuñã okambuchi apo: Mujeres que hacen cántaros*. Asunción: FONDEC.

Escobar, Ticio (1982). Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay. En: Escobar, T. (2021). *Contestaciones: Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210610034809/Contestaciones.pdf>>.

Escobar, Ticio (1986). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. En: Escobar, T. (2021). *Contestaciones: Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Escobar, Ticio (2004). El arte fuera de sí. En: Escobar, T. (2021). *Contestaciones: Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Escobar, Ticio (2008a). Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas. En: Escobar, T. (2021). *Contestaciones: Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
Recuperado de:
<<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210610034809/Contestaciones.pdf>>.

Escobar, Ticio (2008b). Santo y seña. Acerca de la imagería religiosa misionera y popular en el Paraguay. En: Escobar, T. (2021). *Contestaciones: Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. Traducción de Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica.

Gnecco, Cristóbal; Haber, Alejandro; Shepherd, Nick (2015). *Arqueología y decolonialidad*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo.

Gomes, Nilma Lino (2018). O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. En: Bernardino-Costa, Joaze; Maldonado-Torres, Nelson; Grosfoguel, Ramón (org.) (2018). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, pp.247-275.

Gómez Moreno, Pedro Pablo (2015). Presentación. En: *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), pp.9-15. Recuperado de: <www.issuu.com/paulusgo/docs/libro_esteticas_fronterizas_ppg>.

Gómez Moreno, Pedro Pablo; Mignolo, Walter (2012a). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez Moreno, Pedro Pablo; Mignolo, Walter (2012b). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Haraway, Donna. J. (1995). Capítulo 7. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Jiménez, José (2003). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.

Jones, Aldo (2021). *Itá pueblo de indios (1537-1848)*. Asunción: Ed. Arandurã.

Krenak, Ailton (1992). Antes o mundo não existia. En: Novaes, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras. pp.201-204. Recuperado de: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/antes-o-mundo-nao-existia/>>.

Krenak, Ailton (2020). *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lugones, María (2008). *Colonialidad y Género*. Bogotá: Tabula Rasa (9). pp.73-101

Maldonado-Torres, Nelson (2009). El pensamiento filosófico del “giro descolonizador”. En: Dussel, Enrique; Mendieta, Eduardo; BOHÓRQUEZ, Carmen (ed.) (2009). *El*

pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos. México: Siglo XXI: Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe. pp. 683- 697. Recuperado de: <www.enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/62.Pensamiento_filosofico_Caribe.pdf>.

Mendo Carmona, Concepción (1995). Los archivos y la archivística: evolución histórica y actualidad. En: Ángel Ruiz Rodríguez, Antonio. (ed.). *Manual de Archivística*. Madrid: Editora Síntesis.

Meneses, C, Y. (2014). *Oralidad, escritura y producción de conocimiento: comunidades de "pensamiento oral", el lugar de los etnoeducadores y la etnoeducación*. Praxis. Vol. 10. p.119-133.

Mignolo, Walter (2009). El pensamiento decolonial, desprendimiento y apertura. En: Dussel, Enrique; Mendieta, Eduardo; Bohórquez, Carmen (ed.) (2009). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*. México: Siglo XXI: Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe. pp. 659- 672. Recuperado de: <www.enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/62.Pensamiento_filosofico_Caribe.pdf>.

Mignolo, Walter (2012). Primera parte: Lo nuevo y lo decolonial. En: Gómez Moreno, Pedro Pablo; Mignolo, Walter (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 21-47.

Mignolo, Walter (2015a). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. En: *Habitar la Frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB y UACJ. pp.173-189.

Mignolo, Walter (2015b). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. En: *Habitar la Frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB y UACJ.

Mignolo, Walter (2015c). Prólogo: De lo estético/estésico y lo decolonial. En: Gómez Moreno, Pedro Pablo (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), pp.9-15. Recuperado de: <www.issuu.com/paulusgo/docs/libro_esteticas_fronterizas_ppg>.

Mombça, Jota (2021). *Não vão nos matar agora*. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó.

Núñez, Geni (2021b). *Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário*. ClimaCom. Diante dos Negacionismos [online], Campinas, ano 8, n. 21. noviembre 2021. Recuperado de: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/monoculturas-do-pensamento/>>.

Núñez, Geni et al (2020). Partilhar para reparar: tecendo saberes anticoloniais. En: Fernandes, Rosa Maria Castilhos; Domingos-Kaingang, Rosangela (org.). *Políticas Indigenistas: contribuições para afirmação e defesa dos direitos indígenas*. Porto Alegre: Editora UFRGS. pp.153-167. Disponible en: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/218334/001123165.pdf?sequence=1#page=153>>.

Olivé, León (2009). Por una auténtica interculturalidad basada en el reconocimiento de la pluralidad epistemológica. En: Olivé L., Sousa B. y otros (2009). *Pluralismo epistemológico*. Buenos Aires: CLACSO, CIDES-UNAS y Muela del diablo Editores. pp.19-30.

Plá, Josefina (1976). La cerámica popular paraguaya. En: *Tres escritos sobre arte popular paraguayo: El ñandutí, la cerámica popular y el grabado*. Asunción: Servilibro.

Portelli, Alessandro (1991). Lo que hace diferente a la Historia Oral. En Schwarzstein, Dora (org.) (1991). *La historia oral*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina. pp. 36-52.

Portelli, Alessandro (2016). História oral: uma relação dialógica. En: *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz.

Porto-Gonçalves, Carlos W. (2009). Entre América e Abya Yala. Tensões de territorialidades. En: *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, n. 20, p. 25-30, jul./dez. Editora UFPR. Recuperado de: <<https://revistas.ufpr.br/made/article/view/16231>>.

Quijano, Aníbal (1992). *COLONIALIDAD Y MODERNIDAD/RACIONALIDAD*. Perú Indíg. 13(29), pp. 11-20. Recuperado de: <www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>.

Quijano, Aníbal (2014a). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>>.

Quijano, Aníbal (2014b). Colonialidad del poder y clasificación social. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>>.

Rangel, Néstor Eliécer Moreno; Francisco, Camila Rodrigues; Santos, Bruno Vieira dos (2022). *Antropología de la dominación, lesbianidad feminista decolonial y la re-derechización de la sociedad: Una entrevista con Ochy Curiel*. Cadernos Pagu, (64). Recuperado de <<https://doi.org/10.1590/18094449202200640006>>.

Sahlins, M. (1997). O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). *Mana*, 3(1), 41–73. Recuperado de: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100002>>

Santiago, Silviano (1971). *O entre-lugar do discurso latino-americano*. En: *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

Silva, Denise Ferreira da (2015). *Reading art as confrontation*. E-flux journal v.65 SUPERCOMMUNITY. May–August 2015. Recuperado de: <http://supercommunity-pdf.e-flux.com/pdf/supercommunity/article_1283.pdf>.

Somé, Roger (1994). *Le concept d' "esthétique africaine": essai d' une généalogie critique*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4, pp. 117-139.

Tlostanova, Madina (2012). La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. En: Gómez Moreno, Pedro Pablo; MIGNOLO,

Walter (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 53-89

Vergès, Françoise (2023). *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora.

Walsh, Catherine (2009). A manera de introducción. En: *INTERCULTURALIDAD, ESTADO, SOCIEDAD: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Ediciones Abya-Yala, pp.13-20.