

CONFORMACIÓN DE IDENTIDADES LOCALES Y CULTURA MATERIAL: UN ANÁLISIS DESDE LOS "SISTEMAS DE CONOCIMIENTO LOCAL INDÍGENA" Y LA PRODUCCIÓN DE ARTE TEXTIL

MORA CASTRO¹
UBA/CONICET

RESUMEN: *El artículo propone un debate sobre la problemática de la identidad desde el análisis en conjunto de, por un lado, la cultura material producida en la comunidad indígena local y de los "sistemas de conocimiento local indígena" y, por el otro, de la transmisión de dicho conocimiento y de los canales a través de los cuales se traspasa de generación en generación. Así, nos preguntamos ¿Se puede decir que existe una identidad reflejada en la cultura material? ¿Es el estilo artístico impregnado en los textiles marca de ella? ¿Existe alguna vinculación entre la identificación con ciertas imágenes, el entendimiento de las mismas y el sentimiento de pertenencia a un grupo? ¿Uno se identifica con lo que entiende? Consideramos que este enfoque sobre la conformación de identidades locales está orientado al análisis del cambio en las sociedades y particulariza en cómo los procesos comunitarios se reflejan en la materialidad tanto de su producción (piezas textiles) como de sus representaciones (paisaje cultural). Finalmente, la propuesta se apoya del Análisis de Redes Sociales, metodología en la cual asentamos el estudio del entramado que genera la producción textil y la transmisión del conocimiento. Asimismo, establecemos una alianza con la Antropología del arte siendo una rama disciplinar que nos permite vincular la producción material con las particularidades socioculturales de las comunidades locales.*

PALABRAS CLAVE: *identidad local; cultura material; transmisión de conocimiento; análisis de redes sociales.*

ABSTRACT: *This article proposes a debate on identity issues combining the analysis of, on the one hand, material culture produced within the local indigenous community and "local indigenous knowledge systems" and, on the other hand, the transmission of this knowledge and the channels through which it is passed from one generation to another. Thus, there are some questions that guide our line of work, for instance: Is it possible to say that there is an identity reflected on material culture? Is the artistic style impregnated on textiles a sign of it? Is there any link between the identification of certain images, their understanding and the belonging to a determined group? Do we identify with what we understand? We consider that this approach on local identities shapes is orientated toward the analysis of change in society and it points at how community processes are reflected on material registers, taking into account both its production (textile pieces) as well as their representations (cultural landscape). Finally, the*

¹ Licenciada en Ciencias Antropológicas y Profesora en Enseñanza Media en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Candidata doctoral de la UBA, Área Antropología Social. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). E-mail: moritapilar@yahoo.com.

research proposal is settled on Social Network Analysis, a methodology used for studying the layout generated by textile production and knowledge transmission's channels. Moreover, we find in anthropology of art an allied which allows us link material production with local community socio-cultural features.

KEYWORDS: *local identity; material culture; knowledge transmission; social network analysis.*

Introducción

El presente artículo aborda la discusión sobre la posibilidad de rastrear procesos de conformación de identidades locales a partir del análisis del registro material que provee la producción de arte textil en dos comunidades indígenas en Argentina partiendo de la premisa que la cultura material tiene un papel activo en la construcción, mantenimiento y transformación de las relaciones sociales y de las identidades colectivas socioculturalmente distintivas (LATOURET, 2008). Para ello, establecemos como uno de los ejes a investigar la relación entre la producción de arte textil en contextos comunitarios y los "Sistemas de Conocimiento Local e Indígena" requeridos para realizarla. Asimismo, otro eje de análisis será la transmisión de dichos sistemas conocimiento y, consecuentemente, los soportes en los que ella se basa. En nuestro caso, el foco estará puesto en el paisaje cultural y en las piezas de tejido como soporte material de la transmisión de conocimiento.

La propuesta, entonces, es analizar los procesos de conformación de identidad desde el registro material incorporando el estudio del proceso de producción así como el de los objetos producidos por las personas que integran dichas comunidades abriendo, así, la posibilidad de anclar los sistemas de conocimiento local en materialidades específicas: las piezas textiles y el paisaje cultural.

Finalmente, este artículo pretende plantear interrogantes que aborden la problemática y que el intento por responderlas permita acercarnos a nuevas formas de ver los procesos locales indentitarios, como por ejemplo ¿Se puede decir que existe una identidad reflejada en la cultura material? ¿Es el estilo artístico impregnado en los textiles

marca de ella? ¿Existe alguna vinculación entre la identificación con ciertas imágenes, el entendimiento de las mismas y el sentimiento de pertenencia a un grupo? ¿Uno se identifica con lo que entiende? Consideramos que este enfoque sobre la conformación de identidades locales está orientado al análisis del cambio en las sociedades y particulariza en cómo los procesos comunitarios se reflejan en la materialidad tanto de su producción (piezas textiles) como de sus representaciones (paisaje cultural).

A modo de presentación, diremos que este artículo se compone de 4 partes. En la primera planteamos la línea principal de la investigación en curso, los conceptos que utilizamos y la vinculación entre ellos. La segunda, comenta rasgos generales del Análisis de Redes Sociales (ARS) y en particular, las características del diseño de las redes planteadas para nuestro estudio. La tercera parte plantea una discusión que vincula la rama de la antropología que aborda el arte y el ARS como posibilidad metodológica. Y, finalmente, la última parte estará dedicada a una pequeña reflexión final.

Conceptos y articulaciones

Para comenzar, definiremos al punto central de nuestro análisis que es el vínculo entre los “**Sistemas de conocimiento local indígena**”² (LINKS) aplicados para producir **cultura material** (textiles específicamente), los contextos particulares de producción de la misma así como los mecanismos utilizados al interior de las comunidades para transmitir ese conocimiento. Así, consideramos como una hipótesis de trabajo la afirmación que la cultura material y el **paisaje cultural** son parte de los referentes de la identidad de los Pueblos Indígenas así como el reflejo de su distintividad sociocultural. E, íntimamente relacionada con ésta, se plantea una segunda hipótesis la cual sostiene

² Se tomará la definición de este concepto a partir de la Declaratoria de la UNESCO de 2003 al “cuerpo acumulativo y complejo de saberes, prácticas y representaciones que son mantenidas y desarrolladas por pueblos que habitan determinados lugares y que han interactuado con los mismos por generaciones, habiendo creado lazos de largo plazo y largo alcance con ese medio ambiente natural. Estos cuerpos de saberes constituyen “sistemas cognitivos” que funcionan dentro de interrelaciones más complejas que incluyen la cosmovisión, la espiritualidad y la lengua, entre otros elementos” (UNESCO, 2003).

que la reproducción de los “sistemas de conocimiento local indígena” tiene a la cultura material y al paisaje cultural como fuentes fundamentales de transmisibilidad.

En cuanto al concepto de Paisaje Cultural, sostenemos que se combinan las coordenadas de cultura y espacio para definirlo como el territorio que ha sido apropiado culturalmente a través de diversos mecanismos simbólicos, y que es demarcado y percibido como tal por una sociedad particular, en un lapso de tiempo dado (HERNÁNDEZ LLOSAS, 2006, p. 23). El enfoque teórico general utilizado parte de la consideración que el espacio no tiene una sustancia esencial en sí mismo sino que tiene una significación relacional creada en el vínculo que se genera entre los grupos humanos y los lugares. De esta manera, los espacios y lugares adquieren significado cuando son apropiados culturalmente y transformados en “paisajes”. En esta línea, afirmamos con Strang que los

paisajes culturales también son paisajes de conocimiento y que es a través de los actos rituales y la transmisión del conocimiento tradicional que los ancianos aborígenes mantienen las conexiones entre los mundos humanos, espirituales y materiales (STRANG, 2008, p. 54).

Asimismo, el conocimiento provee la base de la identidad tanto como las respectivas historias y memorias de cada grupo las cuales son importantes componentes de cualquier paisaje cultural (STRANG, 2008). Finalmente, planteamos que la cultura material producida de manera local es específica y conlleva significados multivalentes. Esta producción es una “expresión vital de los valores de cada grupo y de su habilidad para demostrar poder y agencia” (STRANG, 2008, p. 56). Habría que ver cuáles y por qué.

En este marco, planteamos que es de suma importancia analizar la **práctica textil** ya que establece una puerta de entrada para analizar tanto a la **memoria social** local así como a la **cadena operativa de producción**. Simultáneamente, el énfasis puesto en la transmisión del conocimiento requerido para producir textiles en estos contextos responde a que, desde este enfoque, se vinculan tres elementos: la idea de **territorialidad**, la conformación de los **grupos familiares** y los

soportes materiales de dicha transmisión que, como mencionábamos más arriba, en nuestro caso son las piezas de tejido y el paisaje cultural.

Cuando hablamos de sistemas de conocimiento local y de su **transmisión**, hacemos énfasis en un contexto comunitario, es decir, qué mecanismos existen al interior de la comunidad para transmitir el conocimiento en relación a la producción textil. De más está decir que las comunidades, al verse inmersas en un contexto más amplio de relaciones vinculadas especialmente a las delimitaciones políticas estatales (municipales, provinciales y nacionales), han incorporado nuevos elementos en la producción y nuevos mecanismos de transmisión. En particular, trabajamos en dos comunidades indígenas que se autoadscriben a pueblos distintos. Una de ellas pertenece a los Pueblos del Sur de los Andes, en la actual provincia de Río Negro, y la otra pertenece a los Pueblos de la zona sur de los Andes Centrales, localizada al Norte de la Quebrada de Humahuaca, actual provincia de Jujuy.

El trabajo de campo realizado hasta el momento provee de un material interesante respecto de la línea de investigación propuesta. Si bien ninguna de las dos comunidades es reconocida por una gran trayectoria en su producción textil, existe una fuerte práctica difundida entre sus integrantes. Es decir, continúa presente y activo el conocimiento específico y el entramado social que hace posible generar piezas de tejidos que se utilizan tanto en situaciones ordinarias como en contextos particulares de uso. Para el análisis en ambas comunidades, se toma en cuenta toda la cadena operativa de producción y los actores involucrados en cada paso, observando: 1) localización de la materia prima (conocimiento del territorio), 2) técnicas de extracción, 3) transporte, 4) procesamiento (artefactos utilizados), 5) diferentes contextos de uso y función, 6) reciclado y/o descarte (desechos de la producción, artefactos rotos) y 7) transformación por economía de mercado.

En el caso de la comunidad del norte, la fuente de materia prima en cuanto a las fibras son llamas y ovejas. En relación a la tintura de las mismas, se utilizan plantas locales y en ocasiones, tintura sintética. Las técnicas de extracción, transporte y procesamiento varían según el elemento del cual se trate; no obstante, existe una continuidad en las

formas en que estas actividades son llevadas a cabo. El uso y función de las prendas de tejido, varía de acuerdo a la pieza pudiendo distinguirse dos grandes contextos: ceremonial y cotidiano y, dentro de estos, las utilizadas por mujeres y otras por hombres. En cuanto a los deshechos de producción, se observa un mínimo de material. Finalmente, la transformación por la economía de mercado impacta de lleno en toda la producción, en varios niveles: por empezar, el volumen actual de producción local ha disminuido fuertemente dado que "la gente utiliza otras ropas para vestirse". Sin embargo, continúa la práctica en la realización de ponchos, medias, gorros, fajas, hondas y borbones entre otras. Por otro lado, se ha incorporado en uno de los casos, un telar industrial, a raíz de un programa de la Comisión Municipal local que donó a un conjunto de tejedoras herramientas para que pudieran producir y vender sus productos en el mercado turístico local.

En el caso de la comunidad del sur, se plantea de una manera similar la cadena operativa de producción de las piezas textiles. Por supuesto que existen diferencias en torno al tipo de tejido confeccionado y las materias primas utilizadas para tal fin. Asimismo, existe una diferencia en términos de delimitaciones territoriales, dado que la comunidad del sur tiene un límite establecido claro y propio dentro del Depto. de 25 de Mayo en Río Negro, en cambio, el territorio de la del norte, está solapado con la localidad de Hipólito Irigoyen (Iturbe) en el Depto. De Humahuaca, Jujuy. Como hemos visto, esta situación tiene implicancias en la producción textil que, para fines comparativos, es interesante señalar dado que tiene ingerencia tanto en la cadena operativa de producción como en la organización de la práctica.

Con la evidencia que brinda el trabajo de campo, coincidimos que:

en los Andes, la industria textil fue una experiencia continua y su desarrollo se puede ver a través del tiempo desde sus inicios. Se puede observar cómo cada sociedad aprovecha la experiencia de sus antecesoras, reinterpretándola y aportando nuevas expresiones y tecnologías. Así, el tejido se convierte en un texto histórico, en una memoria colectiva transmitida por aprendizaje que, si bien los hace reconocibles en su conjunto como textiles andinos, a la vez identifica y distingue a cada una de las sociedades

que participaron de esta larga tradición textil (MCAP, 2006, p.13).

Así, para conducir la forma de leer los datos de campo, proponemos la conformación de tres redes diferentes en el marco del Análisis de Redes Sociales³. Se espera con esta propuesta de investigación y aplicación metodológica, responder a ciertas preguntas que motivan este estudio, como por ejemplo ¿Cómo fluye el conocimiento dentro de un grupo a través del tiempo y de un espacio determinado?, ¿Cómo se articula dicho conocimiento con la producción de la cultura material, en especial el arte textil, en un contexto comunitario?, ¿Cómo se refleja, particularmente, la articulación entre los sistemas de conocimiento local indígena y el objeto producido? ¿Puede señalar el análisis de la constitución de estas redes una identidad local?

Análisis de Redes Sociales

En la actualidad hay muchos usos de la idea de red social, sin embargo, en nuestro caso se utilizará una en particular. Entonces, ¿qué es una Red Social y cómo se conforma su análisis? Para que una red social exista, debe haber como unidad mínima un **conjunto de entidades** y una **relación** entre dichas entidades (BUTTS, 2008, p. 14). A esto se lo denomina díada. Técnicamente⁴, las entidades serán denominadas nodos y la relaciones entre ellos, lazos o vínculos. Los analistas de redes observan la estructura de conexiones en la que el nodo se encuentra involucrado describiéndolo a través de sus vínculos y no particularmente de sus atributos⁵. Y las relaciones en sí mismas son tan fundamentales como los actores que se conectan a través de ellas (HANNEMAN, 2000, p. 6). Es decir, el análisis de redes sociales brinda un **enfoque relacional**

³ Nos remitiremos a describir el ARS y plantear posibles aplicaciones para el tema de estudio expuesto más arriba. Para más información sobre este tipo de análisis, ver Hanneman (2000), Wasserman y Faust (1994), Robins, Pattison y Woolcock (2005) y Watts (2003) entre otros.

⁴ Con sus fundamentos matemáticos en la Teoría de Grafos, el ARS provee al análisis de una formalización sobre la base de un vocabulario técnico y una notación específica. Para más información ver Butts (2008), Robins, Pattison y Woolcock (2005).

⁵ Esta afirmación taxativa se relativiza con los actuales desarrollos de software que permiten construir grafos a partir de los atributos de los nodos. No va a ser éste el método que utilizaremos, sin embargo, se puede ver mayor información especialmente en Miceli (2008), Borgatti, Everett y Freeman (2002).

y el tipo de dato relevante para armar un grafo es, justamente, aquel que brinde información para vincular (o no) a los nodos propuestos. De más está decir que los datos atributivos de cada nodo son también de mucha importancia para nutrir el análisis, pero el foco, una vez más, está puesto en las relaciones.

Dicho esto, afirmamos junto con Abeledo y Miceli (2008, p. 5) que en el marco del ARS, la identificación de aquellas entidades y lazos que se incluirán finalmente en el diseño de cada red responde a decisiones metodológicas en las cuales la arbitrariedad del investigador no juega un papel secundario. Es por ello que debemos, en base a nuestro trabajo de campo realizado y las posibilidades del ARS, tomar algunas decisiones.

Entonces, la pregunta que surge es ¿cómo modelizar la **transmisión del conocimiento** requerido para la producción de **arte textil**? Como hemos planteado más arriba, la vinculación entre ciertos conceptos clave hace que sea necesario indagar en la construcción del **contexto de producción**. Este contexto está conformado por las **personas** que son receptoras o emisoras del conocimiento en sí, por la **memoria social**, los mencionados **sistemas de conocimiento local** y la construcción del **paisaje cultural**, todo lo cual, sostenemos, indica aspectos de la conformación de la **identidad grupal**.

De esta manera, las redes propuestas son las siguientes:

Tabla 1: Lectura conjunta de redes diferenciadas

	Nodo	Lazo
Red 1	Personas	A le enseña a B
Red 2	Unidades domésticas (UD)	A comparte con B algún elemento de la producción textil
Red 3	Agregados específicos de conocimiento	A es producido en conjunción con B

Fuente: elaboración propia.

Para la conformación, estudio y articulación de estas redes existen muchas discusiones teóricas, metodológicas y técnicas de las cuales no daremos cuenta por cuestiones de espacio y pertinencia⁶. Sin embargo, a continuación, detallaremos brevemente cada una de las redes, ampliando un poco más la discusión respecto a la última red propuesta. La elección en el diseño de cada una de ellas estuvo ligada a evidenciar la relación entre los grupos y el entorno a través de un tiempo y espacio determinados.

El avance actual de la investigación nos permite conformar redes parciales que presentamos a modo de ejemplo dado que para la realización de las redes completas se requiere aún más trabajo de campo y procesamiento de los datos provistos.

Red 1: se compone de nodos conformados por sujetos a través de los cuales se trasmite el conocimiento textil. De esta manera queda reflejado un mapa de transmisión que vincula a grupos familiares (tanto a su interior como a su exterior) a través del tiempo en una red de enseñanza.

Red 2: La segunda red se compone de nodos definidos a partir de las UD de la comunidad y de lazos determinados en base a si entre ellas comparten elementos que hagan a la producción textil (colorantes, lanas, el telar o agujas, husos, etc.). De esta manera, es una red en la que se visualiza la estructura a través de la cual se realiza dicha producción.

Como es fácil de imaginar, en la cadena de producción, pasar de una oveja o una llama a un tapiz, es un proceso largo y requiere conocimientos y recursos específicos. El proceso de producción textil se inicia con la recolección, la limpieza, la selección y ordenamiento de las fibras para formar una mecha que posteriormente será torcida para otorgarle resistencia y finura al hilado resultante, dependiendo del uso y tipo de prenda que se confeccionará (MCAP, 1992, p. 13). En esta segunda red intentamos reflejar el proceso de compartir las herramientas que hacen a la producción de tejidos dentro de un contexto comunitario⁷.

⁶ Para una información más detallada del proceso de diseño de las redes, ver Castro (2010a).

⁷ Nunca está de más remarcar que los procesos de conquista y genocidio, las situaciones de desalojos forzosos y la consecuente reducción del perímetro territorial han sido definitorios en la actual configuración espacial de las comunidades indígenas. Cada una de ellas tiene su trayectoria específica

Un dato interesante que sale de las entrevistas y se condice con material bibliográfico arqueológico (CORCUERA, 1998, p. 21) es que a muchas de las mujeres tejedoras, al morir, se las entierran con algunos de sus herramientas de labor. Esto nos habla no sólo del sistema de creencias locales, sino también de la importancia de ciertos utensilios y de lo significativo en que deviene la producción textil. De esto hablaremos en la descripción de la próxima red.

Por lo pronto, queremos remarcar que el análisis reticular aplicado a este aspecto nos brinda un mapa detallado de la actividad. Nos interesa particularmente pues es una manera efectiva de vincular el tiempo (a través de las generaciones) con el espacio (los sitios habitados en el territorio y sus desplazamientos) a través de una práctica con una relevancia fundamental para las comunidades. El compartir las herramientas que permiten la producción textil es una marca de continuidad en la relación entre el espacio físico y los grupos humanos que lo han habitado generando así el llamado Paisaje cultural. Por ello, vemos en el paisaje un soporte material de la transmisión del conocimiento dado que la especificidad para manipular los elementos para la producción textil está asentada en la memoria local de su uso.

Red 3: se definen a los nodos como agregados específicos de conocimiento, como por ejemplo diseños, formas o técnicas de tejido y a los lazos, a partir de la co-producción de los mismos. Es decir, si el nodo "i" es producido en conjunto con el nodo "j", se produce la existencia de un vínculo entre dichas entidades. Caso contrario, no habría lazo entre ellas.

Esta red merece un poco más de explicación. Por "agregados específicos de conocimiento" me refiero a elementos que constituyen el tejido. Y estos elementos son colores, formas del tejido (cuadrangular, cuadrada, bandas, triangulares, etc.), dibujos dentro de los diseños (polígonos, cruces, animales específicos, motivos, tipos de líneas, etc.), técnicas de hilado (tela, faz de urdimbre, tapiz), material (lana, pelo de llama, alpaca, etc.), tratamiento del material (torsión, teñido, etc.)⁸. Cada

relativa a las historias locales y efectos particulares que atienden a las dinámicas del compartir. Para más información ver Lenton (2005), Briones (1998), Ramos (2005), Delrío (2005), entre otros.

⁸ Pudimos haber elegido también otras características como peso del tejido, cantidad de nudos por los lados, cantidad de hilos de la trama o de la urdimbre, etc. sin embargo, los seleccionados nos parecieron de mayor relevancia a los efectos de la investigación.

uno de los agregados será un nodo. De este modo, se analizan de qué manera se constituye la pieza de tejido. Se intenta desglosar una gramática visual que, según sostienen, posee una "amplitud semántica mayor al lenguaje hablado: sobrepasa los distintos dialectos de los lugares y unifica mensajes" (entrevista a tejedora, 04 mar. 2010).

Discusión

Esta última afirmación nos hace pensar en varias cosas. En primer lugar, de qué manera los textiles hablan? En segundo lugar, cómo se conforma el mensaje visual? Y por último, quiénes pueden leerlo?

Siguiendo a Severi, afirmamos con él que los textiles, entre otros, son "objetos complejos a descifrar: ¿cuál es su significado en su cultura de pertenencia, de qué tipo de uso del lenguaje dan evidencia, de qué memoria social son portadores, de qué pensamiento?" (SEVERI, 2007, p. 20). Por otro lado, Morphy asegura que:

determinar el potencial de un sistema de significado codificado es sólo una parte del análisis. Es necesario conectar la estructura con el proceso de codificación, para mostrar cómo significados particulares son relevantes para el uso del arte en contextos particulares (MORPHY, 2002, p. 668).

Ambas afirmaciones son pertinentes a los ejes de esta investigación ya que categorías tales como: tipo de uso del lenguaje, memoria social, pensamiento, sistema de significado codificado y relevancia según el contexto se asocian con el potencial para el análisis de los textiles y están indisolublemente vinculados con los Sistemas de Conocimiento Local e Indígena y con el Paisaje Cultural a través de la memoria que se refleja y evidencia en la práctica textil.

A este respecto, se ha destacado que la riqueza de técnicas y estructuras en el tejido andino responde a la

necesidad de producción y propagación de imágenes mediante símbolos que superen las barreras lingüísticas, multiplicando el contexto comunicativo y escénico, enriqueciendo y precisando los significados de este particular lenguaje. Como ocurre con el arte en

las sociedades que han desarrollado un sofisticado sistema de comunicación visual, el textil es el soporte complementario de una memoria oral, de sistema de identidad, parentesco, linaje, valores y creencias que comprometen a la tejedora, cuya memoria táctil-visual la involucra corporal y socialmente (MCAP, 2006, p. 12).

Entonces, la pregunta es de qué manera una imagen deviene significativa? Severi (2007, p. 24) afirma que en las artes no occidentales de la memoria rigen dos principios generales. Por un lado, se encuentra la elaboración de una **saliencia** confiada a las representaciones gráficas contra-intuitivas, que las podemos considerar como imágenes-agentes o quimeras. Por otro lado, se presenta una **organización** igualmente necesaria y constitutiva de las imágenes memorables en secuencias ordenadas. Así, saliencia y orden se combinan como constituyentes de la memorabilidad de las imágenes ya que:

el modo de relación que, al interior de una tradición, se establece entre una forma en tanto que trazo material inscripto en un soporte y las operaciones mentales, los actos de mirar y el tipo de asociaciones que ello supone hace identificar cuáles operaciones cognitivas están implicadas en el ensamble de las prácticas y técnicas que requieren la puesta en lugar y el funcionamiento de una tradición específica (SEVERI, 2007, p. 24).

Son estos aspectos "invisibles" importantes? Pues sí. Severi (2007) afirmará que la eficacia mnemotécnica reside precisamente en la evocación cognitiva que produce la imagen visual. Tomando este punto, diremos entonces que queda saldada, en parte, la respuesta al interrogante: ¿quién puede leer el mensaje que las piezas de tejido brindan? Se desliza que la experticia en el desciframiento del mensaje está asociada a la pertenencia cultural a un grupo. Como dicen los mapuche:

para comprender el significado y el sentido estético involucrados en los tejidos mapuche, es importante tener en cuenta que la combinación de formas, diseños y colores que adornan distintas prendas, aluden a un modo de expresión propio y a la existencia de un lenguaje definido con una gran identidad ya que

expresan el *azmogven* (filosofía), el *kymvn* (sabiduría) y el *tvwun* (lugar de origen) y a la historia personal de la tejedora y de la comunidad donde vive; también se puede identificar si el tejido estaba realizado para una situación en particular o para una persona. Pueden representar una marca, una señal respecto de la vida de una persona; también se puede establecer un diálogo que es compartido hacia el interior con la comunidad, pero indescifrable o carente de significado para los que no pertenecen a nuestra cultura (WIXALCHE, 2010, n./p.).

En esta aseveración se pone de manifiesto, nuevamente, la conexión entre gente-espacio-memoria a través de la práctica textil y de su producto. Existe una gran cantidad de autores que se han propuesto estudiar las producciones artísticas de diferentes grupos vinculándolas con el contexto en el cual han sido generadas y con las personas que las han manufacturado. No haremos aquí un detalle de estas discusiones⁹, pero sí tomaremos algunos de los conceptos de esta discusión para avanzar en el análisis de nuestro estudio de caso.

Cabe destacar que, aunque son pertenecientes a diferentes escuelas de antropología a lo largo del globo, los planteos teóricos de autores como A. Forge (1973), C. Lévi-strauss (1994 y 1997), F. Boas (1955), H. Murphy (1989 y 2002), C. Severi (2007), A. Gell (1992 y 1998), N. Munn (1971), S. Baptista da Silva (2010) y T. Escobar (1993) vinculan a la pieza de arte en análisis con el grupo y la persona que la realiza. Ya sea que consideremos al estilo, la forma, la estética, el contenido, la función, los sistemas de comunicación o la agencia, la procedencia mágica o ancestral con que guían la producción en contextos rituales o para el comercio, todos estos enfoques giran alrededor de un eje común: el arte como un código que es entendido por aquellas personas que tienen un conocimiento específico. Y dicho conocimiento debe alojarse tanto en la persona que lo produce como en aquella que lo interpreta.

Ahora bien, abordar la discusión sobre el conocimiento desde este punto, es una puerta de entrada para vincular los sistemas de conocimiento local con la cultura material producida en dichos contextos dado que la última está enmarcada y es resultado de los

⁹ Para mayor detalle ver Castro (2010b).

primeros. En nuestro caso, consideramos que los tejidos forman sistemas de representación visual culturalmente estandarizados y funcionan como mecanismos para ordenar la experiencia y segmentarla en categorías manejables (MUNN, 1971).

El estado actual de nuestra investigación no nos permite aventurar aun de qué manera se constituyen en nuestros casos de estudio las saliencias y los ordenamientos (SEVERI, 2007) o el orden de la experiencia y las categorías referentes (MUNN, 1971). Sin embargo, para el caso del tejido del Pueblo Mapuche¹⁰, se identifican algunos motivos que aluden a diferentes elementos del entorno, como ser el cielo (estrella, cosmos), figuras geométricas (rombos simples y dobles), especies botánicas (araucaria, arrayanes, flores), figuras humanas o figuras zoomórficas (sapo, araña, choike) entre muchas otras¹¹. Estos motivos, en combinación con la prenda que adornen (poncho, matra, faja, etc.) y la ocasión para la que se produzcan (ceremonias, visitas, regalos, uso cotidiano) generan una **matriz de significado** que está reglada por la estructura de relaciones interpersonales tanto al interior de las comunidades como hacia el exterior.

A colación de esto, y volviendo a la discusión sobre la identidad de los grupos, por ejemplo ¿Se puede decir que existe una identidad reflejada en la cultura material? ¿Es el estilo artístico impregnado en los textiles marca de ella? Podríamos aventurar que se teje de una determinada manera o con determinados motivos a causa de una identificación con dichas formas. Entonces, ¿existe alguna vinculación entre la identificación con ciertas imágenes y el entendimiento de las mismas y el sentimiento de pertenencia a un grupo? En otras palabras, ¿uno se identifica con lo que entiende? Y si se cambiara lo que se entiende, ¿se cambiaría la identidad? Son muchas preguntas para un solo párrafo.

¹⁰ Existe mucha bibliografía sobre el tejido mapuche, sus técnicas, su producción y su uso. Para referencias, ver Taranto y Marí (2007), Mastandrea (2007), Miguens (2001), Mordo (2001), Wilson (1992), MCAP (1992 y 2006), entre muchos otros.

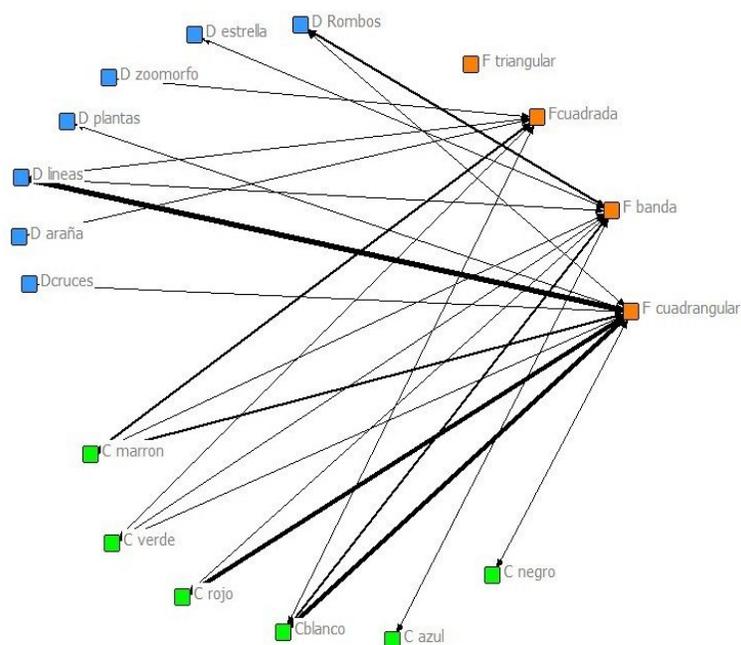
¹¹ “El arte mapuche ha sido expresado siempre por la mujer. Ha ido urdiendo en la memoria y relatando en los tejidos la historia de un pueblo que se niega a desaparecer, plasmando en los hilos de un telar imágenes tutelares, plantas, flores, animales y toda la fuerza que posee la naturaleza, en una secuencia donde el pasado y el presente se juntan para dar continuidad a una cultura que se expresa en la trama y el color de sus tejidos” (WIXALCHE, 2010, n./p.).

T. Escobar (ver infra) habla de las "epistemes que recodifican constantemente las referencias a las cosas" (ESCOBAR, 1993, p. 37-38) y entonces nos preguntamos si dicha recodificación puede rastrearse en un estudio de los textiles. Es la recodificación un **cambio** de formas, de contenidos, de función o de técnicas de tejido? O se mantienen pero se modifica el significado? Lévi-Strauss (1994, p. 279) se preguntaba "¿por qué la estabilidad no es menos misteriosa que el cambio?". Nosotros nos preguntamos: si existiese un cambio en el código, se reflejaría en la práctica textil? Boas (1955), en sentido contrario, arguye que el estilo se debe a la estabilidad de la técnica, considerando el desarrollo técnico y la utilización de los mismos productos naturales. Y si fuera el caso que, en vez de colorantes vegetales, las tejedoras utilizaran anilinas para conseguir el teñido de sus lanas, ¿Eso cambia el estilo? Y en todo caso, ¿qué significa ese cambio en los términos del código que transmite? Y, consecuentemente, ¿qué significa en términos de pertenencia a una comunidad o Pueblo?

De más está decir que han habido múltiples cambios en la forma de vida comunitaria tanto de origen exógenos como endógenos que han repercutido fuertemente en la forma de producción del arte textil. Pero sí vemos actualmente elementos de diseño que también existían desde, por lo menos, la época incaica (como puede ser la estrella de ocho puntas para la zona del norte), quiere decir que la significación de dicha forma no ha cambiado? A qué se refiere Levi-Strauss (1994) con estabilidad? Munn lo resuelve estipulando que, dentro de los dibujos que ella analiza, existen dos partes: el núcleo (partes centrales del diseño) y lo adjunto (elementos de alrededor) (MUNN, 1971, p. 348). Si bien ella reconoce las dificultades para delimitar una parte de otra, creemos que la inconveniencia de este enfoque radica en otro lado: el entendimiento del mensaje que trasmite el código expuesto en los textiles no es desagregable. Es decir, lo que se puede desagregar son los elementos que componen dicho código y analizar de manera separada su combinación o bien su producción. Pero creemos que no hay una parte central y otra que es adjunta, sino que todos los elementos que están presentes en una pieza de tejido son parte del mensaje. El desafío será recomponerlo. Porque en esa recomposición están alojados los sistemas de conocimiento local.

A modo de ejemplo, presentamos a continuación el grafo correspondiente a nuestra tercera red que se compone de los agregados específicos de conocimiento y la relación entre ellos en piezas textiles específicas producidas en contextos comunitarios por integrantes de la comunidad¹². Así, la red descompone los agregados de quince de los tejidos analizados en elementos por separado, dando la posibilidad de ver estos elementos todos juntos. Cabe aclarar que este es un primer intento de visualización de la red a modo de representación gráfica. Para ello, dividimos el grafo en tres tipos de nodos que responden a los elementos: colores (C), forma de la pieza (F) y dibujos (D) que se encuentran al interior del tejido. Hicimos una pequeña selección con algunos de los materiales que contamos a modo de ilustrar la dinámica que esta red va a tomar.

Red 1: i es producido en conjunto con j .



Fuente: elaboración propia.

¹² La red que mostramos es una sola y corresponde a la comunidad mapuche en la que trabajamos. Aun no hemos procesado el material obtenido de la comunidad de la zona norte en lo referente a su red tres. En un futuro, esperamos que cercano, se planea comparar cada una de las redes de una zona con su homóloga de la otra, así como establecer una comparación entre la lectura global de las tres redes del sur con las la lectura de las tres del norte.

En términos técnicos, este es un grafo no-direccionado y sus lazos están valuados de acuerdo a la cantidad de veces que dos de los elementos se presentan en un mismo tejido (por ejemplo, si existen dos piezas que presentan una forma determinada con un color que se repite en ambas, se engrosa la línea que marca el vínculo a razón de la frecuencia en que se encuentra dicho vínculo según la muestra tomada). Como mencionábamos, la muestra representada consta de quince piezas realizadas en una de las comunidades en las que trabajamos. Como ejemplo detallaremos la manera en que volcamos los datos de un pocho (incluido en el grafo): su forma es rectangular y los colores que lo componen son el rojo, el negro y el blanco. Posee líneas gruesas y finas tanto en sus bordes como en el centro. De esta manera, el grafo refleja en este caso los lazos entre estos elementos.

Acordamos con Mcrriam (1971, p. 99) en que el estudio de productos artísticos es un campo de investigación altamente técnico así como uno restringido. La apuesta sobre este tipo de acercamiento a los textiles desde el ARS nace de una consideración más abarcativa en la cual entendemos al arte como un comportamiento humano, lo cual hace que amplíemos considerablemente nuestros conceptos ya que nuestros estudios "no serán solamente descriptivos y por lo tanto sincrónicos, sino que se convierten en procesuales" (MCRRIAM, 1971, p. 102). Así, la lectura de esta red es necesariamente complementaria con las dos redes que la anteceden. La investigación en curso no realizará una evaluación artística de los tejidos, ni hará un detallado análisis de cada pieza que encuentre, sino que vincula a los tejidos con su producción y a ésta, con su contexto el cual articula personas, espacio y tiempo anclados en un paisaje cultural.

ARS y Antropología del Arte

En un ámbito más técnico del análisis de redes sociales, existen muchos índices para estudiar los grafos resultantes de la composición matricial del tema estudio en cuestión. Por un lado, aquellas medidas que focalizan en la caracterización de nodos concretos y, por el otro, aquéllas que muestran la topología de la red completa. En esta ocasión,

revisaremos la interpretación de la información que provee nuestra última red compuesta por agregados específicos de conocimiento y constituida por materiales provenientes del trabajo de campo en la comunidad mapuche donde trabajamos.

Así, consideramos que las medidas del análisis reticular que tendrán una especial importancia para la red tres serán las de **centralidad**¹³ (especialmente de intermediación), así como los **subgrupos**¹⁴ (grupos de nodos interrelacionados entre ellos dentro del componente mayor de la red) que se conformen. Esta consideración se basa en que, de la primera, se desprenderán aquellos elementos (colores, motivos o formas) que sean más utilizados, imprimiéndoles una mayor relevancia. Es decir, cuanto mayor el grado de intermediación tengan ciertos nodos (agregados de conocimiento), se podría interpretar que existe una mayor frecuencia en su producción dentro del total de piezas que analicemos y volquemos en el grafo. De la misma manera, si vemos que el lazo entre dos nodos es fuerte (repetición en la co-producción de ambos elementos, por ejemplo color rojo y líneas a los costados), daría pie a pensar en dicha repetición como una marca local. La pregunta, entonces, será cuáles son esos nodos, porqué se generan ciertos vínculos entre los elementos y no entre otros, y qué es lo qué tipo de marca están indicando.

Asimismo, en el caso de la identificación de los subgrupos al interior del grafo, creemos que abrirá la discusión respecto a los **estilos**: combinación de elementos que se repiten reforzando la idea de las marcas locales respecto a la elaboración de tejidos. Morphy (2002) afirmaba que es el potencial de un estilo (consciente o inconsciente) reflejar procesos estructurales y, determinar ese potencial, es acercarse a transformaciones sociales e históricas más amplias. Y agrega: el estilo puede ser:

el producto de una particular combinación de las partes o del uso de principios particulares de representación, pero también es el producto de

¹³ Existen tres formas de medir la centralidad de los nodos de la red: grado, intermediación y de cercanía. Cada una de estas medidas será indicadora de diferentes cosas de acuerdo a la semántica de la que se quiera dar cuenta.

¹⁴ Existen varios tipos de subgrupos: Cliques, n-Cliques, Clanes, K-Plex entre otros. No haremos aquí una aplicación de cada uno a los datos. Sin embargo sí utilizaremos la definición general para aclarar la importancia que vemos en este tipo de índice.

reflexiones del todo que puede modificarlo y darle coherencia a diferentes niveles (MORPHY, 2002, p. 67).

De esta manera nos preguntamos: será la constitución de subgrupos específicos, es decir de un estilo lo que brinda el entorno a **imágenes quiméricas** y, consecuentemente, significación al **código** que emplea la pieza? Entonces, volvemos a preguntarnos con Severi (2007): ¿de qué tipo de pensamiento, memoria social o tipo de uso del lenguaje dan evidencia estos tejidos?

Estas son preguntas clave para nuestro estudio. O mejor dicho, el camino para llegar a alguna respuesta nos abrirá campos fundamentales de discusión sobre el vínculo entre los sistemas de conocimiento local indígena y la cultura material. El arte como lenguaje, el arte como acción transformadora del mundo, el estilo como un sistema de representación o como la estabilidad de la técnica, la tecnología del encantamiento o el encantamiento de la tecnología: son todos conceptos que nos empujan a considerar los materiales encontrados como evidencia de una memoria incrustada en el paisaje en el cual fueron producidos.

Por ejemplo, si consideráramos que el **arte textil** configura un **lenguaje**, hay diferentes maneras de representar los mensajes en él. En unas, el mensaje está contenido en la estructura y la figura se crea en la medida en que se teje. En otras, el mensaje se ejecuta en un soporte ya elaborado. Este es el caso de las

representaciones logradas por impregnación del soporte, como las telas teñidas y pintadas, o por intervención del soporte, como ocurre en el bordado y las aplicaciones de tejido, plumas, conchas, placas de metal u otros elementos (MCAP, 2006, p. 14).

En esta línea, si asumiéramos, a su vez, que un lenguaje es un **sistema de representación**, Morphy asegura que el análisis debe examinar sus propiedades formales, buscar consistencias de interpretación y límites de lo que puede significar, es decir, analizar la relación entre código y contexto (MORPHY, p. 2002).

A este respecto, traemos a colación la afirmación de Reynoso:

El mapa cognitivo se muestra como un constructo cultural que asume las convenciones estilísticas,

iconográficas y científicas del medio social en el que viven las personas. La relevancia del trasfondo cultural para la percepción del ambiente ha sido reconocida muchas veces; lo que sobrevendrá en algún momento ha de ser la discusión y el esclarecimiento de los factores universales y los culturalmente determinados que este constructo integra (REYNOSO, 1993, p. 250).

De esta manera, es necesario preguntarse por dónde se originan los **modelos de pensamiento** que generan una construcción de conocimiento específico, cuáles son los **mecanismos de transmisión**, en qué medida son únicos y compartidos (KOTTAK, 1999, p. 24) y cuál es la relación que mantienen con la **cultura material** que los **grupos** con los que trabajamos producen.

Es en esta idea (que deberá constatararse con un mayor análisis de los materiales de campo) donde reside la conexión con las otras dos redes que hemos propuesto. La pregunta que emerge es, en un terreno más específico ¿Qué nos puede decir la conformación y el resultado de las medidas de una de las redes sobre las otras? Creemos que la aproximación desde el ARS en el estudio del arte textil aporta un marco novedoso para analizar las piezas en relación al contexto de producción. Siguiendo a T. Escobar a propósito del **arte indígena**, acordamos en que:

lo que define la particularidad simbólica no es la lista de componentes que integran cada combinación sino la perspectiva desde donde se los filtra: la matriz simbólica de cada cultura concreta realiza la síntesis a su manera. De ahí se produce la diferencia. Y también debe recordarse la cuestión del contexto propio de cada cultura, el tema de las particulares sensibilidades y epistemes que recodifican constantemente las referencias a las cosas (ESCOBAR, 1993, p. 37-38).

Es decir, creemos que la práctica textil está indisolublemente ligada a una transmisión de conocimiento específico y la utilización de herramientas particulares de trabajo. En este sentido, la lectura conjunta de las tres redes propuestas es un intento por recomponer todos estos elementos del análisis de manera integrada a través del marco teórico que expusimos en este artículo.

Finalmente, consideramos que el contexto también constituye al Paisaje contemporáneo y su análisis brinda una perspectiva de largo

término que “produce en las formas de habitarlo (pasadas y presentes) una interrelación mutuamente dependiente entre las prácticas materiales y las visiones” (CURTONI, LAZZARI y LAZZARI, 2003, p. 75). Así, y en nuestro caso referido al arte textil, la memoria no sólo va más allá de la función de representación, sino que también evidencia un proceso de representación inseparable del acto de recordar y habitar (KÜCHLER, 1993). De esta manera insistimos en que la producción de textiles en los contextos comunitarios está atravesada por los sistemas de conocimiento local indígena y, a su vez, aquélla constituye a estos. Y es en esa retroalimentación que se ponen en juego la constitución de la memoria social, la territorialidad y la identidad grupal corporizada en los grupos familiares. Creemos que el ARS aplicado al análisis de los agregados específicos de conocimiento, las UD y las personas individuales, brinda una posibilidad de detallar de qué maneras específicas dicha retroalimentación tiene lugar.

Consideraciones finales

La propuesta de este caso de estudio es trazar un puente desde el análisis de la cultura material corporizada en las piezas de arte textil y en el paisaje cultural a los sistemas de conocimiento local indígena. La discusión sobre la rama antropológica que aborda el arte brinda insumos teóricos y metodológicos para pensar con mayor vigor esta relación entre lo material y lo no material. Lo más interesante del asunto es que, a medida que avanzamos en la recopilación de información de campo, esta relación empieza a delimitarse y adquirir un mayor peso específico dentro de los contextos de análisis en los que trabajamos.

Afirma Morphy (2002) sobre la cultura material que la estética se refiere a los efectos de las propiedades de los objetos sobre los sentidos, a las dimensiones cualitativas de la percepción de los objetos. En esta línea, cualquier persona que haya visto un tapiz andino o un telar mapuche no podrá eludir pensar en la tecnología del encantamiento y en el encantamiento de la tecnología. En ambos lugares las tejedoras aluden a que su habilidad es provista por fuerzas ajenas relacionadas con sus ancestros. Asimismo, la labor y la paciencia que

requiere el tejido que ellas realizan, da como resultado productos extraordinarios que, incluso a las personas conocedoras del tema, desconcierta la manera en que la pieza queda finalizada.

Por otro lado, nos hemos preguntado por constitución de saliencias y organización, los principios que postula Severi (2007) respecto a la transmisión y la memoria. Creemos que, si bien nos falta investigación al respecto (tanto en el norte como en el sur), es una línea interesante a seguir. Ciertamente es que el contexto de análisis es diferente al que propone el autor. Sin embargo, consideramos que la significación de ciertas imágenes-agencia es distinta para cada diseño y más efectiva a los propósitos de la comunicación dentro de un código entendido por sus participantes. Y el orden de dichas imágenes haría perdurar la forma en que la transmisión de ciertos conocimientos tiene y ha tenido lugar.

De los autores que hemos revisado, todos de una manera u otra, hacen hincapié en el contexto. En nuestro caso, tomamos la idea de contexto y la incluimos en un concepto más amplio que es el de Paisaje Cultural. Alimentando esta unión conceptual, pero en un sentido contrario, B. Bender nos dice que "el Paisaje debe ser contextualizado; la manera en que la gente –en todos lados– entiende y se compromete con su mundo dependerá de las condiciones históricas específicas de tiempo y espacio" (BENDER, 1993, p. 2). Creemos que la constitución del paisaje cultural está absolutamente influida por las condiciones históricas específicas de tiempo y espacio. Podríamos decir, entonces, que el contexto debiera ser *paisajizado*. Es más, la configuración de los lugares, tanto físicos como simbólicos, está indisolublemente ligada a la experiencia de los grupos que habitan y han habitado ese espacio.

Y esta experiencia se pasa, de generación en generación, con diferentes tipos de soportes. Vemos que la transmisión de conocimiento es un tema complejo a nivel analítico dado que involucra diferentes aspectos de los sistemas de conocimiento local indígena. En nuestro caso, proponemos abordar el tema a través del análisis de redes sociales, construyendo tres tipos de redes diferentes para cada una de las zonas bajo estudio. Así, planteamos que es preciso considerar al análisis de las tres redes propuestas (para cada zona) en simultáneo pues todas son inherentes al contexto de producción textil y están vinculadas con los sistemas de conocimiento local indígena; y a esto le

sumamos: las tres relevan aspectos de la memoria colectiva, de la construcción social del paisaje, del territorio, de los grupos familiares y, consecuentemente, de las pertenencias identitarias. De esta manera, se amplía el rango y se profundiza en las personas, las UD y los agregados específicos de conocimiento como así también en los lazos directos de enseñanza, de compartir los materiales y de coproducción de los elementos de los diseños presentes (y pasados, si fuera el caso) en las comunidades.

Finalmente, qué nos dicen estas redes sobre la cultura material como símbolo que perdura y atraviesa el tiempo y el espacio? Qué nos dicen estas redes sobre la construcción social de la memoria? Pueden ser pensado el análisis conjunto de las tres redes como un mapa espacio-temporal? Es este mapa significativo para la identidad de los grupos? Para contestar estos interrogantes, Mordo nos ayuda afirmando que:

los universos expresivos circulan como lenguajes de comunicación social, convertidos en sistemas de significación agrupados en matrices simbólicas que se vuelcan en una gran variedad de soportes. Los muros de piedra, la arcilla, las fibras vegetales, el tejido o la piel humana adquieren entonces nuevas dimensiones al constituirse en espacios significativos para la representación visual, permitiendo transmitir relatos sutiles de la contingencia humana, y particularmente, de la trayectoria y pensamiento local (MORDO, 2001, p. 12).

Los autores examinados en este trabajo, concordarían con esta afirmación de Mordo (2001), quienes más quienes menos y con algunos bemoles, como por ejemplo Forge (1973) cuando afirma que el estilo es un sistema de comunicación, cuya significación se encuadra en los términos de la cosmología y los valores. No se explaya Mordo (2001) sobre la discusión en cuanto a los procesos cognitivos. Sin embargo, consideramos que la idea de "espacio significativo" que permite la transmisión de conocimientos es profundamente fértil a nuestra investigación.

Una de las preguntas que ha atravesado este trabajo ha sido: ¿cómo se constituye la significación? Es decir, ¿cómo una composición cualquiera de elementos genera un significado? O ¿cómo una imagen

deviene significativa? Buena parte de la discusión sobre la significación se centra en lo que viene después, vale decir, en el efecto de la significación: puede ser un mensaje, una acción, un proceso mental, etc. No obstante, en nuestro caso también es importante preguntarnos por el antes, en otras palabras, cuáles son los mecanismos que hacen que una imagen produzca significado. Y para que haya significado debe haber un código común, lo que se conforma con un conocimiento específico y una práctica asentada en el tiempo y la memoria social... y en ese caso: ¿se puede hablar de identidad grupal local compartida?

En conclusión, es significativa una imagen porque sigue ciertos patrones estilísticos? Lo es porque tiene propiedades estéticas que generan sensaciones particulares en quienes pueden verlas? Es porque hace referencia a algo más que a lo que la figura que la delinea podría representar? Se podrá eventualmente llegar a una teoría que englobe los casos estudiados (propios y ajenos) a este respecto?

Habiendo admitido las deudas que este trabajo deja, lo concluimos con una más: no es que desconfiemos de Mordo (2001), pero habrá que seguir investigando para darle cuerpo propio en nuestro campo a su afirmación.

Referências bibliográficas

ABELED, Sebastián; MICELI, Jorge. **Cooperación y parentesco en Santa Rosa de Los Pastos Grandes**: la importancia metodológica del uso del Análisis de Redes Sociales en su variante atributiva. In: CONGRESO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL. POSADAS, 9., 2008. Posadas.

BAPTISTA DA SILVA, Sergio. Iconografía e ecología simbólica: retratando o cosmos guaraní. In: PROUS, André; LIMA, Tânia Andrade. **Ceramistas Tupiguarani**. Brasília: IPHAN, 2010. (no prelo).

BENDER, Barbara (Org.). **Landscapes, politics and perspectives**. Oxford: Berg, 1993.

BOAS, Franz. **Primitive Art**. New York: Dover Publications, 1955.

BORGATTI, Steve; EVERETT, Martin; FREEMAN, Linton. **Ucinet for Windows**: Software for Social Network Analysis. Harvard: Analytic Technologies, 2002.

BRIONES, Claudia. **La alteridad del "Cuarto Mundo"**: una deconstrucción antropológica de la diferencia. Ediciones del Sol: Buenos Aires, 1998.

BUTTS, Carter. Social network analysis: a methodological introduction. In: **Asian Journal of Social Psychology**, Beijing, v. 11, n. 1, p.13–41, mar. 2008. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-839X.2007.00241.x/full> . Acesso em 16 dez. 2010.

CASTRO, Mora. **¿Es el Análisis de Redes Sociales (ARS) un método apropiado para estudiar la transmisión de conocimiento?**: iniciando una reflexión metodológica. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR, 8., 2009. Buenos Aires.

_____. Sistemas de conocimiento local indígena y la producción de arte textil: un estudio desde el Análisis de Redes Sociales. **Revista Redes**. Barcelona, 2010a. (no prelo).

_____. **Sistemas de Conocimiento Local Indígena y la producción de arte textil**: un análisis sobre los procesos identitarios y las conformaciones de grupo. In: Workshop "Identidades en Transición". Buenos Aires: UNSAM, 2010b. (no prelo).

CORCUERA, Ruth. **Herencia Textil Andina**. Buenos Aires: Impresiones SCA, 1998.

CURTONI, Ruth; LAZZARI, Axel; LAZZARI, Marisa. Middle of nowhere: a place of war memories, commemoration, and aboriginal re-emergence (La Pampa, Argentina). **World Archaeology**. London, v. 35, n. 1, p. 61–78, 2003.

DELRÍO, Walter. **Memorias de expropiación**: sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943). Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2005.

ESCOBAR, Ticio. **La Belleza de los otros**: arte indígena en Paraguay. Asunción: RP Ediciones, 1993.

FORGE, Anthony. **Primitive Art**. New York: Dover Publications, 1973.

GELL, Alfred. **Art and agency**: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. The technology of enchantment and the enchantment of technology. COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (Orgs.). **Anthropology, art and aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 40-63.

HANNEMAN, Robert. Capítulo Primero: los datos de las redes sociales. In: **Introducción a los métodos del análisis de redes sociales**, 2000. Disponível em: <http://revista-redes.rediris.es/webredes/textos> . Acesso em: 16 dez. 2010.

HERNÁNDEZ LLOSAS, María Isabel. Diversidad cultural, patrimonio e identidad en Argentina. **La dimensión social del patrimonio**, Buenos Aires, v. 3, p. 19-30, 2006.

KOTTAK, Conrad. The New Ecological Anthropology. **American Anthropologist**, Washington, v. 101, n. 1, p. 23-35, 1999.

KÜCHLER, Susanne. Landscape as memory: the mapping of process and its representation in Melanesian society. In: BENDER, Barbara (Org.). **Landscapes, politics and perspectives**. Oxford: Berg, 1993. p. 85-106.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social**: una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2008.

LENTON, Diana. **De centauros a protegidos**: la construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880 – 1970). 2005. 448 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidad de Buenos Aires, [2005].

LÉVI-STRAUSS, Claude. El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América. In: _____. **Antropología Estructural**. Buenos Aires: Ediciones Altaya, 1994. p. 269-294.

_____. Una sociedad indígena y su estilo. In: _____. **Tristes Trópicos**. Barcelona: Editorial Paidós Básica, 1997. p.185-199.

MASTANDREA, María. **Telar Mapuche**: de pie sobre la Tierra. Buenos Aires: Editorial Guadal, 2007.

MCAP. **Colores de América**. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1992.

_____. Awakhuni. **Tejiendo la Historia Andina**. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006.

MCCRIMAM, Alan. The arts and the anthropology. In: OTTEN, Charlott (Org.). **Anthropology and art**: reading in cross-cultural aesthetics. Austin:University of Texas Press, 1971. p. 101-103.

MICELI, Jorge. El desarrollo de software propio como dispositivo de innovación metodológica: el uso del programa ARSGEN como plataforma de carga de redes sociales. In: REYNOSO, Carlos; MICELI, Jorge (Orgs.). **Críticas y modelos heterodoxos en antropología compleja**. Buenos Aires, 2008. (no prelo).

MIGUENS, Cristina. **Mapuches del Neuquén**: arte y cultura en la Patagonia Argentina. Buenos Aires: Luz Editora, 2001.

MORDO, Carlos. **La herencia olvidada**: arte indígena de la Argentina. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

MORPHY, Howard. From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu. **Man**, New York, v. 24, n. 1, p. 21-40, mar. 1989.

_____. The Anthropology of art. In: INGOLD, Tim (Org.). **Companion encyclopedia of anthropology**. London: Routledge, 2002. p. 648-685.

MUNN, Nancy. Visual categories: an approach to the study of representation systems. In: JOPLING, Carol (Org.). **Art and aesthetics in primitive societies: a critical anthology**. New York: Dutton, 1971. p. 129-138.

RAMOS, Ana Margarida. **Trayectorias de Aboriginalidad en las comunidades mapuche del Noroeste de Chubut (1990-2003)**. 2005. 417 f. Tese (Doutorado em Antropologia Sociocultural) - Universidad de Buenos Aires, [2005].

REYNOSO, Carlos. **De Edipo a la máquina cognitiva: introducción a la Antropología Psicológica**. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1993.

ROBINS, Garry; PATTISON, Philippa; WOOLCOCK, Jodie. Small and other worlds: global network structures from local processes. **American Journal of Sociology**, Chicago, v. 110, p. 894-936, 2005.

SEVERI, Carlo. **Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire**. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Musée du. Quai Branly, 2007.

STRANG, Veronica. Uncommon ground: landscape as Social Geography. In: DAVID, Bruno; THOMAS, Julian (Orgs.). **Handbook of Landscape Archaeology**. California: Left Coast Press, 2008. p. 51-59.

TARANTO, Enrique; MARÍ, Jorge. **Manual del Telar Mapuche**. Buenos Aires: Maizal, 2007.

UNESCO. **Local and Indigenous Knowledge Systems (LINKS)**, 2003. Disponível em: http://portal.unesco.org/sc_nat/ev.php?URL_ID=2034&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201&PHPSESSID=824975f6929737b7c611c2e386643815 . Acesso em: 17 dez. 2010.

WASSERMAN, Stanley; FAUST, Katherine. Parte I. In: _____. **Networks, relations, and structure: social network data social networks analysis, methods and applications**. New York: Cambridge University Press, 1994. p. 1-27.

WATTS, Duncan. **Six degrees: the science of a connected age**. Vintage: Lomdes, 2003.

WILLSON, Angélica. **Textilería Mapuche: arte de mujeres**. Santiago de Chile: Ediciones CEDEM, 1992.

WIXRALCHE. **Proyecto sobre el Tejido Mapuche**. 2010. (no prelo).