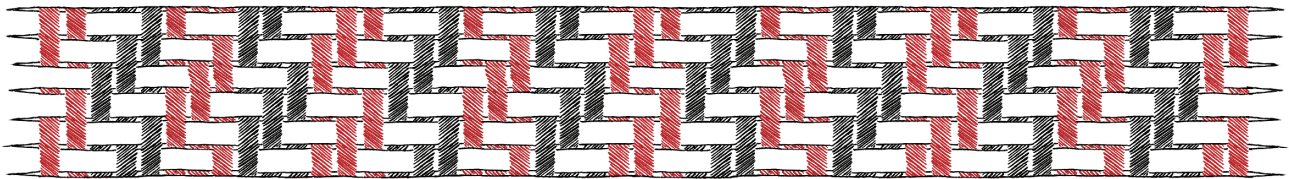


Antropología y Estética: el caso de la cestería pilagá (Gran Chaco, Argentina)

Marina Matarrese

Doctora en Antropología (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina).
Becaria Post-doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).



Resumen

En este artículo indago de manera crítica las valoraciones y los enunciados estéticos de las pilagá (provincia de Formosa, Argentina) con respecto a su producción cesteril. El estudio de estas apreciaciones, entendidas como parte de procesos sociales dinámicos, involucra diversas esferas de la vida social pilagá. De ahí que, algunos interrogantes que inspiran este trabajo sean: ¿cuáles son las consideraciones de valor de las pilagá con respecto a su producción cesteril? ¿En relación a qué variables se realizan estas consideraciones de valor? ¿Cómo es vivida la distinción entre las valoraciones que los pilagá consideran propias y aquellas identificadas como ajenas? ¿Por qué surge esta diferenciación y cómo incide en el momento de elaborar la artesanía?

Palabras clave: estética; cestería; pilagá; enunciados estéticos.

Abstract

In this article I critically explore the aesthetic valuations and statements of the pilagá (Formosa province, Argentina) with respect to their basketry production. The study of these statements, as part of dynamical social processes, involves multiple spheres of the social life of the pilagá. Hence, some questions that inspire this work are: What are the pilagá aesthetics statements with respect to their basketry production? In relation to which qualities these considerations are related? How the pilagá distinguish between their own aesthetic statements and those identified as outsiders? Why and how do these distinctions impact the craft production?

Keywords: aesthetic; basketry; pilagá; aesthetic statements.

Introducción

El presente estudio acerca de las valoraciones estéticas de las mujeres pilagá¹ de la provincia de Formosa (Argentina) — ver ubicación de este grupo indígena en la Figura 1 — se inscribe dentro de un campo de estudio que puede definirse como “antropología de la estética”. En esta área abrevan diversas corrientes de investigación etnográfica que, desde los trabajos fundacionales de Franz Boas (1947) sobre el arte aborigen de la Costa Noroccidental, han estudiado con distinto grado de reflexividad, la dimensión estética² de las producciones creativas de pueblos no-occidentales. Al respecto, cabe aclarar que cuando me refiero al concepto de estética procuro diferenciarlo de otras categorías como las de arte y “arte no occidental”, así como de aquellos términos que diversos autores utilizaron con el objeto de trascender su carga etnocéntrica tales como “arte primitivo”, “arte tribal” y “arte de sociedades de pequeña escala”, entre otros (MYERS, 2005). En este sentido, Jacques Maquet (1999, p. 98-99) advierte que numerosos estudios han empleado indistintamente los términos estética y arte, dado que proyectaron este último, que es el “*locus* estético” de la sociedad occidental a otras culturas.

Otra disquisición conceptual, que dentro de la antropología de la estética suscitó un gran debate y delineó dos orientaciones contrapuestas ha sido la pertinencia de la aplicación del propio concepto de “estética” en sociedades no-occidentales. Por un lado, se ubican quienes reivindican la utilización del concepto estética destacando su potencial transcultural (COOTE; SHELTON, 1992; MAQUET, 1999; MORPHY, 1991, 1992; SHARMAN, 1997) y por otro lado, se sitúan quienes se oponen a un análisis de la producción material aborigen en términos “estéticos” debido al ineludible vínculo de esa categoría con la lógica del campo artístico elitista occidental (GELL, 1995; GOW, 1996, 1999; LAGROU, 2008, 2009; OVERING, 1994, 1996). Las valiosas críticas de Gell, Gow, Lagrou y Overing subrayan — en relación a una acepción de la “estética” en términos kantianos, es decir en tanto “apreciación desinteresada” de sujetos aislados (KANT, 1976; 1977) — que este concepto es inescindible de las valoraciones etnocéntricas y elitistas de las sociedades occidentales. Más aún, Bourdieu (1979) en su trabajo referido al gusto y a la distinción en la sociedad francesa, argumenta que la concepción estética kantiana es propia de cierta clase social — la elite francesa — y no puede ser generalizada ni siquiera al conjunto de las sociedades occidentales. Lo antedicho, no obstante, no invalida que el concepto de “estética” sea aplicable a otros contextos culturales, si se consideran definiciones que den cuenta de las particularidades culturales y de las relaciones de poder por las que está atravesada y condicionada (MORPHY, 1992). En este sentido, asumo la definición de estética propuesta por Russell Sharman (1997), en tanto concepto transcultural y a su vez socialmente construido y culturalmente variable (COOTE, 1992; MORPHY, 1991, 1992; SHARMAN, 1997) que involucra dos procesos: “percepción estética” y “expresión estética”. Con el primer término Sharman (1997) se refiere al agregado de valor a diversas experiencias y objetos, que si bien está condicionado por el medio social, en su dimensión cognitiva y cualitativa es universal (SHARMAN, 1997). Por “expresión estética”, el autor alude a la re-creación de la experiencia a través de la cual los valores adjudicados por la percepción estética son reconstituidos o transformados; esto incluye el contexto cultural y el proceso de producción, a diferencia de los abordajes que se focalizaron en los objetos artísticos o expresivos de manera aislada (SHARMAN, 1997). En ese sentido, el concepto de estética es una valiosa herramienta que da cuenta de ciertos procesos sociales que de otra manera quedarían invisibilizados, tales como la socialización (EAGLETON, 2006) y circulación de determinados objetos y la producción, reproducción y transformación de ciertas

valoraciones. En síntesis, esta herramienta culturalmente específica de conocer el mundo, “le ofrece a los participantes de una sociedad un modelo sobre el cual pueden (e implícitamente deben) basar sus creencias, comportamientos, y temperamentos” (FLORES FRATTO, 1986, p. 250 *apud* SHARMAN, 1997; mi traducción).

Considerando el marco teórico de la antropología de la estética expuesto, el presente trabajo constituye una aproximación a un aspecto aún inexplorado, pero muy fecundo para el análisis antropológico, que indague las valoraciones estéticas de los pilagá con respecto a sus producciones cesteras y que se oriente a responder: ¿En relación a qué variables se realizan estas consideraciones de valor? ¿Cómo es vivida la distinción entre las valoraciones que los pilagá consideran propias y aquellas identificadas como ajenas? ¿Por qué surge esta diferenciación? ¿Cómo incide al momento de producir artesanía? Para ello, asumo que las producciones cesteras, así como a las artesanías³ pilagá en general son “expresiones estéticas” (SHARMAN, 1997), que lejos de ser concebidas como “objetos” aislados, son parte de procesos sociales dinámicos. En este sentido, estas expresiones son pasibles de ser estudiadas no sólo como parte de la esfera cultural de la vida aborígen sino considerando su vínculo interétnico, territorial y laboral, entre otros.

El trabajo de campo⁴ en el que se sustenta este artículo se desarrolló entre los años 2008 y 2011 en las comunidades pilagá de La Bomba, Campo del Cielo, Qom Pi y *Laqtasatanyie* — también denominada Km 14 — del Departamento Patiño, Provincia de Formosa (ver localización en la Figura 1). Durante mis estancias recurrí a la observación participante y realicé entrevistas en profundidad a fin de dar cuenta de los enunciados estéticos de los pilagá con respecto a su producción artesanal.

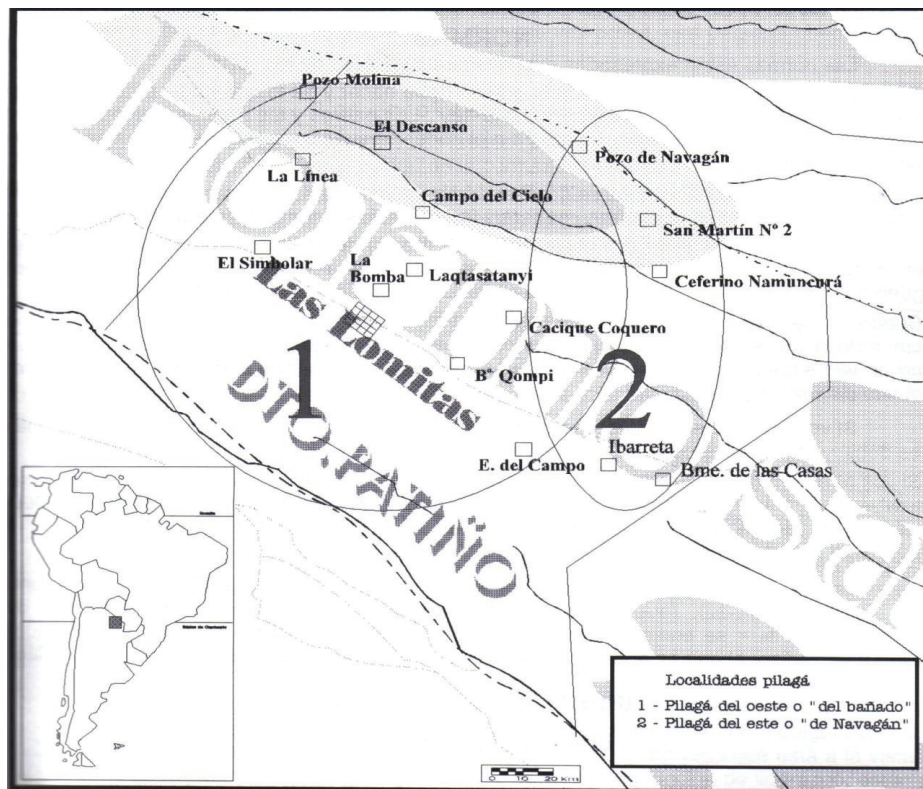


Figura 1. Mapa con la localización de los grupos pilagá, en el centro de la provincia de Formosa, Argentina. (Presman; González; Dell'Arciprete, 2010, p. 27).

Cestería y valoraciones pilagá

La elaboración de las artesanías, realizadas para el trueque o la venta, es una de las múltiples fuentes de ingreso de las unidades domésticas. Esta actividad complementa los ingresos obtenidos mediante trabajos estacionales, pensiones de los gobiernos nacional y provincial, así como diversos planes sociales (especialmente la Asignación Universal por Hijo). Principalmente las mujeres adultas (de 40 años en adelante) se dedican a la producción artesanal y cuentan con la colaboración de las jóvenes y niñas del grupo familiar. La participación de las pequeñas en las diversas instancias de la elaboración artesanal (recolección de la materia prima, preparación de ésta para la posterior utilización y tejido) les permite, mediante la observación y la imitación, ir adquiriendo determinado saber técnico que no se transmite de manera verbal sino principalmente a través de lo que Tim Ingold (2001, p. 54) denominó como “educación de la atención”.

La elaboración de las artesanías tiene lugar dentro del ámbito doméstico de manera alternada con otras tareas femeninas cotidianas, como ser la recolección de frutos con fines alimenticios y leña del monte⁵, la preparación de la comida y el cuidado de los niños. Esta alternancia en las tareas no está exenta de conflictos dado que muchas veces los hombres de la familia objetan que debido a la actividad artesanal, las mujeres descuidan sus otros quehaceres.

La cestería o *noonek* es elaborada por las pilagá, con una fibra vegetal denominada carandillo o *qatalaguá* (*Trithrinax biflabellata*). Este material es obtenido por las mujeres durante sus recorridos por el monte, mediante machete y “palo gancho” —es un palo largo con una cuña en uno de los extremos, con el que las mujeres enganchan las hojas más altas y erectas (como se aprecia en la Figura 2). Las hojas más requeridas son las que están en el centro de la palma, dado que son las más largas y están en mejor estado.



Figura 2. “Palo gancho”, machete y un paquete con el carandillo recolectado. Foto: Marina Matarrese. Septiembre, 2010.

Estas artesanías se comienzan por la base y a partir de allí se levanta la pieza sin molde, utilizando técnicas como la llana y la *coiled* o espiral. Para estas técnicas se requiere que las hojas se separen longitudinalmente para obtener “cintas” de un centímetro o dos de ancho con las que efectuar el trenzado. En la llana se entrelazan dos elementos activos —urdimbre y trama— que están formados por el mismo material y tamaño. La espiral, única técnica cestera que se diferencia de otras aplicadas en el textil, consiste en una puntada vertical que se ajusta a un elemento pasivo que actúa de base y está dispuesto en forma horizontal (Figura 3 y 4). Para la realización de la pieza utilizando esta última técnica se necesitan hojas secas y fibras frescas que, a manera de hilo, permitan “coser” la pieza (ARENAS, 2003; PEREZ DE MICOU, 2003; PITLA LASEPI..., 2004).



Figura 3. Una colaboradora elaborando una hebilla con la técnica de espiral y llana. Foto: Marina Matarrese. Septiembre, 2010.



Figura 4. Hebilla con la técnica de espiral (la base) y llana (el borde) de manera combinada. Foto: Marina Matarrese. Septiembre, 2010.

La relevancia del estudio de la cestería pilagá se debió a tres factores: en primer lugar, es elaborada por la mayoría de las artesanas; en segundo lugar, son las artesanías pilagá mayormente comercializadas y con las que los pilagá son relacionados más directamente por los no-aborígenes. Por último, ya durante el estudio de los usos territoriales pilagá en mi formación doctoral (MATARRESE, 2011), la producción artesanal comenzaba a esbozarse como una actividad muy relevante en torno a la cual se articulaban y se ponían de manifiesto, tal como sostiene Eagleton (2006), articulaciones parentales, solidaridades de género, valoraciones al interior del conjunto de mujeres autoidentificadas como “artesanas” y diversos procesos jerarquizadores al interior de este grupo, así como estrategias que activamente evitaran dichas diferenciaciones internas.

En efecto, en las comunidades de La Bomba, Campo del Cielo, Qom Pi y *Laqtasatanyie* — también denominada Km 14 — (Departamento Patiño, Provincia de Formosa), las mujeres que con una frecuencia sostenida van al monte (*víaq*) en busca de materia prima, que elaboran artesanías como una de sus actividades diarias, que cuentan con piezas para la venta constituyendo una fuente de ingreso económico del hogar y que tienen cierta habilidad técnica se definen

a sí mismas como artesanas (*yawo onanae*). Asimismo, en torno a esta práctica, y tal como apunté anteriormente, tienen lugar articulaciones generacionales — abuelas, madres e hijas — en relación tanto con la transmisión de saberes (de las más ancianas a las más jóvenes), como con respecto a la recolección de la materia prima. De hecho, durante mis recorridos con las mujeres, el carandillo era obtenido por la generación intermedia en compañía de las más jóvenes y luego era repartido a las ancianas, que habían permanecido en el hogar cuidando a los más pequeños.

Además, estos recorridos en busca de materia prima, en los que a veces también se recolectan algunos alimentos (frutos, tubérculos, lianas, raíces, etc.), se realizan en grupos de mujeres, generalmente pertenecientes a una misma familia extensa. En consecuencia, estas salidas⁶ refuerzan, por un lado las articulaciones parentales entre quienes tienen vínculos más asiduos y comparten tanto relaciones de vecindad como determinados conocimientos comunes con respecto a ciertos recorridos territoriales. Por el otro, y dado que el monte es un ámbito ambiguo y heterogéneo que está atravesado por diversos peligros (principalmente hombres, algunos animales y seres no-humanos) estas salidas grupales constituyen uno de los recaudos de las mujeres, junto con otros tales como llevar un machete, no acercarse a fuentes de agua cuando se está menstruando, rezar, hacer marcas en las diversas sendas, entre otros.

En definitiva, en torno a estas salidas y a la producción artesanal se acentúan las solidaridades de género entre las mujeres. En particular con respecto al peligro de la violencia sexual en el monte, a las actividades domésticas o a la coordinación de quehaceres referidos directamente al trabajo artesanal — como arreglar una salida para el día siguiente, circular algo de la materia prima recolectada y eventualmente las piezas para su posterior comercialización.

Con todo, también al interior del grupo de mujeres autoidentificadas como artesanas, en las comunidades en las que trabajé, surgieron jerarquizaciones internas. En concreto, las mujeres reconocen y destacan a quienes realizan con asiduidad, según sus valoraciones estéticas, elaboraciones “lindas”. En particular, estas valoraciones, que surgen del análisis de los datos etnográficos, se guían principalmente por cuatro parámetros que influyen en sus consideraciones de valor: la calidad del material, la complejidad de la técnica, la obtención de una pieza homogénea o pareja y el grado de innovación.

En cuanto a la primera variable, en el caso del carandillo, las mujeres destacan como estéticamente positivo que la hoja aún esté fresca, es decir de un color beige oscuro y con un tinte verdoso, dado que indica que es una artesanía realizada recientemente y que conserva el perfume característico de esta hoja (*qatalagua laioté*). Con respecto a la complejidad de cada pieza, las mujeres valoran positivamente las elaboraciones cesteriles más pequeñas y realizadas con aguja de coser mediante la técnica de espiral. Se refieren a estas piezas como *wayalok*, es decir que son difíciles, trabajosas y que les requiere **más tiempo de elaboración**. En cambio, las piezas de mayor tamaño pueden ser elaboradas con la técnica de llana, utilizando fibras más gruesas (algunas cuchas para mascotas o canastas) son valorizadas como *pasa'em* (rápidas y fáciles). Otra valoración estética de las mujeres es con respecto al tejido, si éste es *nalotat* (parejo) o *choia pegat* (desparejo) y por consiguiente si la pieza una vez finalizada puede apoyarse de manera estable o no.

En cuanto a la última variable, el grado de innovación, ellas consideran que “es lindo buscar otras maneras de hacer el canasto”⁷. De este modo, la artesanía *onaik* o “linda” es aquella que tiene

algún grado de innovación, ya sea con respecto a los diseños de los canastos, o a la transformación de la materia prima. Por ejemplo, las mujeres destacan los canastos con formas más cuadradas o con diversos tipos de guardas. También señalan el teñido de la palma de carandillo, “para que no sea siempre el mismo”, su pintura o forrado con “el descartable”. Esta última técnica consiste en revestir la palma con cintas realizadas en base a botellas y etiquetas de gaseosas recicladas, otorgándole a la producción cestería un novedoso colorido.

Estas valoraciones de las artesanías están ligadas, a su vez, a la construcción de una buena o mala reputación como artesana. No obstante las mujeres en dos de las comunidades en las que trabajé, se manifestaron en contra de traducir estas valoraciones estéticas en los precios de venta. En efecto, en los proyectos de comercialización autogestionados, la variable más importante a la hora de estipular el costo de la pieza es su tamaño. De este modo, a diferencia de algunos proyectos viabilizados a partir de la crisis económica, política y social de diciembre de 2001 por el Estado Nacional⁸, se procura no incentivar la jerarquización interna de las artesanas estandarizando los precios por tamaño.

Cabe aclarar que una parte de la producción artesanal es comercializada por las artesanas en los pueblos cercanos a las comunidades y por los hombres del grupo doméstico en centros urbanos más alejados al ámbito comunal según los criterios arriba mencionados. No obstante, en la comercialización también participan diversos intermediarios tales como organismos del Estado nacional y provincial, ONG indigenistas de acción local, organizaciones religiosas, comerciantes y turistas ocasionales, que se manejan según sus propias valoraciones, no siempre coincidentes con las de las pilagá.

En primer lugar, las mujeres frecuentemente remarcaban que sus “preferencias” estéticas no coincidían con las de algunos turistas que, en vez de adquirir las piezas cuyas hojas de carandillo **aún conservaban un color verduzco y su perfume característico, preferían aquellas más claras que revelaban que era una artesanía *doisek* o vieja.** Asimismo destacaron, también a diferencia de sus propias valoraciones, que muchas veces lograban vender con mejores precios las piezas grandes, a pesar de que su elaboración es más fácil y por lo tanto más rápida que las piezas pequeñas. Más aún, insistieron en que muchos no- aborígenes o *qoselek* compran artesanías que ellas consideran deshilachadas o desprolijas.

En segundo lugar, las pilagá, destacaron que las compras del gobierno provincial, a través del Instituto de Comunidades Aborígenas (ICA), generalmente son coincidentes con los tiempos electorales. De este modo, no priman las valoraciones estéticas en estas transacciones sino que se inscribe dentro de las prácticas clientelares establecidas con el gobierno y en consecuencia, le venden al Instituto aquellas elaboraciones que suponen que serán rechazadas, por no cumplir con determinadas valoraciones estéticas (como la prolijidad de la terminación y la costura o la supervisión del estado del carandillo, entre otros) por otros intermediarios.

Por último, las mujeres subrayaron los “talleres de capacitación” en cestería organizados por las ONG Instituto de Cultura Popular (INCUPO)⁹ y Centro de Capacitación Zonal (CECAZO). Estos talleres consistían en encuentros de mujeres artesanas en los que un “técnico” transmitía algunas pautas, es decir determinadas valoraciones estéticas, tendientes a lograr la “mejor” comercialización de algunas de las piezas¹⁰. Estos “estándares de calidad” apuntaban a obtener artesanías que estuvieran diseñadas y respondieran al “gusto” de los consumidores de las grandes ciudades en las que éstas se comercializaban. Por ejemplo, a través de la incorporación

de cierres y broches en carteras y canastas, de la elaboración de artesanías con medidas más precisas (en el caso de los porta termos y macetas) y de la realización de adornos de menor tamaño. La compra de la cestería pilagá está sujeta a la evaluación previa de la pieza, según las valoraciones de estos intermediarios, por un lado, con respecto a la complejidad de la técnica, la prolijidad y el estado del material de la pieza. Por el otro, estas organizaciones analizan la compra de las artesanías en relación con los presupuestos acerca de “lo que les gusta”¹¹ a los clientes de los locales o “tiendas de artesanías” que tienen estas ONG en urbes como la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se comercializan las piezas.

En suma, a través del análisis de la actividad artesanal se pusieron en relieve ciertos procesos sociales relacionados con las solidaridades, las reciprocidades y los temores de las mujeres pilagá. Asimismo el estudio de las valoraciones estéticas de las artesanas y de la comercialización estratégica de diversas piezas de acuerdo a las preferencias estéticas de los compradores dio cuenta del carácter dinámico y culturalmente situado de estas expresiones estéticas.

Conclusiones

En el presente artículo, la definición de estética propuesta por Russell Sharman (1997), en tanto concepto transcultural y a su vez socialmente construido y culturalmente variable ha sido, por un lado un punto de llegada de un recorrido teórico que ha ocupado a la antropología de la estética. Por el otro, un punto de partida para analizar las producciones artesanales de las pilagá de la provincia de Formosa (Argentina) como “expresiones estéticas” (SHARMAN, 1997), que lejos de ser concebidas como “objetos” aislados, son parte de procesos sociales dinámicos.

De allí que uno de los objetivos de este trabajo haya consistido en indagar un aspecto aún inexplorado del mundo pilagá, que consistió en poner en relieve tanto los enunciados estéticos de las mujeres acerca de sus piezas, como en relación con qué variables se construían esas valoraciones. A partir de la labor etnográfica por un lado pude dar cuenta del complejo entramado social femenino que se despliega en torno a la recolección de las materias primas, de la alternancia con los otros quehaceres femeninos, de la circulación de las hojas recolectadas, de las piezas producidas y del dinero obtenido de su comercialización. Por el otro, identifiqué cuatro aspectos que inciden en la valorización estética positiva de la pieza y que pueden resumirse en el tono verduzco del material — que indica que la artesanía es de elaboración reciente —, la utilización de una técnica compleja — espiral —, la obtención de una pieza pareja y con algún grado de innovación. Cabe aclarar que estas valoraciones identificadas no pretenden delinear un gusto pilagá “genuino”, dado que son el resultado de una negociación intercultural y el producto también de la articulación con diversos intermediarios que han intervenido en la comercialización artesanal — los Estados nacional y provincial con sus diversas políticas culturales, organizaciones del tercer sector, comerciales y turistas (MATARRESE, 2012). En efecto, la elaboración de las artesanías no responde exclusivamente a sus valoraciones estéticas, antes bien esta producción es muy variada y muchas veces realizan piezas grandes que responden en muchos casos a la demanda de los no-aborígenes, por ejemplo, venden frecuentemente aquellas piezas más amarillentas, que ellas definen como “viejas”, por responder al gusto de los *goselek*.

Asimismo con referencia a las valoraciones con respecto a las habilidades técnicas de las mujeres, valoran positivamente y por consiguiente consideran en calidad de “buena artesana” a

quien realiza con destreza artesanías “prolijas” o *nalotat*. No obstante en los emprendimientos de comercialización autogestionados que llevan adelante, estas valoraciones estéticas no se trasladan al precio de la artesanía. Antes bien éste es definido por el tamaño de la pieza de modo tal de no ahondar en las diferenciaciones internas entre las artesanas.

Notas

1. Los pilagá, autodenominados *pitelagalek* o en un sentido más amplio *qomlek*, pertenecen a la familia lingüística guaycurú. Este grupo étnico tiene una población de 4.465 personas en el total de país, de las cuales 3.948 habitan en 20 asentamientos emplazados en el centro de la provincia de Formosa, Argentina (Fuente: población por pertenencia y/o descendencia en primera generación del pueblo pilagá en el total del país. Instituto Nacional de Estadística y Censos [INDEC]. Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas [ECPI] 2004-2005. Complementaria del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001. Complementaria del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001. No obstante, según cálculos de ONG, organizaciones indígenas y líderes pilagá, estos datos serían un 25% más altos, con lo cual sumarían aproximadamente 6.000).
2. La discusión sobre la “estética”, sin embargo, proviene principalmente del campo de la filosofía, especialmente de los trabajos de Immanuel Kant (1976; 1977). Posteriormente, tanto desde la propia filosofía (ADORNO, 2002a, 2002b), como desde otras ciencias se abordó la temática (BOURDIEU, 1979; EAGLETON, 2006) criticando la naturaleza ideológica de la “estética” y denunciando su vinculación a las sociedades occidentales (GARCÍA; SPADAFORA, 2010).
3. Las artesanías han sido intensamente estudiadas como objetos que condensan aspectos económicos y culturales (GARCÍA CANCLINI, 1982). Asimismo en tanto actividad económica y culturalmente relevante para las economías domésticas ha sido estudiada por investigadores internacionales (NOVELO, 1976, 1993) y nacionales (ROTMAN 1994, 1999, 2001; ROTMAN; RADOVICH; BALAZOTE, 2007, entre otros) de reconocida trayectoria. No obstante, en el presente proyecto y dada la perspectiva estética que propongo no ahondaré en los citados estudios ni en sus aportes.
4. La mencionada labor contó con financiamiento de diversos proyectos colectivos de investigación: PIP CONICET 01415 “Antropología de las políticas de interacción estética entre aborígenes y blancos. Prácticas musicales y representaciones abstractas y figurativas de los pilagá e ishir del Gran Chaco” y UBACYT F021 “Antropología de los paradigmas estéticos: prácticas musicales y arte figurativo entre los aborígenes del Gran Chaco -pilagá e ishir”.
5. La región del Gran Chaco es una planicie deprimida caracterizada por bosques espinosos que contienen especies de maderas duras. El suelo es seco y los bosques son densos, secos, espinosos y dificultosos para transitar. Los pilagá se refieren a ellos utilizando el término “monte” y las mujeres lo recorren a través de senderos realizados con machete. Estos les sirven para ubicarse espacialmente y recolectar las distintas especies con fines artesanales, alimentarios y medicinales.
6. Los aborígenes se refieren con el vocablo “salidas” a sus recorridos por el monte con fines de recolección y marisca. En este mismo sentido lo empleo a lo largo de estas páginas.
7. Entrevista realizada en octubre de 2008, el marco de mi trabajo de campo a una pilagá de Qom Pi.
8. Desde el Estado nacional, bajo la coordinación de la Dirección de Cooperación Internacional y Políticas Culturales de la Secretaría de Cultura de la Nación se elaboró, con el asesoramiento del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), un proyecto denominado “Artesanías en la Argentina. Desarrollo sustentable y fomento de la diversidad cultural, a través del perfeccionamiento de la calidad del proceso de creación y comercialización de la producción”. Dicho proyecto contó, en el año 2002, con financiamiento de la Organización de los Estados Americanos (OEA).
9. Organización civil cristiana dedicada desde la década de 1970 a la promoción y el desarrollo —bajo la modalidad de educación popular— de las comunidades indígenas y rurales del norte del país. En Formosa sus tareas están centradas en las comunidades pilagá del centro-oeste.
10. Información obtenida a partir de una entrevista realizada en julio de 2008 a un integrante de una de las ONG analizadas.
11. Entrevista realizada en julio de 2008 a un integrante de una de las ONG analizadas.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Nacional, 2002a.
- _____. Sobre la música popular. *Guaraguao*, vol. 6, n° 15, p. 155-190, 2002b.
- ARENAS, Pastor. *Etnografía y Alimentación entre los Toba-Ñachilamole y Wichí-Lhukuítas del Chaco Central (Argentina)*. Buenos Aires: Pastor Arenas, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: California University Press, 1969.
- BOAS, Franz. *Arte primitivo*. México: Fondo de cultura económica, 1947.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1979.
- COOTE, Jeremy. "Marvels of Everyday Vision": The Anthropology of Aesthetics and the Cattle Keeping Nilotes. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (comps.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford, 1992 (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms). P. 245-273.
- _____; SHELTON A. (comps.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford, 1992 (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms)
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.
- ENCUESTA COMPLEMENTARIA DE PUEBLOS INDÍGENAS (ECPI) 2004-2005. Complementaria del *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001*. Instituto Nacional de Estadística y Censo (INDEC). Ministerio de Economía y Producción. Disponible en: <www.indec.gov.ar>.
- GARCÍA, Miguel A.; SPADAFORA, Ana María. *Antropología de las políticas de integración estética entre aborígenes y blancos*. Prácticas musicales y representaciones abstractas y figurativas de los pilagá e ishir del Gran Chaco. Proyecto PIP-CONICET N° 01415. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), 2010.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- GOW, Peter. Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, Tim (comp.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996. P. 249-293.
- _____. Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5(2), p. 229 -246, 1999.
- INGOLD, Tim. El Forrajero óptimo y el hombre económico. In: DESCOLA, P.; PÁLSSON, G. (comps.). *Naturaleza y Sociedad*. Perspectivas antropológicas. México: Siglo XXI, 2001. P. 37-60.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- _____. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.

- LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol 14, nº 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.
- _____. *Arte Indígena no Brasil: Agência, alteridade e ralação*. Belo Horizonte: ComArte, 2009.
- MAQUET, Jacques. *La experiencia estética*. Madrid: Celeste, 1999.
- MATARRESE, Marina. *Disputas y negociaciones en torno al territorio pilagá (provincia de Formosa)*. Tesis Doctoral - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011. Mimeo.
- _____. Notas acerca de las dimensiones estéticas de la política artesanal de la Provincia de Formosa: el caso de los pilagá. *Revista Claroscuro*, nº 12, 2012 (Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, de la Universidad Nacional de Rosario).
- MORPHY, Howard. *Ancestral connections: Art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____. From Dull to Brilliant: the Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (comps.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford, 1992 (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms). P. 181-208.
- MYERS, Fred. "Primitivism", anthropology, and the category of "primitive art". In: TILLEY, Chris et al. (comps.). *Handbook of Material Culture*. London: Sage, 2005. P. 267-284.
- NOVELO, Victoria. *Artesanías y Capitalismo en México*. México: SEPH-INAH, 1976.
- _____. *Las artesanías en México*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993.
- OVERING, Joanna. Against the Motion (1). In: WEINER, James A. (comp.). *Aesthetics is a Cross-Cultural Category: A debate Held in the Muriel Stott Centre, Johns Rylands University, Library of Manchester, on 30th October 1993*. Manchester: Groups for Debates in Anthropological Theory, Department of Social Anthropology, University of Manchester, 1994. P. 9-16.
- _____. Aesthetics is a cross-cultural category: Against the motion. In: INGOLD, Tim (comp.). *Key Debates in Anthropological Theory*. London: Routledge, 1996. P. 260-265, 276-293.
- PEREZ DE MICOU, Cecilia. Pautas descriptivas para el análisis de cestería arqueológica. *Programa de estudio, valoración y preservación de textiles argentinos. La tecnología cestería como tecnología textil*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2003. Disponible en: <http://www.inapl.gov.ar/invest/patrim_textil_02.html>. Consultado el: 23 agosto 2010.
- PITLA´Lasepi LO´ONANAGAK. CESTERÍA PILAGÁ. *Artesanías en la Argentina. Desarrollo Sustentable y Fomento de la Diversidad Cultural*. Federación de Comunidades Pilagá. Secretaría de Cultura de la Nación, Argentina, 2004.
- PRESMAN, Ricardo; GONZÁLEZ, Jorge; DELL'ARCIPRETE, Ana. Normas, infracción y sanción entre los pilagá. Informes sobre el sistema jurídico de los pueblos pilagá. *Hacia Una Nueva Carta Étnica del Gran Chaco VII*. Las Lomitas, Formosa: Centro del Hombre Antiguo del Chaco (CHACO). P. 27-34.

ROTMAN, Mónica. Artesanos de la Ciudad de Buenos Aires: perfil sociodemográfico, capital educativo e inserción en la actividad. *Relaciones*, Sociedad Argentina de Antropología, tomo XIX, p. 117-133, 1994.

_____. El estado actual de la artesanía indígenas como exploración de una problemática. In: RADOVICH, J. C.; BALAZOTE, A. (comps.). *Estudios Antropológicos sobre la cuestión indígena*. Buenos Aires: Minerva, 1999. P. 83-96.

_____. *Cultura y Mercado: Estudios Antropológicos sobre la problemática artesana*: Buenos Aires. Buenos Aires: Minerva, 2001.

_____; RADOVICH, Juan Carlos; BALAZOTE, Alejandro. Introducción: Las producciones artesanales de los pueblos indígenas en contextos de relaciones interétnicas. In: ROTMAN, M; RADOVICH, J. C.; BALAZOTE, A. (comps). *Pueblos Originarios y problemática artesanal: Procesos productivos y de comercialización en agrupaciones Mapuches, Guaraní/Chané, Wichí, Qom/Tobas y Mocovíes*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados - CONICET, 2007. P. 9-18.

SHARMAN, Russell. The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach. *Journal of the anthropological society of Oxford*, vol. XXVIII, nº 2, p. 177-192, 1997.

Recebido em 30 de Setembro de 2012

Aceito para publicação em 27 de Janeiro de 2013

