АИТІ

ISSN 1852 - 4915



Anti, Nueva Era, Volumen 27, Julio 2026.

ANTI

Arte de tapa: rostro de mujer. Escultura cerámica. Mercedes Manihuari Arirua. Kukama Kukamiria, Padre Cocha, Distrito Punchana, Departamento Loreto, Perú. Colección Ana Rocchietti

ANTI es una publicación anual del Centro de Investigaciones Precolombinas que tiene como objetivos: 1. Conformar un lugar e intercambio entre diferentes especialistas a nivel nacional e internacional, así como también diferentes instituciones del campo de la historia, antropología, arqueología, etnología, y ciencias sociales en general; 2. Ofrecer un espacio para que investigadores y académicos puedan publicar sus producciones; 3. Construir un medio de comunicación a través de la difusión de investigaciones y ensayos; y 4. Jerarquizar la actividad académica.

Dirección postal Salta 1363 – 8 C. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. CP. 1137 Argentina. E-mail: revista.anti.cip@gmail.com

Atención UNIRIO plataforma OJS:

www. http//www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index,php/Coord

Los artículos reflejan exclusivamente la opinión de los autores.

© Centro de Investigaciones Precolombinas

AVATI

AVATI *Revista del Centro de Investigaciones Precolombinas*

Volumen 27 – Nueva Era – Volumen 27, Julio 2026. Pp. 215.

AVATI ofrece acceso digital abierto a la información científica. Su contenido es evaluado por expertos temáticos de reconocida trayectoria.

AVATI es posible por la educación pública argentina.

Dirección: Ana Rocchietti (CIP)
Co – Dirección: Andrea Runcio (CIP)
Secretario de Redacción: Ariel Ponce (CIP)
Consejo Editorial
Yanina Aguilar (CIP)
César Borzone (CIP)
Alejandro Daniele (CIP)
Colaboradores
Luis Alaniz (CIP)
Denis Reinoso (CIP)
Edición
Ana Rocchietti (CIP)
Asistente de edición
Francisco Jiménez (CIP)
Tania Casandra Lifschitz (CIP)
Curación del volumen
Yanina Aguilar

AVATI

Comité Científico

Silvia Cornero – Universidad Nacional de Rosario – Argentina
Eduardo Crivelli - CONICET – Argentina
Eduardo Escudero - Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
María Virginia Ferro – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Nelsys Fusco Zambetogliris – Centro de Investigaciones Precolombinas – República Oriental del Uruguay
Alejandro García – Universidad Nacional de San Juan- Argentina
María Laura Gili – Universidad Nacional de Villa María – Argentina
Ana Igareta – Universidad Nacional de La Plata – Argentina
Alicia Lodeserto – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Catalina Teresa Michieli – Centro de Investigaciones Precolombinas – Argentina
Fernando Oliva - Universidad Nacional de Rosario – Argentina
Ernesto Olmedo – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Graciana Pérez Zavala – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Verónica Pernicone – Universidad Nacional de Luján – Argentina
Mariano Ramos – Universidad Nacional de Luján – Argentina
Flavio Ribero – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Marcela Tamagnini – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Jhon Juárez Urbina - Dirección Desconcentrada de Cultura del Departamento de La Libertad- Ministerio de Cultura – Trujillo - Perú
César Gálvez Mora -– Academia Nacional de la Historia, Lima, Perú,
Institute of Andean Studies, Berkeley, EE. UU. Trujillo - Perú.
Juan Castañeda Murga – Universidad Nacional de Trujillo. Perú.
Régulo Franco- Proyecto Arqueológico El Brujo - Museo de Cao, Fundación Wiese Perú.
Ricardo Morales Gamarra - Universidad Nacional de Trujillo – Perú.
Jorge Gamboa – Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo – Perú.
Luis Millones – Universidad Nacional de San Marcos – Perú.
Carlos Wester – Museo Brüning, Lambayeque - Perú.
Luis Valle, Instituto SIAN, Trujillo – Perú.
María del Carmen Espinoza Córdova – Museo Brüning – Lambayeque - Perú
María Elena Córdova Burga – Patrimonio Cultural- Trujillo – Perú
Rommel Quintanilla Huanca – Universidad Nacional de la Amazonía Peruana.

ANTI

Los trabajos de ANTI, Nueva Era, Volumen 27, Julio 2026 fueron presentados en XXI Seminario Binacional Peruano-Argentino, en la Universidad Nacional de Trujillo, La Libertad, Trujillo, Perú, febrero 2026.





Coedición con el Sindicato Único de Trabajadores de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (Iquitos, Perú) y con la Secretaría de Cultura de Asociación Gremial de Trabajadores del Subterráneo y Premetro (AGTSyP) (Buenos Aires, Argentina).

AMTI

ÍNDICE

8. EDITORIAL

9. ¿LANZAS PAIJANENSES? FALACIA Y TECNOLOGÍA LÍTICA
EN LA COSTA NORTE DEL PERÚ
César Gálvez Mora

53. ARQUITECTURA SALINAR EN LA CALERA: VALLE DE CHICAMA,
COSTA NORTE DEL PERÚ
Ángel Renyldo Pérez Rosas
María Merly Rosas Jiménez

93. LIMA SONORA: UNA APROXIMACIÓN A LA ESCUCHA DEL PAISAJE
EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA
Marion Vollmer

107. LA *MIT'A* EN LA LARGA DURACIÓN: CONSCRIPCIÓN VIAL
Y COOPERACIÓN POPULAR
Nahuel Dalmasso

130. REPRESENTAR LA HETEROGENEIDAD: ARGUEDAS,

LAS CIENCIAS SOCIALES Y LA SOCIEDAD PERUANA
Agostina Lourdes Petenatti

155. DESIGUALDADES SOCIOECOLÓGICAS TRAS EL “ORO BLANCO” EN EL NORTE ARGENTINO: EL TERCER MALÓN DE LA PAZ
Federica Luján Gualtieri

175. ROSTRO DE MUJER KUKAMA. UN ENSAYO SOBRE ESTÉTICA.
Ana María Rocchietti

201. LO QUE LOS MUERTOS NOS HACEN HACER
María de las Mercedes Austral

213. NORMAS EDITORIALES

Ana María Rocchietti. Rostro de mujer Kukama Un ensayo sobre estética. ANTI, Nueva Era, Volumen 27, Número 1, Julio 2026, pp.175 - 200. ISSN 1852 – 4915. Centro de Investigaciones Precolombinas, C.A.B.A, Argentina. Atención UNIRIO, www. http//www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index,php/Coord

ROSTRO DE MUJER KUKAMA

Un ensayo sobre estética

FACE OF A KUKAMA WOMAN

An essay on aesthetics

ROSTO DE UMA MULHER KUKAMA

Um ensaio sobre a estética

Ana María Rocchietti
Centro de Investigaciones Precolombinas
Argentina
anaau2002@yahoo.com.ar
https://orcid.org/0000-0003-0516-9297

Resumen

Este ensayo esboza un análisis sobre la estética etnográfica la cual siempre ha provocado una cierta incertidumbre sobre cómo inscribirla en el arte universal. Lo aplica a una obra singular realizada por una mujer Kukama Kukamria que habita el centro poblado de Padre Cocha, Loreto, Perú. Se trata de un autorretrato cerámico. La cuestión fundamental si esta obra configura una continuidad o una ruptura con la tradición milenaria del pueblo Tupí guaraní.

Palabras – clave: selva de Loreto, Perú; Arte Kukama Kukamiria; arte de mujer; arte etnográfico.

Ana María Rocchietti

Abstract

This essay outlines an analysis of ethnographic aesthetics, which has always provoked a certain uncertainty regarding its place within universal art. It applies this analysis to a unique work created by a Kukama Kukamria woman living in the village of Padre Cocha, Loreto, Peru. The work is a ceramic self-portrait. The fundamental question is whether this piece represents a continuity or a break with the ancient traditions of the Tupí-Guaraní people.

Keywords: Loreto jungle, Peru; Kukama Kukamria art; women's art; ethnographic art.

Resumo

Este ensaio apresenta uma análise da estética etnográfica, que sempre suscitou uma certa incerteza quanto ao seu lugar na arte universal. Aplica esta análise a uma obra singular criada por uma mulher Kukama Kukamria, residente na aldeia de Padre Cocha, em Loreto, Peru. A obra é um auto-retrato em cerâmica. A questão fundamental é saber se esta peça representa uma continuidade ou uma ruptura com as antigas tradições do povo Tupi-Guarani**.**

Palavras-chave: selva de Loreto, Perú; Arte Kukama Kukamria; arte feminina; arte etnográfica.

Introducción

Adquirí la obra en una muestra de arte cerámico Kukama Kukamiria en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, en la bella y exótica ciudad de Iquitos. Me la vendió su autora, Mercedes Manihuari Arirua (Figura 1). Ella vive en el Centro Poblado de Padre Cocha, en la periferia norte de la ciudad, margen izquierda del río Nanay, un tramo de unos 15 kilómetros antes de su desembocadura en el Amazonas. En ese lugar viven indígenas Kukama Kukamiria pero no están reconocidos como comunidad nativa, de acuerdo a la ley peruana.[1] Se trata de un paraje con

[1] Ley de Comunidades Nativas y de Desarrollo Agrario (Decreto Ley N.° 22175).

iglesia, escuelas, largas hileras de viviendas de concreto o de madera que junto a callecitas asfaltadas, un muelle para las lanchas transportistas, y dos cocameras con venta de artesanías para los turistas. Hay luz eléctrica y alumbrado público. Depende de la autoridad distrital de Punchana, la que a su vez reporta a la Provincia de Maynas y ésta a la del Departamento Loreto. Es una región plenamente amazónica, de selva baja y cursos meandrosos.



Figura 1. Rostro de Mujer. Autora: Mercedes Manihuari Arirua. Fotografía Ana Rocchietti.

En Iquitos, consideran a Padre Cocha, un poblado mestizo, pero Mercedes vive rodeada de parientes cercanos y políticos por lo cual se puede considerar que, de alguna manera, ella vive en "comunidad". Es una mujer pequeña, menuda, de rostro armonioso y grandes ojos negros. Etnográficamente, su comunidad pertenece al tronco Tupí-guaraní pero no sabe mucho sobre la historia de su pueblo y la razón de habitar en esa porción de la selva sudamericana, próxima al Ecuador terrestre, húmeda, calurosa y peligrosa. La otra dimensión de esa geografía es el río: profundo, extenso, de aguas negras y con oro en sus entrañas. Las familias se dedican a la agricultura de roza, a la madera y a la pesca. La frecuencia de viajeros que provienen del Perú y de muchos países del planeta han insertado a Mercedes y su familia extensa en el taller cerámico porque fue un arte olvidado y recuperado por una política de capacitación jurisdiccional proporcionando un recurso económico.

El taller cerámico es el espacio de fabricación de tinajas y de esculturas; éstas últimas, en realidad, son alcancías. En rigor, sólo existen dos talleres que reúnen las características de ser tales (el de don Lorenzo Aquitari y el de don Julio Ricopa) porque la mayoría hace la cerámica en su vivienda. Implica que el barro recogido en la ribera, su transporte a la casa cargando los bultos de arpillera,[2] su mezcla con agua, su amasado con los pies y con las manos, las tripas o el molde, el secado al aire libre, su alisado y pintado y la espera al regatón[3] o el viaje mismo de las alfareras y alfareros al mercado es un trabajo duro, con mucha inversión de la fuerza del propio cuerpo y de largas jornadas. Varios están asociados gremialmente (sin demasiada adhesión porque los conflictos son frecuentes) y tratan de combinarlo con exhibiciones de danzas en las cocameras.[4] El arte cerámico

[2] Costal de yute.

[3] Intermediario comercial. Esta figura es tradicional en la Amazonía porque recorre poblados y comunidades llevando prendas de vestir que truequea o vende por carne de caza, huevos de tortuga, gallinas y, modernamente, artesanías.

[4] Se trata de emprendimientos desarrollados por las agremiaciones: Asociación Indígena Tayrakana Kukama Uka (Maloca, 1); Asociación Indígena Kukama Kana Uka (Maloca, 2); Asociación Indígena Papa Wijo Uka (Maloca, 3); Asociación Indí-

no es el único que desarrollan, pero me dedicaré a éste y la obra Rostro de Mujer como la califico en este artículo.[5]

Me voy a centrar en dos problemas: 1. Por qué Rostro de Mujer es arte y 2. Cuál es su singularidad.

Presento un estudio reflexivo sobre esta pieza cerámica Su carácter extraordinario radica en la arquitectura del modelado y en la expresión de rostro de mujer. Estimo que la obra se inscribe en el arte etnográfico amazónico peruano y que representa una ruptura significativa con la tradición cerámica Kukama, que puede remontarse a dos mil años de la era cristiana y una expresión sobre la potencia de la imaginación estética de su pueblo. Intento fundamentar que el arte cerámico Kukama y –y todo arte etnográfico- tiene que relacionarse e inscribirse en el arte universal contemporáneo.[6] Se debe al talento de la autora, pero también al proceso artístico que se desarrolla en el interior de los grupos ceramistas en Iquitos Metropolitano.

Arte etnográfico

El arte, una medida o una sección de la cultura, conlleva la construcción de una experiencia escindida entre el artista y el *otro necesario*, sea crítico o simple contemplador. Si la misma caracterización de esa construcción es difícil, lo es más su valoración como tal o como su resultado: los objetos. Sus formas pueden tener una estructuración de forma nítida o intensa o, por el contrario, volverse estereotipada. Mucho más si lo que se toma en consideración es artesanía o arte artesano porque el mercado lo sobredetermina.

En el arte popular amazónico pareciera ocupar un lugar importante la dialéctica real-anti real y los respectivos contenidos que se ponen en lo uno y en lo otro. Pero es notorio que sus objetos (en fibra, cerámica, madera, metal) suscitan la sospecha

gena Tayrakana Kukama Uka (Maloca, 4); Asociación Indígena Katahua (Maloca, 5); Asociación Cultural Tayra Kukama (Maloca 6). Cf. Ministerio de Turismo. Estado Peruano. Las líneas artesanales son las siguientes: tejidos, cerámicas, cestería, tallado en madera, bisutería, pintura y grabado.

[5] Detalles del poblado y de las artesanías y danzas Kukama se pueden consultar en la plataforma del Ministerio de Turismo del Estado Peruano. https://consultasenlinea.mincetur.gob.pe/fichaInventario/index.aspx?cod_Ficha=9089

[6] Los teóricos del arte contemporáneo indican que éste se inició –principalmente en Europa y en Estados Unidos pero luego en todo Occidente- después de 1950, es decir, después de la Segunda Guerra Mundial, Se produjo un marcado rompimiento con el denominado arte moderno (1870 – 1950). Cf. Giunta, 2014, 2026; Williams, 2018.

de un contenido excedente: su "encanto" (Rocchietti 2021, 2024, 2025; Rocchietti y Cárdenas, 2022; Rocchietti et al, 2017), su sentido talismánico, brujeril o animista. El hecho de que se difunda como artesanía no anula esta dimensión (Figuras 2 a 14). Aquí una muestra de la constelación de trabajos cerámicos Kukama que fueron diseñados por distintos artesanos de Padre Cocha y Santo Tomás: contenedores, animales y sirenas.



Figura 2. Tinaja. Autor Alejandro Canayo. Fotografía Ana Rocchietti



5

Figura 3. Tinajita. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti



Figura 4. Tinajita. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti



Figura 5. Contenedor. Sra. Canayo. Fotografía Ana Rocchietti.

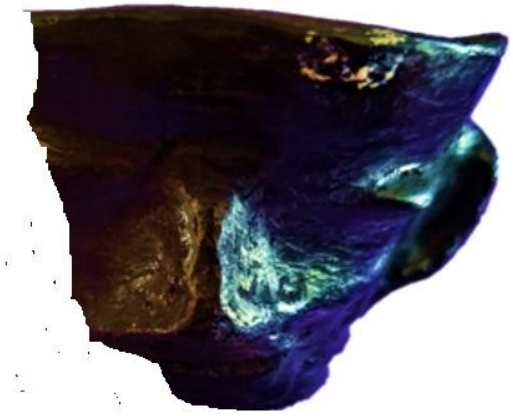


Figura 6. Contenedor con rostro humano. Alejandro Canayo. Fotografía Ana Rocchietti.



Figura 7. Perro. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti.



Figura 8. Vaca. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti.



Figura 9. Mono. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti



Figura 10. Carachupa. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti.



Figura 11. Loro. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti.



Figura 12. Ave. Anónimo. Fotografía. Ana Rocchietti.



Figura 13. Otorongo. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti.



Figura14. Sirena. Anónima. Fotografía Ana Rocchietti.



Figura 15. Sirena. Anónimo. Fotografía Ana Rocchietti.

El ingreso de la Antropología científica en el tema del arte indígena se remonta a Franz Boas (1927) con su libro Arte Primitivo. La expresión "primitivo" era propia de la época (lo publicó tardíamente, pero sus trabajos de campo más intensivos empezaron en 1880, Cf. Feest, 2004). Coincidió con un vuelco de los artistas occidentales vanguardistas al mundo primitivo (por ejemplo, Van Gogh, Picasso o Matisse) que ofrecía una figuración fragmentada dentro de una ausencia de perspectiva que era sugerente como para renovar el arte moderno.

El arte producido por indígenas (gente nacida en lugares geográficos de todo el planeta, subsumidos en colonias europeas) fue denominado "etnográfico" y asumió lugar museal y jerarquía artística. Al constituirse en un campo específico de estudio parece que pende, por un lado, de la posición según la cual las cosas –y las cosas de las que se predica que son arte- tienen una interioridad (Merleau Ponty desde la fenomenología husserliana, 1986) que excita sensorialmente al autor y al observador o al público. Y por otro, el enfoque de que no es un arte individual sino comunitario (Lévi Strauss, 1988, a partir de la antropología estructuralista). Que el estructuralismo vea únicamente lo colectivo en el arte tiene razón de ser en que el artista etnográfico adhiere –sabiéndolo o no- a una tradición que, al acumularse, ha formado los modelos de un régimen cultural.

El primer punto de vista ha sido retomado por Graham Hartman (2015): los objetos siempre son reales y forman unidad con sus cualidades. Por lo tanto, el estudio científico no los explica. Su realidad es física, química, etc. Pero, asimismo, los objetos poseen una sensorialidad (o sensualidad) con la que los humanos interactuamos. La estética de un objeto siempre es la tensión entre el objeto real y el objeto sensual. Y es el espectador o sujeto quien lo resuelve como arte.[7] Por añadidura, la estética es una cosmografía.

[7] Este autor llama "realismo especulativo" a su filosofía del arte. Está influenciado por la fenomenología y el existencialismo heideggeriano.

Bensa (2015) también llama a volver a lo real-histórico luego de considerar que el estructuralismo está terminado: en ese lugar de realidad no existen culturas diferentes sino historias diferentes.

Kubler (1991), en el conjunto de los investigadores estadounidenses dedicados a la historia del arte, sostuvo que los objetos se reconfiguran en el tiempo dando lugar a series nuevas y que todos los objetos son a la vez instrumentos y obras de arte, que la estética nunca está ausente de los objetos asi como ningún objeto carece de significado estético. Todos son residualmente obras de arte.

Arthur Danto (1995), filósofo y crítico de arte, cuya argumentación ha sido discutida por los artistas y los teóricos contemporáneos, ha propuesto que –como es indiscernible distinguir entre objetos funcionales y objetos de arte y dadas las características del arte en esta época –que de acuerdo a su visión conduce por esta razón al final del arte- si dice que algo es arte, entonces es arte.

¿Por qué traer a colación esta cuestión sobre el carácter del arte etnográfico y sobre cómo distinguir si un objeto es arte en el caso de la obra Rostro de Mujer? Porque ella es una alcancía. Por añadidura, es la única que fabricó Mercedes y le impartió su propio rostro de mujer. Es decir, se convirtió en vanguardia respecto su propia tradición contradiciendo a Levi Strauss y planteando el tema de qué es el arte y a qué objetos se puede aplicar la calificación de arte. Yo la compré en la biblioteca pero estaba destinada al mercado de las calles. Es posible que no tuviera éxito de venta porque la forma de la cabeza es débil para resistir monedas (soles peruanos) y, con eso, queda clara su singularidad en términos del peso de la cantidad, pero no la ejercida por la obra misma: una escultura que consiste en una cabeza y rostro de mujer Kukama sobre quien, seguro no hay noticia ni en la misma Iquitos. Ella dice que experimentó. En esta obra hay mujer real; no hay referencia mitológica, no se explica por el medio social sino por el impulso de la autora. Un impulso inmanente a la artista; tal y como son los actores del arte contemporáneo.

Rostro de mujer

No voy a explayarme sobre las artesanías y su relación con el arte. En Iquitos y sus

periferias todavía no están contaminadas por la turistificación. Los Kukama son hábiles ceramistas desde su origen Tupí y producen sus cerámicas para que respondan a cualidades funcionales: mantener el agua fresca, adornar el hall de los hoteles –aunque tienen que competir con los shipibo para colocar los tinajones- contener flores en el cementerio y en los hogares de clase media, guardar monedas por un tiempo prudente en el que el dueño o dueña no las requiera para salvar los gastos de la casa o los personales.

En principio, las ceramistas kukama producen dos conjuntos de objetos funcionales: tinajas y alcancías. El primero proviene de una larga tradición cultural, aunque, obviamente, en la actualidad, son muy diferentes. El otro puede haberse comenzado a fabricar a mediados de los años ochenta o noventa del siglo XX. Las alcancías serán rotas tarde o temprano, son efímeras. Mientras las tinajas son muy estructuradas tanto en forma como en distribución de la decoración, las alcancías son verdaderas esculturas producidas con molde y con pastillajes con la que culmina la forma de un animal o de un ser mágico. Las esculturas cerámicas de los Kukama, por lo tanto, conforman, a su vez, dos conjuntos: 1. Formas de animales y 2. Formas de sirenas, peces mágicos como el bufeo y el duende de la selva que desaparece personas. En suma, el bestiario cerámico tiene un diseño fiel al animal verdadero y en el conjunto predominan los de la selva, aunque suman al perro y la vaca. Las sirenas representan mujeres hermosas y creo advertir que los rostros son los de mujeres Kukama. No hay nada parecido a lo masculino en estas obras.

Rostro de Mujer es una obra hueca, con ranura para alcancía. Fue hecha a partir de un molde esférico y -sobre su superficie- Mercedes diseñó su cara. Frente amplia, pelo recogido, ojos bien delineados –casi pintados como los que lucen las estrellas de la televisión. Labios carnosos (los de las sirenas también) y mejillas pronunciadas. Es un rostro fiel al original real y la autora ha tratado de lograr el color bronce de su piel. Ha buscado y ha logrado que la escultura exprese a una mujer hermosa. No ha puesto sus arrugas; se presenta tersa, juvenil. Ella ya ha pasado los setenta años.

¿Cabe pensar que Mercedes está influida por la modernidad loretana y el turismo?

En primer lugar, los turistas no adquieren alcancías, la cerámica de Padre Cocha no figura en la Feria artesanal del Malecón Tarapacá que aquellos frecuentan ni en las veredas de los bares desde los cuales los visitantes beben y comen mirando el río Itaya. Las obras están en el mercado de Belén y en las calles para ser vendidas como objetos funcionales.

La lógica etnográfica

El conjunto de procedimientos que se pone en movimiento en el pensamiento propio de la etnografía se nutre de tres posiciones: 1. Observación, 2. Diálogo, 3. Interpretación. Las dos primeras son ampliamente conocidas, la tercera abre un problema epistémico que proyectado hacia el arte posee muchos puntos ciegos o, al menos, opacos.

La interpretación ha sido discutida en el marco científico y en el filosófico. Lo cierto es que la interpretación se expande en muchas direcciones. Una de ellas –quizá la principal- es su dimensión dialógica e intertextual; habla la artista, hablan las mujeres de su familia, hablan las otras mujeres del vecindario. Ese diálogo tiene lugar en el marco de un presupuesto general: no son visitados para dialogar por las obras cerámicas sino porque ellas salen de las manos indígenas. Si no fuera por esa motivación no habría situación dialógica o sería extremadamente formal sin preguntas por la manufactura ni por la inspiración.

La intertextualidad es algo notoriamente distinto: no se trata aquí de literatura sino de arte cerámico. Rostro de Mujer no intertextualiza con ninguna otra obra (por ahora). Todo lo que se ve fabricar en el taller tiene otros temas y otras formas de diseño. Por detrás de toda mediación estética existe un sustrato: las creencias, la ideología, la sensualidad, la capacidad, la lengua, la vestimenta, el hábitat. En ese sentido, Rostro de Mujer es plenamente selvática; es hija del bosque y de sus seres porque Mercedes está habitada, ella misma, por todo lo que alberga ese ecosistema. No los conoce por referencias sino por su contacto con ellos: sabe rozar, sabe pescar, sabe hacer masato, sabe cazar, sabe desollar un añuje, sabe criar gallinas. Sabe cuánto hay que saber desde niño en el Amazonas. Todo es producto de imaginación, ensayo, personalidad e intuición.

El arte etnográfico –como todo arte- es producido bajo condiciones predeterminadas (colonialismo imperialista, colonialismo interior, subordinación social) pero este arte tiene en sus honduras, en primer lugar, un tránsito que va desde indígena originario, indígena reducido en misiones, indígena en rebelión, indígena huyendo al interior de la selva para no sucumbir, indígena atrapado en el pongaje, indígena esclavizado entre las barracas de jebe, indígena de comunidad nativa, indígena proletario, indígena ferial, indígena escolarizado, indígena maestro intercultural bilingüe. Indígena que fue adquiriendo una conciencia histórico-efectual (Gadamer, 1999), es decir, una "conciencia de nosotros mismos" que media en forma permanente entre el pasado y el presente., que busca sentido y reconoce su propia historicidad.

La posición del etnógrafo difiere bastante. El carácter de su acción está ligada al registro y a la posibilidad de detectar los cambios y conformar una lógica clasificatoria de la información para tener la posibilidad de entender el desenvolvimiento de los miembros comunales, sus trabajos, sus ciclos, sus oficios y su arte. Se trata de un escenario fascinante que cae rápidamente en lo exótico sin atender a la regla de que eso no debiera suceder.

Una solución no tan lejana para este problema la aportó el estructuralismo final (cuando ya se veía declinante) con el par "diálogo – intertextualidad" por influencia de Bajtin (2000). El arte etnográfico es objeto epistémico de la antropología y de la historia y la filosofía del arte. Entre esos dos bloques hay diferencia e inconmensurabilidad. Para la antropología se trata de hacer visible la cultura específica que expresa ese arte y de poder explicar el carácter de su sistemática. Para los historiadores es un tema relacionado con los orígenes, la mentalidad y la evolución, para los filósofos todo arte está relacionado con la ontología.

Al arte etnográfico se le requiere autenticidad (que esté por fuera de la turistificación, que sea "realmente" tradicional e identitario, que sea expresionista en relación con la ancestralidad) y continuidad ideacional y técnica. Son exigencias ya no pertinentes en un mundo en que casi todo humano será viajero varias veces en su

vida, se insertará como migrante en cualquier nicho social de la globalización.

La sistemática etnográfica establece como artísticos los siguientes objetos: objetos artesanales, objetos funcionales que se usan domésticamente, objetos decorados con la intención de producir efectos estéticos o sensoriales y la estilística. Por lo que se ve en Padre Cocha, los Kukama tienen otra lógica: todo debe significar funcionalmente. No fabrican cerámicas para que ellas sean contempladas en exhibición ni para que desplieguen el gusto o el placer del artesano. La dimensión estética es un añadido que se mide por la venta en el mercado. Si una tinaja o una escultura o un plato es comprado, se volverá a fabricar. No equivale al mercado de arte occidental pero el artesano busca un medio de vida en el seno de una economía de desigualdad.

Asimismo, se puede observar que los objetos funcionales no tienen por qué se r inscriptos en tecnológicos y como contrarios a la estilística estética o en el anti-arte, por así decirlo. En todo caso importarían como arte conceptual, designación que se podría predicar a todo el arte Kukama aun cuando asociaran a las obras poderes o expresión de poderes sobrenaturales. Sería una convergencia con el arte occidental contemporáneo (Cf. Lagrau, 2003). De todas maneras, la consagración de un arte etnográfico en ámbitos museales y patrimoniales depende exclusivamente de la administración cultural a nivel nacional o internacional. El etnógrafo lo busca, lo identifica y los publica.

Permanece el tema de si las obras son sociales o personales del artista. Estimo esta segunda adjudicación. En todas las sociales el artista va más lejos que el resto. Probablemente la etnografía y la antropología en general hayan desarrollado un exceso de explicación social y no se sabe en qué medida el individuo (sujeto) importa en la vida comuntaria como actor y como agencia, particularmente las mujeres. Rostro de Mujer instaura dos principios o régimen de estética: el biográfico femenino (por el autorretrato) y el de realidad (Mercedes no representó una sirena, sino una mujer). La obra también existe por la recepción en contextos diferenciados como lo son la feria, el museo, la galería de arte, el libro, el periódico. De esa manera se va creando “el mundo de la obra” (Ricoeur, 1969).

Conclusiones

Los Kukama Kukamiria producen objetos para los que argumento su estatus de arte. Esta cuestión está implícita en los análisis sobre el arte en las teorizaciones contemporáneas. He reseñado brevemente las ideas de los teóricos que se han ocupado del tema: de ese modo habiendo comenzado como arte "primitivo" el debate transitó hacia la constitución del arte etnográfico como campo de investigación y de calificación para la producción estética de los pueblos indígenas; luego la evolución de los debates sobre la naturaleza del arte contemporáneo occidental resultó en una profundización tanto temática como interpretativa en torno a los objetos de arte (tanto los funcionales como aquellos realizados para hacer arte). En ese marco, objetos como los que diseñan los Kukama Kukamiria podrían responder a cada una de las perspectivas que he explorado: objetos primitivos o etnográficos, objetos dotados de interioridad, objetos con estructuras implícitas en tanto modelos de lógica cultural, objetos radicalmente reales, todos sus objetos como estéticos, decisión de que si se estima que un objeto es arte, que sea arte porque el arte ha terminado y, finalmente, el "mundo del objeto o de la obra". Este último concepto me parece adecuado para Rostro de Mujer: una obra que abre la puerta a un mundo.

Referencias bibliográficas

Bajtín, M. (2000) *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. México: Taurus.

Bensa, A. (2015). *Después de Lévi Strauss. Por una antropología a escala humana.* México: Fondo de Cultura Económica.

Boas, F. (1947). *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Danto, A. (1995). El final del arte. *El Paseante*, números. 22-23, S/p. .

Feest, C. (2004). Franz Boas, Primitive Art and the Anthropology of Art. European *Review of Native American Suutdies,* 18, 1, Pp. 5 – 8.

Gademer, H. G. (1999). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sigueme.

Giunta, A (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: ArteBA.

Giunta, A. (2026). *Lecciones de arte contemporáneo y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hartman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias.* Buenos Aires: Caja Negra editora.

Kubler, George (1991). *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art,* New Haven, London: Yale University Press.

Lagrau, E. M. (2003). Antropología e Arte: uma relação de amor e odio. *ILHA*, número 5 (2), diciembre: Pp. 93 – 113.

Levi-Strauss, C. (1988). *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós.

Merleau Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.

Ricoeur, P. (1969). *Le conflicto de l´inteerpretations.* Paris: Seuil.

Rocchietti, A. M. (2021). Encangto animal (arte popular amazónico). Anti, Nueva Era, Volumen 18, pp. 116 - 141

Rocchietti, A. M. (2024). Kukama Kukamiria: the violence of interpretation. *Anthropology and Ethnology*, 7 (2).

Rocchietti, A. M. (2025). Arte Kukama Kukamiria. Tinajas decoradas. *Anti*, Nueva Era, Volumen 26, Número 1, septiembre 2025: Pp. .96 – 117.

Rocchietti, A. M. y CÁrdenas Greffa, A. (2022). Arte Amazónico. Dos obras. *Anti*, Documentos de Trabajo, Número 9, Julio. Pp. 25 – 36.

Rocchietti, A. M., Cárdenas GreffA, Grandez Cárdenas, T., Rondon Campana, J. (2017). *La madre del verano es una mariposa.* Buenos Aires: ASPHA.

Williams, R. (2018). *La política del modernismo.* Buenos Aires: Ediciones Godot.

Recibido: 10 de junio de 2026.

Aceptado: 30 de julio de 2016.

