

Lo políticamente correcto y la invisibilización de la desigualdad en el campo del arte y el diseño

Marina Laura Matarrese ⁽¹⁾

Resumen: El presente trabajo examina la intersección y articulación entre artesanía, arte y diseño, centrandó el análisis en la exposición *Territorio Híbrido* de Cristián Mohaded, presentada en el Museo Nacional de Arte Decorativo del 12 de noviembre de 2021 al 6 de marzo de 2022. La reflexión se apoya en una visita directa a la muestra, complementada con paratextos de la gacetilla del museo, fotografías y otros materiales web, incluidos artículos de arquitectura y diseño, y medios de comunicación.

Territorio Híbrido, curada por Wustavo Quiroga, incorporó como parte de la misma producciones de artesanos. A partir de allí, se analizan categorías complejas como la de artista, diseñador, y artesano, destacando la fluidez de las mismas y las tensiones entre legitimación y valoración. Se hace foco en la instalación principal, *Campo de Torres*, que consiste en columnas tejidas en cestería con simbol (*Pennisetum purpureum*), planteando una experiencia inmersiva en los paisajes del norte argentino.

A partir del caso estudiado, se focaliza en dos aspectos clave. En primer lugar, el papel del museo como dispositivo legitimador y las desigualdades en el campo del arte, y en segundo lugar una crítica a la mirada romantizada de la otredad. Este estudio busca aportar a una comprensión más profunda acerca de las complejidades y desigualdades de la obra de arte contemporáneo.

Palabras clave: Arte - artesanía - diseño - desigualdad

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 144-145]

⁽¹⁾ Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (UBA/ CONICET). Investiga temáticas relacionadas a la artesanía pilagá, a los cruces entre el arte y el diseño. Directora del Instituto de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, Directora del Doctorado en Diseño de la misma casa de estudios y coordinadora del Posdoctorado Multidisciplinario en Diseño (UP).

Introducción

En este trabajo analizo, el complejo cruce, interpelación y articulación de la artesanía, el arte y en menor medida –por un tema de espacio– del diseño. Ahora bien, lo antedicho es el marco temático de la reflexión –que así expresado es enorme, pretencioso, e inasible–. Puntalmente me concentraré en analizar este cruce en una muestra concreta, denominada *Territorio Híbrido*, de Cristián Mohaded, que tuvo lugar del 12 de noviembre del 2021 al 6 de marzo del 2022, en el Museo Nacional de Arte Decorativo.

El análisis de la obra, a la que fui a ver, se va a nutrir también del paratexto¹ de la gaceta de la obra, en la página web del museo, de fotos de la web y algunas otras propias (con menor calidad fotográfica y producción). A continuación, facilito los links: de la gaceta: https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/media/uploads/site-11/multimedia/esp_territorio_hibrido_-_cristian_mohaded_-_gacetilla_2-2.pdf y de la página del museo <https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/exhibicion/territorio-hibrido-cristian-mohaded/> y un video https://www.youtube.com/watch?v=7kqBnlK-i_8. Cabe aclarar que hay numeroso paratexto en la web, sobre la obra (revistas de arquitectura y diseño; notas varias de diversos sitios especializados en arte, medios de comunicación como diarios digitales, entre otros).



Figura 1.
Cristián Mohaded
en la instalación
Campos de Torres,
en el paratexto.
Fuente: https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/media/uploads/site-11/multimedia/esp_territorio_hibrido_-_cristian_mohaded_-_gacetilla_2-2.pdf

La obra es compleja en varios aspectos (y de ahí lo interesante de la misma) y plantea cruces permanentes entre el diseño, el arte y la artesanía. Desde el inicio, a Cristián Mohaded –el autor– se lo presenta alternativamente como artista y como diseñador. La página del museo donde se presenta la obra sostiene:

Del 12 de noviembre al 6 de marzo, el diseñador argentino Cristián Mohaded presenta la exhibición *Territorio Híbrido* en el Museo Nacional de Arte Decorativo en Buenos Aires con curaduría de Wustavo Quiroga, para la cual trabajó con maestros artesanos en el uso de materiales propios de las distintas regiones de Argentina (s.n.).

Ahora bien, unos párrafos más adelante, en la misma página se indica: “Cristián Mohaded es un artista y diseñador argentino. Egresado de la Universidad Nacional de Córdoba, que vive y trabaja entre Argentina y Europa” (s.n). Desde la presentación del artista y de su muestra, se pueden leer numerosas categorías porosas, en tensión, que exponen/ esconden legitimaciones y valoraciones. Nótese también la mención a los *maestros artesanos* (que luego será analizada).

La muestra, que abarcó toda la planta del museo (el Palacio Errázuriz) se dividió en módulos temáticos. A los fines de acotar el análisis me voy a limitar a describir y analizar la instalación ubicada al ingresar al Palacio denominada *Campo de Torres*

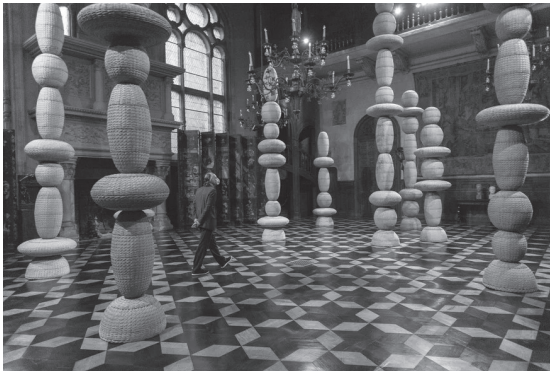


Figura 2.
Campo de Torres,
instalación en el hall
del Museo Nacional
de Arte Decorativo.
Fuente: [https://
museoartedecorativo.
cultura.gob.ar/media/
uploads/site-11/
multimedia/esp_
territorio_hibrido](https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/media/uploads/site-11/multimedia/esp_territorio_hibrido)

Esta instalación está conformada por columnas, torres o tótems monumentales (de 8 hasta metros de alto), de diversos tamaños y alturas, tejidos en cestería “tradicional” por Lorenzo Reyes. El tejido está realizado con simbol² (*Pennisetum purpureum*), planta silvestre del Oeste de Catamarca, que los paratextos refieren más vistosamente como “los Valles Calchaquís”, y detallan: “proponiendo un acercamiento sensitivo al paisaje de Catamarca, su provincia natal” o bien “A través de estas torres tejidas en cestería tradicional, el diseñador plantea una experiencia que invade los sentidos y permite al espectador sumergirse en la atmósfera de los valles y montes del norte argentino”.

Sobre la versión romantizada del “interior” se trabajará más adelante. Como se puede apreciar en la foto, las columnas están distribuidas de manera asimétrica, ocupando el Hall de entrada, pero a su vez, posibilitando el paso a través de ellas.

Si hasta aquí se presentó la obra y se delinearon los ejes de análisis, a continuación se profundizan principalmente dos aspectos, el museo como dispositivo legitimador y, en segundo lugar, las desigualdades en el campo del arte y la mirada romantizada de la otredad.

Museo como dispositivo legitimador

En primer lugar, la diversidad de categorías dentro de los dispositivos legitimados y legitimantes denominados *museos*.

El museo en el que tiene lugar la obra analizada es el Museo Nacional de Arte Decorativo³. El nombre, a la luz de la bibliografía, ya dispara interrogantes que no serán respondidos en estas páginas pero que ameritan ser planteados para futuras indagaciones, y tiene que ver con las categorizaciones y valorizaciones internas dentro del campo del arte. ¿Arte Decorativo? Estamos en un museo de arte adjetivado, es decir de un arte no hegemónico, que necesita/ requiere, para su plena instalación y legitimación de su adjetivación. En línea con lo que sucede con otras adjetivaciones de Occidente hacia manifestaciones no hegemónicas consideradas *arte a medias* tales como arte etnográfico, arte no occidental, arte popular, e incluso el arte digital. Es decir, este arte de segunda categoría es el que no se inscribe en el campo de las Bellas Artes, ni en ninguno de los movimientos reconocidos dentro de la periodización del arte en la *Era del Arte*, ni luego de ella (en términos de Danto, 2009). En definitiva, tal como sostiene Buck - Morss (2009) historia del arte e historia del arte occidental son sinónimos. Buck - Morss (2009) cuestiona el concepto mismo de historia del arte (que aclara que es el arte occidental y propone el de estudios visuales; en línea con la propuesta conceptual de Guasch (2005); Mitchell (2003) y Mirzoeff (2003) que, si bien con diversos matices, trabajan desde la concepción de los estudios visuales o cultura visual. Puntualmente Buck - Morss (2009) sostiene que los estudios visuales son más transdisciplinarios y posibilitan el cuestionamiento crítico de las propias condiciones de producción, al tiempo que, a través de la comunicación, pueden promover democráticamente el conocimiento y romper, de esta manera, con la hegemonía científica, elitista y cultural de occidente. Siguiendo a esta autora, es desde los posicionamientos locales, de los cuestionamientos a las academias y a lo instalado en la cotidianidad que tienen que ejercitarse estas prácticas intelectuales críticas que ponen en cuestión, entre otras cosas, a las categorías naturalizadas. Esto es lo que, a partir de este pequeño ejercicio conceptual, me propongo hacer en estas páginas.

Hecha esta digresión (el texto va a estar atravesado por ellas, dado que es un tema que dispara muchos más interrogantes que certezas o verdades absolutas) continuaré analizando al Museo Nacional de Arte Decorativo como dispositivo de legitimación de la muestra *Territorio Híbrido* y, por consiguiente, de la consagración del artista.

Los museos como dispositivos de legitimación, están inmersos, son parte de, y a su vez constituyen, una red compuesta por múltiples elementos heterogéneos, explícitos e implí-

citos. Esta red está tejida por discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas y académicas (Foucault, 1968), tiene una función estratégica y está inmersa en las relaciones de poder. Como bien aclara Agambem (2011), a su vez, los dispositivos operan con las subjetividades. Sostener que los museos son dispositivos de legitimación, ya bien entrado el siglo XXI no es ninguna novedad, antes bien, ya Bourriaud (2007) identificó cómo luego de Duchamp, el museo ha visto también transformada su aura legitimadora. Lejos de la “muerte de la legitimación de los museos” declamada junto con tantas muertes desde fines de la modernidad (de la historia, del arte), la capacidad legitimadora de los museos se fue ampliando a diversas manifestaciones de la cultura visual, no solo restrictivas a los consumos del arte erudito, sino abarcando los productos de las diversas industrias culturales. Ello entonces, no va en detrimento de la presencia aurática (Benjamin, 1982), atribuida a los objetos musealizados. Tal es el caso de la presente muestra, en el Museo de Arte Decorativo (como se dijo, ex Palacio Errázuriz), que como todo *buen museo* conserva colecciones de objetos europeos y orientales de los siglos XVI al XX. Quiero detenerme acá en la *acumulación originaria* de los museos, y su posterior exposición de las mencionadas colecciones. Esta selección y clasificación de objetos *otros*, por parte de los museos, son el resultado de la fuerza colonizadora del Siglo XIX en Europa. Esta práctica, luego se convirtió en el *modus operandi* de los museos de todo el mundo. La acumulación originaria de la otredad, era exhibida para dar cuenta de lo exótico de las colonias, no obstante no fue considerado arte dada la función práctica de los objetos en sus culturas de origen y dado el prejuicio occidental sobre la incapacidad de apreciación estética de “los otros” (Fernández de Rota y Monter, 2000). Además, tal como sostiene Buck - Morss (2009) implicaron un doble proceso, por un lado fueron la constancia palpable de la superioridad de Occidente en tanto saqueador, y por otro, categorización de ciertas piezas en tanto mostrables. Es, en palabras de Buck - Morss (2009) “La historia del arte de Occidente, en cierto momento muy implicada con la historia del colonialismo occidental” (p. 25).

Volviendo al Museo que analizo, cabe destacar también, que está ubicado en pleno corredor Libertador (una de las zonas más caras de la principal metrópoli nacional) a pocas cuadras de otros museos “pares”, donde se despliega el circuito de alta cultura de CABA. Puntualmente con respecto a la instalación *Campo de Torres*, destaco el efecto del museo en la legitimación automática de las producciones cesteras en calidad de arte, como parte de un entramado, de una red (dispositivo): el artista, con sus títulos y concursos previamente ganados en Europa, el mercado del arte y la crítica reconociendo y financiando al artista –ver gacetilla y sponsors–, el público comportándose de una manera específica en el museo, a diferencia de la feria. Con respecto a esto último, a ningún visitante de un museo se le ocurriría tocar una obra. Más aún, de llegar a hacerlo hay diversos mecanismos de vigilancia (cuidadores, cámaras) que lo identificarían y sancionaría. Esta sanción es parte del acuerdo del comportamiento esperado dentro de este espacio. En cambio, una artesanía fuera de un museo es plausible de ser tocada, olida (para identificar lo fresco del material que se utilizó para la elaboración) y comprada de inmediato. A su vez, se espera la presencia del/a artesano/a. En definitiva, tenemos incorporadas acciones diferenciales y pautas de conducta según los espacios/dispositivos.

Con respecto al análisis de la gacetilla, está ilustrada con fotos de las piezas y del autor de la obra, los *otros* (los maestros artesanos) no figuran, hay un borramiento autoral y de imagen, está solo Mohaded y sus creaciones. Solo él. Además, en la gacetilla se pueden identificar, tal como señala Buck - Morss (2009), a los sponsors, en tanto grandes corporaciones patrocinadoras del arte/diseño, en este caso, a grandes empresas internacionales y nacionales tales como: FVgrifería, Hunter Douglas, Indusparquet, Zuccardi, Tersuave, entre otras. Cabe preguntarse, a partir del análisis de esta instalación *Campo de Torres*, cuánto incide esta economía del arte que necesita y requiere del *Arte Grande* (Buck - Morss, 2009). Estas columnas/tótems de 8 metros, que apenas caben en este palacio devenido en museo, y que requiere de todo el resto del funcionamiento del dispositivo para realizarse. En este sentido, el dispositivo es eficaz, y la economía del arte también, demanda objetos que requieren de sponsor, museos como *locus estéticos* donde se habilita y reconoce el arte en tanto situado y legítimo (Maquet, 1999), demanda y construye su propia red autolegitimante.

Como si *per se* fuera una ventaja, la muestra *Territorio Híbrido* incorpora diversas técnicas y materiales, y en tal sentido es destacado por el paratexto. Ahora bien, en el marco de este ejercicio reflexivo me pregunto: ¿en qué condiciones se incorporan estos diferentes materiales? y, sobre todo, ¿cómo se articuló el trabajo con los denominados “maestros artesanos”, con los otros? Desde la autoría de la muestra, hasta las imágenes en los medios, en la gacetilla y en la página web del museo el concepto que mejor describe esta relación es el de desigualdad. Desigualdad en las posiciones autorales, de prestigio, en las trayectorias, en los accesos al campo cultural, en la capacidad, (o no) de acción, de negociación, con respecto a la autoría y a los créditos de la obra, entre otros aspectos que se irán detallando (y otros que sólo serán mencionados y quedarán para futuras reflexiones). Esta desigualdad se inscribe en una relación asimétrica de conocimiento y poder, que también amerita ser leída en clave de dispositivo del circuito del arte, puntualmente con respecto a la relación entre el artista y los artesanos; y en su par conceptual arte/artesanía.

Desigualdades y e incorporaciones romantizadas de la otredad

Me interesa, siguiendo con la línea de análisis planteada, que aborda la participación en condiciones de desigualdad de los artesanos en la obra *Territorio Híbrido*, reflexionar puntualmente sobre la producción de Lorenzo Reyes, el *maestro artesano* que elaboró en simbol las columnas o tótems de *Campo de Torres*. Una de las pocas fotos que hay acerca de él es la siguiente



Figura 3.
Foto del artesano Lorenzo Reyes elaborando una de las columnas del *Campo de Torres*.
Fuente: https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/media/uploads/site-11/multimedia/esp_territorio_hibrido

De Lorenzo Reyes se ven las manos, parte del tejido, la técnica, se retrata al artesano tejendo. En cambio su cara, su nombre y la autoría, tanto en la obra, como en el paratexto, están casi todo el tiempo invisibilizados. Como si lo que definiera a la artesanía fuera la técnica, y la ancestralidad; y por consiguiente, el reconocimiento al artesano fuera en términos exclusivos de su habilidad técnica.

Al respecto, considero que las valoraciones de la artesanía en términos de genuino/autóctono o espúreo (Wright, 2007) resultan inhabilitantes, dado que niegan su carácter dinámico. Tampoco aporta asumir a lo artesanal como una categoría aplicable a los objetos a priori, en tanto resultado, y en función de sus elementos constitutivos intrínsecos (Beneditti, 2012; García Canclini, 1982; Novelo, 1976). Propongo en cambio considerar a las artesanías como procesos donde se expresan prácticas, relaciones e instituciones (García Canclini, 1982; Novelo, 1976; Rotman, 1994) y a lo artesanal como una categoría histórica (Novelo, 1976) y por lo tanto dinámica, plausible de ser analizada en sus tensiones, desigualdades, disputas y complejidades (Lauer, 1982).

El componente artesanal de esta obra, y puntualmente de *Campo de Torres*, cubre la cuota “necesaria” para lograr lo híbrido de la propuesta. En esta mixtura, hay cierta búsqueda de lo exótico, de cierta otredad que involucra a la artesanía. No obstante, es una artesanía que ha sido moldeada e ideada, pensada y diseñada según los criterios del artista; para lo cual, si bien se reconoce la participación y técnica del artesano, su lugar es estrictamente ese, el de técnico. Más aún, esta mixtura con aire exótico, puede ser pensada en términos de propuesta que responde a cierto nicho de mercado interesado en el consumo de esa otredad. Máxime, –cuando mixtura o no–, la propuesta estética responde a los patrones de la cultura hegemónica, al *mainstream*.

Campo de Torres, en términos estéticos, y siguiendo a Buck Morss (2009), puede leerse como parte de la Estética II, dado que, en torno a lo artesanal y a esos tótems se despliega un imaginario, en tanto conjunto de percepciones distorsionadas que tiene sus orígenes en la modernidad urbana Occidental. En efecto, el paratexto proyecta que, a través de esas columnas de simbol, el artista está “proponiendo un acercamiento sensitivo al paisaje de Catamarca, su provincia natal”. Esta representación edulcorada del “interior”, a la que se accedería de manera directa (y forzada) a través de lo artesanal, refuerza la superioridad

urbana cosmopolita. Puntualmente en este caso, la instalación que, reitero, consta de columnas a la manera de tótems, es presentada como “el reflejo de su provincia natal [Catamarca]”, “los Valles Calchaquíes”, “el corazón de nuestro país”. De esta manera este Campo de Torres es abroquelado al tropo romantizado que implica el par conceptual artesanal/interior.

Desde la crítica poscolonial, lo antedicho, lejos de dar cuenta de la apariencia, es más una puesta en escena, una construcción “del Interior” a la medida de lo que el Occidente urbano industrializado está dispuesto a consumir. Este Campo de Torres, no es incómodo, está ultraprocesado, no plantea ninguna tensión, y proyecta una imagen federal, políticamente correcta para los tiempos que corren que, tal como explica la página web: “A través de estas torres tejidas en cestería tradicional, el diseñador plantea una experiencia que invade los sentidos y permite al espectador sumergirse en la atmósfera de los valles y montes del norte argentino”. Una atmósfera *pintoresca*, cómoda construida y expuesta en un palacio de la Avenida Libertador que, personalmente poco me refiere a ese lado árido, caluroso, espinoso y pobre del interior de Catamarca, una provincia con el 40% de pobreza en diciembre de 2021 (INDEC). *Shhh!!!* Que esto último incomoda.

Reflexiones finales

En estas páginas me propuse analizar principalmente dos cuestiones en relación con la muestra Territorio Híbrido de Cristián Mohaded y puntualmente con la instalación Campo de Torres, realizada en el Museo Nacional de Arte Decorativo.

Por un lado, puse en relieve el entramado de elementos, articulados en los que se inscribe el museo y de los que hace parte, y su efecto como dispositivo legitimador en el campo del arte. Es decir, no sólo el museo sino la trama en la que está inscripto y la conformación del dispositivo de legitimación. En este sentido, se analizó desde la gacetilla, los sponsors, los textos y argumentaciones legitimadoras de la obra, los títulos “habilitantes” del autor, el comportamiento esperado de los espectadores, el circuito del arte culto de la Avenida Libertador, entre otras cosas. La presencia aurática de los objetos (de gran tamaño) que componen la muestra, insertos en este ex palacio, rodeado de colecciones de otros objetos de procedencia lejana tanto temporal como geográfica.

Puntualmente a partir del análisis de la instalación Campo de Torres de la muestra, surgió el segundo punto de la reflexión, relacionado con la desigualdad que leí en la obra, con respecto a la participación de los artesanos y sus obras. La desigualdad fue registrada en la participación, en el reconocimiento autorial, en el registro y circulación del nombre del artesano Lorenzo Reyes que elaboró las columnas en simbol que ofician de tótems en ese campo. Por último, de la mano de esa desigualdad entre la participación, la autoría y el estatus de creador, del artista con respecto a la del artesano, por más que se lo denomine “maestro”; cobró relevancia el análisis del paratexto y el discurso hegemónico del par conceptual artesanía/interior. Una de las cuestiones subrayadas era la “técnica ancestral” de la artesanía, ¿es un valor en sí mismo la ancestralidad? ¿Es que la técnica tiene que permanecer inmóvil? Considero que la inmutabilidad es una característica demandada

como rasgo de exotividad a la otredad; en calidad de genuinidad. Ahora bien ¿quién evalúa eso? El arte, sus técnicas pueden transformarse, de hecho lo hacen y ello es valorado positivamente, en cambio la hegemonía demanda que la otredad demuestre mantenerse incólume al paso del tiempo a riesgo de perder su estatus reconocido de otredad. Esta concepción estática de la artesanía se delinea junto con otro tropo romantizado, idealizado, edulcorado y estático, que es el de “el campo”, “el interior”, como condición de posibilidad de la artesanía. Esta construcción distorsionada, lejos de poner en valor ese interior al que se apela, da cuenta de la superioridad Occidental urbana desde la que se construye dicho imaginario y la desigualdad que lo atraviesa.

Poner en relieve la desigualdad, y analizar al mundo artístico global como tensionado, contradictorio, no implica su rechazo. Antes bien una lectura en esta clave puede dar lugar a una estrategia política que dispute y mire críticamente las desigualdades señaladas.

Notas

1. El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos, lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto (Genette, 2001, p. 8).
2. Planta gramínea de tallos largos y flexibles empleada como pasto natural para el ganado y cuyas cañas se usan en cestería (*Pennisetum rigida*).
3. “El Museo Nacional de Arte Decorativo, dedicado al diseño y las artes decorativas, posee valiosas colecciones de esculturas, pinturas, tapices, armas, libros, cerámicas, mobiliario y miniaturas, fundamentalmente europeas y orientales, de los siglos XVI al XX. A través de muestras permanentes, exhibiciones temporarias, visitas guiadas y actividades culturales, propone un diálogo sinérgico y estimulante entre los testimonios artísticos del pasado y las creaciones del presente” (<https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/info/museo/>).

Referencia Bibliográfica

- Agambem, G: (2011) “¿Qué es un dispositivo?” En *Arte y Pensamiento*, Universidad Nacional de Andalucía.
- Benedetti, C. (2012) “Diferencias y desigualdades: reflexiones sobre identidad étnica y producción artesanal chané destinada a la comercialización”. *Alteridades* 22(43), 21–33. México DF. <http://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/98/98>
- Bourriaud, N. (2009) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Hidalgo editora.
- Buck - Morss, S. (2009) “Estudios visuales e imaginación global”, en *Antípoda* Revista de Antropología y Arqueología.

- Danto, A. (2009) "Introducción: Moderno, posmoderno, contemporáneo". *Después del fin del arte*. Paidós
- Fernández De Rota y Monter, J. A. (2000). "Antropología del arte y arte antropológico". En: *Hojas de Antropología Social* pp. 55-62. Madrid.
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- Genette, G. (2001) "Introducción". *Umbrales*. Taurus.
- Guasch, A.M. (2005) "Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales". *Estudios Visuales*. Akal.
- INDEC (2022) Sistema estadístico Nacional. https://www.indec.gov.ar/indec/web/Institucional-Indec-SEN_Provinciales-251
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad de los Andes peruanos*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Maquet J. (1999) *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste.
- Mirzoeff, N. (2003) ¿Qué es la cultura visual? Una introducción a la cultura visual. Paidós.
- Mitchell, W.J.T (2003) "Mostrar el ver. Una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales*, (1) Museo Nacional de Arte Decorativo <https://museoartedecorativo.cultura.gov.ar/>
- Novelo, V. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. Secretaría de Educación Pública/ Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Territorio Híbrido <https://museoartedecorativo.cultura.gov.ar/exhibicion/territorio-hibrido-cristian-mohaded/>
- Rotman, M. (1994). Artesanos de la Ciudad de Buenos Aires: perfil sociodemográfico, capital educativo e inserción en la actividad. *Relaciones XIX*, 117-133.
- Wright, S. (2007). La politización de la cultura. En: Boivin, M., A. Rosato y V. Arribas (eds.) *Constructores de otredad: una introducción a la antropología social y cultural*, pp. 128-139. Editorial Antropofagia.

Abstract: This work examines the intersection and articulation between crafts, art and design, focusing the analysis on the exhibition *Territorio Híbrido* by Cristián Mohaded, presented at the National Museum of Decorative Art from November 12, 2021 to March 6, 2022. The reflection it's based on a direct visit to the exhibition, complemented by museum's paratexts (newsletter, photographs and other web materials, including architecture and design articles, and media).

Hybrid Territory, curated by Wustavo Quiroga, incorporate artisan productions as part of it. From there, complex categories such as artist, designer, and artisan are analyzed, highlighting their fluidity and the tensions between legitimation and valuation. The focus is on the main installation, Campo de Torres, which consists of basket-woven columns with symbol (*Pennisetum purpureum*), proposing an immersive experience in the landscapes of northern Argentina.

Based on the case studied, it focuses on two key aspects. Firstly, the role of the museum as a legitimizing device and inequalities in the field of art, and secondly a critique of the

romanticized view of otherness. This study seeks to contribute to a deeper understanding of the complexities and inequalities of the work of contemporary art.

Keywords: Art - craft - design - inequality

Resumo: O presente trabalho examina a intersecção e articulação entre artesanato, arte e design, centrando a análise na exposição *Territorio Híbrido* de Cristián Mohaded, apresentada no Museu Nacional de Arte Decorativa de 12 de novembro de 2021 a 6 de março de 2022. A reflexão É com base numa visita direta à exposição, complementada por paratextos da newsletter do museu, fotografias e outros materiais da web, incluindo artigos de arquitetura e design, e meios de comunicação.

Território Híbrido, com curadoria de Wustavo Quiroga, incorporou produções artesanais como parte dele. A partir daí, são analisadas categorias complexas como artista, designer e artesão, destacando sua fluidez e as tensões entre legitimação e valoração. O foco está na instalação principal, Campo de Torres, que consiste em colunas de cestaria com símbolo (*Pennisetum purpureum*), propondo uma experiência imersiva nas paisagens do norte da Argentina.

Com base no caso estudado, centra-se em dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, o papel do museu como dispositivo legitimador das desigualdades no campo da arte e, em segundo lugar, uma crítica à visão romantizada da alteridade. Este estudo busca contribuir para uma compreensão mais profunda das complexidades e desigualdades da obra de arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte - artesanato - design - desigualdade

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
