

Diseño y saberes desplazados: extractivismo simbólico y legitimación estética en el cruce de los campos del diseño, el arte y la artesanía

Resumen

Este artículo analizó críticamente cómo los saberes artesanales son traducidos y desplazados en el diseño contemporáneo, tomando como caso la muestra *Territorio Híbrido*, del diseñador Cristián Mohaded. El objetivo fue comprender cómo los dispositivos museales, curatoriales y discursivos resignifican los saberes técnicos, territoriales y colectivos de los productores artesanales desde lógicas de autoría, estetización y mercado, y operan como mecanismos de extractivismo simbólico. La metodología fue cualitativa y combinó observación directa de la muestra, análisis crítico del discurso de materiales institucionales y mediáticos, y revisión del dispositivo expositivo desde la antropología del arte y los estudios críticos del diseño, en diálogo con la crítica decolonial y cultural latinoamericana. Los resultados mostraron tres operaciones articuladas: una hibridez domesticada que centralizó la autoría del diseñador en detrimento del reconocimiento artesanal; la estetización de la técnica artesanal como fetichización que despolitizó el saber comunitario; y la estetización del territorio como narrativa de identidad nacional exportable que borró su conflictividad histórica. Se concluyó que estas operaciones configuraron un régimen de extractivismo simbólico sostenido por dispositivos institucionales de legitimación y se planteó la necesidad de imaginar formas alternativas de coproducción cultural que reconocieran la diferencia en su espesor conflictivo y viviente.

Marina Matarrese
Doctora en Filosofía y Letras, Área
Antropología
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (UBA),
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Argentina
Correo electrónico:
marinamatarrese@conicet.gov.ar
orcid.org/0000-0001-7923-2135
Google Scholar

Recibido: junio 7 de 2025

Aprobado: diciembre 9 de 2025

Palabras clave:
artesanía, cultura visual, diseño,
metodología, teoría.



Revista KEPES Año 23 No. 33 enero-junio 2026, págs. 13-42 ISSN: 1794-7111(Impreso) ISSN: 2462-8115 (En línea)
DOI: 10.17151/kepes.2026.23.33.2



Design and displaced knowledge: Symbolic extractivism and aesthetic legitimation at the intersection of design, art, and craft

Abstract

This article critically analyzed how artisanal knowledge is translated and displaced in contemporary design, using the exhibition *Territorio Híbrido* by designer Cristián Mohaded as a case study. The objective was to understand how museum, curatorial, and discursive practices reframe the technical, territorial, and collective knowledge of artisanal producers through the lenses of authorship, aestheticization, and the market, operating as mechanisms of symbolic extractivism. The methodology was qualitative and combined direct observation of the exhibition, critical discourse analysis of institutional and media materials, and an examination of the exhibition device through the lens of anthropology of art and critical design studies, in dialogue with decolonial and Latin American cultural criticism. The results revealed three interrelated operations: a domesticated hybridity that centered the designer's authorship to the detriment of artisanal recognition; the aestheticization of artisanal technique as fetishization that depoliticized communal knowledge; and the aestheticization of the territory as a narrative of exportable national identity that erased its historical conflict. It was concluded that these operations constituted a regime of symbolic extractivism sustained by institutional mechanisms of legitimation, and the need was raised to imagine alternative forms of cultural co-production that would recognize difference in all its conflictive and living depth.

Keywords:
craft, design, methodology,
theory, visual culture.

Introduction

En el campo del diseño contemporáneo y del arte en América Latina se ha intensificado la tendencia a incorporar saberes artesanales en circuitos curatoriales y museales, bajo lógicas que combinan colaboración, estetización y comercialización. Específicamente en Argentina se ha registrado un renovado interés por lo artesanal, en especial por aquellas formas de hacer que remiten a saberes considerados tradicionales, locales o vinculados a comunidades indígenas y campesinas. Esta visibilización, sin embargo, no implica necesariamente una transformación en los regímenes de autoría, legitimidad o valor que rigen los circuitos institucionales de exhibición y consumo. Por el contrario, muchos de estos gestos curatoriales y discursivos operan como mecanismos de traducción cultural y, en otros casos, como apropiación cultural que reconfigura lo artesanal en clave estética, y lo subordina tanto a las lógicas del mercado como al imperativo del diseño como lenguaje autorizado. Esta tendencia se evidencia con particular claridad en la muestra *Territorio Híbrido*, objeto de análisis central en este artículo. La exhibición fue desarrollada por el diseñador argentino Cristián Mohaded y presentada entre el 12 de noviembre de 2021 y el 6 de marzo de 2022 en el Museo Nacional de Arte Decorativo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina), bajo la curaduría de Wustavo Quiroga. Lejos de entenderse como una experiencia aislada, esta muestra puede ser leída como síntoma de una operación museal más amplia sobre la artesanía contemporánea: una operación que estetiza la otredad, desplaza las condiciones sociales de producción y transforma los saberes técnicos en objetos de consumo simbólico.

Desde una perspectiva que articula la crítica decolonial (Escobar, 2007; Mignolo, 2011; Rivera, 2010) con herramientas provenientes del campo de la estética (Benjamin, 1973; Foster, 2001; Lauer, 1982), el análisis se centra en los modos en que saberes históricamente anclados en tramas relacionales y

territoriales son descontextualizados y reconfigurados como valor de mercado. La hibridez que la muestra promueve no representa tanto una ruptura con las taxonomías disciplinares, sino una forma domesticada de absorción cultural, en la que la figura autoral permanece incuestionada y los saberes subalternos son absorbidos sin conflicto.

El desarrollo de este análisis se estructura en tres ejes. En primer lugar, se reflexiona sobre la propuesta estética de la muestra y se da cuenta de cómo *Territorio Híbrido* parece dialogar con discusiones propias del arte contemporáneo, como los borramientos disciplinares; sin embargo, lejos de que dichos borramientos operen para cuestionar categorías, los utiliza estratégicamente para legitimarse y reafirmarse en paradigmas propios de la lógica del mercado del arte, donde las categorías tradicionales de las Bellas Artes¹ siguen funcionando como ejes de validación y refuerzan un consumo estético que responde a los códigos de distinción de clase. En segundo lugar, se aborda el papel de la técnica y la producción artesanal dentro del espacio museístico, así como la tensión y desigualdad que se genera entre diseño, artesanía y arte. Se problematizan las formas contemporáneas de lo que se define como extractivismo simbólico: la apropiación, descontextualización y estetización de saberes técnicos situados por parte de discursos institucionales que los inscriben en regímenes autorales, estéticos y mercantiles. En tercer lugar, se examina la romantización del “interior” argentino y la proyección estetizada de lo regional, y se analiza de qué manera la construcción de una otredad edulcorada configura lo “natural”, lo “regional” y lo “artesanal” como valores estéticos y de consumo dentro del circuito del diseño y el arte.

El artículo se basa en la observación directa de la muestra, el análisis de materiales de archivo (gacetillas, sitios oficiales del museo y del autor de la muestra, así como su cuenta en la red social Instagram) y herramientas teóricas

¹ Como la de autor.

provenientes de los estudios decoloniales, la estética crítica y la antropología del diseño.

Interesa así interrogar los marcos epistemológicos que sustentan la traducción de los saberes artesanales a lenguajes de alta cultura, junto con las condiciones institucionales que facilitan su estetización y circulación bajo criterios legitimadores del arte y el diseño. Lejos de un abordaje acusatorio, el objetivo es abrir interrogantes sobre las formas de circulación, representación y legitimación de saberes subalternos en el espacio cultural contemporáneo. En este contexto, *la muestra analizada* no es una excepción, sino un síntoma. Su potencia estética no debe eclipsar la interrogación por las condiciones de posibilidad de su existencia: ¿qué se requiere para que determinados objetos lleguen al museo?, ¿qué se borra, qué se desplaza, qué se estiliza?, ¿qué narrativas se habilitan y cuáles se clausuran? A través del texto se busca evidenciar cómo el dispositivo expositivo reconfigura los saberes técnicos en clave estética, desplaza las condiciones sociales de producción y consagra al diseñador como figura autoral, al tiempo que proyecta una narrativa identitaria que estetiza lo artesanal y lo territorial para su circulación en el circuito de la alta cultura globalizada.

Este trabajo se inscribe en el cruce entre la antropología del diseño, los estudios sobre diseño, arte y artesanía, y los estudios culturales latinoamericanos, e incorpora además perspectivas de la teoría decolonial y de la crítica institucional. La articulación entre estos campos permite pensar el caso de la muestra analizada no solo como un acontecimiento estético, sino como un dispositivo de traducción epistémica, de valorización simbólica y de reconfiguración de saberes subalternos en el marco de las industrias culturales contemporáneas.

Desde la teoría crítica del arte se retoman los aportes clásicos de Barthes (1987) y Foucault (1994) en torno a la construcción moderna de la figura del autor, así como las reformulaciones que proponen Bürger (2010) y de Duve (1996) sobre la institución arte y la función legitimadora del museo, el curador y el discurso crítico. En este marco, la noción de hibridez no se aborda como un signo de apertura o descentramiento, sino como una retórica que muchas veces opera de forma conservadora y reinscribe la alteridad dentro de regímenes disciplinares y estéticos ya consolidados. Como ha señalado Foster (2001; 2002), el arte contemporáneo ha desplazado la crítica de la vanguardia hacia una lógica de archivo, en la que lo otro es incorporado como signo de sofisticación sin tensionar las jerarquías que lo constituyen. En esa misma línea, Giunta (2014) analiza los signos del arte contemporáneo en América Latina y muestra cómo ciertas operaciones discursivas y curatoriales, lejos de desarticular los marcos instituidos, reconfiguran la alteridad como estrategia de consagración dentro de los circuitos de la alta cultura. Su lectura permite problematizar cómo la hibridez y la inclusión de lo otro² pueden funcionar como índice de contemporaneidad sin modificar las lógicas simbólicas del campo. En diálogo con esta perspectiva, la incorporación de saberes subalternos se revela como una forma sofisticada de reproducción institucional, más que como una disrupción epistémica o política.

18

En diálogo con estos enfoques, los estudios sobre diseño y artesanía permiten abordar las formas específicas de jerarquización simbólica entre técnica, autoría y legitimación. Los trabajos de Dormer (1994) y Branzi (1984) ya advertían sobre el lugar subordinado que la técnica artesanal ocupa en los discursos hegemónicos del diseño moderno e industrial. Más recientemente, autores como Escobar (2018), Tunstall (2013), y Yúdice (2002) han problematizado los modos en que la coautoría y la colaboración son invocadas en contextos de diseño participativo o social, muchas veces sin una redistribución real

² Artesanía, territorio, comunidades.

del poder simbólico ni del reconocimiento. En este sentido, la categoría de extractivismo simbólico permite dar cuenta de las operaciones mediante las cuales los saberes técnicos, comunitarios y territoriales son desanclados de sus contextos y reinscritos como repertorios formales en circuitos de consumo cultural. A su vez, trabajos como el de Melamed (2016) han profundizado en el estatuto de la técnica en el campo del arte y han destacado cómo su desplazamiento desde el hacer hacia la poética encubre relaciones de poder y formas de consagración, en particular en la traducción de saberes artesanales hacia lenguajes legitimados por la institución arte.

Cabe señalar, no obstante, que esta lectura crítica no desconoce la existencia de perspectivas alternativas que han abordado de manera más optimista las posibilidades de la colaboración entre diseño y saberes artesanales. Desde el campo latinoamericano de la antropología del diseño y el diseño participativo, trabajos como el de Noronha et al., (2020) —quienes analizan procesos de cocreación entre diseñadores y artesanas en Maranhão, Brasil— y Cattán (2019) —quien problematiza la relación artesanía/diseño desde una perspectiva crítica situada en Chile— muestran que esa colaboración puede asumir formas más horizontales cuando se estructura sobre condiciones de negociación genuina, reconocimiento mutuo y redistribución del valor simbólico. En la misma línea, Martínez González et al. (2022) han analizado los marcos normativos que regulan las relaciones entre artesanos y diseñadores en México, y han señalado tanto sus límites como sus potencialidades para reconfigurar las asimetrías del campo. Desde una perspectiva teórica más amplia, Bhabha (1994) ha propuesto que la hibridez cultural no opera necesariamente como domesticación de la diferencia, sino que puede constituir un espacio de enunciación tercero, ambivalente e irreductible, desde el cual las culturas subalternas negocian y subvierten los términos de su incorporación. Estas perspectivas son productivas y señalan condiciones bajo las cuales la colaboración entre diseño y artesanía podría operar de manera más equitativa. Sin embargo, el caso de *Territorio*

Híbrido no parece responder a esas condiciones: la estructura autoral centralizada, la ausencia de reconocimiento paritario de los productores artesanales en los materiales institucionales y la lógica de consagración que rige la circulación de la muestra configuran un escenario en el que la colaboración invocada no se traduce en redistribución efectiva del capital simbólico. Esta distancia entre el potencial colaborativo identificado por la antropología del diseño latinoamericana y su realización concreta en el caso analizado es lo que fundamenta la lectura crítica que aquí se propone.

Desde los estudios culturales y la crítica latinoamericana resulta central el aporte de Escobar (2007), García (1990) y Lauer (1982), quienes advierten sobre los procesos de estetización que despojan a las prácticas artesanales de su densidad política, histórica y afectiva. La artesanía, entendida como sistema de saberes situados, es reconfigurada en estos procesos como “materia prima conceptual” o “recurso cultural” para el diseño global. En este desplazamiento, la estética se convierte en operador epistémico que legitima formas de apropiación, silenciamiento y estetización de la otredad.

La perspectiva decolonial, con autores como Escobar (2007; 2018), Mignolo (2011), Rivera (2010), proporciona herramientas para comprender la persistencia de formas coloniales del saber en los modos contemporáneos de representación y mediación cultural. La figura del diseñador-autor como mediador autorizado entre lo local y lo global no constituye una superación de la colonialidad, sino una actualización de sus dispositivos de visibilidad, orden y consumo. En esta línea, los aportes de Otto y Smith (2013) desde la antropología del diseño resultan clave para pensar el diseño como una práctica social y política que media entre saberes, valores e imaginarios, y que nunca es neutral respecto de las asimetrías epistémicas que atraviesa. Por su parte, Ingold (2013) ha señalado que toda producción implica una correspondencia entre quien hace y los materiales, una relación de atención mutua que el dispositivo

curatorial analizado tiende a suprimir al convertir el saber artesanal en forma y destreza técnica descontextualizada.

Por último, los estudios críticos del museo permiten analizar la exposición museográfica como un dispositivo de clasificación y producción de sentido, susceptible de ser abordado como objeto de análisis cultural con independencia de las experiencias subjetivas de quienes participaron en su producción (Macdonald, 2006). La curaduría, la gacetilla institucional, las redes sociales digitales y los marcos internacionales del diseño funcionan como instancias de legitimación que configuran qué puede ser visto como arte, quién puede ser reconocido como autor y qué saberes son desplazados, estetizados o eliminados del relato.

Desde esta trama conceptual, el artículo propone leer la muestra que es objeto de estudio como síntoma de una operación museal y discursiva más amplia, en la que el diseño funciona como régimen de visibilidad que traduce lo artesanal en capital cultural sin desarticular las asimetrías epistémicas que lo atraviesan.

Cabe señalar que existe un antecedente directo de esta investigación: un trabajo previo de la misma autora (Matarrese, 2024), que analiza la misma muestra —*Territorio Híbrido*— desde una perspectiva complementaria. Ese trabajo se centra en el museo como dispositivo legitimador y en las desigualdades en el campo del arte, con especial énfasis en la categoría de desigualdad como clave de lectura del vínculo entre el artista y los artesanos. El presente artículo se diferencia de ese antecedente en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, desplaza el foco del concepto de desigualdad hacia el de extractivismo simbólico, lo que permite articular de manera más precisa las operaciones de apropiación discursiva e institucional que organizan la muestra. En segundo lugar, incorpora una perspectiva explícitamente decolonial y de crítica del diseño, que pone en diálogo herramientas de la antropología del diseño, la

teoría crítica del arte y los estudios culturales latinoamericanos, y amplía el andamiaje analítico respecto del trabajo anterior. En tercer lugar, desarrolla con mayor profundidad el análisis del dispositivo discursivo —gacetilla, sitio web, redes sociales— como objeto metodológico autónomo, en línea con los aportes del análisis crítico del discurso (Fairclough, 1995). Ambos trabajos son, en este sentido, complementarios: el primero abona una lectura en clave de desigualdad de campo; el presente profundiza en los mecanismos simbólicos e institucionales que hacen posible esa desigualdad.

Metodología

Este trabajo se inscribe en una perspectiva metodológica crítica, situada en la intersección entre la antropología del arte, los estudios de diseño y la crítica cultural. Desde este enfoque, el análisis de los discursos y dispositivos que median la visibilización de lo artesanal en el campo del diseño contemporáneo buscó desentrañar los regímenes de autoría, legitimación y valor que sostienen su circulación en instituciones artísticas y museales.

22

La estrategia metodológica articuló tres dimensiones complementarias de indagación. En primer lugar, se realizó una visita exploratoria a la muestra *Territorio Híbrido*, exhibida entre noviembre de 2021 y marzo de 2022 en el Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD). A partir de esta observación directa se identificaron elementos clave de la configuración expositiva, con atención especial a las atmósferas construidas, los énfasis materiales y las operaciones simbólicas que organizan el relato curatorial. El análisis se centró en la instalación *Campos de Torres*, conformada por columnas, torres o tótems monumentales (de hasta ocho metros de alto), de diversos tamaños y alturas, tejidos en cestería “tradicional” por Lorenzo Reyes. El tejido está realizado con

simbol³ (*Cenchrus pilcomayensis*; Sistema de Información de Biodiversidad, s. f.), planta silvestre del Oeste de Catamarca, que los paratextos refieren, de manera más vistosa, como “los Valles Calchaquíes”.

En segundo lugar, se llevó a cabo un análisis del discurso de distintos materiales institucionales y mediáticos asociados a la muestra: la gacetilla de prensa oficial del Museo Nacional de Arte Decorativo (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022), la página oficial de la exhibición en el sitio del museo (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2021), el sitio web del diseñador Cristián Mohaded (Mohaded, s. f. a) y publicaciones en su cuenta de Instagram (Mohaded, s. f. b). El objetivo fue relevar los marcos narrativos desde los cuales se construye valor en torno a lo artesanal. Este análisis se apoyó en herramientas de los estudios de diseño crítico, que permiten leer el diseño no solo como una práctica proyectual, sino como una forma culturalmente situada de producción de sentido (Escobar, 2018; Otto y Smith, 2013). En particular, se recuperó el planteo de Escobar (2018) sobre el diseño como práctica ontológica que modela mundos posibles, el enfoque de Otto y Smith (2013), que propone abordarlo como un modo situado de conocer atravesado por jerarquías epistémicas y disputas culturales, e Ingold (2013), que ilumina la dimensión relacional de los saberes artesanales aquí analizados. Se identificaron las formas en que se construyen jerarquías de sentido, se visibilizan determinados saberes y se silencian otros en el cruce entre diseño, artesanía y territorio.

En tercer lugar, se realizó una revisión crítica del dispositivo expositivo desde herramientas de la crítica cultural y la antropología del diseño. Esta dimensión interroga la hibridez entre arte, diseño y artesanía no como un dato celebrable en sí mismo, sino como una operación que debe leerse en clave de regímenes de autoría, valor y legitimidad, con el fin de desarmar los dispositivos curatoriales

³ Planta gramínea de tallos largos y flexibles empleada como pasto natural para el ganado y cuyas cañas se usan en cestería (*Cenchrus pilcomayensis* (Mez) Morrone, sin. *Pennisetum pilcomayense*).

e institucionales que traducen lo artesanal en signo estético y convierten el territorio en escenografía afectiva.

Es necesario, sin embargo, explicitar los alcances y límites de esta opción metodológica. El análisis que se desarrolla a lo largo del artículo opera sobre fuentes institucionales y discursivas⁴ y no incluye entrevistas ni registros etnográficos con los artesanos y artesanas de Catamarca involucrados en la producción de las obras. Esta delimitación no es una omisión involuntaria sino una decisión metodológica consciente, coherente con el objeto de estudio: el artículo analiza el dispositivo discursivo e institucional que rodea y constituye la muestra, no las condiciones subjetivas ni las valoraciones de los productores artesanales. Desde la perspectiva del análisis crítico del discurso, los textos institucionales no son meros reflejos de una realidad externa sino prácticas sociales que producen, reproducen y transforman relaciones de poder (Fairclough, 1995). A su vez, los estudios críticos del museo permiten analizar la exposición museográfica como un dispositivo de clasificación y producción de sentido, susceptible de ser abordado como objeto de análisis cultural con independencia de las experiencias subjetivas de quienes participaron en su producción (Macdonald, 2006). En este sentido, la tesis sobre el extractivismo simbólico que aquí se sostiene opera en el plano del discurso y la representación institucional, y no pretende demostrar empíricamente el impacto de esas operaciones sobre la comunidad artesana ni reponer su voz o agencia. Esa dimensión, indispensable para una comprensión más completa de las dinámicas de colaboración y sus efectos reales sobre los productores, constituye una línea de indagación futura que excede los propósitos de este trabajo y que requeriría un diseño metodológico de carácter etnográfico. Reconocer este límite no debilita el argumento central, sino que lo precisa: se trata de una crítica situada del régimen de visibilidad y legitimación

⁴ Gacetillas de prensa, sitios web del museo y del diseñador, publicaciones en redes sociales y materiales curatoriales.

institucional, no de una evaluación del extractivismo en su impacto sobre los sujetos concretos.

Discusión

La hibridez domesticada entre el diseño, el arte y la autoría

La muestra *Territorio Híbrido* propone una narrativa de hibridez entre arte, diseño y artesanía, pero lo hace desde una estructura autoral centralizada que reproduce jerarquías modernas de legitimación. En este eje, se analizó cómo esta hibridez es domesticada por el dispositivo curatorial y discursivo, consolidando la figura del diseñador como autor consagrado, y relegando al artesano al lugar de ejecutante técnico.

Desde el inicio, se presentó a Cristián Mohaded alternativamente como artista y como diseñador. A fin de acotar el análisis, el presente trabajo se centra en la instalación ubicada al ingresar al palacio, denominada *Campo de Torres*, conformada por columnas, torres o tótems monumentales de diversos tamaños, tejidos en cestería “tradicional” por Lorenzo Reyes (Figura 1). Acerca de estas torres, el texto de la gacetilla propone:

Un acercamiento sensitivo al paisaje de Catamarca, su provincia natal” y plantea, “a través de estas torres tejidas en cestería tradicional, [...] una experiencia que invade los sentidos y permite al espectador sumergirse en la atmósfera de los valles y montes del norte argentino. (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022, párr. 7).



Figura 1. *Instalación Campo de Torres en el Museo Nacional de Arte Decorativo*

Nota. Fotografía de elaboración propia, tomada durante la exhibición *Territorio Híbrido*, Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), Buenos Aires, marzo de 2022.

Aunque la muestra se presenta como un espacio de diálogo entre campos diversos —arte, diseño, artesanía—, lo que predomina es una jerarquización de dichos lenguajes en función del estatuto autoral del diseñador. El arte aporta legitimación institucional; la artesanía, una técnica visualizable; y el diseño, una autoría que articula y ordena esas referencias. Así, más que un entrelazamiento simétrico, la hibridez se presenta como un montaje disciplinar que asigna a cada campo un rol subordinado a la narrativa de Mohaded. Lo artesanal no interviene como lenguaje autónomo, sino como repertorio de formas “traducidas” al código del diseño contemporáneo: estetizadas, monumentalizadas y curadas en función del guion expositivo.

En este contexto, la obra de Mohaded plantea una paradoja. Se alude explícitamente a la hibridez y a la superación de las distinciones entre disciplinas, dato que se destaca de manera sostenida en toda la muestra. Así lo expresa la gacetilla:

A lo largo de su carrera, Cristián ha creado una obra híbrida en la que conviven armoniosamente la artesanía, la industria, la tradición y la innovación. Su trabajo se caracteriza por un profundo respeto a los materiales, una estética sofisticada y objetos de alta calidad. (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022, párr. 14)

La obra parece alinearse formalmente con la lógica del arte contemporáneo al proponer un cruce entre disciplinas y lenguajes. Tal como han señalado Bürger (2010) y de Duve (1996), en el arte contemporáneo se abre un escenario donde la propia definición de arte se vuelve inestable y, en ese sentido se presenta disolución de los límites del arte y la crisis de las categorías tradicionales. Bürger (2010) sostiene que la vanguardia histórica ya había problematizado la autonomía del arte en relación con la institución, mientras que de Duve (1996) enfatiza cómo el arte contemporáneo, al expandirse más allá de sus límites tradicionales, exige nuevos criterios de validación.

No obstante, a diferencia del arte contemporáneo⁵, la promocionada hibridez de la muestra analizada se plantea en términos desiguales y se instala en una matriz que conserva estructuras de consagración modernas. Lo anterior se traduce, en la gacetilla, en términos de “armonía”, “tradición”, “estética sofisticada” y “alta calidad”.

También, en referencia al arte contemporáneo y a la dilución de categorías estancas, Giunta (2014) sostiene que se tornan borrosas las clasificaciones de obra, autor y receptor, lo que fomenta una combinación que desafía los límites. En el caso de estudio, esto no sucede. Antes bien, se destaca permanentemente

⁵ Que da por sentadas las hibrideces, las tensiona y, a partir de la experiencia estética, las instala en la ruptura de los límites disciplinares.

la figura del autor, lo que sugiere una adhesión a modelos de autoría más propios del modernismo que del arte contemporáneo. En efecto, en la muestra es muy fuerte la referencia al autor: hay fotografías en las que tiene absoluta centralidad, se consigna su currículum y se destacan los premios que ganó. Estas credenciales exhibidas, como función metonímica, refuerzan la legitimidad de la obra. Tal como consigna la gaceta:

Cristián Mohaded es un artista y diseñador argentino. Egresado de la Universidad Nacional de Córdoba, que vive y trabaja entre Argentina y Europa. Ha ganado varios premios de diseño y menciones especiales, y ha participado en numerosas ferias y exposiciones nacionales e internacionales. Sus obras fueron seleccionadas e incorporadas a la colección permanente del Philadelphia Museum of Art; en el Musée Les Arts Décoratifs de París; además de que su trabajo ya forma parte del legado de diseño argentino de la Fundación IDA (Investigación en Diseño Argentino), siendo uno de los jóvenes líderes del diseño latinoamericano seleccionado por Marva Griffin como “Rising Design de América Latina” en el marco de la feria más importante de diseño como es el Salone del Mobile de Milán, edición 2018. Fue seleccionado para representar a su país con el proyecto Monte Abierto para el diseño del Pabellón Argentina en el London Design Biennial en el 2021. (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022, párr. 17)

Esta exaltación del autor se tensiona con la propuesta de Barthes (1987), quien, en su ensayo “La muerte del autor”, plantea que el significado de una obra no depende de la intención del autor, sino de la interpretación del lector. Desde esta perspectiva, el concepto de autor pierde centralidad, ya que el sentido de la obra se genera en el acto de lectura y recepción, más que en la voluntad del creador. Foucault (1994) desarrolla una perspectiva complementaria al proponer que la autoría no es una identidad estable, sino una función dentro del discurso que opera como un mecanismo de control y clasificación del saber. Aplicando estos conceptos a *Territorio Híbrido*, se observa que la exposición no se aparta de las estructuras de validación tradicionales. Si bien la obra promueve la hibridez y la integración de múltiples disciplinas, la exhibición enfatiza la figura de Mohaded como un eje legitimador, contradiciendo la noción postestructuralista de que el autor debe diluirse en la obra. En este sentido, la exhibición no rompe con el modelo de validación autoral —puesto

en discusión por el arte contemporáneo—, sino que lo refuerza al hacer visible constantemente el prestigio del diseñador y su trayectoria.

En lo que respecta específicamente al artesano que elaboró las *Torres*, se muestran las manos, la técnica y se lo destaca como “maestro” –ni artista, ni diseñador–, sin mencionarlo como diseñador ni como artista invitado en la gacetilla. Su nombre figuraba en una sección de la exposición, ubicada en otro salón, donde se daba cuenta del proceso de elaboración (de la técnica *per se*, tal como se considerará más adelante).

En esa dirección, Foster (2001) analiza cómo el arte contemporáneo ha desarrollado un “retorno al primitivismo”, en el que lo artesanal y lo “marginal” son reapropiados por artistas y curadores para revitalizar discursos estéticos dentro del mercado global. Esta dinámica se evidencia en la exposición de Mohaded en la que la cestería de Lorenzo Reyes se presenta como un elemento de autenticidad dentro de la muestra, y la narrativa curatorial la sitúa en un lugar subordinado al diseñador. Desde esta perspectiva, lo que Foster (2001) denomina la “estetización de la otredad” se manifiesta en la manera en que la muestra no otorga a los artesanos el mismo estatus que al diseñador, sino que los convierte en productores de una técnica puesta al servicio de la creación autoral de Mohaded.

Esta operación curatorial resuena con la crítica de Galard (1973) en *La muerte de las Bellas Artes*, donde argumenta que la categoría de las “bellas artes” no es un concepto atemporal, sino una construcción histórica que emerge con la modernidad y se consolida en el museo como institución. En esa línea, *Territorio Híbrido* no solo reinscribe a Mohaded en la tradición autoral moderna, sino que también legitima su producción dentro de una institucionalidad que, siguiendo a Galard (1973), tiene la capacidad de recuperar objetos y prácticas de manera parcializada, al tiempo que borra otras significaciones.

En síntesis, este análisis de la hibridez domesticada y la centralidad del autor en *Territorio Híbrido* permite comprender que, más allá de la retórica de la disolución de límites disciplinares, la exhibición sigue operando dentro de lógicas tradicionales de validación artística y de mercado del arte. La articulación entre diseño, arte y artesanía no supone un verdadero cuestionamiento de los sistemas de legitimación, sino que los refuerza al insertarse en una estructura museística que resignifica materiales y prácticas sin transformar necesariamente las relaciones de poder que las sustentan (Galard, 1973). En este punto, la relación entre técnica y producción artesanal cobra especial relevancia, dado que permite analizar cómo la estetización de la otredad se inscribe en una dinámica más amplia de apropiación y mercantilización del trabajo artesanal.

Artesanía, técnica y mercado del arte: el extractivismo simbólico

La relación entre artesanía, técnica y mercado del arte no puede comprenderse sin interrogar el modo en que ciertas prácticas productivas son arrancadas de sus condiciones sociales y reconfiguradas como signos valorizables en el sistema cultural contemporáneo. No se trata solo de una incorporación celebratoria de la artesanía al mundo del arte, sino de una operación compleja donde lo artesanal es extraído de su espesor histórico y simbólico para ser dispuesto como recurso visual, como textura que adorna, como garantía de autenticidad. ¿Constituye esta traducción curatorial una forma de valorización o, por el contrario, una desposesión simbólica que esteriliza la potencia situada de esas prácticas?, ¿qué se pierde cuando la técnica artesanal ingresa al circuito museal despojada de su matriz comunitaria?

La muestra *Territorio Híbrido* sitúa la técnica artesanal en el centro de su propuesta estética, pero no en su dimensión viviente, sino como insumo de sofisticación. La cestería aparece no como práctica situada, sino como vestigio de saberes resignificados bajo el signo del diseño contemporáneo. La estetización

de la técnica artesanal permite su incorporación al circuito museográfico y comercial, pero lo hace a condición de su descontextualización. Siguiendo a Heidegger (2021), la técnica no es un simple instrumento, sino una forma de desocultamiento del mundo, una manera de traer lo real a la presencia. Sin embargo, en el régimen contemporáneo del arte y el diseño, la técnica es transformada en *Gestell*, un “emplazamiento” que convierte lo que existe en recurso disponible, listo para su uso y despojado de su espesor existencial. En este gesto, el saber técnico artesanal pierde su arraigo comunitario y se torna objeto de consumo cultural.

Melamed (2016) advierte que, en el arte contemporáneo, la técnica se ha convertido en un dispositivo reflexivo que interroga los límites entre lo estético, lo epistémico y lo político. Pero cuando este dispositivo se activa sin conexión con las comunidades productoras, su reflexividad puede devenir cínica. En este sentido, la exposición de Mohaded parece conjugar dos operaciones simultáneas: por un lado, visibiliza saberes desplazados; por otro, los reinscribe en una economía de signos que los estetiza y los neutraliza.

Desde una lectura adorniana podría decirse que la técnica artesanal, una vez inscrita en la industria cultural del diseño, se convierte en mercancía estetizada. Adorno (2004) señala que la industria cultural homogeneiza la experiencia, serializa los objetos y convierte lo singular en fórmula. En este marco, la artesanía deja de ser práctica viva para devenir fetiche: objeto separado de su historia, domesticado, disponible para la contemplación. La gaceta promocional lo dice sin ambages: la muestra “se caracteriza por la combinación de técnicas expertas, materias primas y la fusión de aspectos históricos y contemporáneos del diseño” (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022, párr. 2). La técnica, así nombrada, ya no remite a cuerpos, ni a memorias, ni a territorios: es una cualidad estetizada, legitimada por su potencial decorativo.

Benjamin (1973) había advertido que la reproductibilidad técnica desaturiza la obra. Adorno (2004), en cambio, lleva esta crítica al plano de la recepción: en la industria cultural, lo reproducible no solo pierde su aura, sino que es condicionado a ser recibido de un modo prefabricado, programado. En esta misma línea, Jauss (1986) señala que toda obra construye un horizonte de expectativas en su receptor; en *Territorio Híbrido*, ese horizonte está diseñado para un espectador ilustrado que consume lo artesanal como experiencia estética refinada, sin que esa recepción lo interpele políticamente. La técnica artesanal no solo es desaturizada: es despolitizada, estetizada, y luego devuelta al público como signo de lujo cultural.

Los estudios latinoamericanos sobre artesanías ya habían formulado críticas a esta operación de estetización. García (1990) y Lauer (1982) coinciden en que la técnica no puede separarse de sus contextos de producción, transmisión y uso. La artesanía no es una suma de destrezas manuales, sino un sistema de conocimientos encarnados, una forma de relación con el mundo. Al desanclar la técnica de su matriz social, la muestra no la eleva: la vacía. Lo artesanal es transformado en un “insumo conceptual” al servicio de una retórica de autoría, diseño y exportación simbólica. Como advierte Escobar (2007), cuando la artesanía es absorbida por el sistema del arte, su densidad simbólica es subsumida bajo las categorías del canon occidental, lo que produce un despojo suave: una traducción estética que sustituye la experiencia por la forma.

Lo que se exhibe no es el saber técnico en su complejidad viva, sino su versión legitimada, recortada, curada. En *Territorio Híbrido*, la cestería es convertida en objeto de diseño sofisticado y, con ello, se invisibiliza su historicidad, sus tramas políticas y sus modos de circulación afectiva. Este desplazamiento no es menor. La técnica artesanal, en vez de funcionar como testimonio de un saber territorial, se vuelve signo de una curaduría que exalta lo autóctono desde

una distancia aséptica. El resultado es una operación de limpieza simbólica: los cuerpos desaparecen, las memorias se apagan, las contradicciones se suspenden. Lo artesanal queda disponible para el goce visual del espectador ilustrado y para su circulación dentro del mercado de arte de alta gama: son otros quienes deciden qué parte del saber se vuelve diseño, cuerpos invisibilizados sostienen técnicas convertidas en signos y muchas memorias quedan desplazadas en ese tránsito.

El peligro, como advierte Rivera (2010), es que estas operaciones de estetización devengan formas de epistemicidio blando: borramientos sutiles que operan bajo la apariencia de reconocimiento. En lugar de restitución, hay apropiación; en lugar de escucha, hay traducción. El diseño, en tanto episteme moderna, estructura esa traducción: define qué saberes pueden entrar en la escena, bajo qué forma, con qué valores. El resultado no es una convivencia simétrica entre saberes, sino un dispositivo de traducción que reconfigura lo artesanal en términos de una “sofisticación” previamente definida por los criterios del diseño moderno occidental.

El valor de mercado no surge simplemente del objeto artesanal en sí, sino de su recontextualización en un nuevo régimen de visibilidad. El saber artesanal deja de ser una práctica situada para convertirse en signo, textura o materia prima conceptual (Lauer, 1982), funcional a la narrativa de un diseño que se legitima en su capacidad de absorber alteridades. Esta valorización simbólica es inseparable de los dispositivos institucionales que la enmarcan: el museo, la gacetilla, la curaduría, las redes sociales y las plataformas del diseño internacional configuran un entramado que convierte el territorio en marca y el saber colectivo en firma autoral. La estetización de lo artesanal, entonces, no representa una reparación o restitución de saberes subalternos, sino su transformación en capital cultural. Tal como lo anticipaba Benjamin (1973), el aura de lo artesanal no reside en su autenticidad mística, sino en el dispositivo

que organiza su contemplación. En este caso, la supuesta hibridez no tensiona las jerarquías disciplinares, sino que las reproduce bajo una nueva gramática visual: la del diseño como lenguaje autorizado, capaz de traducir sin dejarse afectar.

Territorio y narrativa nacional: estetización de la identidad

El territorio, en esta muestra, no aparece como espacio vivido, sino como recurso visual. Los materiales locales⁶ son despojados de historicidad y tratados como texturas significantes, y la figura del artesano se inscribe en el borde del relato, como colaborador silencioso o fuerza de trabajo estilizada.

Esta inserción parcializada, funcional a los intereses del circuito del arte, se acompaña de una narrativa curatorial que romantiza y edulcora los materiales y el contexto de la artesanía, convirtiendo al territorio en escenario y a la técnica en ornamento. Así lo explicita la gacetilla de prensa:

Cristian se apodera del Gran Hall del museo, proponiendo un acercamiento sensitivo al paisaje de Catamarca, su provincia natal. 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. (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022, párr. 7)

34

Aquí se instala una de las operaciones más poderosas de la muestra: la romantización del interior argentino. Catamarca no aparece como un entramado de relaciones productivas, conflictos por la tierra o memorias de despojo, sino como “atmósfera”. El monte, las fibras, los gestos de lo artesanal son movilizados como elementos sensoriales que enriquecen la escena sin interpelarla. El interior, en esta lógica, no es geografía viva sino evocación estética: un fondo emocional que enaltece al autor sin exigirle posicionamiento.

⁶ Fibras, maderas, pigmentos.

La referencia al interior profundo opera como índice de autenticidad silenciosa, de una argentinidad esencial que no requiere explicación ni contextualización. Lo político se borra bajo la forma de lo sensible; el conflicto es reemplazado por textura; la historia, por paisaje.

En esta clave, la territorialidad también es transformada en recurso. La muestra tematiza el paisaje catamarqueño como fondo sensorial, pero no se interroga por las relaciones desiguales que lo sostienen. La atmósfera del “interior” es invocada como elemento poético, no como campo de disputa. Así, lo territorial se vuelve metáfora: sin conflicto, sin memoria, sin política. La participación de críticos internacionales refuerza esta operación, pues legitiman una escena que ha sido previamente despojada de sus tensiones:

El diseñador Cristián Mohaded invitó a críticos expertos de diferentes capitales internacionales del diseño a escribir textos sobre los módulos de la exhibición. Sarah Myerscough, Londres, y Franca López Barbera, argentina residente en Berlín, escriben sobre la instalación Campo de Torres. (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022, párr. 12)

Pero no se trata solo de estetizar lo artesanal, sino de absorberlo dentro de una narrativa nacional. La operación se completa con la actualización de un viejo anhelo modernista: construir un “estilo argentino” a partir de las singularidades regionales. Según la gacetilla:

La estrategia curatorial de la exhibición propone actualizar una idea pionera de Ignacio Pirovano [...] de trazar un estilo argentino basado en las cualidades distintivas de las regiones del país. Para cada lugar, su cultura, sus técnicas y los materiales autóctonos, dan forma a una identidad singular que en conjunto manifiestan la unidad nacional. (Museo Nacional de Arte Decorativo, 2022, párr. 3)

Como advierte Giunta (2014), la construcción de una visualidad contemporánea ligada a lo nacional ha operado históricamente mediante signos descontextualizados que condensan una identidad esencializada,

funcional a los circuitos legitimadores del arte global. En esta clave, lo artesanal es convertido en emblema de lo nacional, y lo territorial se inscribe en una estética del interior profundo que refuerza la narrativa de una argentinidad exportable, sofisticada y emocional.

Se trata, en definitiva, de una identidad por sinécdoque: un material descontextualizado —la fibra trenzada— deviene símbolo de lo argentino. Así, la figura del diseñador se proyecta como el gran mediador, capaz de articular tradición y contemporaneidad, territorio y museo, saber popular y lenguaje de elite. Esta figura; sin embargo, se construye sobre la invisibilización de los marcos de desigualdad que atraviesan esas prácticas. En lugar de interrogarse por los conflictos, los borra; en lugar de abrirse a la alteridad, la estetiza.

Tal como advierte Foster (2002), esta operación puede leerse como una forma de “estetización de la otredad”, en la que el otro no es reconocido en su politicidad, sino curado, archivado, expuesto. El diseño, en este sentido, no se limita a producir formas, sino que organiza un régimen de visibilidad y de legibilidad: decide qué saberes cuentan, quién puede enunciarlos y bajo qué condiciones. De este modo, la hibridez que proclama la muestra no remite a una negociación conflictiva entre saberes, sino a una incorporación subordinada que permite absorber lo diferente sin alterar las jerarquías.

Desde una perspectiva decolonial, esto implica un doble movimiento: una limpieza epistémica (Rivera, 2010), que despoja a las prácticas de sus contextos históricos y políticos, y una acumulación simbólica que revaloriza esos fragmentos estetizados dentro de un mercado que premia la singularidad sin historia. En esta gramática, el territorio se vuelve atmósfera; la técnica, textura; la comunidad, inspiración. La alteridad se presenta como una oportunidad estética, no como un llamado a repensar las formas de relación entre saberes.

En definitiva, *Territorio Híbrido* no constituye una anomalía, sino un síntoma. Su eficacia estética y su circulación internacional⁷ no son un dato externo, sino parte del dispositivo que valida, exporta y estetiza esas prácticas descontextualizadas. Su análisis permite pensar con nitidez cómo el diseño contemporáneo puede operar como una plataforma de estetización de lo otro, que absorbe prácticas subalternas dentro de una lógica de sofisticación que, lejos de redistribuir el poder simbólico, lo reafirma. Lo que se exhibe no es solo una obra, sino un régimen de traducción cultural que transforma conflicto en forma, desigualdad en textura y saber en capital simbólico.

Conclusiones

La muestra *Territorio Híbrido* condensa, en su dispositivo curatorial y discursivo, un conjunto de operaciones simbólicas que exceden el caso particular: el modo en que el diseño contemporáneo traduce, jerarquiza y estetiza saberes artesanales bajo la retórica de la colaboración. La exposición instala una traducción de los saberes técnicos y territoriales que los reconfigura como signos valorizables por el mercado del diseño y del arte. El diseñador se sitúa como articulador y garante de ese pasaje y cristaliza una narrativa sobre lo artesanal que, aunque no niega su origen colectivo ni su carga afectiva, los estetiza y los desplaza simbólicamente.

A lo largo del texto, se propuso un recorrido en tres ejes que permiten desentrañar las operaciones simbólicas que articulan el campo del diseño con prácticas artesanales e imaginarios territoriales. En el primer eje, se analizó cómo la figura del diseñador-autor se erige como mediador legitimador, que se apropia de saberes técnicos bajo la retórica de la colaboración, pero desde una posición jerárquica. En el segundo eje, se profundizó en la estetización de la técnica como una forma de fetichización: los procesos artesanales se

⁷ En ferias como Maison&Objet, Salone del Mobile o exposiciones en Londres y Berlín.

separan de su matriz social y se traducen en repertorios visuales, con lo que se pierden espesor político y volviéndose signos de consumo. En el tercer eje, se abordó la estetización del territorio como narrativa de nación: la evocación del “interior profundo” y de una identidad esencializada reconfigura lo artesanal como emblema de una argentinidad domesticada, en clave decorativa.

Estos ejes, que funcionan como lentes para desarmar la escena curatorial, permiten comprender que lo que se presenta como diálogo es, en verdad, una gramática disciplinar y mercantil de traducción: una operación que escinde, selecciona y estetiza. La hibridez aquí enunciada no es una hibridez insurgente, sino una estrategia de anclaje visual y legitimación simbólica. Su potencia no radica en desarmar fronteras, sino en rearticularlas de modo más sofisticado, más exportable, más vendible. Bajo el signo de lo híbrido, se encapsula la diferencia para reconfigurarla como atractivo estético, desprovisto de su densidad histórica, política y afectiva.

Así, el cruce entre arte, diseño y artesanía lejos de producir fricciones fecundas o disputas epistemológicas, condensa un modelo de incorporación subordinada, en el que la hibridez no cuestiona las jerarquías, sino que las readecúa. Esta hibridez domesticada, que articula lo ancestral con lo contemporáneo bajo la lógica de lo decorativo, funciona como una matriz legitimadora que desactiva el potencial disruptivo de los saberes comunitarios, sus formas de vida y su territorialidad.

En este marco, el análisis crítico no apunta a impugnar a los sujetos individuales que participan de estas producciones, sino a desentrañar los marcos epistemológicos e institucionales que permiten que ciertas formas de saber circulen como mercancía mientras otras permanecen silenciadas. Se trata de preguntarse no solo por lo que se exhibe, sino por lo que queda fuera del marco; por lo que se nombra y también por lo que se estetiza en lugar de

escucharse, reconociendo las narrativas opacadas, las tensiones neutralizadas y las memorias aplanadas por las formas actuales de traducción curatorial.

En este escenario, el diseño aparece como episteme y como operador estético-político, con capacidad de traducir, jerarquizar y reconfigurar formas de vida. La muestra *Territorio Híbrido*, lejos de proponer una disrupción, se inscribe en una lógica más amplia de extractivismo simbólico que necesita ser leída críticamente. El desafío, entonces, es doble: por un lado, desnaturalizar estos mecanismos de legitimación que actúan bajo la apariencia de la inclusión y, por otro, imaginar otros modos de hacer que no esteticien la diferencia, sino que la reconozcan en su espesor conflictivo, situado y viviente. ¿Es posible una práctica curatorial o de diseño que no traduzca, no purifique, no ordene? ¿Qué formas de escucha, colaboración o cohabitación podrían desbordar este régimen estético dominante?

Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro Pérez, Trad.). Akal.
- Barthes, R. (1987). *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Paidós.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (J. Aguirre, Trad.). En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Taurus.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Branzi, A. (1984). *La casa calda: Esperienze del nuovo design italiano*. Idea Books.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia* (T. Bartoletti, Trad.). Las Cuarenta.
- Cattan Lavín, M. (2019). Artesanía. Repensando “Lo Tradicional” y la Relación Artesanía/Diseño. *RChD: Creación y Pensamiento*, 4(7). <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2019.55285>
- De Duve, T. (1996). *Kant after Duchamp*. The MIT Press.

- Dormer, P. (1994). *The art of the maker*. Thames y Hudson.
- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo: Construcción y deconstrucción del desarrollo* (D. Ochoa, Trad.). Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal.
- Foster, H. (2002). *Design and crime (and other diatribes)*. Verso.
- Foucault, M. (1994). ¿Qué es un autor? En *Entre filosofía y literatura Obras esenciales*, volumen I (pp. 329-361). Paidós.
- Galard, J. (1973). *La muerte de las Bellas Artes* (J. M. Arancibia, Trad.). Fundamentos.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación arteBA.
- Heidegger, M. (2021). *La pregunta por la técnica* (J. A. Escudero, Trad.). Herder.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética* (J. Siles y E. M. Fernández-Palacios, Trads.). Taurus.
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo
- Macdonald, S. (Ed.). (2006). *A Companion to museum studies*. Blackwell.
- Martínez González, M., Ibarra Rojas, L., Pérez Ortiz, L. A., y González Rodríguez, R. (2022). De arriba hacia abajo: reflexiones sobre la regulación de las relaciones entre artesanos y diseñadores en México. *Kepes*, 19(26). <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.6>

- Matarrese, M. L. (2024). Lo políticamente correcto y la invisibilización de la desigualdad en el campo del arte y el diseño. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (237), 135-145.
- Melamed, A. (2016). *La pregunta por la técnica en el arte*. En V. Sánchez García, F. López y D. Busdygan (Comps.), *Conocimiento, arte y valoración: Perspectivas filosóficas actuales* (pp. 141–148). Universidad Nacional de Quilmes.
- Mignolo, W. (2011). Epistemic disobedience and the decolonial option: A manifesto. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(2), 44-66. <https://doi.org/10.5070/T412011807>
- Mohaded, C. (s. f. a). *Cristián Mohaded*. <https://www.cristianmohaded.com/>
- Mohaded, C. [@cristian.mohaded]. (s. f. b). *Perfil de Instagram*. Instagram. <https://www.instagram.com/cristian.mohaded/?hl=es>
- Museo Nacional de Arte Decorativo. (2021, noviembre 12). *Territorio híbrido*. <https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/exhibicion/territorio-hibrido-cristian-mohaded/>
- Museo Nacional de Arte Decorativo. (2022). *Gacetilla de prensa: Territorio Híbrido, Cristián Mohaded* [Comunicado de prensa]. https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/media/uploads/site-11/multimedia/esp_territorio_hibrido_-_cristian_mohaded_-_gacetilla_2-2.pdf
- Noronha, R., Aboud, C., y Portela, R. (2020). Design by means of anthropology towards participation practices: Designers and craftswomen making things in Maranhão (BR). En *Proceedings of the 16th Participatory Design Conference 2020: Participation(s) Otherwise* (pp. 203–211). Association for Computing Machinery.
- Otto, T., y Smith, R. C. (2013). Design anthropology: A distinct style of knowing. En W. Gunn, T. Otto y R. C. Smith (Eds.), *Design anthropology: Theory and practice* (pp. 1-30). Bloomsbury Academic.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Retazos/Tinta Limón.
- Sistema de Información de Biodiversidad. (s. f.). *Cenchrus pilcomayensis* (símbol). Administración de Parques Nacionales, Argentina. Recuperado el 16 de junio de 2026, de <https://sib.gob.ar/especies/cenchrus-pilcomayensis>

Tunstall, E. D. (2013). Decolonizing design Innovation: Design anthropology, critical anthropology, and Indigenous knowledge. En Gunn, W., Otto, T. y Smith, R. C. (Eds.). *Design anthropology: Theory and Practice* (pp. 232–250). Bloomsbury Academic.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Cómo citar: Matarrese, M. (2026). Diseño y saberes desplazados: extractivismo simbólico y legitimación estética en el cruce de los campos del diseño, el arte y la artesanía. *Kepes*, 23(33), 13-42. DOI: <https://doi.org/10.17151/kepes.2026.23.33.2>