

Estados sutiles, lo Impenetrable

Subtle states, the Impenetrable

Amalia Soledad Martínez

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

amalia.soledad.martinez@unc.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/pya14azj2>

Resumen

En este artículo analizamos los modos de ver que se ponen en juego en el proyecto “Del Impenetrable a Londres” que representó a Argentina en la Segunda Bienal de Diseño de la mencionada ciudad. Los curadores de la obra tenían como objetivo darle visibilidad al valor ancestral del textil artesanal y rescatar el espíritu de comunidad del pueblo wichi. El proyecto está realizado con fibras de chaguar recolectadas, hiladas y teñidas por mujeres wichi. Ellas enlazan el chaguar y tejen bolsos aplicando nudos que aprendieron de sus madres y de sus abuelas.

Nos interesa analizar el modo en que lo sensible emerge de la artesanía textil de los wichis y cómo esta actividad es invisibilizada a través de las operaciones de diseño que impone la perspectiva occidental y racionalista. Esta mirada oculta y relega a un segundo plano los valores ancestrales de la artesanía. Analizamos también cómo las fotografías con las que se difunde el proyecto en los medios, ponen en evidencia la subalternidad de las mujeres wichi respecto de los diseñadores marplatenses.

Palabras claves

Artesanía, Diseño, Semiosis, Representación, Subalternidad

Abstract

In this article we analyze the ways of seeing that are put into play in the project “From the Impenetrable to London” that represented

Argentina at the Second London Design Biennial. The curators of the work aimed to give visibility to the ancestral value of artisan textiles and to rescue the community spirit of the Wichi people. The project is made with chaguar fibers collected, spun and dyed by women from the native community. This task is performed by the Wichi women. They link the chaguar and weave bags applying knots and skills learned from their mothers and grandmothers.

We are interested in analyzing the way in which the sensitive emerges from the ancestral textile crafts of the Wichis, and how this activity is made invisible through the design operations imposed by a Western and rationalist way of seeing, making the ancestral value of the crafts invisible. We also analyze how the photographs with which the project is disseminated in the media, highlight the subordination of Wichi women with respect to Mar del Plata designers.

Key words

Crafts, Design, Semiosis, Representation, Subalternity

El proyecto argentino

La segunda Bienal de Diseño de Londres¹ se convocó bajo el lema “Estados Emocionales”, un tema abierto que dio lugar a diferentes proyectos de diseño acorde a la decisión que tomó cada equipo de diseñadores a partir de la consigna. La Argentina fue representada por el equipo de diseño marplatense Trimarchi. El equipo fue seleccionado por el British Council a partir de la presentación que hicieron sus miembros en la Primera Bienal de Londres². Con el objetivo de realizar un proyecto “bien latinoamericano” (premisa que les había sido encomendada por los curadores de la Bienal), los diseñadores procuraron desarrollar un producto que representara los estados sutiles, invisibles e impenetrables de nuestro país que no hubiesen sido tocados por la cultura occidental.

Los miembros del equipo, junto a la diseñadora textil Sol Marinucci, viajaron al interior del país en busca de aquello que había permanecido relativamente aislado de la influencia cultural dominante. El objetivo era recuperar el valor ancestral de la artesanía textil del pueblo wichi y difundir el valor que tiene el quehacer colectivo en relación al individual³. Para ello necesitaban interiorizarse en la vida en el bosque Impenetrable (Chaco) como así también en el proceso de producción de los textiles de estos pueblos originarios.

El resultado del proyecto fue “Del Impenetrable a Londres” (imagen 1), una instalación textil realizada con más de tres mil metros de fibra de chaguar⁴ y adornada con flores, penachos y guirnaldas (imagen 2), que representaba los meandros del río Bermejo y la suculenta y

1 La Bienal de Diseño de Londres es un evento internacional destinado a posicionar a la ciudad de Londres como capital mundial del diseño. En ella se exhiben proyectos de diseño de diferentes países convocados a través del British Council y se realizan debates en relación al arte y el diseño. La primera Bienal de Diseño de Londres fue convocada bajo el lema “Utopía”, se realizó en el año 2016 y no hubo participación de Argentina. La segunda edición de la Bienal fue en el año 2018. Al respecto, puede consultarse en el libro *Utopía y Diseño* (Martínez, 2018), un análisis semiótico de las instalaciones presentadas en la Primera Bienal de Diseño.

2 Los miembros del equipo Trimarchi habían ganado una beca (Design Connection) para realizar una estancia en Londres. Uno de los requisitos de la beca era que realizaran una ponencia sobre el diseño argentino. Los diseñadores centraron su exposición en el nido del hornero como modelo de diseño. Por el interés del tema, los curadores de la bienal decidieron convocar a Trimarchi para representar a nuestro país en el evento internacional (*Sebastián Valdivia de TRImarchi: “la comunidad está avanzando hacia trabajos colectivos”*, 2018).

3 En la lengua wichi no hay una palabra que designe al yo, sino que el yo está designado por la palabra nosotros.

4 El chaguar (*bromelia hieromyni*) es una planta que crece naturalmente en la zona del gran Chaco, en la zona del bosque impenetrable, de la que se obtienen las fibras con las que las mujeres wichi producen la artesanía textil.

enmarañada vegetación del bosque Impenetrable⁵. La instalación se exhibió en uno de los salones principales de *Somerset House*⁶ acompañada por una banda sonora que reproducía los sonidos del bosque nativo mientras un documental mostraba el bosque, su biodiversidad y la vida de la comunidad en el Impenetrable⁷.



Imagen 1: TRImarchi (2018). *El Bosque Impenetrable* [instalación]. Bienal de Diseño de Londres: edición 2018. Londres, Inglaterra. Fotografía de Ed Reeves.

5 Se denomina “El Impenetrable” a una amplia zona que abarca cerca de cuatro millones de hectáreas de bosques nativos de la región chaqueña semiárida, ubicada principalmente en el noroeste de la provincia del Chaco. Comprende también una porción del este de Salta, el oeste de Formosa y el noreste de Santiago del Estero (Greenpeace, 2012; Chisleanschi, 2019).

6 *Somerset House* es un edificio histórico de la ciudad de Londres inaugurado en 1796, sede de la Bienal de Diseño en Londres.

7 Documental recuperado el 13/04/2022 de <https://www.youtube.com/watch?v=tqAojztYTb4>.



Imagen 2: TRImarchi (2018). *Detalle de flores y penachos en El Bosque Impenetrable [instalación]*. Bienal de Diseño de Londres: edición 2018. Londres, Inglaterra. Fotografía de Ed Reeves.

¿Por qué la comunidad wichi?

Los wichis son pueblos originarios rurales⁸ que habitan una región que abarca partes de las provincias de Formosa, Chaco, Salta y Jujuy. Su modo de vida está estrechamente ligado al bosque. Allí recolectan miel y frutos, pescan y practican la horticultura estacional. Su territorio fue controlado por el Estado a través de expediciones militares y fue degradándose progresivamente por el desarrollo de la agricultura. Desde el siglo XVII los pueblos wichi han sufrido agresiones por parte de blancos que, para ampliar las zonas de explotación agropecuaria,

⁸ “Aunque las cifras oficiales son escasas y muy dispares, se calcula que en total existen en la actualidad entre 40.000 y 50.000 hablantes de wichi. Se podría describir a los wichis como una sociedad igualitaria de pequeña escala, es decir, un grupo etnolingüístico sin organización política centralizada” (Alvarsson 1988; Palmer 2005)” (Montani, 2008, p. 119).

usurparon su territorio. La comunidad vio drásticamente afectada su actividad económica y de supervivencia por la pérdida de los recursos silvestres. Poco a poco fueron incorporados al sistema de producción capitalista como mano de obra barata y temporaria en ingenios azucareros y obrajes madereros, trabajando informalmente para el Estado o recibiendo planes sociales. Esta comunidad, afirma Montani (2008), se ve obligada a luchar no solo contra la sujeción económica y la explotación, sino también contra la subestimación política y cultural. El autor explica la concepción del Cosmos para la comunidad wichi:

En su centro se encuentran los propios wichí (wichi la-wetes, “la comunidad”), rodeados por el monte (tahnyi), el río (tewukw, en singular) y, hacia el oeste, los Andes (chenaj). Aldea, monte, río y montañas forman el plano del cosmos en el que los wichí habitan (hohnat, “la tierra”). Arriba, se halla el cielo (pule, lit. “cielo y nube”) y debajo, el inframundo (hohnat-cho). Distintas clases de seres habitan estos planos. El primer denominador común de las entidades que los wichí asocian con sus diseños enlazados, salvo mínimas excepciones, es el de ser habitantes del monte (tahnyi) (Montani, 2007, pp. 42-43).

Los wichis constituyen una sociedad igualitaria en la que el parentesco es el eje de las relaciones sociales y la división del trabajo se organiza por género.

La producción textil y el modelado de cacharros constituyen actividades estrictamente femeninas que están relacionadas conceptualmente. La producción textil es la más virtuosa y tiene una carga simbólica muy densa.

Son las mujeres de la comunidad las que enlazan los bolsos para uso doméstico o para intercambiar por otros artículos de necesidad. Ellas recolectan el chaguar, lo machacan y trabajan frotándolo en sus muslos, sus pies, sus manos. Luego lo hilan y lo tiñen con tintes naturales. Las mujeres enlazan la fibra del chaguar combinando colores para obtener motivos simplificados (imagen 3) del mundo natural siguiendo una tradición ancestral que heredaron de sus madres y estas de sus abuelas. El enlazado se realiza de diferentes maneras según el tipo de bolso o morral y la edad del destinatario. El tejido, además de ser útil, constituye un hecho social en su propia materialidad, ya que su hacer está atravesado por mitos que dan cuenta de la organización y que dan sentido a la vida social de la comunidad.

Según el mito, las mujeres son “alienígenas” introducidas en una sociedad de hombres-animales. (...) Antaño, cuando el rito era practicado en su forma canónica, la muchacha pasaba la reclusión iniciática trabajando chaguar (...) al modelar las fibras blancas de chaguar, ella se conectaba con su ámbito primigenio, el blanco mundo estelar, del que las primeras mujeres se habían descolgado con cuerdas de ese material. Mientras que, por otro lado, al enlazar la bolsa con un diseño estandarizado que remite a un animal daba cuenta de la sumisión de su trabajo y su capacidad reproductiva al orden masculino y comunitario. (...) En cuanto al varón, los morrales tienen diseños con formas-nombres de animales, y cuando las mujeres los entregan a sus hombres de algún modo los están nombrando (Montani, 2018, pp. 73-74).

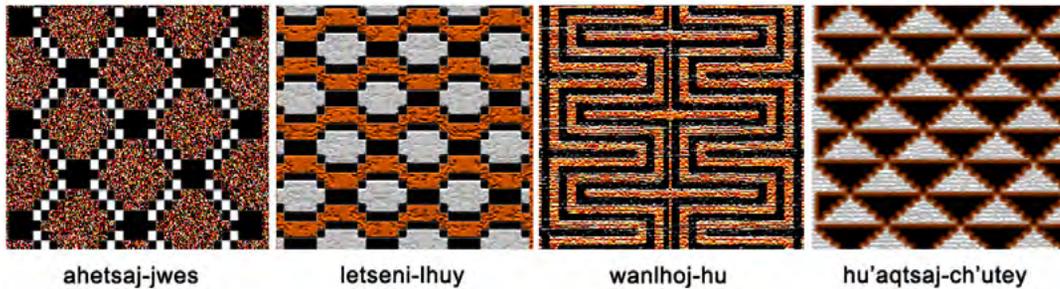


Imagen 3: Martínez, A. S. (2022). Reconstrucción de motivos y diseños de bolsas enlazadas wichi. Cada motivo representa respectivamente: garras de carancho, semillas de chañar, palo coca, orejas de mulita y la última imagen representa los tejidos con hilos industriales que resignifican las formas originarias con combinaciones de colores más amplias.

En la comunidad wichi, explica Montani (2007), el chaguar es el medio que une lo terrestre y lo celestial. La relación de las mujeres con la naturaleza y el textil surge como una continuidad sensible. En el rito de pasaje de la niñez a la adolescencia, las niñas aprenden a enlazar bolsos o cintos y a través de su tejido nombran el mundo. En este enlazar, reproducen lazos y nudos que simbolizan el *imaginario háptico* que se transmite de generación en generación.

La fibra del chaguar teñida es un material maleable y constitutivo de las formas que conforman un repertorio cuasi cerrado de motivos geométricos ancestrales que remiten no solo al ambiente del bosque Impenetrable, sino también a la “mitología o la sociocología wichi” (p. 39).

Tal como explica Montani (2018) “los artefactos son acción social imbuida en materia (...) y estos (...) constituyen además marcas que dan cuenta de la relación que la comunidad originaria tiene con la naturaleza, entre ellos y con aquellos que no pertenecen a la comunidad” (p. 118). Los textiles como sistema de formas y significados son signos y como tales sustituyen a las cosas, están en su lugar.

El espacio emocional del textil wichi

La artesanía textil wichi evidencia una aproximación al mundo con la vista, el tacto y los demás sentidos. Bruno (2002) dice que el sentido del tacto reconoce el mundo a través de movimientos que involucran todo el cuerpo. Para Bruno es relevante la relación entre el tacto y la vista para el desarrollo de la imaginación háptica y su relación estrecha con el espacio que se habita. Con la ayuda del tacto los ojos ven más allá de ellos mismos desarrollando su *sensorium*. Lo sensitivo es el componente de la imagen. El tacto como interfaz crea un “espacio emocional” que se proyecta hacia afuera (p. 7). Lo háptico, para la autora, permite el vínculo entre las personas y las superficies de las cosas.

Los motivos geométricos de la artesanía textil wichi (imagen 3) son imágenes simplificadas de las texturas de los elementos naturales del bosque: cueros y pieles de animales, cortezas y semillas de plantas y árboles, se materializan en el enlazado de fibras con las que las mujeres de la comunidad producen las bolsas; estas, a su vez, representan a través de su forma lo femenino y sus partes se nombran trasladando las denominaciones del cuerpo.

Cada motivo está en lugar de algún elemento natural simplificado: la piel de la serpiente, las semillas del chañar, el pico del pájaro. De esta manera se establecen los vínculos sexuales y sociales. Las mujeres enlazan la fibra del chaguar para confeccionar bolsas. Las bolsas acompañan a los varones desde su infancia a su vejez y son utilizadas en la recolección o la caza.



Imagen 4: Mujeres de la comunidad wichi. Imagen recuperada de <https://lucianazyberberg.com.ar/?port=diseño-del-impenetrable-a-londres>.

Montari (2007) ha demostrado que la lengua wichi tiene una gran cantidad de vocablos que devienen de la actividad textil. Coccia (2011), por su parte, dice que el lenguaje es ante todo una “de las formas de existencia de lo sensible” (p. 62) No existe lengua sin imagen. El medio transforma la realidad en algo apropiable.

Coccia afirma que la unidad de lo que entendemos como mundo lo proporcionan las imágenes y el verdadero tejido conectivo lo constituyen los medios. Las actividades culturales, la vida espiritual e interior, la voluntad de los individuos y las colectividades toman cuerpo y existencia en algo sensible. Para el autor “si las cosas conspiran hasta formar un mismo mundo, si tejen una apretada red de relaciones no sólo físicas ni espirituales, es porque a través de las imágenes cada una ejerce su influencia sobre las otras” (pp. 54-55). Coccia agrega que lo sensible solo puede ser objetivado a través del espacio medial, y afirma que vivir “significa sobre todo dar sentido, sensificar lo racional, transformar lo psíquico en imagen externa, dar cuerpo y experiencia a lo espiritual” (p. 60).

Los diseñadores y la comunidad wichi

Sol Marinucci y Sebastián Valdivia (diseñadores a cargo de la curaduría del proyecto) eligieron trabajar con la comunidad wichi⁹ por su historia, por su forma de vida comunitaria y por su producción textil sustentable. Sin embargo, su aproximación al mundo del pueblo wichi se realiza desde una construcción de lo sensible distante a la de la comunidad originaria. Por esa razón, para realizar el proyecto, debieron viajar a Formosa para conocer la región y realizar registros audiovisuales de un mundo ajeno a su *modo de ver*; un lugar exótico que era necesario aprehender para luego poder representarlo.

El equipo de diseño compartió la vida con la comunidad, conoció sus creencias y la forma en que estas se materializan en el proceso de producción textil. Para llevar a cabo el proyecto convocó a diecinueve mujeres wichi. Ellas produjeron miles de metros de fibra de chaguar que se usarían en la instalación. Esta –como ya lo señalamos– consistía en una estructura de forma sinuosa de tres metros de altura de la que pendían hilos, guirnaldas y flores de chaguar que posibilitaban la circulación del público. La estructura representaba los meandros del río Bermejo y las guirnaldas y flores recreaban la flora del Impenetrable.

El campo cultural como espacio de lucha

Carmen Hernández (2002) afirma que en los últimos años ha crecido el interés por las producciones artísticas latinoamericanas. Dicho interés hace que estas producciones se exhiban en escenarios que responden a modelos hegemónicos internacionales de circulación y distribución del arte. La producción artística (y de diseño) en Latinoamérica responde (en muchos casos) a cánones estéticos de grupos dominantes, con estrategias que privilegian puestas que propician apreciaciones más superficiales que íntimas o reflexivas.

Berger (2000) dice que el “arte en cualquier época tiende a servir a los intereses ideológicos de la clase dominante” (p. 97). Las propuestas artísticas y de diseño latinoamericanas no escapan a esta realidad; estas, según Mosquera, “se ven afectadas por los mecanismos de valoración de

⁹ La comunidad con la que trabajaron los diseñadores fue la de la cooperativa Siwani que habita a cuatrocientos kilómetros de la capital de la provincia de Formosa.

la esfera internacional porque (...) son apreciadas a partir de mecanismos referenciales que se definen por su (...) aproximación a unos estatutos previamente fijados” (en Hernández, 2002, p. 3). Para Hernández, estos estatutos responden a un *lenguaje internacional centralista* y apegado a *códigos hegemónicos*.

Para Beatriz Sarlo dice que los países centrales se adjudican a sí mismos el dominio de lo estético mientras que lo latinoamericano se valora por su capacidad de expresar problemas sociales y “como ejemplo de una *otredad* que permite seguir sosteniendo (esas) diferencias” (en Hernández, 2002, p. 4).

Nelly Richard, por su parte, cuestiona la mirada estereotipada sobre la producción latinoamericana preocupada en encontrar en ella una dimensión *primitivista*, y dice que la cultura latinoamericana está estigmatizada en su condición de cultura secundaria sometida a la construcción de un universal que construye una jerarquía “ideológicamente injusta”. Lo que hace necesario reescribir Latinoamérica relocalizando

el significado contingente de las prácticas culturales en función de sus transcurso productivos de signos-en-uso que articulan su trama operatoria dentro de un contexto específico y micro diferenciado que desafía las reglas de intercambiabilidad transadas por la función-centro de la teoría metropolitana (en Hernández, 2002, p. 5).

Tanto Sarlo, como Richard, Mosquera, Camnitzer, incluso García Canclini, conciben el campo cultural como “un espacio de lucha de poderes entre fuerzas hegemónicas y otras subalternas que atañen tanto a lo simbólico como a lo social” (p. 6). Esta lucha –para los autores– se da en la dimensión política que adquieren las manifestaciones culturales en el contexto local como así también en el cuestionamiento hacia la mirada dominante a través del pluri-sentido y el des-orden en las producciones que abren la brecha entre significativo y significado. Los autores coinciden en que las prácticas culturales latinoamericanas han sido juzgadas desde una mirada dominante y elitista y que es necesario “atender a la circulación de lo simbólico” (p. 7) y desarrollar estrategias que pongan en valor el significado local de las producciones de arte y diseño.

Los modos de ver que tensionan en el proyecto argentino

Berger (2016) afirma que lo que sabemos y creemos afecta el modo en que percibimos el mundo y que toda representación materializa un modo de ver. Vemos lo que está a nuestro alcance, lo que podemos ver. Cuando nuestra percepción se encuentra con representaciones que no responden a nuestra idea de belleza tendemos a ordenarlas de acuerdo a nuestro modo de ver.

El equipo Trimarchi, que pretendía hacer visible el valor ancestral de los textiles wichi, no logra transmitir lo *sensible* de la artesanía textil de la comunidad. En parte porque las premisas de la exhibición condicionaron la forma en que los proyectos debían ser expuestos (cada proyecto debía adoptar la forma de instalación que posibilitara la circulación del público a través de la Bial), pero también por la necesidad de responder al modo de ver de los curadores europeos que invitaron al equipo a la muestra. Estos curadores solicitaron a Trimarchi un diseño “bien latinoamericano”, es decir, un diseño primitivo y exótico que emule el enmarañado bosque Impenetrable.

Los diseñadores intentaron articular las cualidades formales del textil y su geométrica simplicidad con el diseño racional funcionalista europeo, que constituye de alguna manera el *lenguaje universal* del diseño¹⁰. En este modo de ver, el textil ancestral no emerge de la naturaleza agreste del bosque Impenetrable; su observación es atravesada por el conocimiento y la formación profesional de los diseñadores, que ven en los motivos geométricos del tejido wichi, la simplicidad geométrica del diseño Bauhaus¹¹. Se impuso en la puesta una mirada elitista que en lugar de poner en valor el textil artesanal, lo invisibiliza.

Los miles de metros de fibra de chaguar producidos por las mujeres de la comunidad wichi se exhibieron en forma de guirnalda sobre una estructura sinuosa que representaba por analogía el río Bermejo (imagen 1). Los motivos geométricos del textil artesanal fueron subordinados

10 A raíz de la presencia de la fotógrafa Grete Stern, invitada por la Universidad del Nordeste, que fotografió a los pueblos originarios de Chaco entre 1959 y 1965, los diseñadores intentaron estudiar una posible relación entre los motivos geométricos de los textiles wichis con la geométrica simplicidad que propusiera la escuela Bauhaus. (Priamo, 2005, 19 de marzo).

11 En *Artistas de Trimarchi representarán a Argentina en una bienal de diseño en Londres* (2018, 30 de junio), leemos: “Para los creadores argentinos, el arte textil y las formas wichis tienen su vinculación con la famosa escuela de diseño alemana Bauhaus. “Es como si la Bauhaus se hubiera gestado en el litoral argentino”, dijo Valdivia, quien quedó sorprendido cuando encontró que ese concepto tenía chances de ser real”.

para conformar flores, penachos y guirnaldas; ornamentos despojados de la sensibilidad de la comunidad (imagen 2). La *sensibilidad háptica* que implica un modo de “aprehensión táctil del espacio” (Bruno, 2002, pp. 76-77) fue relegada¹² por un modo predominantemente visual de aprehensión del mundo. Berger (2016) dice:

La cultura visual incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visión que tenemos (...) y lo que podemos hacer en consecuencia (...) no vemos simplemente aquello que está a la vista y que llamamos cultura visual. Antes bien, ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado (pp. 15-16).

Los diferentes modos de ver entran en tensión en la instalación textil. Esta sensibilidad háptica se tensiona con la sensibilidad de los diseñadores urbanos, que buscaron en la artesanía textil un modelo de diseño sustentable, un repertorio de formas geométricas, un patrón de diseño universal manifiesto¹³ que respondiera al lema de la Bienal.

Spivak (2009) cuestiona la posibilidad epistemológica de representar a personas o grupos subalternos. Para la autora el término “representación” juega con la idea de “hablar por” (otro/s) y la de “sustituir” como si fuesen equivalentes. Como si el representante fuese idéntico a lo que representa. Para la autora es un error pensar “que el intelectual “transparente” puede dar cuenta, desde sus parámetros ideológicos del sujeto subalterno” (p. 16), ya que los subalternos “no pueden hablar”.¹⁴

¹² La autora explica que la sensibilidad háptica había sido relegada en Europa hasta el siglo XVIII. En este siglo, Herder describe la plasticidad abogando a la percepción háptica e invirtiendo la jerarquía convencional “con el argumento de que el tacto incluso generaba la vista; aprehender supone ‘ver figuras en el espacio como las cartas de una anterior sensación física’” (Bruno, 2002, p. 77).

¹³ Los diseñadores de Trimarchi, curadores del envío argentino a la Bienal de Londres, nombraron a su vez “curadoras” a las mujeres wichi. Dentro de las anécdotas que cuenta Sol Marinucci está esta historia, en que las mujeres creyeron ser “curanderas”. El equívoco generado por la diferencia de la lengua que los diseñadores relataron en tono risueño dio muestras de la imposibilidad de aunar la mirada sobre el proyecto. No solo las wichis desconocían el significado de algunas palabras y no podían dimensionar el proyecto, sino que tampoco los diseñadores pudieron rescatar en su obra, el sentido que tenía el tejido en la comunidad originaria, su valor ancestral.

¹⁴ La autora realiza un estudio del sujeto subalterno femenino en la India. En particular la posición de las mujeres en la comunidad india de los Satti. Sus investigaciones sobre la subalternidad de las mujeres abarca también su historia familiar a partir del suicidio de su tía a los diecisiete años, un acto que no pudo ser interpretado por sus contemporáneos.

"La palabra 'subalterno' tiene connotaciones políticas e intelectuales. Lejos de designar un referente estable y uniforme designa un referente inestable, heterogéneo, ambiguo" (Spivak, 2009, p. 33) que no puede ser aprehendido en su complejidad por quien pretende representarlo. Se consideran subalternas, de manera unitaria e indiferenciada, las comunidades marginadas y aquellos que tienen que ser representados por otros. Su opuesto, dice la autora, son los que pueden representar, los dominantes, quienes tienen poder.

En las fotografías publicadas por la Cancillería argentina y en aquellas de los periódicos locales, observamos que se jerarquiza al equipo de diseño, que aparece posando, mirando de frente a la cámara, respondiendo al contexto exhibitivo de la Bienal. Las fotos del equipo de diseño están tomadas en un plano medio, en planos americanos frontales o desde abajo, de manera que su imagen se ve enaltecida. Mientras que las tomas fotográficas de las mujeres wichis son imágenes tomadas en un plano general desde arriba o frontal. Las mujeres son sorprendidas realizando alguna acción: tejiendo, recolectando chaguar, frotando el chaguar sobre su cuerpo, lo que evidencia que tiene más valor el registro de la fibra, del textil que el de la propia mujer wichi. Berger (2016) dice que el "modo que cada uno ve al otro confirma su visión de sí mismo (...) no esperan reciprocidad (...) Desean que la imagen de su presencia impresione a los demás con su cautela y su distanciamiento" (p. 108). Hay una mirada de superioridad sobre la comunidad wichi que se manifiesta como subalterna de manera uniforme.

Conclusión

Los "modos de ver" de la cultura originaria wichi y de la cultura occidental del equipo de diseñadores Trimarchi entran en tensión en el proyecto "Del Impenetrable a Londres". Los miles de metros de fibra que se utilizaron para construir la instalación no pueden, en sí mismos, representar el universo de lo sensible de la comunidad. El chaguar, soporte capaz de recibir la imaginación háptica de los wichis, dispuesto en forma de guirnaldas sobre la estructura sinuosa de la instalación, pierde su potencia como *medio* y deviene en un recurso natural que delimita un pasillo por el que el público de la Bienal atraviesa la instalación.

La fibra se constituye en soporte de imágenes que han perdido conexión con la sensibilidad háptica y el universo cultural de la comunidad. Los motivos del enlazado textil artesanal wichi,

que representan por medio de sinécdoques las plantas y los animales del bosque Impenetrable, son subordinadas a representaciones decorativas, ocultando el significado simbólico y el valor social de estos motivos para la comunidad. En su materialidad, los motivos geométricos del textil son invisibilizados en una estética dominante que posiciona la producción latinoamericana en su dimensión *primitivista*.

Los diseñadores no pueden representar cabalmente a la comunidad wichi ni al textil artesanal ancestral porque su modo de ver está distanciado de la sensibilidad háptica wichi. Cuando se aísla el material de la artesanía –el motivo del contexto–, el textil pasa a ser un ornamento en lugar de ser un elemento central del patrimonio cultural de la comunidad wichi.

En la instalación, el textil artesanal está subordinado a las lógicas del proyecto, una lógica ordenada “en función del espectador” (Berger, 2016, p. 23). La estructura sinuosa que sirve de soporte a los miles de metros de chaguar invisibiliza el saber artesanal ancestral porque lo sensible háptico se encuentra en las antípodas de la racionalidad despojada del diseño. Las flores, guirnaldas y penachos ocultan el valor ancestral del enlazado de fibra que sirve de medio para la imaginación háptica de los wichis. Esta es neutralizada por la estética racionalista del diseño que prioriza la mirada sobre lo táctil. La preponderancia de la mujer en la producción textil wichi posibilita el desarrollo de un tejido que da cuenta de la continuidad de la artesanía con la naturaleza, en cambio la instalación racionaliza estos textiles para exhibir la cualidad del recurso natural.

El proyecto argentino no logra representar el espíritu colectivo que se impone sobre lo individual ni la importancia simbólica que tiene el textil para la comunidad wichi. La articulación del signifiante y el significado se rompe en una instalación que utiliza el textil originario para construir una representación visual del río y el bosque, pero que se aleja de la cosmovisión originaria. La comunidad wichi no puede ser representada como explica Spitvak porque el sentido de su producción cultural no es aprehendida ni comprendida por los diseñadores, obligados a responder a las premisas propias de la circulación internacional del arte. El textil es apreciado en tanto producto extraño, exótico y primitivo. Su valor reside en su extrañeza y en su otredad. De esta manera el diseño se constituye en un dispositivo de exhibición que estetiza que estetiza, respondiendo al orden y a la hegemonía cultural de occidente. Esta operación de estetización responde a la necesidad de diversificar e innovar unificando en un *lenguaje universal* productos artesanales con productos tecnológicos, productos ornamentales y productos racionalistas.

Por otra parte artículos de divulgación en los medios periodísticos, incluso en las páginas oficiales de la Bienal y de la Cancillería argentina, evidencian la relación de subalternidad a la que quedan sometidas las mujeres wichis que produjeron la fibra de chaguar, quienes que quedan ocultas, mientras el equipo de diseño adquiere renombre por su participación en el evento.

El propósito de poner en valor el legado ancestral del textil artesanal wichi queda relegado ante los discursos estetizantes del diseño contemporáneo, que imponen un modo de circulación de obras en los espacios de exhibición internacional. Desde una concepción eurocéntrica, el valor de la producción latinoamericana es subordinado al diseño, dispositivo estetizante que contribuye al consumo cultural generalizado e indiferenciado.

Bibliografía

- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Bruno, G. (2019). Un archivo de imágenes emotivas. En I. Depetris Chauvin y N. Taccetta (Comps.), *Afectos, historias y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (pp. 73-114). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Coccia, E. (2011). *La Vida sensible* (T. D' Meza, Trad.). Buenos Aires: Editorial Marea.
- Hernández, C. (2002). Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. En CLACSO (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 14/04/2022 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916023653/15hernandez.pdf>.
- Martínez S. (2018). *Utopía y Diseño*. Córdoba: Editorial La Vaca Dragón.
- Montani R. (2018). Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichí. *Caravelle*, (110), pp. 65-86. Recuperado el 14/04/2022 de <http://journals.openedition.org/caravelle/2897>. DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.2897>
- Montani R. (2008). La etnicidad de las cosas entre los wichis del Gran Chaco (provincia de Salta, Argentina). *INDIANA. Revista del Instituto Iberoamericano*, 25, pp. 117-142.
- Montani R. (2007). Vocabulario wichi del arte textil: entre la lexicografía y la etnografía. *Mundo de Artes*, 5, pp. 41-72.
- Spivak G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* (M. Asensi Pérez, Trad. y Ed.). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Fuentes

Artistas de Trimarchi representarán a Argentina en una bienal de diseño en Londres (2018, 30 de junio). La Capital. Mar del Plata. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.lacapitalmdp.com/artistas-de-trimarchi-representaran-a-argentina-en-una-bienal-de-diseno-en-londres/>.

Cambariere, L. (2018, 3 de septiembre). Last train to London en clave wichi. Página 12. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.pagina12.com.ar/139619-last-train-to-london-en-clave-wichi>.

Chisleanschi, R. (2019, 29 de noviembre). El Impenetrable: un parque nacional que encierra lo mejor del Gran Chaco. Mongabay. *Periodismo ambiental independiente en Latinoamérica*. Recuperado el 14/04/2022 de <https://es.mongabay.com/2019/11/parque-nacional-el-impenetrable-gran-chaco-argentina/>.

Greenpeace (2012, abril). "El Impenetrable" en peligro. El avance de la ganadería intensiva pone en riesgo a los últimos bosques chaqueños [Informe Campaña Bosques]. [greenpeace.com.ar](https://www.greenpeace.com.ar). Recuperado el 14/04/2022 de www.losverdes.org.ar/wp-content/uploads/2012/05/Informe-El-Impenetrable.pdf.

Nollén-Reardon, F. (2018, 14 de septiembre). La Argentina llevó un retazo del Impenetrable a Londres. *La Nación*. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/argentina-llevo-el-impenetrable-bienal-diseno-londres-nid2168760/>.

Priamo, L. (2005, 19 de marzo). La cultura de los olvidados. Página 12.. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-49911-2005-04-19.html>.

Sebastián Valdivia de TRImarchi: "la comunidad está avanzando hacia trabajos colectivos" (2018, 5 de noviembre). *Insider. Noticias de marketing y publicidad digital*. Recuperado el 14/04/2022 de <https://insiderlatam.com/sebastian-valdivia-de-trimarchi-la-comunidad-esta-avanzando-hacia-trabajos-colectivos/>.

Cómo citar este artículo:

Martínez, A. S. (2022). Estados sutiles, lo Impenetrable. *AVANCES*, (31), Recuperado de:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37673>.

