

Monte abierto. Oda a la artesanía

Open Mount project. An ode to Crafts

Amalia Soledad Martínez

Universidad Nacional de Córdoba
 Facultad de Artes
 Córdoba, Argentina
solemartinez06@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1657-3263>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/abs79ay06>

Resumen

En esta ponencia analizamos el proyecto *Monte abierto*, que representó a Argentina en la Tercera Bienal de Diseño de Londres con el propósito de conocer las relaciones que se establecen entre artesanía, diseño y arte. Analizamos la instalación desde la perspectiva semiótica de Peirce (Houser y Kloesel, 2012) como signo dinámico que adquiere diferentes niveles de significación. Y desde la perspectiva sociosemiótica (Verón, 1993) como una configuración significativa que contiene huellas que dan cuenta de sus condiciones de producción y sus efectos. *Monte abierto* fue diseñada por Cristián Mohaded con el propósito de poner en diálogo el diseño con la artesanía haciendo visible el trabajo artesanal de Lorenzo Reyes. La materia prima de esta instalación es el simbol, un yuyo que crece naturalmente en el monte catamarqueño. Nuestra hipótesis es que el diseño se constituye en dispositivo destinado a poner en valor la artesanía a través de operaciones de estetización.

Palabras clave

Artesanía, diseño, patrimonio, sociosemiótica, discurso.

Abstract

In this paper we analyze the Open Mount project, which represented Argentina at the third London Design Biennale with the purpose of knowing the relationships established between Crafts, Design and Art. We analyze the installation from the Semiotic perspective (Peirce) as a dynamic sign that acquires different levels of meaning. And from the socio-semiotic perspective (Verón 1993) as a significant configuration that contains traces that account for its production conditions and its effects. Open Monte was designed by Cristián Mohaded with the purpose of putting design in dialogue with craftsmanship, making the craftsmanship of Lorenzo Reyes visible. The raw material of this installation is the simbol, a weed that grows naturally in the mountains of Catamarca. Our hypothesis is that the design constitutes a device destined to value the craft through aestheticization operations.

Key words

Crafts, design, heritage, sociosemiotic, discourse.

Introducción

Yúdice (2002) sostiene que la cultura en épocas de globalización generalizada es un recurso, “un pretexto para el progreso sociopolítico y el crecimiento económico” (p. 23). Por esa razón se producen eventos artísticos y culturales que contribuyen al posicionamiento de ciudades y países en el contexto global.

La ciudad de Londres se ha posicionado como un centro de legitimación del diseño gracias a eventos vinculados a esta disciplina como por ejemplo: el Festival de diseño, la Bial de diseño y la creación del Museo de diseño; a tal punto que es comparada por su importancia en el campo de la cultura con la ciudad de Venecia.

Desde 2016 se organiza en Londres la Bial de Diseño con el objetivo de dar respuestas a las necesidades que emergen en un mundo atravesado por las tecnologías digitales en constante cambio y signado por la crisis medioambiental.

Las bienales dan visibilidad a proyectos y productos innovadores que responden a necesidades emergentes, especialmente aquellas vinculadas a la sustentabilidad, pero constituyen también un espacio de debates intelectuales y de generación de negocios. Los países invitados participan con proyectos que responden al lema que rige cada edición de la bial. Estos proyectos, una vez admitidos por el comité organizador, son exhibidos en Somerset House, un espacio en el que confluyen negocios creativos y debates intelectuales, visitado por público local e internacional.

La Primera Bial de Diseño de Londres fue convocada a partir del concepto *utopía*, que posibilitó el desarrollo de grandes proyectos a lo largo de los siglos¹. Argentina no participó de esa edición de la bial. La Segunda Bial tuvo como eje el concepto *estados emocionales*. Allí Argentina fue representada por el grupo Trimarchi con la Instalación *Bosque impenetrable*². La Tercera Bial fue convocada bajo el concepto *resonance* que se traduce como *resonancia*. Este concepto, desde la perspectiva de la directora artística de la tercera edición de la bial, refleja con claridad la época en que vivimos: para Es Devlin se trata de una época de hiperresonancia que tiene consecuencias estimulantes y devastadoras.

1 En el artículo “Utopía” analizo la exposición realizada en Londres en el año 2016 desde la perspectiva de Charles Sanders Peirce (Martínez, 2017).

2 Esta instalación fue analizada en el artículo “Estados sutiles, lo impenetrable”, publicado en la revista Avances (Martínez, 2022).

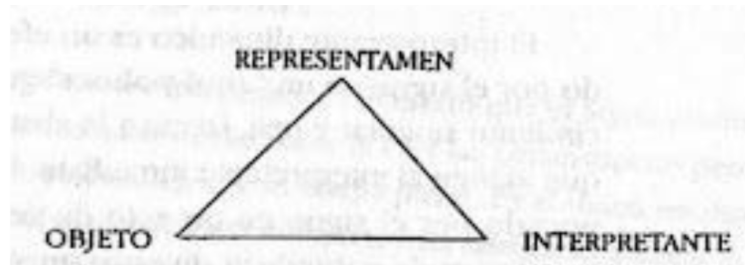
Resonancia s gnica

Charles Sanders Peirce (1836-1914) decía que el universo estaba impregnado de signos, que no había nada en él que no estuviese habitado por los signos. Peirce define al signo como

una cosa que sirve para transmitir conocimiento de alguna otra cosa y que est a en lugar de ésta o la representa. Esta cosa se llama objeto del signo, la idea en la mente que el signo provoca, que es un signo mental del mismo objeto se llama interpretante del signo (Houser y Kloesel, 2012, p. 63).³

Lo entiende a partir de una relación triádica entre objeto, representamen e interpretante. El objeto es aquello a lo que se refiere el signo, que puede ser real o no, y este genera un representamen. El cómo se manifiesta genera un interpretante, que es un nuevo signo.

De los tres componentes del signo triádico, el objeto es algo que salta de lo real, es un recorte de mundo que puede ser verdadero o falso. El representamen es la forma que adopta el signo que genera un interpretante. Un signo es un poder. Para Peirce los signos son productivos y la semiosis es la acción de un signo que produce nuevos interpretantes (Houser y Kloesel, 2012, p. 495). Los signos no dependen de nosotros, sino que siguen una tendencia, que es la tendencia del orden de lo general, la terceridad. Cada uno de ellos tiene un propósito.



³ En "Las bases del Pragmaticismo en las Ciencias Normativas" artículo elaborado en enero de 1906 y publicado parcialmente en *Obra filosófica reunida*. Charles Sanders Peirce. Tomo II (1893-1913), editado por Houser y Kloesel (2012).

Nuestra mente está forjada por los signos. Nadie crea algo de la nada, sino que adoptamos los signos y nos pasamos la vida adaptándonos. Para Peirce, los signos no están en nosotros, sino que nosotros estamos en los signos. Ransdell (1989) describe la acción de los signos como un proceso “autónomo” y “teleológico”: en la semiótica peirceana, el término “semiosis” se refiere a la acción de un signo al producir un interpretante de sí mismo. Esto implica que nunca asignamos significados a los signos a través de actos de voluntad; no se crea un significado de la nada. La creación del significado y su cambio es de modo primario una función de las disposiciones y espontaneidades de los propios signos. Para Peirce hay tres clases de signos: íconos, índices y símbolos. El ícono es “un signo que está en lugar de su objeto, porque en tanto que cosa percibida provoca una idea naturalmente vinculada a la idea que ese objeto provocaría” (Houser y Kloesel, 2012, p. 63). El índice es para el autor un tipo de signo que “está en representación de su objeto en virtud de una conexión real con él, o porque obliga a la mente a atender a ese objeto” (p. 63). Y el símbolo es “un signo naturalmente apto para afirmar que el conjunto de objetos, que es denotado por cualquier conjunto de índices que pueden estar ligados a él de ciertas maneras, es representado por un ícono asociado a él” (p. 63).

Un ícono es un tipo de signo que se refiere al objeto y que denota por caracteres propios, independientemente de que exista o no el objeto. El índice en cambio, es un signo que denota por ser realmente afectado por el objeto. Y un símbolo “es un signo que refiere al objeto que denota en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales que opera para hacer que el símbolo sea interpretado como refiriéndose a ese objeto” (Houser y Kloesel, 2012, p. 367).

Resonancia

Desde la perspectiva de Peirce⁴ las palabras son signos simbólicos. La palabra *resonancia* proviene del latín *resonantia* y hace alusión a la cualidad de hacer sonar algo repetidamente. Es Devlin, directora artística de la tercera edición de la bienal, quien propone la palabra *resonancia* por su significado potente en un mundo atravesado por problemáticas desencadenadas por la crisis ambiental mundial, las desigualdades sociales y económicas, los cambios laborales y la mala salud. Esta palabra adquiere una potencia enorme entre los diseñadores participantes de la bienal, quienes producen en torno a la idea de resonancia, dando lugar a interpretantes variados, como se observa en dos de los proyectos que participaron de la bienal: *Resonancias tectónicas* (Chile) y *The Boiler Room* (Israel).



Imagen 1: Chilet, M., Hermansen, P., Tironi, M. y Ureta, C. (2021). *Resonancias tectónicas* [instalación]. Fotografía de la Bienal de Diseño de Londres.

⁴ Elaborado a partir de *Definición.de* (s. f.).



Imagen 2: Pabellón de Israel. (2021). *The Boiler Room* [instalación]. Fotografía de la Bienal de Diseño de Londres.



Imagen 3: Mohaded, M. N. (2021). *Monte abierto* [instalación]. Fotografía de M. Mohaded. Bienal de Diseño de Londres.

Para Verón (1993) toda producción de sentido es necesariamente social y todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. La “realidad” es, “...se hace y deshace en el interior del tejido de la semiosis” (p. 116).

Los fenómenos de sentido aparecen “siempre bajo la forma de conglomerados significantes y como remitiendo (...) al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (p. 124). El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus “efectos” (p. 127). Por otra parte, todo conjunto significativo está inserto en lo social y todo fenómeno social es susceptible de ser “leído en relación con lo ideológico y en relación con el poder” (p. 136). La descripción de las huellas nos permite conocer las gramáticas (reglas) y las operaciones (funciones sígnicas) que subyacen a las condiciones de producción.

Realizaremos el análisis del proyecto⁵ *Monte abierto* desde la recepción sin pretender con ello abarcar todas las interpretaciones posibles. Analizaremos también la difusión de la presentación del proyecto argentino a través de medios masivos⁶, procurando reconocer las huellas que remiten a las redes discursivas que atraviesan las condiciones de producción del proyecto para conocer el sentido que se establece.

5 El análisis del proyecto se realiza a partir de las reproducciones fotográficas del proyecto original (facilitadas por el Diseñador Gráfico Marco Mohaded), a partir de entrevistas realizadas al Diseñador Industrial Cristian Mohaded, como así también a partir de videos realizados sobre el trabajo de cestería de Lorenzo Reyes, entre otros recursos.

6 Analizaremos artículos publicados en las versiones digitales de los diarios La Nación, Clarín y Télam.

Monte abierto

Monte abierto es un proyecto de cestería ideado por Cristian Mohaded con el objetivo de proponer un diálogo entre el diseño y la artesanía.

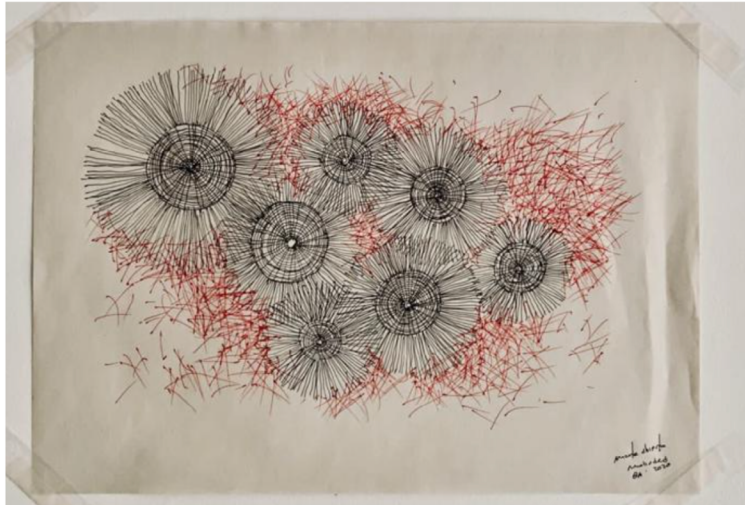


Imagen 4: Mohaded, M. (2021). *Monte abierto* [instalación]. Dibujo realizado por Cristian Mohaded. Fotografía de M. Mohaded. Bienal de Diseño de Londres.

Se trata de una instalación compuesta por diecisiete volúmenes de cestería realizados con una planta que crece naturalmente en el monte catamarqueño: el simbol. Los canastos que conforman el conjunto presentan diferentes diámetros y alturas, lo cual genera una imagen topográfica que cambia en apariencia según se modifique la luz. La instalación, que fue descrita por el autor como “paisaje del monte” (Jurado, 2021), se complementa con un diseño de luz que procura imitar los cambios que se producen en el monte, a lo largo de la jornada laboral de un artesano. Estos cambios de luz modifican completamente el paisaje.



Imagen 5: Mohaded, M. (2021). *Monte abierto* [instalación]. Fotografía cedida por M. Mohaded. Bienal de Diseño de Londres.

Mohaded evoca la resonancia de la artesanía en el diseño y para ello hace visible el trabajo del artesano Lorenzo Reyes, oriundo –como él– de Catamarca y del simbol, una planta silvestre que crece en los Valles Calchaquíes. La obra seleccionada por la cancillería argentina se articula en gran parte a partir del diálogo y la relación de diez años entre artesano y diseñador, quienes proponen un encuentro de texturas y colores a partir del diseño de canastos con la planta típica de la región que atesora una larga tradición vinculada a la cestería.

En la frontera entre el diseño y la artesanía, la propuesta prolonga la línea de trabajo de Mohaded, quien ha construido a lo largo del tiempo una obra híbrida en la que conviven lo artesanal y lo industrial; en este caso a partir de una serie de piezas de cestería de distintos volúmenes que constituye un conjunto escultórico que propone distintas escalas y destaca la plasticidad de la fibra (Albernaz, 2021).

El material

El material con el que están contruidos los volúmenes de la instalación constituye la primera huella que analizamos. Descripto como “yuyo”, se trata de fibra de simbol, una planta que crece naturalmente en el monte catamarqueño y que sirve de alimento para los animales de crianza. El simbol tiene cualidades tales como el color que varía entre los amarillos, amarillos verdosos, verdes, dorados y rojizos, según la incidencia de la luz del día y la época del año de la que se trate. La característica que tiene es que es flexible y a la vez rígido por lo que posibilita el tejido artesanal de sus fibras para obtener productos de cestería (canastos, bolsos, etc.).

La cestería es una práctica artesanal extendida en la provincia de Catamarca y otras provincias del noroeste argentino. Remite a períodos anteriores a la colonia en que los pueblos originarios obtenían de la naturaleza los medios para diseñar los objetos necesarios para su vida.

La producción de los cestos de simbol requiere mucho tiempo, ya que la recolección del material se hace a pie en el monte. El artesano se levanta antes del amanecer y recorre el monte en busca de las mejores fibras para realizar el tejido. A lo largo del día, el frío de la mañana, el sol abrasador del medio día y la tarde son testigos de la ardua tarea de recolección de la materia prima para el artesano. Los colores del cielo, que se modifican conforme transcurre la jornada –desde la oscuridad de la noche pasando por el amanecer y los azules cielos del día–, son experiencias cotidianas del artesano.

En la instalación se recrea esta experiencia lumínica a partir de un cuidado diseño de iluminación realizado por el diseñador Arturo Peruzzotti, que invita a los visitantes a percibir los cambios sensibles que se producen en la textura del material ante el cambio de la luz. Esta experiencia invita a permanecer en la instalación, lo cual la dota de una dimensión temporal.

El artesano

El artesano con el que trabaja Cristián Mohaded es Lorenzo Reyes. Reyes, oriundo de Catamarca, es de una familia de artesanos y teje el simbol desde pequeño. Mohaded ha establecido con él una relación de trabajo colaborativo desde hace diez años.

El artesano recolecta el yuyo a lo largo del día para realizar cestos y bolsas de simbol. El diseñador convierte ese yuyo en un material protagonista de la bienal, por ser un recurso natural que crece en abundancia y de manera silvestre en el monte; asimismo es sustentable puesto que sirve tanto para alimentar al ganado como para el equipamiento de la comunidad que lo utiliza. El color, la textura y el olor del simbol dan vida a una instalación en la que resuenan recuerdos de la infancia, olores y colores memorables.

La operación de racionalización del diseño pone en valor una hierba silvestre, proponiendo un cambio de paradigma que posiciona el material sustentable para la producción de objetos útiles para la vida cotidiana en un mundo en el que los recursos naturales se están agotando.

El diseñador

El diseño valoriza el producto artesanal en sí, poniendo el acento en el oficio, en su inocuidad, en la armoniosa relación que el artesano entable con su medio y en la reciprocidad, y respondiendo a las demandas de un público habituado al consumo cultural. El producto artesanal adquiere un valor en sí como objeto aurático (Benjamin, 2003) a través de la intervención del diseñador que se convierte en artista, el autor de la obra.

En los títulos de las noticias podemos leer: “Cristián Mohaded, el argentino que plantó bandera. El diseñador que revaloriza el saber hacer, dialoga con la naturaleza de su monte natal y revela el territorio construido para dialogar con el paisaje” (Urfeig, 2021, párr. 9); “En definitiva Cristián cumple una doble función: por un lado insertarnos en el mundo del arte como si fuera un embajador del diseño a nivel internacional y por el otro nos ayuda su conocimiento sobre el sector” (Albernaz, 2021, párr. 18).

El diseño lumínico de Arturo Peruzzotti incrementa la experiencia inmersiva: la luz está programada para generar tonalidades variadas en el salón en el que se encuentra la instalación. La variación de la luz jerarquiza la textura del tejido y los distintos tonos de la fibra del simbol. El público permanece en el lugar sintiendo el olor y percibiendo las variaciones que se producen según se modifique la luz. De esta manera se despiertan las sensaciones de un paisaje exótico, lejano, solitario y desconocido.

Artesanía y diseño: resonancias híbridas

La palabra *resonancias* es, desde la perspectiva de Pierce (Houser y Kloesel, 2012), un signo simbólico que ha generado interpretantes dinámicos que ampliaron su significado. Cada uno de los proyectos presentados en la bienal disloca al lector respecto a la tendencia del propio signo (su significado estrictamente musical).

Es así que el proyecto *Monte abierto* puede ser leído como índice en tanto que tiene una conexión real con el monte catamarqueño a través del simbol. Por otro lado puede ser pensado como ícono en tanto genera una atmósfera inmersiva en la que el receptor se sumerge en el paisaje del monte recreado a través de los diecisiete volúmenes de cestería que emanan su olor característico y que cambian su cualidad cromática gracias al diseño lumínico. El proyecto puede también ser leído como símbolo de la unión entre la artesanía y el diseño en conexión con la naturaleza y la sustentabilidad.

Los límites de lo artístico se han vuelto porosos; el diseño y la artesanía se han incorporado en espacios de circulación que estaban destinados al arte (con mayúsculas). El diseño ha adquirido un protagonismo inusitado en la puesta en valor de los objetos artesanales⁷ a través de operaciones estéticas que se ajustan a los requerimientos que imponen los espacios de exhibición.

La exhibición de los proyectos de diseño en la bienal desnaturaliza la potencia del símbolo reduciéndolo a ser solo un concepto que sirve de inspiración y da lugar a proyectos de autoría que tienden a referirse a sí mismos para convertirse en objetos auráticos, destinados más a la contemplación que a la reflexión. De esta manera, la estética de la artesanía es adecuada (uniformada) a los fines de “producir efectos visuales y emocionales” (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 41).

Richard (2014) dice que el desgaste de la autonomía del campo del arte se ha observado desde la irrupción de las industrias culturales (p. 10) que ha puesto a la visualidad “al servicio de los dispositivos de exhibición-circulación de las imágenes que las distribuyen culturalmente como formas-mercancías” (pp. 11-12).

⁷ Baudrillard (1974), en *La economía política del signo*, explica cómo ha contribuido el diseño racional funcionalista al desarrollo y el sostén del sistema capitalista. Podríamos decir que continúa siendo hoy un dispositivo central que aporta al desarrollo de la industria del consumo de la cultura en el denominado capitalismo trans-estético.

Esta operación de estetización, responde a una necesidad de diversificar e innovar que lleva a articular productos artesanales sustentables con productos tecnológicos, ornamentados y racionalistas. En este proceso se produce el "ascenso de una cultura de hibridación que combina territorios y estéticas que se contraponen" (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 190).

Las operaciones tendientes a la adecuación de la artesanía al tipo de exhibición que requiere la bienal, presentes en las condiciones de producción del proyecto, dan cuenta que *Monte abierto* se fusiona en una estética que tiende a borrar las particularidades de cada proyecto en pos de una estética que permita al público vivir una experiencia inmersiva que contribuya a la espectacularidad del evento y a las expectativas de circulación puestas en juego.

Como dice García Canclini (1995), "se trata de una estética que se impone en la acción espectacular sobre formas reflexivas e íntimas, una estética que fascina reduciendo las diferencias entre culturas diversas en pos de privilegiar el espectáculo por sobre las tensiones discursivas y la crítica" (p. 35).

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1974). *Crítica a la economía política del signo*. Siglo XXI editores.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. [Trad. de Andrés E. Weikert]. Itaca.
- Houser, N. y Kloesel, C. (Eds.) (2012). *Charles Sanders Peirce. Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Veron, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Yúdice, G. (2002). *La cultura como recurso. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Fuentes

- Albernaz, G. (2021, 1 de junio). Un diseñador de Catamarca desembarca en la Bienal de Diseño de Londres con un proyecto de cestería. *Télam* <https://www.telam.com.ar/notas/202106/556213-bienal-de-diseno-de-londres-cristian-mohaded.html>.
- Jurado, M. (2021, 21 de junio). Un paisaje de cestería catamarqueña impacta en Londres. *Clarín* https://www.clarin.com/arq/diseno/paisaje-cesteria-catamarquena-impacta-londres_o_GYtD9l_Zz.html.
- Definición.de (s. f.). Definición de resonancia. <https://definicion.de/resonancia/>.
- Martínez, A. S. (2022). Estados sutiles, lo impenetrable. *Avances*, 31. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37673/38209>.

- Martínez, A. S. (2017). Utopía. Miradas, Lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina. Federación Latinoamericana de Semiótica. <http://www.aasemiotica.com.ar/wp-content/uploads/2017/11/MIRADAS-LENGUAJES-Y-PERSPECTIVAS-SEMI%C3%93TICAS.pdf>.
- Urfeig, V. (2021, 3 de junio). Cristián Mohaded, el argentino que llevó los Valles Calchaquíes a Londres. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/cristian-mohaded-el-argentino-que-llevo-los-valles-calchaquies-a-londres-nido3062021/>.
- Ransdell, J. (1989). Teleology and the Autonomy of the Semiosis Process. Arisbe. *The Peirce Gateway* [sitio web]. <https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/aboutcsp/ransdell/AUTONOMY.HTM>.

Cómo citar este artículo:

Martínez, A. S. (2023). Monte abierto. Oda a la artesanía. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41722>.