

002612ej. 2

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE  
MEXICO

LA CULTURA POPULAR MEXICANA Y LAS ARTES PLASTICAS:  
MONOGRAFIA POR UN ARTISTA EXTRANJERO

T E S I S

Que para optar por el grado de

MAESTRIA EN ARTES VISUALES CON ORIENTACION  
EN PINTURA

P r e s e n t a

RAOUL DEAL GRECO

(No. de cta. 8980086-5)

México, D.F. 1992



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# INDICE

✱

Agradecimientos . . . . .	3
Introducción . . . . .	5
Primera Parte . . . . .	17
Las culturas populares . . . . .	17
Arte, artesanía o arte popular: Breve historia del fenómeno Mexicano . . . . .	19
Segunda Parte . . . . .	25
Introducción . . . . .	25
Definiciones . . . . .	26
Arte Tribal . . . . .	29
Artesanía Regional . . . . .	30
El Arte Popular Urbano y el <u>Kitsch</u> . . . . .	34
El Diseño . . . . .	37
Conclusiones . . . . .	39
Tercera Parte . . . . .	42
¿Acaso porque el loro caque verde es pintor? Introducción . . . . .	42
Comentario sobre: "Las esperanzas del loro verde" . . . . .	45
Conclusiones . . . . .	82
Adenda . . . . .	85
Apéndice: ilustraciones . . . . .	87
Bibliografía . . . . .	88

## INTRODUCCION

\*\*

En 1980, recién llegado a Chicago después de un largo viaje a varios países de América del Sur, seguí visitando países latinoamericanos sin tener que dejar la ciudad. En menos de ocho meses cambié de casa y de ambiente cultural tres veces. Primero viví en el barrio de Pilsen, el corazón de la comunidad mexicana, luego en Logan Square, la zona cubana y puertorriqueña, y finalmente encontré un estudio en el distrito "histórico" de Wicker Park, zona mixta y fuertemente latina. Mi nuevo domicilio estaba ubicado en la esquina de Milwaukee y Paulina, en una colonia considerada "inestable" por los corredores de bienes y raíces. Este es un término utilizado para definir barrios, generalmente pobres donde habita una mezcla de habitantes, como por ejemplo en el nuestro: blancos (principalmente polacos), negros, puertorriqueños, mexicanos, chicanos, y uno que otro joven pintor de raíces culturales inciertas.

La avenida Milwaukee era ya una zona comercial, repleta de almacenes de ropa, zapaterías y mercancía barata de Taiwan y Hong Kong. Los dueños eran casi todos coreanos. Era una calle sumamente "pluriétnica", en el sentido norteamericano de la palabra.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La palabra "étnica", en los Estados Unidos, se refiere no solamente a grupos indígenas, sino a cualquier grupo con raíces culturales no anglosajonas, ya sean europeas, latinoamericanas, africanas, indígenas u orientales. Por lo mismo, una ciudad como Chicago, que tiene poblaciones representativas de muchas culturas, se le llama una "ciudad étnica."

Una tarde, al llegar del trabajo, se me ocurrió detenerme en la cantina ubicada frente a mi edificio. Me atrajo el letrero del lugar -"El Crisantemo", que ostentaba una bellísima pintura de esa flor. El dueño del Crisantemo era mexicano al igual que casi todos sus clientes. Ya lo había yo saludado mientras hacía mi mudanza, pero ahora estaba entusiasmado por conocerlo y utilizar mi español. Por dentro, la cantina estaba decorada al estilo vernacular, con luces navideñas fuera de temporada y pinturas sobre terciopelo negro con figuras de animales feroces y paisajes.

Platiqué un largo rato con el cantinero. Discutimos sobre todo lo se nos ocurría, desde como había cambiado el barrio en los últimos dos años hasta la selección de rancheras mas recientes en la rocola. Cuando nos estábamos despidiendo, me preguntó mi nombre.

"Raoul Deal" le contesté.

"¿Raúl qué, perdón?"

"Diii...l" le dije, exagerando la pronunciación correcta de mi apellido alemán.

"A ver, ¿Como se escribe eso?, me preguntó.

Lo escribí en una servilleta: R-a-o-u-l D-e-a-l.

"Así ni se escribe Raúl", me dijo, "ni se pronuncia Deal.

¿De que origen es usted? ¿Puertorriqueño, cubano?" preguntó aludiendo al pique cultural que existe entre los grupos latino americanos en los Estados Unidos.

"No", le contesté, "mas bien soy de familia italo-alemana."

Le contesté sin saber que aparentaba estar negando la cruz de mi parroquia. "Es que cuando llegaron mis parientes de Alemania, Deal se escribía Diehl...". Hubiera querido explicarle bien como era la cosa, contarle toda mi larga historia familiar pero el momento era poco adecuado. Me miró de pies a cabeza y me dijo, algo encabronado, "Ay sí, no se haga, usted no es más que un pinche mexicano igual que yo!"

He ahí encapsulada, la paradoja de mi estrecha relación con las culturas de América Latina. A pesar de haber nacido en los Estados Unidos con raíces europeas, he tenido contacto constante con estas culturas desde muy temprana edad. Heredé de mis padres un gran amor por la cultura mexicana. Ellos vivieron los primeros años de su matrimonio en la ciudad de México, cosa que les dió la base con la cual, hasta el presente, han forjado sus vidas con todo tipo de vínculos, tanto profesionales como sociales, con México y su gente. Cuando regresaron a los Estados Unidos en 1956, ya estaba yo, desde el vientre de mi madre, absorbiendo lo que años después se tornaría en mi propia búsqueda cultural.

Mi relación con América Latina creció gracias a los viajes frecuentes que hizo mi familia por esta región durante mi niñez. Inclusive aprendí a leer y a escribir primero en español que en inglés, al empezar la primaria en Costa Rica. De niños, por las noches, nos arrullaban con las canciones y los cuentos de Cri-Crí, y nuestra máxima diversión era ver las películas de

Cantinflas. No había fiesta en casa en la cual no nos obligaran a cantar "Me he de comer esa tuna".

Años después, cuando escogí las artes plásticas como oficio y profesión, empezaron a surgir en mi obra interpretaciones y representaciones de símbolos populares que habían formado parte de mi niñez. Para mí, retomar elementos de aquellas experiencias fue de lo más natural. Posteriormente, empecé a plantearme temas políticos y sociales que se añadieron a los de carácter artístico estético. Por medio de una "reinterpretación" de símbolos populares fáciles de reconocer, elaboré mis comentarios sobre los temas con los que estos símbolos se identificaban.

En pocas palabras, puedo describirme como un artista multidisciplinado, de clase media, norteamericano pero (y este "pero" es grande) bi-cultural. Soy producto del medio ambiente cultural de Chicago, donde la estética popular, en especial la de México, es ubicua y muy influyente.

Cabría recalcar aquí, que desde 1966, muchos jóvenes de los barrios latinoamericanos (mexicanos, cubanos y puertorriqueños) de Chicago, donde yo vivía, empezaron a participar en acciones culturales pintando murales en las calles. En estos murales incorporaban elementos de sus culturas con un estilo pictórico que influyó mucho mi obra.

Por otro lado, durante los sesenta surgió en Chicago el grupo de artistas plásticos "The Hairy Who", que definió el perfil de lo que hoy se conoce como la Escuela de Chicago. Uno de los rasgos principales de este movimiento fue la manera en

que incorporaron elementos de la cultura popular estadounidense. Pretendían de esa manera contraponerse a las determinaciones dictadas por la cultura plástica neoyorquina. Se inspiraron sobre todo en estilos pictóricos provenientes del arte naif y del arte folclórico norteamericano, el cual también ha sido una fuente importante para mi trabajo.<sup>2</sup>

Tiempo después, trabajé durante cinco años como museógrafo para el "Field Museum of Natural History" (Museo Field de Historia Natural). Allí, al montar una exposición permanente de arte y cultura kwakiutl,<sup>3</sup> empecé a tallar madera con hachuela. Durante estos años disfruté viendo innumerables ejemplos de las artes de otras culturas, incluyendo una magnífica variedad de tallas en madera. Recuerdo especialmente miles de objetos ceremoniales de las islas de Oceanía. Mis colegas les llamaban "brown stuff" (chifladeritas cafés). Eran millares de pequeños artefactos de madera, atiborrados en cajas de vidrio y almacenados en el sótano del museo como triste evidencia del saqueo cultural que ha proporcionado a este y a otros museos colecciones tan vastas.

En los Estados Unidos, la aplicación de los oficios "artesanales" tales como la talla en madera se quedaba en entredicho en la polémica entre las Artes y los Oficios. Mi trabajo en el Museo Field me permitió considerarlos más a la luz

---

<sup>2</sup> Roger Brown, (naif) H.C. Westerman y Carl Wirsum (arte folclórico norteamericano).

<sup>3</sup> Kwakiutl se refiere a los grupos indígenas de las costas noroeste en los Estados Unidos y Canadá.



de un discurso postcolonial emergente, el cual no sólo legitima formas de arte no occidentales, sino también reconoce su valor simbólico en oposición al arte y la cultura dominantes en los Estados Unidos y en Europa.

Con esas tres influencias principales: mis experiencias con las culturas de América Latina, un interés en el arte "folclórico" de los Estados Unidos, y mi trabajo en el Museo Field, produce mis primeras obras en Chicago.

Un sector de mi público calificó de exótica una obra incipiente que incorpora temas de las culturas de América Latina o de otros continentes. Es el mismo calificativo que recibe, para bien o para mal, el arte mexicano cuando viaja a países extranjeros. Pero esta misma esencia popular, unida a ciertas características temáticas y formales (por ejemplo colores brillantes de alto contraste y en ocasiones alusiones de contenido político y social) ha hecho que sea yo identificado con los muralistas chicanos tempranos y que atraiga a un público no "culto".

De todas mis influencias artísticas, la más fuerte (y a la vez la más problemática) ha sido la de las culturas de América Latina. Cuando por fin decidí regresar a México a estudiar, lo hice con la clara intención de conpenetrarme con México, con un contexto más completo y orgánico, más afín a mi desarrollo artístico. Además, (y esto es muy importante) en la medida en que dentro de los Estados Unidos surgía el discurso alrededor de la "pluralidad cultural" en el arte, quise investigar cómo los

contenidos y significados pueden cambiar de acuerdo a los lugares donde expongo mi obra.

En mi opinión lo que dice el antropólogo Américo Paredes sobre los etnógrafos, también se puede decir de los artistas multiculturales: "deben afinar su manejo del idioma del país donde trabajan, llegar a un entendimiento de mayor profundidad en las relaciones sociales, desarrollar un sentido más rico de contexto social, y considerar su propia etnicidad y filiación de clase cuando traten con otra cultura".<sup>4</sup> Esto es lo que he tenido presente a lo largo de mi estancia en México.

Aunque como artista plástico me expreso con más certeza y claridad utilizando un lenguaje visual, es muy importante para mi propuesta multicultural investigar las distintas maneras en que se describe, expone, distribuye y experimenta el arte no solamente en los Estados Unidos, sino también en México. Eso implica, además, el manejo de conceptos teóricos relacionados a la obra; siento que necesito poder explicar, por lo menos la esencia de mi trabajo por escrito y en español. Inicié esta investigación de tesis para lograr dicha meta.

Al empezar mi trabajo de investigación, imaginé el siguiente título: La dialéctica entre la cultura popular y las artes plásticas en México. Quería abarcar el tema en un contexto mexicano y combinar el conocimiento recientemente adquirido con mis experiencias como artista plástico estadounidense. Al iniciar una y otra vez la redacción de esta tesis, me di cuenta

---

<sup>4</sup> Goldman, 1985, pp. 9-10.

Pero la "mexicanidad" no reside simplemente en la exaltación de las raíces autóctonas. Hay que reconocer la autonomía del arte mexicano más allá de lo autóctono, y más allá del arte culto, que ha visto conveniente nutrirse de las vanguardias europeas y más recientemente estadounidenses.

Doy un ejemplo: los estridentistas importaron en 1923 una teoría futurista al identificarse con la fascinación por lo industrial y lo tecnológico, pero su obra cobró nueva vida al adaptarla a la realidad mexicana. De igual modo, cuando los miembros de la generación de la "Ruptura" de los años 50 lucharon en contra del nacionalismo restringente del arte de su época, enriquecieron el panorama del arte mexicano con aportaciones propias de su contexto.

Por otro lado, en los Estados Unidos, la cultura popular mexicana sigue oponiéndose a la cultura dominante en todos los sentidos, artístico, social y político. Asumió su presencia en las artes durante la década de los sesenta, siempre vista como radical. Actualmente está cobrando otro sentido como elemento integral del discurso contemporáneo de la multiculturalidad; un discurso internacionalista formado por varias disciplinas que comparten la opinión de que el humanismo occidental no es adecuado para definir el arte y la cultura no occidentales. Esto nos lleva al segundo punto de la tesis: el interés actual en la pluralidad cultural y el papel que juega un artista como yo dentro de este proceso dialéctico.

Artistas que provienen de grupos étnicos minoritarios en los

Estados Unidos y que eligen propuestas innovadoras para articular y afirmar el valor de sus culturas, están convirtiéndose en objeto de atención de la estructura "oficial", que antes los había excluido.

Como ejemplo de este fenómeno recordamos al artista de performance mexicano-chicano, Guillermo Gómez-Peña, quien recibió en 1991 un prestigioso premio de "Genio" de la Fundación MacArthur por su trabajo artístico y teórico sobre la realidad multicultural en la región fronteriza. De manera parecida, en 1990, el Prix de Roma fue otorgado a Mark Hammons -artista negro de los Estados Unidos, cuya obra incorpora comentarios ético-sociales con un estilo cómico muy propio y celebratorio de la cultura de Harlem. Estos son artistas que definen y defienden tanto su cultura como su derecho a utilizar elementos de ella en su producción plástica.

Como paso a seguir, hay que pensar en aquellos que utilizamos elementos populares en apariencia ajenos a nuestras propias culturas y que al hacerlo formamos también parte del mismo discurso.

Este último grupo abarca varias etnias y nacionalidades y se sustenta, como todo artista plástico, por medio de un proceso de apropiación. A primera vista, la nuestra parece ser una participación menos auténtica y hasta ilegítima porque nos apropiamos de elementos aparentemente ajenos a nuestras propias culturas. Pero si analizamos este proceso, podemos ver cuando es que se está aportando algo nuevo a la cultura apropiada y cuando



limitando el análisis a los aspectos que mas han afectado y modificado mi propia obra. Por ejemplo, mi enfoque está fuertemente anclado en la artesanía, porque mi obra también lo está.

Hubiera podido elaborar mi análisis incorporando ejemplos de artistas mexicanos contemporáneos para los cuales la cultura popular sigue siendo una fuente rica y vigente. En vez de eso, decidí ofrecer en la tercera parte un panorama analítico de mi exhibición "Las esperanzas del lero verde", que presenté en el Museo Universitario del Chopo, entre agosto y septiembre, 1991. La mayor parte de esta obra fue realizada de manera simultanea a la investigación, por lo tanto, las dos se retroalimentaron de manera orgánica.

Preferí analizar mi propio trabajo para hacer hincapié en la dialéctica que surge cuando artistas como yo -no propiamente mexicanos ni miembros de las culturas populares- encuentran un sustento profundamente importante en la realidad y la cotidianidad de esas culturas.

## PRIMERA PARTE



### LAS CULTURAS POPULARES

"Las culturas populares (más que la cultura popular), se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida."<sup>5</sup>

Es imposible, dado el grado de diversificación cultural del México actual, percibir su cultura popular como una entidad homogénea. A nivel regional, las manifestaciones culturales de las diferentes etnias exigen consideración individual. Por otro lado en la medida en que miembros de etnias emigran a los centros urbanos y las comunidades anteriormente aisladas se ven afectadas por la industrialización nacional y por la expansión arrasadora de los medios masivos, sus tradiciones cambian; nacen nuevas expresiones culturales apoyando así la continua transformación del mestizaje moderno.

En la actualidad es importante considerar las culturas populares mexicanas dentro de un marco de referencia amplio. Sus manifestaciones influyen en varios mundos, sean estos sociales, políticos o artísticos, no solamente dentro del país, sino también en los Estados Unidos y, a raíz del cine mexicano, en toda América Latina. Como prueba de tal, citamos el creciente número de estudios realizados tanto del arte de las regiones fronterizas como de las expresiones culturales de los mexicanos y

---

<sup>5</sup> García Canclini, 1982.

chicanos que viven y trabajan en las ciudades de los Estados Unidos. Estos estudios forman ya un valioso marco teórico e histórico.

A nivel internacional, también es posible nombrar artistas de otros países en cuya producción artística han sido evidentes desde hace muchos años elementos de la cultura popular mexicana. Entre ellos figuran: Henry Moore de Inglaterra, Roberto Matta de Chile, Leonel Góngora de Colombia, y Wifredo Lam de Cuba. Actualmente seguimos encontrando artistas extranjeros dentro y fuera del país, cuya obra está influenciada por México, tales como: Eduardo León de Chile; Leandro Soto de Cuba; y Terry Allen de los Estados Unidos.

Todos estos artistas multiculturales reflejan el creciente interés internacional en las "otredades culturales" y pueden contribuir de manera efectiva a los procesos de transformación artística que se desvían de los senderos predominantes impuestos por la historia del arte de Occidente.



## ARTE, ARTESANÍA O ARTE POPULAR

\*

### BREVE HISTORIA DEL FENÓMENO MEXICANO

En el México actual existen por lo menos cincuenta grupos étnicos que viven en diferentes grados de marginalización, cada uno de ellos con su propio idioma, historia, costumbres y tradiciones. Sus artesanías, lo que hoy se conoce como el arte tradicional o popular de estas etnias, son quizá el aspecto de su cultura más estudiado: solamente en México hay registro de más de 1,600 textos que se refieren al tema.

Empecemos por revisar la manera en que la historia de arte de Occidente, con el apoyo de ciertas escuelas antropológicas define la creatividad de las etnias: se llama "artesanía" a todo objeto utilitario, decorativo, mágico o religioso producido por algún miembro de las comunidades o etnias marginadas, clasificadas como "primitivas" por aquellos que se consideran "civilizados". De tal manera la artesanía es definida por una percepción eurocéntrica que determina lo que es o no es arte, definición que depende de la identidad del "productor".

El "arte popular", a diferencia de las artesanías, está en un escalón más alto en las jerarquías de Occidente. Son objetos no utilitarios, que pueden ser reconocidos como "arte" por su medio de expresión, ya sea éste pintura o escultura, producidos por los "sectores subalternos" para consumo general.

Según la historia de arte occidental, la artesanía tiene sus raíces en el desarrollo del ser humano y las herramientas básicas

que le han servido para subsistir (desde pedernales hasta iconos religiosos). Al unirse la ciencia y la tecnología en Europa durante el renacimiento, la investigación científica reemplazó los métodos empíricos de culturas previas, cambiando así el significado de los objetos artesanales. Por ejemplo, las imágenes pictóricas, antes al servicio de la religión, la magia y la mitología, dejaron de ser consideradas como iconos religiosos, o sea herramientas de subsistencia (artesanía) espiritual, para convertirse en "obras de arte".

Si aceptáramos que un alto grado de valor utilitario, un énfasis en el pensamiento empírico sobre el pensamiento científico y un sistema gremial de producción son rasgos característicos de la artesanía y no del arte "culto", sería posible afirmar, que el arte llegó a América Latina con la fundación de la Academia de San Carlos, en 1785.<sup>6</sup> La de San Carlos fue la primera academia de arte en América y la única durante el período colonial.<sup>7</sup> Al poco tiempo de su fundación, artistas con formación académica empezaron a recibir las comisiones mayores de pintura y de arquitectura que anteriormente eran otorgadas a los artesanos gremiales.<sup>8</sup>

Destaca desde estos inicios el desprecio evidente para con las manifestaciones de las culturas autóctonas de México, actitud que continúa hasta la actualidad en algunos sectores de

---

<sup>6</sup> Acha, 1989.

<sup>7</sup> Acha, 1989.

<sup>8</sup> Acha, 1989.

la comunidad intelectual mexicana. La fundación de una academia europea en México no afectó a las tradiciones artísticas de las comunidades indígenas. Lo que sí llegó a cambiarlas fue el proceso posterior de mestizaje.<sup>9</sup>

Aunque el trabajo de las comunidades "indo-coloniales" nunca llegó a formar parte del reconocido mundo de "arte culto", la sensibilidad indígena y mestiza sí enriquecieron la producción de platería, textiles y cerámica, a la par de las obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas de la época, colmándolas con una mezcla visual única que expresa elementos culturales indígenas, africanos y españoles.

Desde la Colonia hasta el fin del Porfiriato, las clases dominantes mantuvieron una jerarquía social basada en el racismo; en escala descendiente: europeo, criollo, mestizo, mulato, negro e indio, y todos sus derivados. El "positivismo", o sea la sobrevalorización de lo científico que predominaba en las comunidades intelectuales durante la dictadura de Porfirio Díaz, mantuvo vivo el desdén con que se trataba a las clases populares. Era aquel el tiempo no de petates, metates y cazuelas, sino de la modernidad, la industrialización y la ciencia.

La Revolución de 1910 marcó la eliminación del racismo obvio, pero no necesariamente su erradicación total. Los gobiernos postrevolucionarios emplearon los servicios de

---

<sup>9</sup> "la vida religiosa y la estructura social de la comunidad fueron en gran medida modificadas por la acción evangelizadora y política del gobierno colonial, a tal grado que algunos estudiosos hablan de preferencia de una cultura 'indocolonial' más que propiamente indígena." Rodolfo Stavenhagen, 1927.

arqueólogos, antropólogos, artistas plásticos y educadores para patrocinar programas cuyo fin era el de incorporar a las culturas populares a la agenda nacional. Aunque aquel indigenismo, fomentado por la Secretaría de Educación y repleto de un discurso oficial, notablemente excluyó la participación real de los grupos étnicos, no dejó de ser una política radical para su época.

Como respuesta al advenimiento del modernismo latinoamericano y de la antropología moderna, y con una admiración de lo que se consideraba como la "espiritualidad inherente" de la población indígena, José Vasconcelos dió a luz su "nacionalismo espiritual". Ajenos a ese movimiento, el indígena endiosado y el héroe mestizo ascienden a un trono desde el cual su expresión artística es nuevamente reconocida. Poco a poco objetos utilitarios se van convirtiendo en "arte" (popular).

El nuevo interés por las culturas populares, señaló un reconocimiento del valor artístico tanto como antropológico de la artesanía. Pero no sucedió solamente en México. Paralelamente, a principios de este siglo, desde su ambiente parisense, algunos tempranos movimientos de la vanguardia europea se percataron del arte llamado "tribal", especialmente el africano. Este interés aumentó en intensidad después del primer fracaso del modernismo, la Primera Guerra Mundial. No fue coincidencia que en París la inauguración del Institut d'Etnologie en 1925 se dio el mismo año que el primer Manifiesto Surrealista, ya que tanto etnógrafos como surrealistas jóvenes tomaron cursos en esta institución y juntos publicaron revistas de dibujos, poesía, y ensayos de

Investigación.

Quizá sea importante recordar que muchos miembros claves de las comunidades intelectuales y artísticas mexicanas, radicaron en París durante la época de la Revolución mexicana.<sup>10</sup> Ahí fueron testigos de la importancia que la vanguardia europea dió al arte "primitivo" o "tribal", aunque ellos desarrollaron un movimiento con diferencias importantes. El europeo abrazó al "primitivismo" como una suerte de escape, una solución al concepto fallido del progreso. Los intelectuales mexicanos, al regresar a su país para trabajar en los programas gubernamentales de educación y fomento del arte, procuraron ofrecer una alternativa a la cultura europea dominante.

Esa comunidad de intelectuales recién formada luchó con un entusiasmo postrevolucionario para incorporar lo que percibía ser lo mejor de lo "primitivo" con lo "moderno". Fue una nueva táctica en sus esfuerzos para enfrentarse a una realidad pluriétnica en tiempos modernos. En las palabras de Vasconcelos, mismas que se encuentran en el escudo de la UNAM, "Por mi raza hablará el espíritu".

El mundo del arte "culto" mexicano se apropió del arte popular y de las artesanías con entusiasmo. Artistas y antropólogos estudiaron tanto el arte de las sociedades precolombinas como el de las etnias del México contemporáneo. La primera exposición de arte popular mexicano fue organizada por

---

<sup>10</sup> Entre estos destacan: Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Geraldo Murillo, Roberto Montenegro, José Vasconcelos y Alfonso Reyes.

Roberto Montenegro y Gerardo Murillo (Dr. Atl), quien escribió un ensayo para el extenso catálogo. De allí en adelante, el fomento del arte popular y de las artesanías mexicanas por parte del sector público ha sido en gran parte una actividad de carácter socio-económico.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Martínez-Peñaloza, 1988.

## SEGUNDA PARTE

#

### INTRODUCCIÓN

Muchos países de Europa y de América formados entre 1880 y 1920, reconocieron el valor que tenían los objetos utilitarios de sus poblaciones campesinas como símbolos de resistencia en contra del imperialismo y el expansionismo industrial foráneo. El impulso moderno de coleccionar y reorganizar los objetos de estas sociedades "primitivas" para tornarlos fácilmente comprensible en el mundo occidental, les dio un valor nuevo. 12

En México, este proceso fue parte integral de una dialéctica complicada y multifacética en la cual el arte y las culturas se entretejieron con la vida político-social del país.

---

12 Turok, 1988.

## DEFINICIONES

\*

En este capítulo veremos cómo la oficialización por parte del gobierno, la industria turística nacional y transnacional y los medios de comunicación masiva, afectan actualmente a la artesanía, al arte popular y al arte "culto" en México. Analizo elementos importantes de la artesanía y el arte popular, hasta el "kitsch", y el diseño actual que es proporcionado por los medios masivos.

Estos son los diferentes tipos de arte que aquí nos interesan:

- 1) Arte tribal: producido en condiciones de aislamiento geográfico y existiendo relativamente libre de influencia ajena en su contexto socio-cultural original.<sup>13</sup> Su importancia en este ensayo reside en el hecho de que es en gran parte lo que suelen querer decir los historiadores del arte moderno cuando hablan del arte "primitivo".
- 2) Artesanía regional o rural: objetos producidos por grupos colectivos originalmente para consumo personal, pero ahora,

---

<sup>13</sup> Actualmente son pocas las etnias mexicanas que viven completamente aisladas de la sociedad moderna, con la excepción de grupos como los lacandones y los tarahumaras, que tienen algo de contacto pero prefieren evitarlo. Sin embargo el término "tribal" existe en la literatura sobre la artesanía mexicana (Acha, 1979; Covarrubias, 1953). Aquí lo utilizo en el contexto del modernismo europeo en el cual participaron algunos intelectuales mexicanos a principios de siglo. En ese tiempo el arte "tribal" se refería al arte africano y de Oceanía. Sin embargo para los pintores mexicanos que participaron en ese movimiento, lo prehispánico no tomó un tono de primitivo, se tornó más bien en una fuente para recuperar sus propias raíces; actitud radical aún para el aire progresista del momento.





## ARTE TRIBAL

\*

En gran parte, las formas de distinguir entre valor (estético, antropológico, artístico o comercial) en el arte occidental y la artesanía tribal se enfocan en la idea humanista que es deseable rescatar y preservar tal cual la cultura tradicional. En la misma nomenclatura utilizada por los museos y por las galerías, impera un etnocentrismo que rige las actividades de preservar, coleccionar y exponer a las culturas. El recalcar las diferencias entre nosotros (el mundo moderno o "civilizado") y ellos (el mundo "salvaje" o primitivo), da lugar a una manipulación que facilita la afirmación de superioridad cultural, y sirven además para dar valor comercial a un objeto que previamente no lo buscaba.

Claude Levi-Straus, antropólogo estructuralista imaginó una "supermercantilización" del arte tribal. Esto, según él, daría lugar a una "cultura de mercancía llena de objetos coleccionables de arte y folclor", causando la desaparición de toda diferencia auténtica humana.<sup>14</sup>

Comerciantes y distribuidores dentro del mundo de arte "culto" proponen ciertos criterios para sus ganancias. Uno de los más persistentes es que el artista "primitivo" siempre es anónimo. La antropóloga Sally Price escuchó decir de un distribuidor de arte parisiense que "si el artista no es anónimo, entonces el arte no es primitivo."

---

<sup>14</sup> Clifford, 1988.

Otra manera de medir el valor, tanto estético como antropológico, de un objeto de artesanía tribal, es medir hasta qué punto puede considerarse auténticamente tradicional. Se genera "autenticidad" regresando un objeto a tiempos pasados, o rescatándolo de una contaminación inevitable. O sea que para el tradicionalista, el objeto no debe sufrir cambios de forma, estilo, o sentido simbólico por causa de un contacto con el mundo "civilizado". Aunque bien intencionada, la actividad de rescate y preservación puede ser restringente para comunidades o etnias que ya han escogido fusionar su realidad actual con la tradicional.

## ARTESANÍA REGIONAL

\*

"En los códigos simbólico-estéticos, en las matrices de diseño y en el control que ejerce sobre ellos para expresar su universo interior, radica el capital cultural del grupo artesanal, que en tanto capital vivo, se puede acrecentar."<sup>15</sup>

La artesanía regional mexicana, en sí un producto de mestizaje cultural, no circula como parte del mercado de arte "primitivo" sino por medio del comercio nacional e transnacional del turismo. Sin embargo, en la mayoría de los casos sigue siendo de utilidad original para las comunidades en las que se produce. Contiene valores estéticos y artísticos a la vez que utilitarios; funge también como producto comercial. Circula entre distintos planos de realidades sociales y simbólicas; puede ser religiosa o profana.

Hasta principios de siglo, la artesanía regional había sido producida manualmente por comunidades agrarias, cuya sobrevivencia material escasamente dependía de su producción artesanal. Tanto la migración de los grupos étnicos de las zonas regionales a las ciudades como la transformación de sus comunidades a raíz del creciente desarrollo industrial y económico del país, han cambiado casi todos los aspectos importantes de la artesanía regional. Sin embargo, la misma estructura que amenaza la sobrevivencia de los grupos étnicos de

México, garantiza un mercado para los objetos que producen.<sup>16</sup>

Los mercados nacionales y transnacionales -una parte de lo que se ha caracterizado como la "ideología del progreso" en México- ejercen mucha influencia sobre la estructura laboral de los artesanos. El aumento en la demanda de estos objetos por parte de una fuente grande y variada de consumidores, ha forzado la introducción de nuevos sistemas de producción, los cuales alejan al artesano y a sus objetos cada vez más de su previa relación socio-económica.

Uno de estos nuevos sistemas de producción es el taller del maestro artesano. Este es quizás el más independiente, porque produce objetos por comisión para clientes privados o festivales religiosos. A veces, el maestro artesano firma su obra, retomando un aspecto importante para el concepto del arte occidental, en el cual la firma representa una señal de calidad.<sup>17</sup>

Otra innovación reciente es el pequeño taller capitalista, el siguiente paso que puede tomar un maestro artesano al expandir su taller y emplear obreros asalariados.

Cuando las formas y los materiales cambian para facilitar la manufactura a grande escala exclusivamente para el mercado turístico, con frecuencia se reducen los elementos simbólicos a una estética de "kitsch".

Junto con las innovaciones en los métodos de producción, se

---

<sup>16</sup> Covarrubias, 1980, citado por Martínez Peñaloza, 1988.

<sup>17</sup> Leonardo Linares y sus "alebrijes".

encuentran también nuevos materiales, formas y diseños. A veces la razón para estos cambios radica en el hecho que el artesano está tratando de complacer a un público específico, por ejemplo: el estado dirige concursos de artesanía regional en los cuales se otorgan premios monetarios a los ganadores. Estos estímulos también alteran el significado que el artesano le da a sus productos y la imagen que tiene de sí mismo. A la vez que dan un incentivo valioso e inspiran al artesano a ser más meticuloso con sus métodos de producción y con sus materiales, fomentan un ambiente de competencia muy lejano a los alicientes orgánicos.

Es notable que, con contadas excepciones, los artesanos nunca participan como miembros de los jurados de esos concursos. Así, de acuerdo con los gustos de los jueces, las piezas ganadoras reflejan los valores estético-artísticos de la cultura dominante, que, al no percibir cabalmente los contenidos simbólicos de su producción creativa, menosprecian la importancia del contexto sociocultural original.

Dichos concursos se han vuelto el evento más importante de festivales regionales, los cuales también tienen importancia turística. En Pátzcuaro, por ejemplo, festejan el Día de Muertos con un concurso y un mercado de artesanía. Turistas y aficionados de la cultura popular regional inundan el pueblo para comprar artesanía barata, diseñada para sus gustos y sensibilidades particulares.

Algunos de los objetos más populares de esta fiesta son el resultado de innovaciones adoptadas específicamente para este

tipo de comercio turístico. Por ejemplo, los diablos de Ocumicho, Michoacán, surgieron espontáneamente en el pueblo a finales de los setenta. García Canclini recoge el decir en Ocumicho: hubo un tiempo en Ocumicho cuando el diablo corría a rienda suelta por todo el pueblo, causando problemas y haciéndole la vida de cuadritos a todo el mundo. Los artesanos ocumichenses empezaron a producir los famosos diablos de barro "para darle (al diablo) un lugar en donde estar".<sup>18</sup> Es así que en estos diablitos se encuentran elementos simbólicos tradicionales y modernos, a la vez que son un producto de carácter utilitario (mágico), decorativo y comercial.

---

<sup>18</sup> Durante este período de sequía, tierras fértiles fueron expropiadas y explotadas a causa de intereses comerciales de la industria maderera. Véase García Canclini, 1982, para más detalles.

## EL ARTE POPULAR URBANO Y EL kitsch

\*

Las ciudades en México son una gran mezcla de diferentes culturas, con rasgos establecidos sujetos a un proceso evolutivo que viene desarrollándose desde hace muchos años. Criollos, mestizos y muchos grupos étnicos viven juntos, pero separados por jerarquías sociales. El movimiento constante de las etnias provincianas a las ciudades en busca de trabajo sigue causando cambios en la cosmología de cada grupo. Con un mundo ampliado de nuevos signos y símbolos, más una inundación de fuentes de información y de "malinformación" tales como periódicos, revistas, novelas, televisión, cine, etc. los productos culturales enloquecen.<sup>19</sup>

Las artesanías de la metrópolis abarcan una increíble variedad de productos y materiales. Algunos se producen principalmente para el mercado turístico nacional y transnacional, como la talavera de Puebla y Guanajuato, la ropa y las cobijas "mexicanas" de colores brillantes que se encuentran en todo el país y se producen en talleres o fábricas urbanas.

Otros se producen para el consumo de las clases populares, por ejemplo, juguetes que antes eran de madera ahora son de plástico y se venden junto con mercancía extranjera o fayuca. Muchos de esos objetos contienen el sentido de humor típico de la

---

<sup>19</sup> James Clifford usa como introducción para su libro THE PREDICAMENT OF CULTURE, 1980, una cita del poema de William Carlos Williams "Los Productos Puros se Enloquecen", (1920), el cual habla del sinfín de nuevos signos y símbolos típicos del mundo moderno.





clases populares para las cuales el arte "culto" siempre estaba fuera del alcance, pero que chocaban con gustos más alzados.

Como mercancía, kitsch tuvo la función importante de homogeneizar los gustos de las clases medias y bajas lo cual benefició enormemente al comercio. La simple abundancia del kitsch recalca la inaccesibilidad de objetos de la "alta" cultura, que aspira a una estética más individualista. El kitsch hace sobresalir, entonces el carácter aristocrático del arte "culto".<sup>22</sup>

El kitsch también ha encontrado su lugar de vez en cuando en el mundo de arte "culto" -primero en las tendencias decorativas del Art Nouveau y, más recientemente, en el arte Pop. En esta última tendencia el kitsch se volvió un símbolo de resistencia contra el formalismo. Los artistas pop utilizaron el kitsch para burlarse del mundo de arte "culto", táctica que perdió su fuerza cuando el mismo Arte Pop logró ser una tendencia dentro del arte "culto". Actualmente, el kitsch, como estética de "mal gusto", ha llegado a estar de moda para algunos miembros de las clases altas.

En México, el kitsch ha tocado todos los productos que aquí se discuten, ya sean de índole popular, culto, o de imitaciones de uno por el otro.

---

<sup>22</sup> Juan Antonio Ramírez, 1976, citado por García Canclini, 1984.

## EL DISEÑO

\*

"Nuestros intelectuales, que sólo avanzan separándose de las masas, cada cual por su lado, no logran un proceso, sino que ven solamente ventajas."

"El hombre no vuelve a ser hombre separándose de la masa, sino penetrando en ella." <sup>23</sup>

Las revoluciones populares a principios del modernismo eran materia prima para muchos artistas de vanguardia, los cuales solían solidarizarse con el proletariado. Vemos algunos paralelismos entre esos fenómenos y lo que sucedió en el México postrevolucionario, aunque en este país el enfoque y el resultado fueron diferentes. Por ejemplo, en la Unión Soviética, Anatoli Lunacharski dirigió las actividades de su Ministerio de Educación Pública para desarrollar un arte utilitario de consumo popular, con un concepto de belleza basado en la función elemental del objeto: un concepto de arte como diseño. Integrando el elementarismo formal de su pintura y su escultura, Tatlin diseñaba trajes, Popova y Stepanova ilustraban textiles para muebles, Rodchenko diseñaba muebles y Malevich teteras. <sup>24</sup>

El diseño actual en México es mucho más complejo, incluye una variedad de oficios que van desde la fotografía hasta la computación. Sus fines y sus medios son muy variados. Sin embargo, la industria de la comunicación es la que más logra distribuir sus productos, al manipular el tiempo libre de la

---

<sup>23</sup> Bertoldt Brecht, citado por Juan Acha, 1988.

<sup>24</sup> Debroise, 1984.

mayoría de los individuos llevando hasta sus hogares información y entretenimiento.

Aunque estos productos sean dirigidos a las masas, es rara la vez en que miembros de ellas tienen acceso al poder de producción, al menos a nivel masivo. A nivel nacional, ese poder se mantiene en las manos del estado o de la cultura oficial. A nivel internacional, el poder le pertenece a los dirigentes de los medios masivos importados, dándoles una gran influencia sobre los valores de la sociedad.

Por ejemplo, las clases populares, que ya carecen de productos básicos, sufren un bombardeo de imágenes que incitan al consumismo, una imposición cultural que llega hasta sus hogares por medio de la televisión. Aparte de eso, la población indígena y mestiza de tez oscura se enfrenta a una actitud abiertamente racista al ver proyectados en sus pantallas personajes rubios, de tez blanca, pelo amarillo y ojos claros. Así es como este tipo de diseño influye para que se sigan apreciando esos distintivos físicos por sobre los que predominan en la apariencia de la mayoría de la población mexicana.

## CONCLUSIONES

\*

Como bien se sabe, todo producto artístico estético existe dentro de un sistema social que incluye: críticos, teóricos, distribuidores y patrocinadores. Hemos visto que, en la realidad latinoamericana, esos elementos suelen estar al servicio de las clases dominantes. Por lo tanto, nos parece que todo productor de bienes culturales, ya sea éste artista plástico, artesano o diseñador, debe estar consciente de cómo funcionan todos los subsistemas de apoyo que lo rodean y de cómo hacer mejor uso de ellos.

En lo que concierne a la artesanía regional mexicana, vemos que algunas comunidades indígenas ya han encontrado la manera de insertar sus productos en el mercado capitalista con excelentes resultados y sin usar intermediarios. Un buen ejemplo lo es la cooperativa Sna Jolobil (Casa de tejidos) de Chiapas.

Esta cooperativa empezó con fondos privados e introdujo sus productos directamente al mercado internacional; estableció una red de talleres de investigación y se autoadministra por medio de un comité y de un director que cambia con regularidad. Seiscientas mujeres de veinte etnias y de idiomas diferentes participan en la cooperativa; publican libros sobre sus actividades y siguen siendo una entidad independiente a pesar de haber ganado el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la rama de Artes y Tradiciones Populares.

También hemos visto cómo el deterioro progresivo del valor

simbólico original de la artesanía regional junto con la introducción de nuevos métodos de producción, pueden cambiar los productos volviéndolos objetos de comercio. Sin embargo, dado el potencial comercial de la artesanía y considerando las múltiples influencias externas que afectan a la sociedad actual, sería contraproducente sugerir que los artesanos volvieran a utilizar los métodos de producción tradicionales. En la mayoría de los casos, el artesano que más se aferra a los métodos tradicionales es el que más depende de intermediarios para la distribución de su producto.<sup>25</sup>

Tampoco podemos sugerir que la tarea más importante a cumplir sea el rescate de los códigos simbólicos tradicionales. La artesanía evoluciona como todo producto humano y por lo tanto, es natural que responda a cambios sociales con sus propias innovaciones formales y técnicas. Lo ideal sería que el artesano fuera quien decidiera cómo y cuándo evoluciona su producto. Hay que reconocer al artesano no solamente como guardián de tradiciones veneradas sino como maestro creador de su propia cultura.

Por otro lado, si aceptáramos que la cultura popular actual es en gran parte producto de una imposición controlada por la clase dominante que tiene a su disposición el diseño de los medios masivos, ¿sería posible creer que aquella tiene la capacidad de contribuir a la vida cultural del país sin someterse a esa dominación? La realidad del caso es que la cultura actual

---

25 Turok, 1988.

simbólico original de la artesanía regional junto con la introducción de nuevos métodos de producción, pueden cambiar los productos volviéndolos objetos de comercio. Sin embargo, dado el potencial comercial de la artesanía y considerando las múltiples influencias externas que afectan a la sociedad actual, sería contraproducente sugerir que los artesanos volvieran a utilizar los métodos de producción tradicionales. En la mayoría de los casos, el artesano que más se aferra a los métodos tradicionales es el que más depende de intermediarios para la distribución de su producto.<sup>25</sup>

Tampoco podemos sugerir que la tarea más importante a cumplir sea el rescate de los códigos simbólicos tradicionales. La artesanía evoluciona como todo producto humano y por lo tanto, es natural que responda a cambios sociales con sus propias innovaciones formales y técnicas. Lo ideal sería que el artesano fuera quien decidiera cómo y cuándo evoluciona su producto. Hay que reconocer al artesano no solamente como guardián de tradiciones veneradas sino como maestro creador de su propia cultura.

Por otro lado, si aceptáramos que la cultura popular actual es en gran parte producto de una imposición controlada por la clase dominante que tiene a su disposición el diseño de los medios masivos, ¿sería posible creer que aquella tiene la capacidad de contribuir a la vida cultural del país sin someterse a esa dominación? La realidad del caso es que la cultura actual

---

25 Turok, 1988.

florece en un ambiente avanzado de apropiación y reapropiación de imágenes. Tanto las etnias como las clases populares urbanas integran nuevas imágenes a su mundo simbólico y a sus actividades, a tal grado que esta retroalimentación se ha vuelto activa e innovadora. Por eso, algunos investigadores plantean una nueva interpretación de la cultura popular que afirma su valor inherente no sólo como parte integral en la formación de un arte nacional, sino como elemento transformador a nivel internacional.<sup>26</sup>

A nivel individual, como todo artista plástico, el interesado en una temática popular, debe estar consciente no sólo de los sistemas de apoyo que lo rodean, sino que debe manejar un diálogo crítico que articule tanto una teoría sobre sus antecedentes regionales como la importancia que tiene su labor para la comunidad artística mundial. El artista que trabaja con temáticas multiculturales no puede solamente lamentarse por la falta de una infraestructura adecuada para su obra; tiene la posibilidad, si no la obligación, de participar en la creación de esta. Debe buscar nuevos modos de distribución y espacios apropiados para presentar sus manifestaciones, y tratar de establecer un diálogo con críticos y teóricos, paso importantísimo en la creación de un proceso verdaderamente transformador.

---

<sup>26</sup> Ya mencioné a Guillermo Gómez-Peña del Taller de Arte Fronterizo (Border Arts Workshop). También destacan Nestor García Canclini en México, y Lucy Lippard de los Estados Unidos.



## TERCERA PARTE

✱

### ¿ACASO PORQUE EL LORO CAGUE VERDE ES PINTOR?

#### INTRODUCCIÓN

Tal y como propongo en mi introducción general, yo percibo el arte como un fenómeno cultural regional, sujeto a trascender por mecanismos diversos. Uno de mis intereses principales es el de ver cómo una obra de arte es interpretada de acuerdo al lugar en el que se muestra, o sea, cómo diferentes culturas responden a intereses compartidos.

Durante los meses de agosto y septiembre de 1991 instalé una exposición individual en el Museo Universitario del Chopo. El título de la exposición fue "Las esperanzas del loro verde", título tomado de un refrán panameño que plantea la perenne pregunta ¿acaso porque el loro cague verde es pintor?

En esa exposición mostré doce piezas recientes ejecutadas en diversos medios, una mezcla ecléctica de pinturas, esculturas, ensamblajes y otros objetos que reflejan mis intereses.

Son pocos los artistas plásticos que escriben sobre su obra, para explicarla, para hacerla accesible al público. Quizá sientan que el hermetismo propio de su profesión de alguna manera le confiere más a validez su trabajo. Es posible que sientan que si al escribir surge polémica, podría dañarlos. Por lo mismo, muchos artistas prefieren dejar la articulación verbal de lo que hacen en manos de escritores y críticos profesionales.

Sin embargo, yo he decidido vivir y trabajar en diversos

países, por lo que mi trabajo está sujeto a distintas interpretaciones. Es por eso que tengo el deseo de proporcionar todos los datos que puedan ayudar a cerrar la brecha entre mi realidad personal y la de mis colegas contemporáneos, tanto en los Estados Unidos como en México, o en cualquier otro lugar donde me encuentre. Una tarea difícil de lograr.

No importa qué tan útil pueda ser la información contextual, la obra plástica debe comunicarse primeramente por su medio y conceder un cierto nivel de lo que García Canclini ha llamado "polisemia interpretativa".<sup>27</sup> He ahí el encanto de escarbar en el rico caudal de experiencias personales para buscar las anécdotas más interesantes y aunarlas a los elementos formales e históricos más pertinentes.

El ensayo del catálogo que escribió Armando Castellanos para presentar a "Las esperanzas del loro verde" proporcionó información sobre la obra en general. Aquí, en este ensayo, yo particularizo esta información y añado breves descripciones de los elementos formales y teóricos importantes de cada una de las piezas, enfocándome sobre el discurso presentado en la primera parte de mi investigación.

Introduzco mis apuntes con esta cita del catálogo, que establece algunos de mis intereses principales.

"Salta en estas piezas de Raoul Deal el doble y ambiguo papel que juegan, son objetos artísticos y simultáneamente artesanales. Su apariencia enfatiza la segunda caracterización, pero basta un acercamiento mínimo para percibir una mano académica rigurosa y bien

---

<sup>27</sup> García Canclini, 1991.

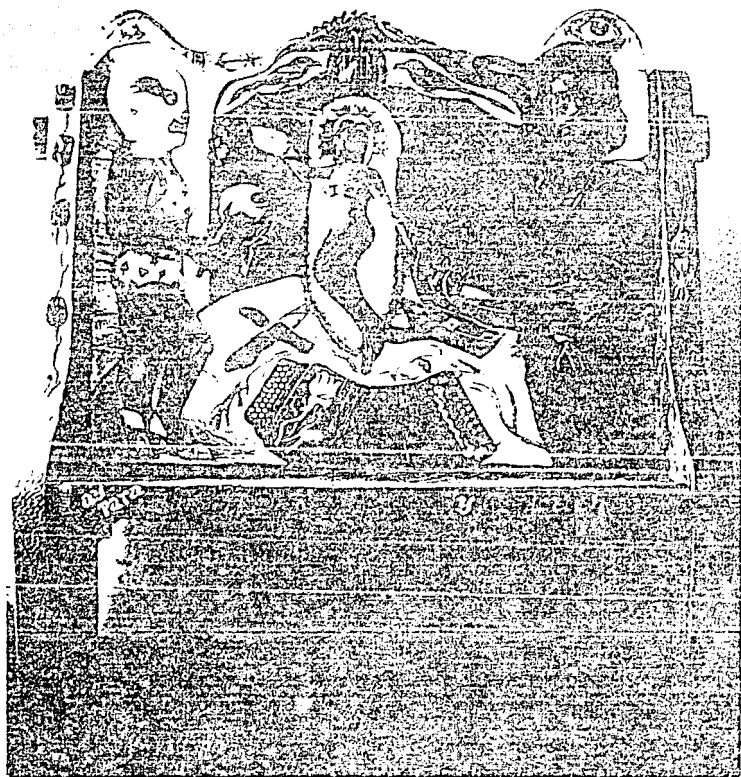
adiestrada.  
Sus imágenes remiten a espacios culturales fáciles de identificar y hasta de calificar: provienen de la mitología popular presente en distintos lugares de Latinoamérica. Pero los personajes que representan parecen interrogados, cuestionados, desacralizados, verbigracia, el luchador es un travesti y el Che Guevara tiene "mal ojo". La dualidad de la confección tiene, entonces, un correlato en los contenidos visibles de las piezas. Lo que se representa es, a fin de cuentas, una tensión: la que puede existir entre cultura popular y arte culto." 28

▷ ▷ ▷ ▷ ▷ ▷ ▷ ▷

COMENTARIO SOBRE:



"Las esperanzas del loro verde"  
Museo Universitario del Chopo  
agosto - septiembre de 1991  
México, D.F.



1 "Hay para bailar, soñar y jugar".

1) "Hay para bailar, soñar y luchar", 1984; banca de cedro, tallada y policromada con esmaltes de aceite y óleos, 150 x 141 x 58.5 cm.

Esta fue la primera en una larga serie de piezas en homenaje a las culturas populares latinoamericanas. Mezclo iconografías populares alteradas para comentar sobre temas sociales y culturales específicos. Para lograr el efecto que busco, pinto con pintura doméstica de aceite, brillante. El simbolismo en sí puede ser leído a distintos niveles.

Del lado izquierdo de la banca el luchador hermafrodita baila al son de sus maracas bajo un pedazo de coral rojo. En el centro una sirena virgen con cabeza de chivo tiene una concha en sus manos. A la derecha, el Che Guevara con mirada de santo tiene en sus brazos un gallo de pelea. Un nudo en la madera da la impresión de un balazo en su frente. Sobre la cabeza de la virgen cornuda se encuentra una pequeña jaula en la cual se depositan una rosa y un ajo frescos. Hay dos loros verdes a los lados de la jaula como solemnes guardianes.

Como ya lo mencioné, considero el tallado en madera tal como se emplea en la decoración de muebles (práctica poco



2 "Hay para bailar, soñar y luchar," detalle.

común en los Estados Unidos, pero aún muy presente para muchos artesanos y artistas latinoamericanos) como medio válido para la expresión artística. Creo que es importante subrayar que con esta banca, como en casi todos mis primeros intentos de incorporar esta temática en mis expresiones artísticas, traté de interpretar rasgos culturales de América Latina a un nivel generalizado. No quise con eso homogeneizar las diversas culturas de cada país; simplemente fue reflejo de mis propias experiencias culturales.

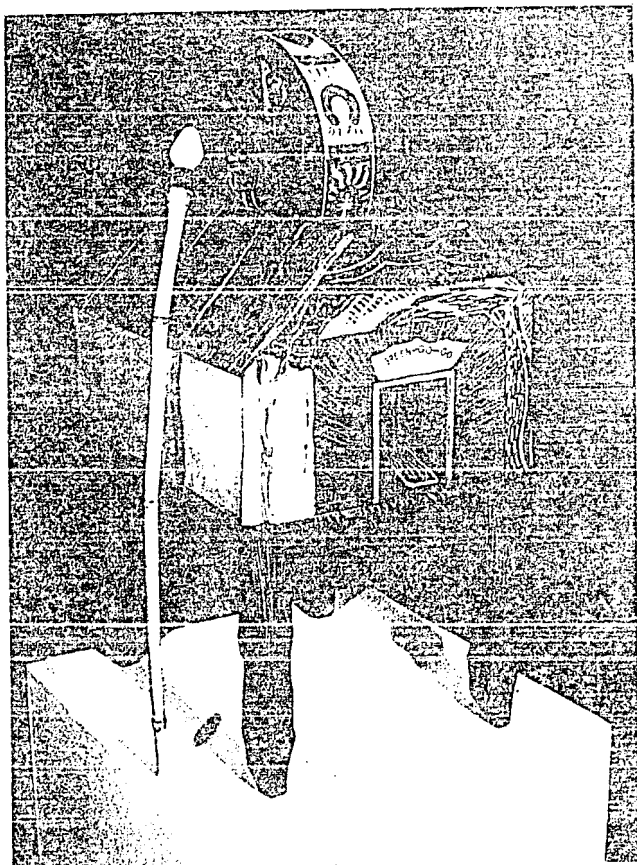
Por ejemplo me llamó mucho la atención, cuando estuve en el Perú, que en un poblado en las alturas de la provincia de Caylloma, se podía conseguir la serie completa de cuentos de "El Santo enmascarado de plata," y que habían camiones por todo el continente con guarda fangos impresos con la imagen del "Che", o la imagen de una que otra virgencita poderosa.

Inicié esta serie de obras sincréticas basándome en las imágenes que más me habían atraído, justo por haberlas visto integradas a la cultura popular de tantos diferentes países de América Latina.



3 "Hay para bailar, soñar y luchar", detalle.

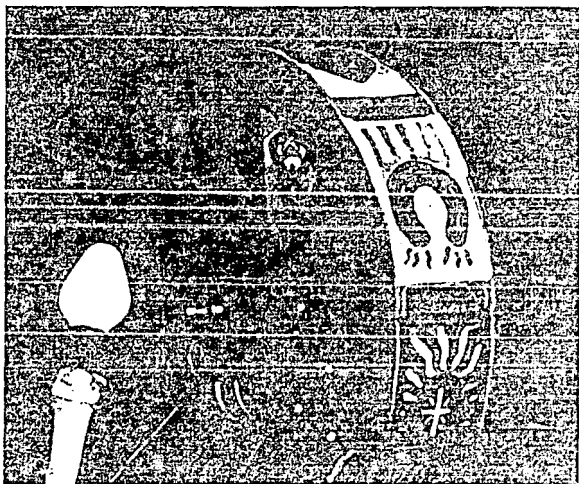
2) "Green go-go", 1984;  
carrusel de animación, técnica mixta, 46 x 23 x 33 cm.



4 "Green go-go".

Esta pieza en la exposición del Loro Verde refleja el sentido de humor que se encuentra en los juguetes y novedades que se venden en las calles y mercados mexicanos, poco utilizado en el arte "serio" o "culto".

Obra tempranera, la pieza fue concebida como una caricatura política. Es una casita sobre zancos que contiene un carrusel musical interno con una caricatura. El espectador los hace funcionar poniendo en movimiento el disco de animación por medio de una manija. Al hacerlo se ve por una rendija la caricatura de un soldado campesino bailando (al Green go-go) y bajándose los pantalones. Por dentro, un mecanismo golpea las paredes de la casa, que están hechas de cuero, y produce sonido como de tambor.



5 "Green go-go", detalle.

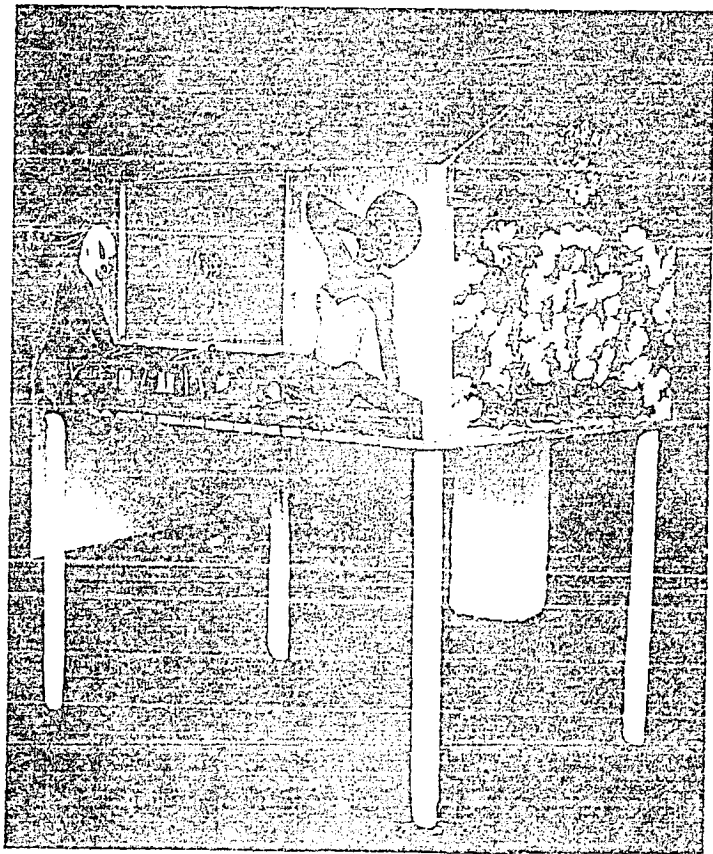
Simultáneamente, de la puertita sale una gran lengua de madera que sube y baja ruidosamente haciendo un gesto burlón.

El carrusel de animación está tallado y pintado con símbolos populares. Las imágenes de cada



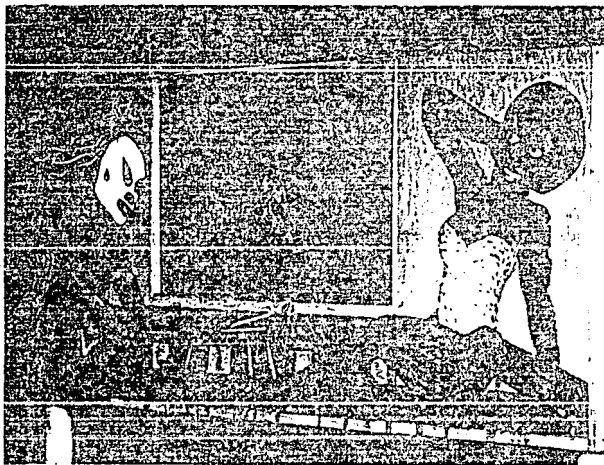
marco individual están pegadas a fichas de dominós, los cuales parecen caer en escalinata, como referencia a la teoría del dominó, que preveía una epidemia de "brotos comunistas" en América Central.

3) "Casa de calamina", 1985-91;  
madera de pino, secoya y cedro tallada y policromada con esmaltes  
de óleo, fachada de flores cortadas,  
235 x 137 x 183 cm.



6 "Casa de Calamina".

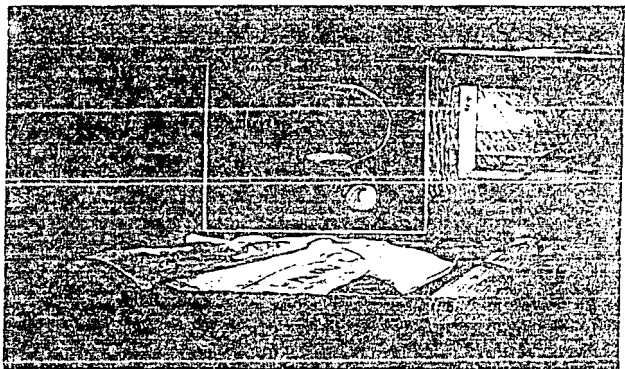
Una vez más, con la Casa de Calamina, hago referencias a la iconografía popular que he visto y vivido durante mis viajes por América Latina. Las paredes externas de esta casa parecen extrañamente invertidas. No hay puerta ni ventana para permitir ni la más mínima vista al interior. El espectador tiene que inferir lo que puede estar sucediendo adentro por medio de las imágenes talladas y pintadas que cubren las paredes por fuera.



7 "Casa de Calamina: Una invitación a pecar".

Un ancla y una herradura hechas de flores frescas, sencillas y aromáticas, adornan la fachada como talismanes. Vista desde el frente, la pieza nos hace recordar fiestas pueblerinas, bodas, bautizos y funerales, ocasiones en las cuales es común ver los

elaborados arreglos florales. El techo está hecho de lámina corriente, mientras que las patas que la sostienen, como en el caso de "Green go-go", son versiones estilizadas de patas de animales.

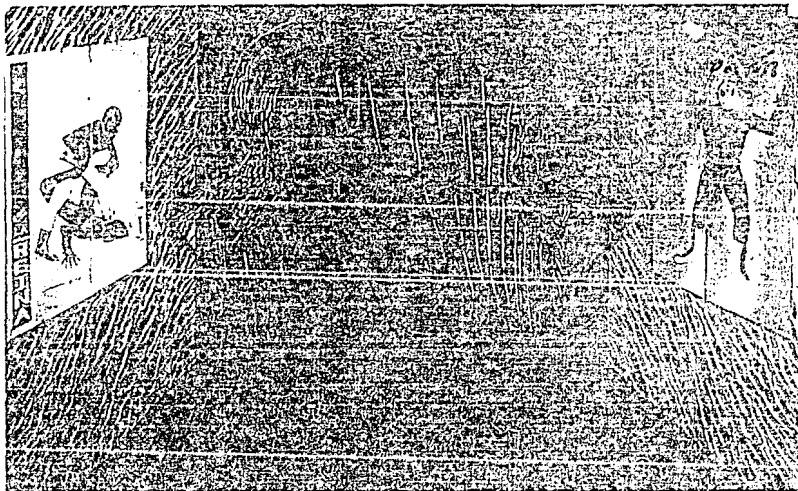


8 "Casa de Calamina: El olor de la guayabera".

En cada una de las otras tres paredes está tallada y pintada una escena diferente en un estilo casi surrealista. Viéndola de frente, en el lado izquierdo, está "Una invitación a pecar", escena de una seducción musical.

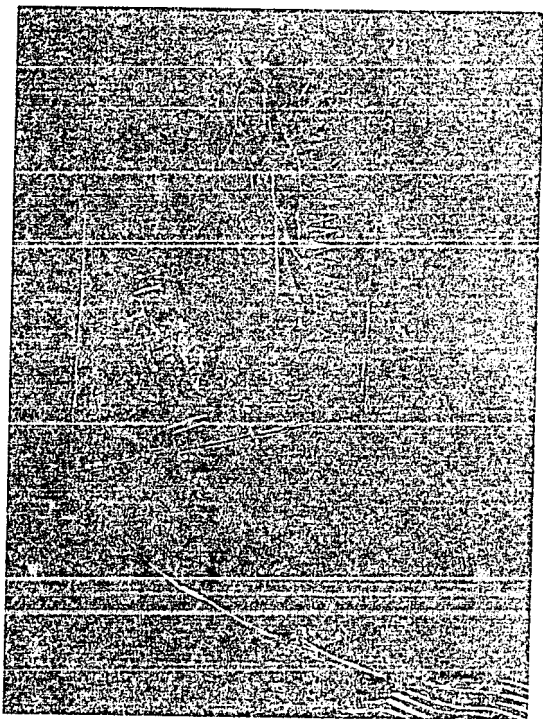
La pared trasera se llama "El trono" y muestra una silla de mimbre tallada en relieve dominando un cuarto que tiene carteles de luchadores en las paredes anunciando a personajes inventados como "La Reina" y "El Capitán". La pared derecha muestra un dormitorio vacío con una ventana abierta que da al mar, extendida

sobre la cama está una guayabera blanca. El título es "El olor de la guayabera".



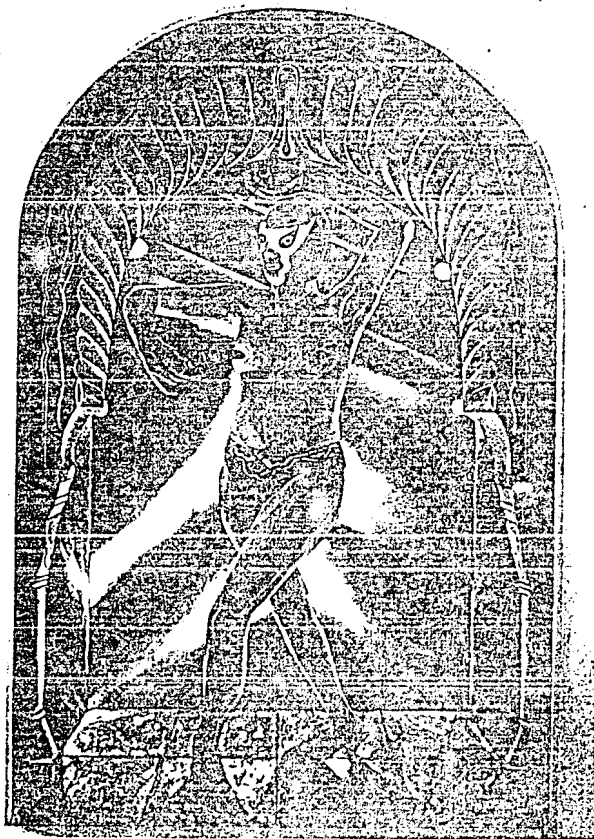
9 "Casa de Calamina: El Trono".

Las raíces populares de estas imágenes son evidentes. Lo que hace resaltar a esta pieza es su hechura multidisciplinaria: tallado, pintura, escultura, carpintería y arreglo floral se combinan para buscar algo nuevo. Esta también es la primera pieza en la cual recurro a un formato mayor para dar énfasis simbólico a los conceptos formales y culturales que son parte de la esencia de mi obra artística.



10 "Casa de Calamina: El Olor de  
la guayabera", detalle.

4) "Siempre Gallo", 1989;  
óleo, aerosol acrílico. chapopote y cera sobre triplay  
143 x 89 cm.



11 "Siempre Gallo".

A pesar de que he visto cómo la experiencia del arte está sujeta a rasgos culturales regionales, me han llamado mucho la atención las técnicas y conceptos de arte considerados como universales. Por ejemplo, se valora la composición pictórica renacentista basada en armonías geométricas, que le dan trascendencia al cuadro. El muralismo mexicano también recurre a esta fórmula.

Cuando empecé mis estudios en la ENAP, me sorprendió que siguieran enseñando las reglas de armonía geométrica; me parecía un sistema anacrónico. Sin embargo, decidí aplicarlas de manera rigurosa en varias pinturas recientes, la más notable es "Siempre Gallo" (1989), donde contrapongo el ideal renacentista de paz y tranquilidad con otro concepto de belleza, el del llamado "mal gusto" o "kitsch".

El nicho que enmarca esta composición fue tomado de una fotografía de la Alhambra en España. Al analizar la foto, me di cuenta de que el nicho original fue diseñado en armonía geométrica con la famosa "sección de oro". Hice la composición pictórica del cuadro de tal manera que todas las líneas horizontales y diagonales armonizaran geoméricamente con diversas raíces cuadradas, al igual que los puntos de intersección más importantes (véase ilustración en la página anterior).

Lo que quise resaltar en esta pintura es la extraña yuxtaposición de estilos, técnicas y contenido formal contrastantes. La composición no respeta ningún valor sagrado:



el luchador enmascarado es un hermafrodita, el nicho de la Alhambra (un centro espiritual) es transformado en un escenario erótico y chillón, y en el fondo se ve la figura amenazadora de un tubo diagonal, rasado.

Toda la fuerza que puede tener esta pintura no estriba en sus armonías geométricas "universales". Que las matemáticas sean una práctica fundamental para muchas culturas no legitima su valor como herramienta técnica integral a todo sistema artístico.

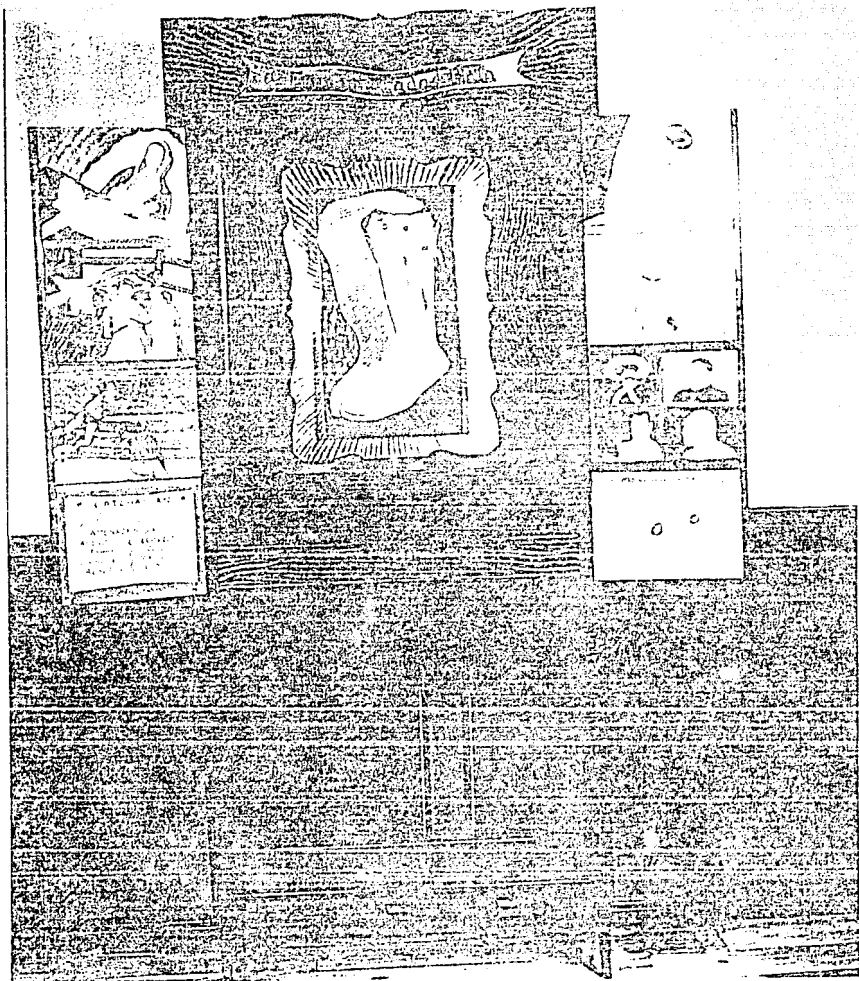
A fin de cuentas, todo sistema visual funciona en la medida en que sea reconocido como convencionalismo cultural por su público; es decir, cuando sabemos lo que se supone que tiene que hacer o representar algún objeto, reconocemos de inmediato cualquier desviación. Por eso, la yuxtaposición en este cuadro de dos estéticas distintas, particulares a diferentes épocas, me pareció bastante interesante.

5) "El corrido del Santo", 1988-91;  
caja musical; madera de chopo tallada y policromada, retablo de  
caoba con hoja de oro,  
192 x 124.5 x 35 cm.

El corrido mexicano es un género muy arraigado en la música popular, factor determinante que forjó una idea precisa de la historia de México. Es el formato por medio del cual los héroes populares se tornan leyendas. Mi obra, "El corrido del Santo" se inserta en esa tradición.

La parte central de esta suerte de altar al famoso héroe popular mexicano es un relicario en forma de bota de luchador, tallado en relieve de una pieza de caoba, pintado, dorado con hoja de oro y ahuecado para guardar las reliquias del Santo, en este caso un hueso. A un lado de la bota están pintados ocho versos que escribí en homenaje al difunto Santo. Ilustraciones de cada verso, talladas y policromadas, se encuentran en dos tableros a los costados de la pieza central.

La primera vez que presenté la obra fue en Chicago, en 1988. En ese entonces, una galera estadounidense se interesó en la obra y la llamó "un ejercicio bien concebido de kitsch". Como expliqué en la segunda parte, el "kitsch" surgió como un remedo del arte "culto", consumido por los sectores que no tienen recursos, ni económicos ni de educación, para consumir los productos culturales que imitan. La estética kitsch es típicamente pretenciosa y visualmente extravagante.



12 "El Corrido del Santo".

El altar (o la ofrenda) como forma artística fue popularizado en los Estados Unidos por artistas chicanos quienes lo utilizan en exposiciones para el Día de Muertos. Con frecuencia estos altares incluyen imágenes religiosas de tipo artesanal, producidas en serie, lo que conduce a una estética llamada kitsch. No es sorprendente con estos antecedentes, que un público estadounidense no latino <sup>29</sup> se detenga en las imágenes, por demás caricaturescas, para ubicar esta obra en el mismo contexto.

Sin embargo, para la bota con chapa de oro situada al centro de la pieza, me he inspirada en relicarios que vi en varias catedrales de España. Muchas de esas reliquias, al igual que sus receptáculos, también son pretenciosas. Aquellos que fueron fabricados durante la época de la Colonia en México, fueron cubiertos con oro del "Nuevo Mundo" antes del advenimiento del "kitsch".

En México, los corridos cantados también fueron fuente de inspiración para uno de los grabadores más populares de principios del siglo: José Guadalupe Posada. Así, "El corrido del Santo" también se debe tocar y cantar: un mecanismo escondido en el altar permite al espectador activar una grabación del corrido. Mi altar multimedia recurre al corrido como una base formal: por su conducto examino el proceso por medio del cual se crea un héroe popular.

---

<sup>29</sup> En los Estados Unidos, la palabra latino se refiere a la gente de raíces Latino Americanas.

Con esta pieza (que por cierto fue la que más gustó durante la exposición de "Las esperanzas ...") creo haber logrado una comunicación muy estrecha con un público no informado respecto a las artes plásticas. Sin embargo, no faltó quien se molestara. Algunos me llamaron la atención porque me desvié de la rima y la lírica tradicionales. También hubo quien se ofendió al ver al Santo representado al lado de héroes como Emiliano Zapata o Benito Juárez.

Evidentemente inventé o exageré los eventos relatados en los versos del corrido, pero al hacerlo me mantuve fiel al formato cuentista del corrido y a su tradición de crear ídolos.

6) "Abu-gobble, visionario", 1991;  
Madera de eucalipto y viga de pino, talladas y policromadas con  
chapotote y esmaltes de aceite,  
394 x 39 x 105 cm.

Muchos de los protagonistas del movimiento del modernismo latinoamericano se educaron en Europa. En 1928, el poeta brasileño Oswald Andrade publicó su "Antropofagia Manifiesto", el cual, según la crítica Aracy Amaral, nos "exhorta a devorar a nuestro colonizador ... para poder apropiarnos de sus virtudes y poderes y transformar así el tabú en totem."<sup>30</sup> Andrade y sus colegas buscaron interpretar la cultura brasileña contemporánea en base a técnicas modernistas de vanguardia: procuraron conciliar las contradicciones inherentes a su situación y de alguna manera, traducir su mundo para los "otros".

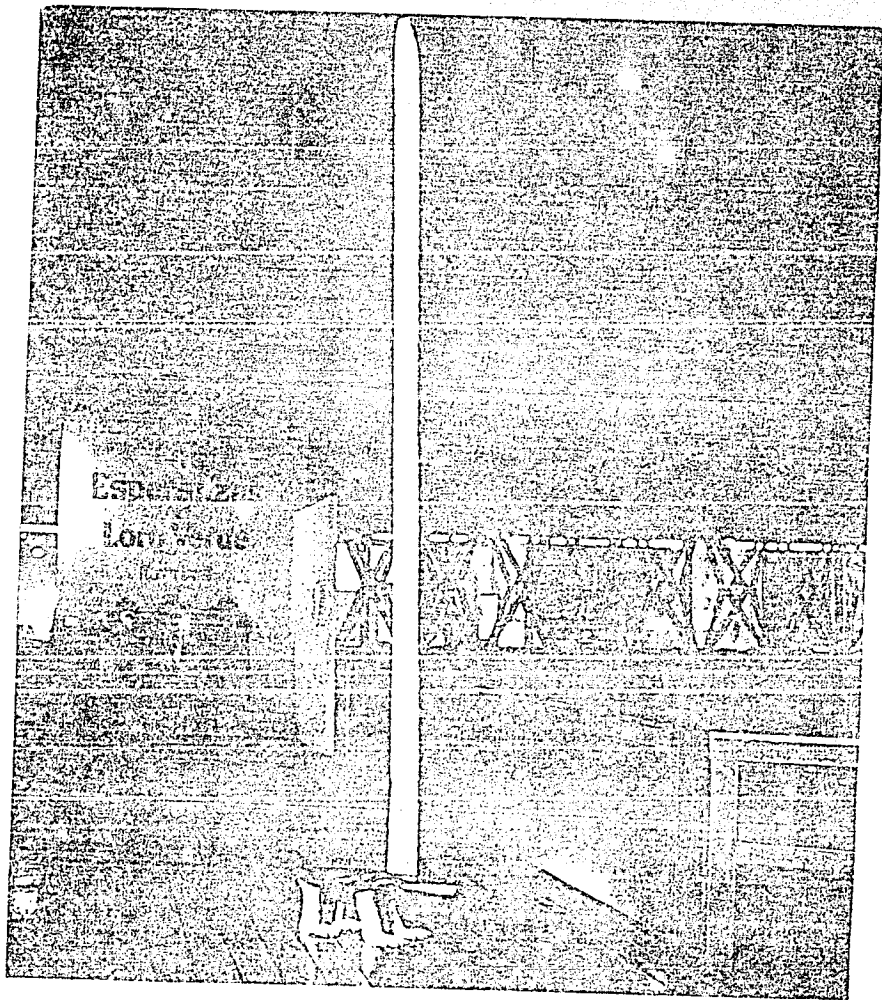
Abu-gobble es una suerte de juego de palabras intercultural. Parte de la premisa conceptual en la que se basó su obra "O abaporu" la pintora modernista brasileña Tarsila do Amaral. Amaral sacó el título de un diccionario tupi-guaraní: Aba significa hombre, y poru significa "quién come"; aliándose así al movimiento Antropofagia de Andrade.

Mi Abu-gobble conserva parte del significado original. "Gobble" en inglés significa comer vorazmente. Como objeto, simboliza mis propias contradicciones culturales, pero también procuro aliarme con el emergente movimiento multicultural en los Estados Unidos. Sí, me basé en eventos históricos de otro país, porque siento vigente aquel discurso en mi propio contexto

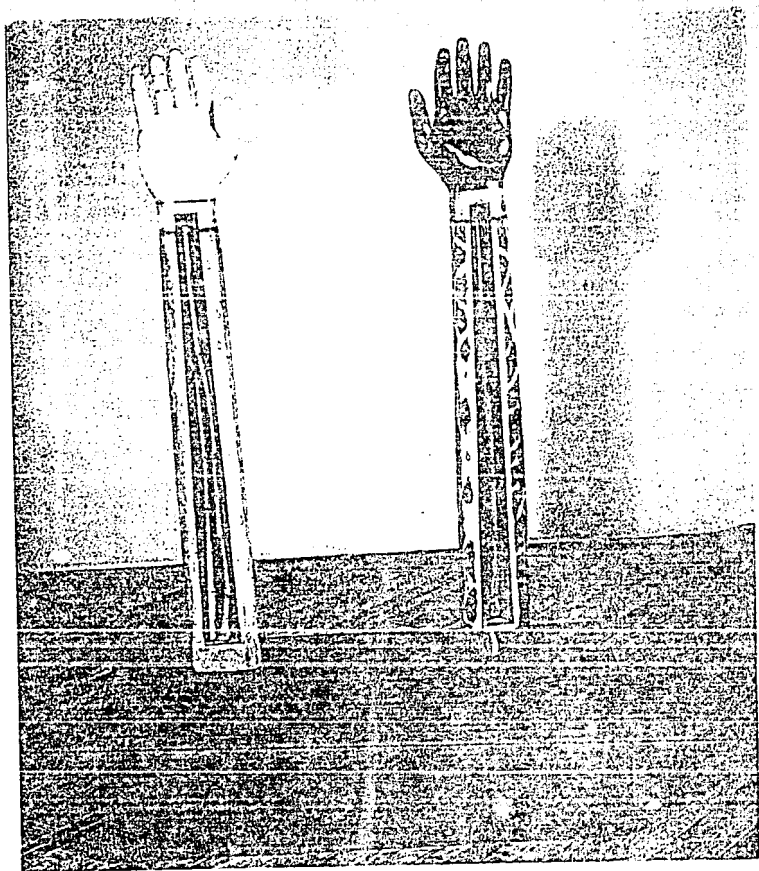
---

<sup>30</sup> Ades, 1989. pp 133-134.

artístico. Es un discurso histórico, pero con nuevas posibilidades en la actualidad y de ahí el nacimiento.



7) "Don Eulalio". 1991;  
madera de pino tallada y policromada con temple, esmaltes de óleo  
y chapopote. 130 x 82.5 x 25 cm.



14 "Don Eulalio".



Con la obra "Don Eulalio", examino el proceso histórico del mestizaje de los europeos y los africanos no solamente en América Latina, sino también con otro enfoque más personal.

Por un lado, la influencia de la cultura africana en América Latina ha sido muy impactante, en especial con respecto a la música popular, la cual ahora disfruta de éxito a nivel internacional. En varias de mis obras me he basado en frases que retomé de canciones de la música afrocubana.

Pero por otro lado, mis abuelos paternos procedían del estado de North Carolina en el sur de los Estados Unidos, donde el racismo ha sido arraigado, hasta integrado, a la misma cultura de esa región.

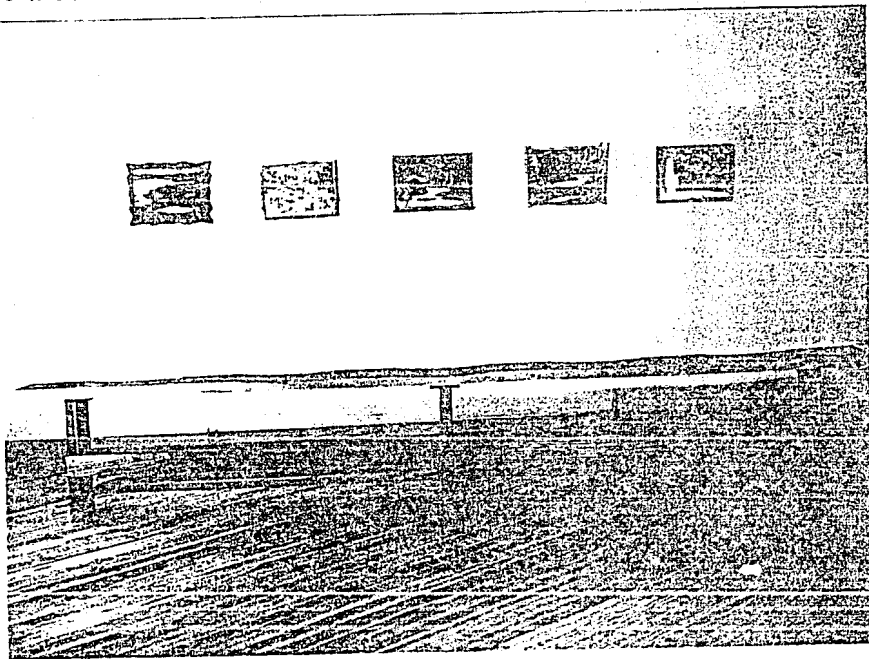
"Don Eulalio" consiste de dos brazos tallados de madera, uno pintado color café, y el otro de un color de piel clara, que se alzan hacia arriba saliendo de una caja de pino barnizada. El interior de cada brazo está ahuecado y contiene, en forma de relicario, pedazos de bambú que parecen huesos. Pintadas en cada muñeca, hay una esposa, y en cada brazo se ven pequeñas gotas azules (¿sangre, sudor, lágrimas, lluvia?).

Combinó una técnica de policromía al temple de huevo, tal y como se ha empleado para pintar figuras y relicarios religiosos desde el siglo XIV, con otra similar a la de mascareros mexicanos, los cuales prefieren pintura de aceite.

Esta pieza se refiere a la historia dolorosa del mestizaje. Sin embargo, quedan en la ambigüedad los detalles de esa historia. Con "Don Eulalio" quise reflexionar sobre una historia

de racismo e injusticia sin menospreciar el optimismo actual que nos dirige a los norteamericanos hacia la pluralidad cultural.

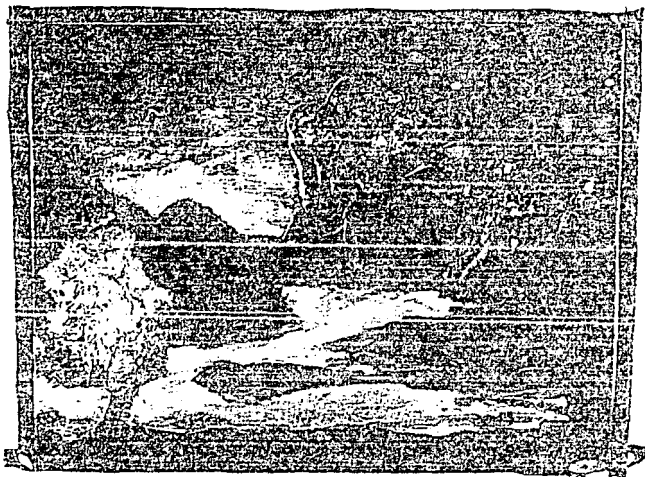
8) "Bola de mentirosos", 1991;  
instalación: cinco cuadros de chapopote, resinas naturales y  
excremento de loro, sobre tablas de triplay,  
30 x 36 cm. c/u.  
Una banca de cedro tallada,  
50 x 350 x 26.5 cm.



15 "Bola de mentirosos".

Recuerdo que alguna vez un amigo me describió una banca tallada que vió frente de una tiendita de carnada para pescadores, en Indiana. Media diez pies de largo y tenía las pulgadas marcadas con líneas pintadas. La banca se utilizaba para medir el tamaño del pescado que el pescador hubiera atrapado

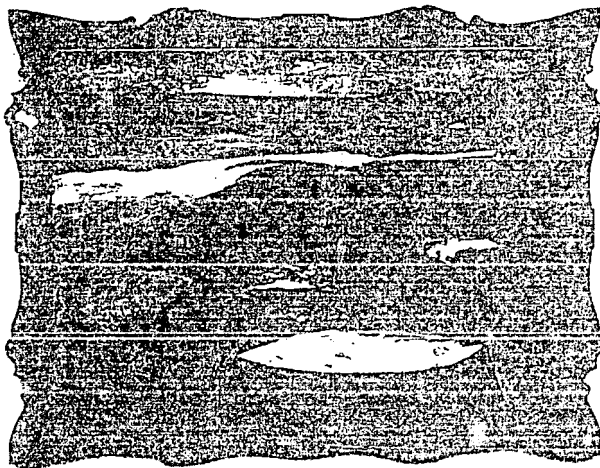
ese día. Sobre la pared, detrás de la banca, estaba un letrero que decía "Liar's Bench" (Banca de mentirosos).



16 "Bola de Mentirosos", detalle.

Mi obra "Bola de Mentirosos" fue inspirada en ese cuento. Sobre la pared frente a la banca se encuentran cinco paisajes pintados sobre tablas de triplay preparadas con gesso, a la usanza tradicional. Las pinturas están hechas con chapopote, resinas naturales y excremento de loro. La instalación en sí sirve como un lugar de reposo para el público, un lugar en donde el espectador se puede sentar y pensar sobre el significado de lo que está viendo: ¿Será arte? (al fin y al cabo esto es un museo). ¿Acaso los cuadros sirven para decorar el mueble? (aunque no parecen ir juntos) ¿Será la banca parte de las obras del

frente? y si no lo es. ¿Será arte o artesanía? ¿Por qué habrá



17 "Bola de Mentirosos", detalle.

firmado algunas de las pinturas y no otras? Quizá sean solamente dibujitos... o ¿Será una broma?

Claro que lo es, pero de igual manera no lo es. El arte asume gran parte de su valor de acuerdo a los contextos, no solamente los que produce, sino también en los que circula. Se valoriza de acuerdo a los intereses que le acompañan, sean éstos comerciales, estéticos o simbólicos, y éstos dependen casi siempre del hecho que la obra de arte corresponda a un discurso artístico establecido. Esta es la base conceptual para esta pieza. He tratado de cuestionar el concepto de lo que es y no es "arte" desde el punto de vista del artista, del espectador, del artesano, del consumidor y del marchante; es decir, desde la

perspectiva de todos los involucrados en la experiencia global del arte. Y la banca es para la "bola de mentirosos," una metáfora de las mentiras que rodean al objeto de arte, más allá de su propio contenido.

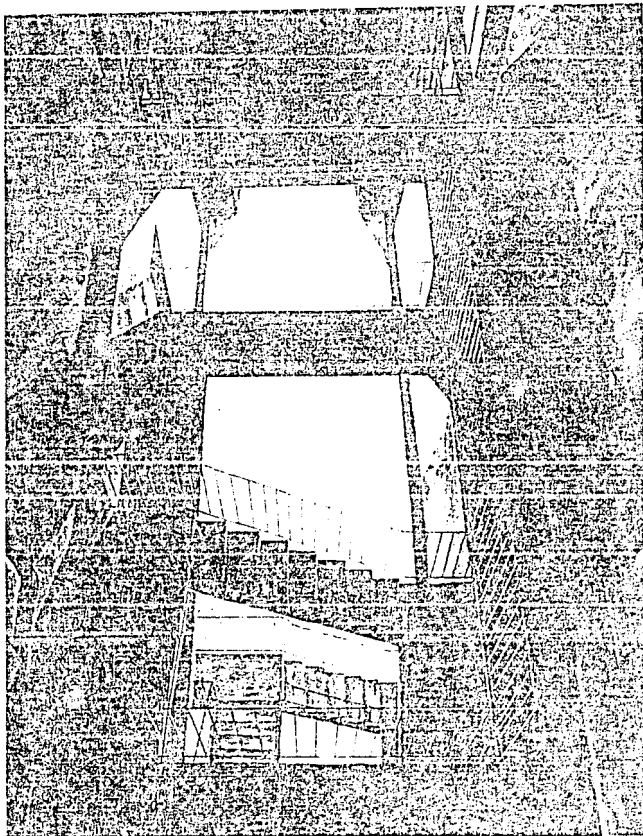
9) "Licenciado Verdad #11", 1991;  
técnica mixta sobre triplay,  
132.5 x 94 cm.

La noche inaugural de la exhibición un distinguido bibliotecario mexicano, perplejo ante el título de esta pieza, me comentó que el mexicano más bien esperaría ver la figura de alguien violentado, no un estudio arquitectónico sin relación alguna con el suicidio de licenciado Primo Verdad. Le tuve que explicar que el título de esta obra se refiere, no al personaje histórico, sino al nombre de una cerrada que se encuentra entre el Templo Mayor y el Palacio Nacional. Más específicamente, se refiere a un edificio que se encuentra en esta callejuela. Decidí cambiar el título a "Licenciado Verdad #11".

Este es un estudio un tanto académico de una escalera vista desde la azotea de una vecindad típica que se encuentra en el centro de la ciudad de México. La imagen nos remite a los juegos visuales de Escher. Aunque la composición está repleta de relaciones geométricas muy elaboradas, lo que más me interesó fueron las posibilidades simbólicas del color y de la luz. El rojo y los verdes grises dominan las superficies arquitectónicas. Hasta abajo, el piso se ve inundado de una luz amarillenta. Como la iluminación viene de abajo, el espacio se torna dramático, espectral y siniestro. Aún así, la luz de abajo procura irradiar algo de esperanza y optimismo.

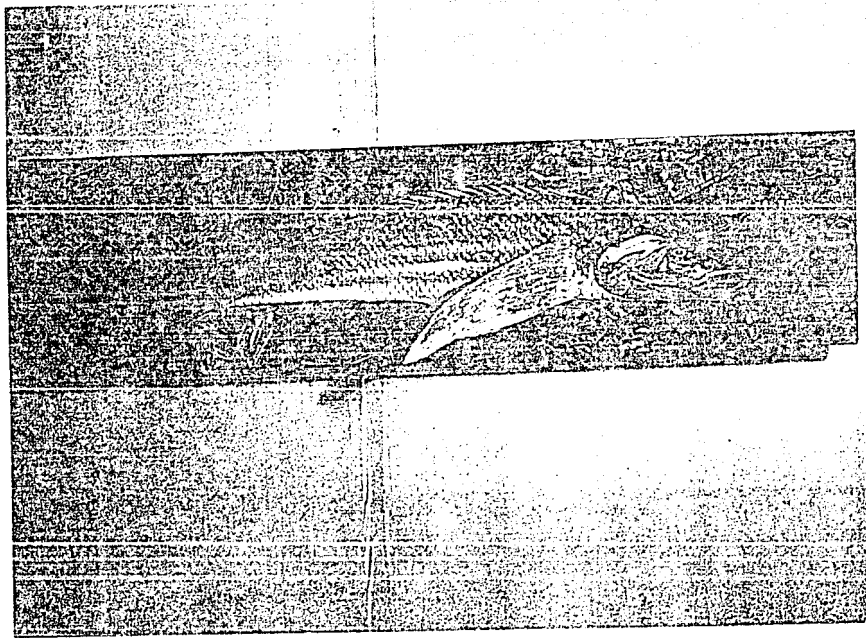
Esta pintura evolucionó por etapas. En determinado momento ella ¿o yo? se aferró a los colores de la bandera mexicana. Al enfocarse el ojo en el valor formal positivo de la luz aparece un

santo, o tal vez un Ángel. En su forma final, "Licenciado Verdad" adquiere una calidad surrealista evocativa de las escenas metafísicas de Giorgio de Chirico. Pero lo más importante del cuadro es la luz inferior, que simboliza el espíritu positivo que vive en las visceras de esos espacios populares.





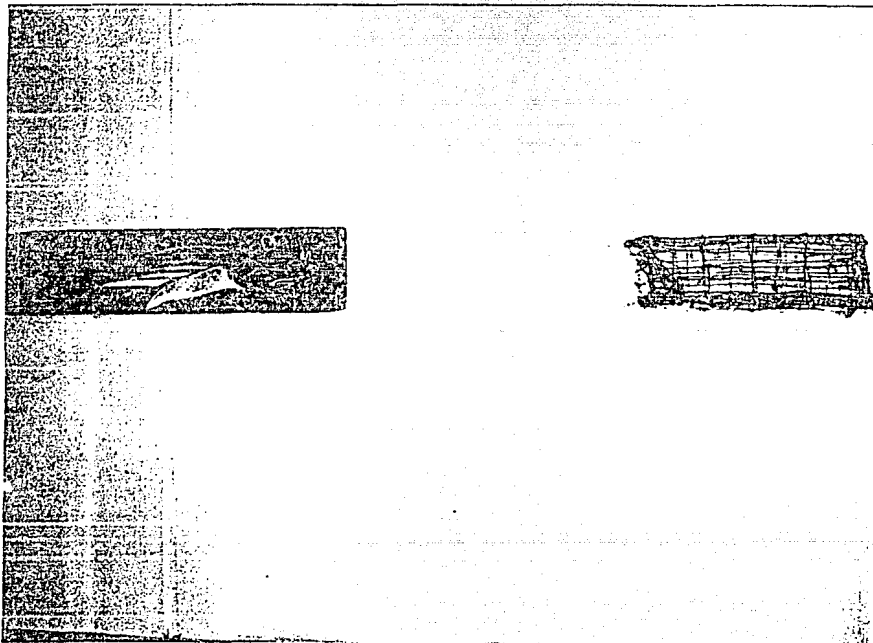
10) "Trampa", 1991;  
ensamblaje: madera de pino tallada y policromada, con tela de  
rayon, y aleta natural,  
28 x 102 x 27 cm.  
Trampa de alambre de púas,  
21 x 65 x 24 cm.  
la obra instalada sobre la pared ocupa 300 cm.



19 "Trampa", detalle.

El primer elemento en este ensamblaje es una caja de madera con un pez tallado en relieve y pintado en la superficie de enfrente. Estirado y pegado sobre la caja, pero no sobre el pez, está un retazo de tela impreso con ilustraciones de Budas.

templos, pipas de agua y otras imágenes con características orientales. Gran parte del espacio negativo de la impresión fue cortado para revelar un diseño como de olas, tallado sobre la madera de abajo. Colgada sobre la pared, directamente en la dirección en que nada el pez, se encuentra la trampa de púas.



20 "Trampa".

"Trampa" busca una belleza tosca. La trampa oxidada, las ambigüedades en colores suaves de los materiales utilizados para revelar o disfrazar las relaciones entre el fondo y el primer

plano y la tela exótica intentan seducir al sentido de belleza del espectador. La trampa del título se refiere no solamente a la trampa del ensamblaje, sino a la pieza en sí (y por lo tanto, a otras como ésta). He querido plantear dos dilemas en esta pieza. Primero ¿Que es "lo exótico?" y segundo ¿Que implicaciones tiene el uso de la artesanía en una pieza que formula esa pregunta? una pieza cuyo destino más seguro es el de ser vista en galerías y museos.

Una anécdota significativa: Don Miguel es un vecino mío en Xico, Veracruz y me cambió la trampa por una linterna. Cuando vió el ensamblaje completo me preguntó si no me gustaría pintar la trampa con pintura de aluminio "para que se vea mejor... como nueva", me dijo. A la entrada de la casa de don Miguel, hay una escultura en piedra de una cabeza, que algunos de los otros vecinos dicen es precolombina. La cabezita está plantada en el piso a media entrada. Cada año, don Miguel le pinta un traje con corbata. Este año le añadió las siglas "P.R.D." en un círculo alrededor, para destacar su preferencia política en las elecciones municipales de Xico. ¿Será que los valores culturales y estéticos son, igual que las preferencias políticas, en el fondo asuntos regionales, hasta personales?

11) "Espejismo", 1991;  
temple sobre triplay  
64 x 111 cm.

"Aquel que aún saborea la dulzura de su propia patria es como un tierno principiante; aquel para quien todo suelo es como su hogar ya es fuerte; pero aquel para quien el mundo entero es como una tierra desconocida, es perfecto."<sup>31</sup>



21 "Espejismos".

"Espejismo" es un auto retrato doble donde expreso la

---

<sup>31</sup> Geertz, p. 264.

sensación de desarraigo y extravío que me causa el vivir en varios lugares a la vez. Me acarrea una crisis, propia de la pluralidad cultural de nuestros tiempos, y personificada en esta obra en un ambiente regional. Sin embargo, de no ser por la deuda estilística al Dr. Atl, la pieza está casi vacía de todo bagaje cultural.

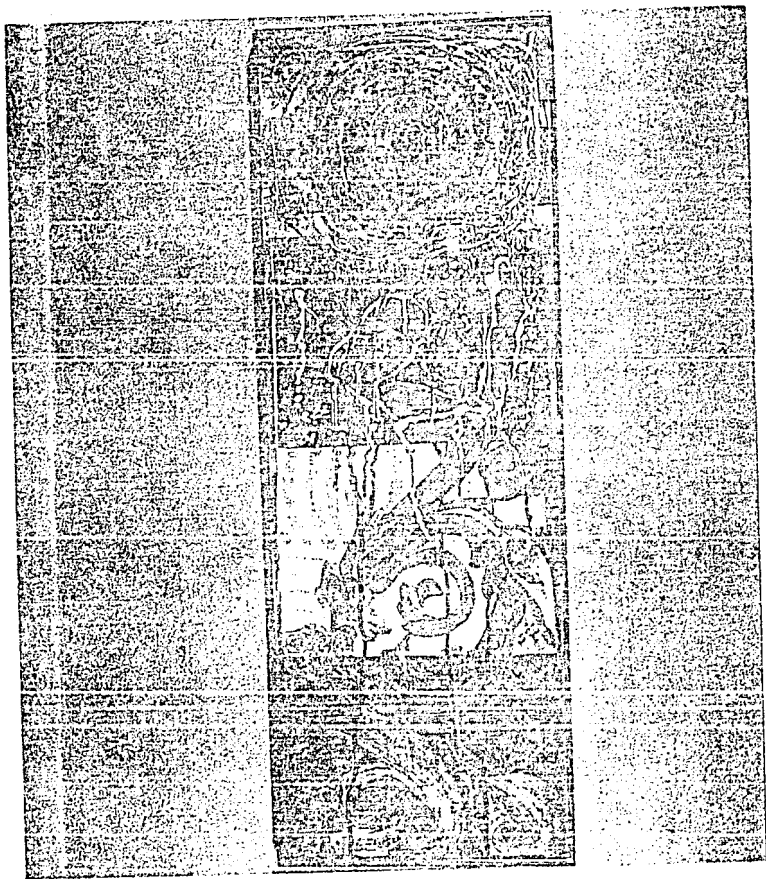
Dos cabezas cercenadas flotan ante la imagen de un paisaje caprichoso cortado en dos como por un espejo. Al centro, una cascada. Las caras, una de perfil y otra de frente, observan calladamente: la primera mira a la segunda, la segunda al espectador quien a su vez completa el círculo de comprensión perceptiva. Es una representación directa de la lucha constante de un individuo por llegar a la sabiduría por medio de la introspección. Se tiene uno que preguntar: ¿Quién ve a quien y porqué?

12) "Litlotl", 1991,  
técnica mixta sobre triplay,  
86.5 x 29 cm.

Si en otras piezas me divierto haciendo resaltar la fuerza de una nueva forma de mezclar elementos culturales diversos, en esta pieza muestro los aspectos más desagradables. "Litlotl" se divide en cuatro cuadrantes repletos de imágenes, estilos y significados.

La primera capa, que cubre casi toda la tabla, es una versión en blanco y negro de un ornamento de mueble tallado a mano al estilo barroco mexicano. El cuadrante más bajo tiene un tinte parejo de color azul. El siguiente cuadro hacia arriba tiene un diseño geométrico, parecido a un diseño de un textil africano. La segunda imagen se filtra por la primera para ser cubierta por un tinte blanco parejo. El tercer cuadro es difícil de descifrar puesto que está bañado con una capa espesa de temple rojo y salpicado con pintura azul. En la capa superior, un espiral de colores rojo y amarillo se escurre violentamente por toda la pieza. Bajo el espiral está una capa de tinte verde.

Conceptualmente el significado es sencillo: una imagen violenta y violada que busca expresarse en contra de aquellos aspectos más odiosos de la imposición cultural. Escogí los colores rojo, blanco, azul y verde por su simbolismo: combino los colores de la bandera mexicana y la estadounidense. El resultado es una suerte de emblema binacional grotesco, con énfasis en la nación más poderosa. No es por nada que lo produce en la víspera de la firma del Tratado de Libre Comercio.



22 "Litlotl".

También le di a la obra un detalle positivo. El título es una palabra sin significado que fonéticamente parece ser nahuatl. En realidad es el primer vocablo que pronunció mi hijita,

Gabriella Anaís, que es mitad mexicana pues mi esposa es mexicana.



## CONCLUSIONES

\*

Resumiré nuevamente las dos preguntas elaboradas en mi introducción:

La primera: ¿Será aún posible proponer en la actualidad, un arte "culto" basado en la cultura popular mexicana, dado el alto grado de institucionalización que ésta ha sufrido y dada la explotación a mano de las políticas culturales nacionales y transnacionales?

Y la segunda: ¿Que implicaciones tiene esta propuesta para un artista extranjero como yo, tanto en el contexto mexicano como en uno más amplio -o sea, como parte del discurso de la "pluralidad cultural"?

El hecho de que la revalorización de las culturas populares y no occidentales en México se haya iniciado a principios del siglo impide un tanto que las propuestas populares actuales asuman su posición lógica en contra de la cultura oficial, puesto que el mismo gobierno promueve el "populismo estético". El arte oficial de México es el que se alimenta con elementos populares, lo cual disminuye, según sus opositores, su potencial de transformación. A pesar de esto, he visto que muchos artistas mexicanos en la actualidad producen obra que integra influencias populares sin que esto les canalice hacia tendencias "oficialistas".

Por otro lado, los organismos estatales culturales, como el Instituto Nacional Indigenista y la Secretaría de Educación

Pública, siguen desarrollando nuevas posturas hacia las culturas populares, y siguen patrocinando investigaciones para reemplazar las del principio de siglo.

Mientras que en México un buen número de artistas y teóricos luchan por deshacerse de la imagen de un México de encantos folclóricos, que existe solamente al servicio del turismo, la cultura del pueblo mexicano surge en los Estados Unidos como parte integral de la nueva pluralidad cultural.

Con este tema he intentado verbalizar la esencia de mi obra personal bajo un contexto mexicano. He intentado también relacionar mi dilema bicultural con el discurso que actualmente se está llevando a cabo en los Estados Unidos, el cual percibe a la cultura mexicana de una manera muy distinta.

Nestor García Canclini, uno de los teóricos mexicanistas más importantes en la actualidad propone recurrir a un enfoque multidisciplinado basado en sociología, antropología, estudios de la comunicación e historia del arte. Todas estas disciplinas, al nutrirse entre sí, se modifican para crear un nuevo concepto de la cultura que no sea culterano pero tampoco popular. Esta "hibridización" también se da en las artes plásticas.

Si los artistas plásticos queremos ser participantes eficaces en un mundo cada vez más convergente, en un clima de pluralidad cultural, entonces tendremos que aprender a manejar una variedad de "lenguajes" teóricos y plásticos. Tenemos que formar nuevos contextos para nuestra obra en los que se pueda expresar no solamente las fuentes propias sino las de los lugares

en que exponemos. Si se logra esto, el hecho de ser o no ser mexicanos, cultos o populares, pierde importancia. Nuestra obra se torna un puente entre mundos dispersos, que se van acercando cada vez más.

\* \* \*

## ADENDA

\*

Al terminar la redacción de esta tesis, se me ocurre un ejemplo dinámico y vigente de otro proyecto multicultural iniciado con la cooperación de extranjeros en México y muy relacionado con mi tema.

En 1982, el antropólogo Salomón Nahmad, entonces Director General de Educación Indígena en la SEP, invitó a una socióloga polaca, la Doctora Irena Majchrzak, a llevar a cabo un estudio sobre el estado de la educación indígena en todo el país. El reporte de este estudio fue publicado ese mismo año en un libro extraordinario entitulado Cartas a Salomón. Al poco tiempo, la Dra. Majchrzak fue invitada por el gobierno del estado de Tabasco para implementar sus teorías e ideas en varias comunidades Choles y Chontales.

Durante ese sexenio trabajó con maestros indígenas bilingües para implementar un plan de educación bicultural que respetaba tanto el idioma como la cultura de cada comunidad. Majchrzak, reconociendo la imagen visual no solamente como herramienta didáctica sino como parte integral de la expresión cultural, o en este caso, bicultural, solicitó la participación de varios artistas plásticos.

De esa manera, llegó Leandro Soto, artista cubano, a trabajar en Tabasco. Cuando terminó el proyecto de Majchrzak, Soto decidió quedarse en Tabasco para seguir dando clases de arte en Tamulté de Las Sabanas. Fundó el Taller de Creación: El

Tesoro de Tamulté, patrocinado por la UNESCO y la Fundación Para la Protección de los Niños. En el taller, alumnos de 4 a 19 años reciben un entrenamiento completo en aspectos formales y teóricos de las artes plásticas, y lo usan con frecuencia para articular los mitos y la tradición oral de la comunidad. Con este taller, Soto pretende formar un foro para el fomento de la cultura Chontal a través de las artes plásticas. No es propiamente "rescate" cultural, sino aspira crear algo nuevo.

Después de ver mi exposición en el Museo del Chopo, Soto, quien también ya sabía de esta investigación de tesis, decidió invitarme a colaborar con el taller como maestro de talla de madera. Di un taller en la primavera después del cual me propuso un vínculo más estrecho.

Varios alumnos del Taller de Creación han exhibido como colectivo con mucho éxito tanto en su comunidad, como en la ciudad de México (Museo de Carrillo Gil, Museo del Chopo) y en Cuba (La Casa de las Américas). Cuando después del seminario me fue necesario regresar a los Estados Unidos por un mes, aproveché para proponer una exhibición del Taller de Creación en Chicago. Me asombró el interés con que fue recibido el proyecto. Prospectus Gallery, una galería situada en el barrio de Pilsen (la comunidad mexicana de Chicago), se comprometió a darle una exhibición al grupo.

Al terminar la tesis, seguiré cooperando con el Taller de Creación, y me consta que mi colaboración sería menos rica de no haber sido por esta investigación.

## APENDICE DE ILUSTRACIONES

\*

1.	"Hay para bailar, soñar y luchar" . . . . .	45
2.	"Hay para bailar, soñar y luchar," detalle . . . . .	46
3.	"Hay para bailar, soñar y luchar," detalle . . . . .	47
4.	"Green go-go" . . . . .	48
5.	"Green go-go," detalle . . . . .	49
6.	"Casa de calamina". . . . .	51
7.	"Casa de calamina: Una invitación a pecar". . . . .	52
8.	"Casa de calamina: El olor de la guayabera" . . . . .	53
9.	"Casa de calamina: El trono" . . . . .	54
10.	"El olor de la guayabera," detalle . . . . .	55
11.	"Siempre gallo" . . . . .	56
12.	"El corrido del Santo" . . . . .	60
13.	"Abu-gobble, visionario" . . . . .	64
14.	"Don Eulalio" . . . . .	65
15.	"Bola de mentirosos" . . . . .	68
16.	"Bola de mentirosos," detalle . . . . .	69
17.	"Bola de mentirosos," detalle . . . . .	70
18.	"Licenciado Verdad # 11" . . . . .	73
19.	"Trampa," detalle . . . . .	74
20.	"Trampa" . . . . .	75
21.	"Espejismo" . . . . .	77
22.	"Litlotl" . . . . .	80

## BIBLIOGRAFIA

\*

ACHA, Juan. Arte y sociedad: Latino América el producto artístico y su estructura. México: Fondo de la Cultura Económica, 1981. 49 p.

ACHA, Juan. Arte y sociedad: Latino América el sistema de producción. México: Fondo de cultura Económica, 1979. ISBN 968-13-0354-0. 313 p. il.

ACHA, Juan. Introducción a la teoría de los diseños. México: Trillas, 1983. 169 p. il.

ADES, Dawn. Art in Latin America, the modern era 1820-1980. Contribuciones Guy Brett, Stanton Loomis Catlin y Rosemary O'Neil. New Haven and London: Yale University Press, 1989. 361 p. il.

AQUINO Casas, Arnulfo. Desde la gráfica política alternativa en México. Tesis para optar por el grado de Maestría en Artes Visuales con orientación en comunicación y diseño gráfico; México, D.F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 172 p. il.

BADDELY, Oriana y Valerie Frasier. Drawing the line, art and cultural identity in contemporary Latin America. London, New York: Verso, 1989. 164 p. il.

BARTRA, Roger. "Mexican Oficio: The miseries and splendors of our culture," en Third Text: Third world perspectives on contemporary art & culture. Revista publicada por Kala Press, 14, (London: Spring 1991) pp. 7-15.

BECKER, Carol. Social responsibility and the place of the artist in society. Chicago: Lake View Press, 1990. 22p.

BECKER, Howard. Art worlds. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982. 292 p. il.

BONFIL Batalla, Guillermo. "A manera de presentación," Ensayo para la presentación de Ameyaltepec - una edición de grabados hechos por artistas Nahuas del Estado de Guerrero. Naucalpan de Juárez, Edo. de México: Arte - gráficas limitadas, s.a., 1983.

BRENNER, Anita. Idols behind altars. Boston: Beacon Press, 1970. (1 ed. 1929). 355 p.

BROOKMAN, Philip, Guillermo Gómez-Peña, editores. Made in Aztlan.

San Diego: Tolteca, Centro Cultural de la Raza. 116 p. il.

CLIFFORD, James. The predicament of culture: twentieth - century ethnography, literature, and art. Cambridge and London: Harvard University Press, 1988. 381 p. il.

COLOMBRES, Adolfo (compilador). La cultura popular. Ensayos escritos por: Stavenhagen, Margulis, Duran, Bonfil Batalla, Reuter, Galeano, Colombres y Cabral. México: Coedición por la Dirección General de Culturas Populares y Premiá Editora de Libros s.a., (5a edición) 1987. 145 p.

DEBROISE, Olivier. Diego de Montbarnasse. México: Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., c1979. 135 p. il.

DEBROISE, Olivier. Figuras en el trópico. España: Ed. Oceano - Exito, S.A., 1984. 214 p. il.

DEBROISE, Olivier. "Los tiempos de Saturnino Herrán." (Manuscrito posteriormente publicado) Chicago: Mexican Fine Arts Center, 1990.

De La FUENTE, Beatriz (compiladora). El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia de Arte). México: UNAM, 1986. 410 p.

DURHAM, Jimmy. Catalogo para Exit Art. New York: Exit Art, (Nov. 1-Dec. 2, 1989). 36 p. il.

EHRENBERG, Felipe. "Heroes y Víctimas." Ensayo para la presentación de Ameyaltepec - una edición de grabados hechos por artistas nahuas del Estado de Guerrero. Naucalpan de Juárez, Edo. de México: Arte - gráficas limitadas, s.a., 1983.

GAMIO, Manuel. Forjando Patria. México: Editorial Porrúa, (3a edición) 1982. 206 p. il.

GARCIA Canclini, Nestor. Las culturas populares en el capitalismo. México: Editorial Nueva Imagen, S.A., (2a edición), 1984. 224p. il.

GARCIA Canclini, Nestor. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Editorial Grijalbo, 1990. 363 p. il.

GARZA Mercado, Ario. Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales. México: El Colegio de México, c1988.

GEERTZ, Clifford. Local Knowledge.



GOLDMAN, Shifra M. y Tomas Ybarra Frausto. Arte chicano: a comprehensive annotated bibliography of chicano art, 1965-1981. Berkeley: Chicano Studies Library Publications Unit, University of California, 1985. 778 p.

GOLDMAN, Shifra M. "Latin American arts' U.S. explosion: looking a gift horse in the mouth," en New Art Examiner, (Chicago: diciembre 1989) pp 25-29.

GOLDMAN, Shifra M. "Metropolitan splendors: The buying and selling of Mexico," en Third Text: Third world perspectives on contemporary art & culture revista publicada por Kala Press, 14, (London: Spring 1991) pp. 17-25.

GUZMAN, Xavie. , Alicia Sánchez Mejorada de Gil, Leticia Torres de Carmona y Armando Torres Michúa. Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: el muralismo. México: INDA; Dirección de Investigación y Documentación de las Artes; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDAP); Serie Investigación y Documentación de las Artes, 1987. 202 p. il.

HERNANDEZ Campos, Jorge, [y] Armando Castellanos, Moniquer Lafontant, Mirella Lluhi, Alma Lilia Roura, Jorge Alberto Manrique, Tomás Zurián Ugarte, Paco Ignacio Taibo II, Arturo Casado Navarro, Eli de Gortari, Fracoise Perus. Dr. Atl 1875-1964: conciencia y paisaje. México: UNAM, 1985. 147 p. il.

HERRERA, Hayden. Frida: a biography of Frida Kahlo. New York, Cambridge, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, Sao Paulo, Sydney: Harper & Row, Publishers, 1983. 507 p. il.

"Leandro Soto o las resonancias de la selva," catálogo para exposición. México: NINART Centro de Cultura, febrero-marzo, 1992.

LÉVI-Strauss, Claude. Structural Anthropology. U.S.A.: Anchor Books, c1967. 413 p. il.

LIPPARD, Lucy R. Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America. U.S.A.: Pantheon Books, c1990. 278 p. il.

LIST Arzubide, Germán. El movimiento estridentista. México: SEP Lecturas Mexicanas, c1986. 183 p. il.

"Magiciens de la Terre," publicado en inglés en Third Text: Third world perspectives on contemporary art & culture revista publicada por Kala Press, 6, (London: Spring 1989). Originalmente en Les Cahiers du Musée d'Art Moderne, No. 28. (Paris: Editions du Centre Pompidou). 96 p. il.

- MAJCHRZAK, Irena. Cartas a Salomón: Reflexiones acerca de la educación indígena: Posdata desde Tabasco seis años después. Villahermosa, Tab.: Gob. del Edo. de Tab. Instituto de cultura de Tabasco, 1988. 176 p. il.
- MANRIQUE, Jorge (director). Ponencias de: Kubler, Ragón, Traba, Pedrosa, Foncerrade de Molina, Marco Dorta, Robertson, Vargas Lugo, Juan, Rodríguez Prampolini y Manrique. La dicotomía entre el arte culto y el arte popular, (coloquio internacional de Zacatecas). México: UNAM, 1979. 283 p.
- MANRIQUE, Jorge, Teresa del Conde. Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor. México: UNAM, 1987. 265 p.
- MARTINEZ Peñaloza, Porfirio. Arte popular y artesanías artísticas en México: un acercamiento. México: SEP, Lecturas Mexicanas, 1988. 135 p. il.
- MINH-HA, Trinh T. "Critical Reflections" column, en Art Forum (verano 1990). pp 132-133.
- OLALQUIAGA, Celeste. "Kitsch y vanguardia," en La Jornada Semanal, Nueva época, No. 148, (México, D.F.: 12 de abril de 1992). pp. 16-21.
- POPPI, Cesare. "From the suburbs of the global village: after thoughts on 'Magiciens de la terre'." en Third Text: Third world perspectives on contemporary art & culture, revista publicada por Kala Press, 14, (London: Spring 1991) pp. 85-96.
- Simon and Schuster's International Dictionary/ Diccionario Internacional Simon and Schuster. New York: Simon and Schuster, 1973.
- SOMOLINOS Palencia, Juan. El surrealismo en la pintura mexicana. México: Arte Ediciones, 1973. 109 p. il.
- SOTO, Leandro. "Imágenes de una cultura", en Boletín publicado por el IV Comité Regional de la UNESCO y la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, Año 4/ No.8 (Villahermosa, Tabasco: mayo - diciembre, 1990), pp 37-38.
- TIBOL, Raquel. Gráficas y neográficas en México. México: Secretaría de Educación Pública y Universidad Nacional Autónoma de México, c1987. 302p. il.
- TUROK, Marta. Como acercarse a la artesanía. México: Plaza y Valdés, 1988. 200 p. il.
- VILLORO, Luis. Los grandes momentos del indigenismo en México.

México: Ediciones de La Casa Chata, (2a edición), 1984.  
248 p.

WOLFE, Bertram D. The fabulous life of Diego Rivera. New York:  
Stein and Day Publishers, c1963. 457p. il.

WOMACK, John, Jr. Zapata y la revolución mexicana. Tr. Francisco  
González Aramburo. México: Siglo Veintiuno, c1989. 443p. il.

WORRINGER, Wilhelm. Abstracción y naturaleza. México - Buenos  
Aires: Fondo de la Cultura Económica, 1953. 137 p.

YBARRA Frausto, Tomas. "Recuerdo, descubrimiento y voluntad:  
chicano customs for the day of the death (sic)". (Manuscrito  
posteriormente publicado) Chicago: Mexican Fine Arts Center,  
1991.