



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

UNA VISIÓN FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA DE LA ICONOGRAFÍA  
DE LA CERÁMICA MEXICANA.  
ESTÉTICA DEL OBJETO ARTESANAL CERÁMICO

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
ABIGAIL ENZALDO MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS  
DR. EDUARDO ANTONIO CHAVEZ SILVA  
(FAD)

SINODALES  
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA  
(FAD)  
MTRO. NOÉ SANCHEZ VENTURA  
(FAD)  
MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDÍA RUÍZ  
(FAD)  
LIC. JOSÉ LUIS AGUIRRE GUEVARA  
(FAD)

MÉXICO, D.F. AGOSTO 2014

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño 



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 esta 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.



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### 1. MARCO TEÓRICO

1.1 EL OBJETO ARTESANAL

1.2 EL OBJETO ARTESANAL Y LA EXPERIENCIA SENSORIAL

1.3 BELLEZA Y UTILIDAD

1.4 FUNCIÓN SOCIAL

1.5 IDENTIDAD Y DISCURSO FOTOGRÁFICO

1.6 LA CERÁMICA E IDENTIDAD NACIONAL

### 2. MARCO HISTÓRICO: LA ARTESANÍA EN LA FOTOGRAFÍA

### 3. EL OBJETO ARTESANAL CERÁMICO

3.1 PROCESOS CERÁMICOS

3.2 LA CERÁMICA DE SAN AGUSTÍN OAPAN, GUERRERO

3.2.1 ELABORACIÓN CERÁMICA EN OAPAN

3.2.2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

3.3 PRINCIPALES CENTROS ARTESANALES EN LA ACTUALIDAD

### 4. LOS USOS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

4.1 ARTE PROCESUAL

4.2 APROPIACIONISMO Y SERIALIZACIÓN

4.3 MOVILIDAD E IDENTIDAD

### 5. UNA PROPUESTA DE OBRA FOTOGRÁFICA

5.1 MATERIA, ARTE PROCESO

5.1.1 LA TRAYECTORIA DEL POLVO

5.1.2 MATERIA, SUJETO, TIEMPO

5.1.3 RITUAL DE TRANSFORMACIÓN

5.2 IDENTIDAD, TRANSFORMACIÓN

5.3 APROPIACIÓN, OBJETO/FUNCIÓN

5.3.1 FLUIDOS DEL PENSAMIENTO

5.3.2 ESCUCHANDO EL OBJETO

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

Nací en una familia originaria del estado de Guerrero y desde temprana edad viví en el área metropolitana del Distrito Federal, formando así del fenómeno de movilidad o migración, típico de nuestra época.

Como resultado, crecí rodeada de objetos artesanales elaborados en Guerrero, con su respectiva iconografía, y a la par por la sobreproducción de iconos generados por la cultura de masas, característica propia de los espacios urbanos, lo que me ha llevado a establecer una doble relación con mi entorno.

En mi ámbito familiar, ambos grupos de imágenes se han relacionado constantemente, unos de manera virtual y otros de forma material y funcional, lo que me ha brindado el contexto de una estética situada entre lo tradicional y lo moderno.

Los objetos que habitan nuestros espacios cotidianos, forman parte de nosotros mismos. Nos configuran gracias a la relación que establecemos con ellos. Desde los artículos de la modernidad que nos otorgan confort y que se posicionan ante los demás como símbolos de status, hasta aquellos que tienen un valor emotivo y que hablan de nuestras filiaciones con el pasado o con espacios remotos.

A partir de la relación entre los componentes visuales, los procesos de elaboración y los significados del objeto artesanal cerámico, he encontrado posible sustentar una visión propia empleando como soporte la fotografía. El estudio de tales aspectos forma parte de esta investigación. Al igual que mi experimentación, como autora, con el proceso de elaboración de la cerámica.

Las ideas resultantes de dicho ejercicio han quedado plasmadas en una propuesta de obra, relacionada con conceptos tales como entropía, caos, transformación y tiempo contenido en la materia.

En el primer capítulo se plantea la importancia de la imagen fotográfica en la conformación de la cultura actual, así como el estudio del objeto cerámico en su dimensión estética, funcional y social. Asimismo, el papel que juegan tanto la fotografía como la artesanía en la conformación de la identidad, como un hecho simbólico que se construye por el discurso social común. Sobre este punto, se hace énfasis en el discurso que el Estado ha encaminado con la pretensión de elaborar una identidad unificada, que excluye a la mayoría.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación incluye el estudio de una selección de objetos cerámicos artesanales, tomados de una gran diversidad que dan cuenta de la multiplicidad de identidades que existen en el territorio mexicano. Se analizan tanto su simbolismo, como su valor plástico y estético.

En el capítulo 2, el marco histórico resume la actividad fotográfica en México orientada al registro de objetos artesanales, como reflejo de una fascinación por el exotismo, tanto de nacionales como de extranjeros, que ven en las identidades regionales el producto de una recreación cultural. Esta fascinación parece no ser la misma para folcloristas y antropólogos que destinan sus estudios a museos, de los comunicólogos para los medios o de los sociólogos políticos para el Estado.

Ello pone en evidencia la necesidad de la exaltación de los productos populares de acuerdo a intereses propios a la conformación de una identidad

nacional, como sucedió tras la Revolución Mexicana; o bien como bienes culturales que establecen la diferencia con el desarrollo cultural urbano.

El capítulo 3 incluye el estudio del origen del objeto artesanal cerámico, desde la materia que lo conforma, el proceso de elaboración y sus características culturales, para posteriormente integrarlos dialécticamente a un discurso visual, apoyado en la fotografía como medio.

A partir del posicionamiento de la fotografía en las artes visuales, en el cuarto capítulo se realiza un estudio del uso de la fotografía en el arte contemporáneo, y se incluye una muestra de su uso como soporte, sin excluir el recurso conjunto o paralelo de otros soportes. Esto abre la posibilidad de la hibridación, como una manifestación propia de los campos de producción en el arte contemporáneo internacional, y cuya referencia encontramos en las artes visuales de quienes abordan aspectos propios de nuestra época. Lo anterior sirve justamente para contextualizar la propuesta fotográfica que se presenta en el capítulo final.

Como parte del proceso creativo que condujo a la elaboración de la obra propuesta, la fotografía fue fundamental su elaboración, ya que constituye el soporte de una obra-proceso, que registra la transformación de la materia y del objeto, gracias a la intervención del hombre y de su cultura.

Esta tesis desea entonces establecer un puente entre el arte contemporáneo y la cultura popular, y sensibilizar en torno a la reflexión de los procesos de transformación en que se encuentra el objeto artesanal, como tantos otros objetos.



## CAPÍTULO 1 MARCO TEÓRICO



Figura 1. Autor desconocido, *Alcancía guajolote*, 2012, Altura: 40 cm. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

México es uno de los pocos países que conserva todavía un rico inventario artesanal. De forma cotidiana, nos encontramos con objetos artesanales en sus diferentes manifestaciones. Al estar expuestos continuamente a tales productos, hemos perdido la conciencia de ellos y pocas veces nos detenemos a reflexionar sobre los valores que representan para nosotros. Por ejemplo, que constituyen una manifestación sociocultural, reflejo de una rica herencia que parte desde las grandes culturas indígenas y que se complementa con el uso de técnicas y formas importadas, dando como resultado, una rica variedad de artesanías.

Una muestra de tal sincretismo la podemos encontrar, por ejemplo, en una pieza de cerámica producida en el estado de Guerrero, en el poblado San Agustín Oapan (*fig. 1*). Así pues, tan vasto y complejo es el universo artesanal en México, que para adentrarnos en una investigación que aporte conocimiento y elementos para la creación artística, se tomará al objeto cerámico como elemento de estudio, con el cual se analizará el cúmulo de posibilidades que ofrece la artesanía.

El ser humano, en su devenir histórico se ha rodeado de objetos, como la artesanía, entre otros, que se muestran como indicios de su cultura, identidad, ideología, afiliación religiosa, etc. Se presentan como herramientas que necesitamos para vivir. Elementos que nos acompañan en el paso por la vida enriqueciendo nuestra cotidianidad, aportando sentimientos y conocimientos.

En la presente investigación, se estudia a la cerámica, reconociéndola como parte del mundo concreto y como objeto, desde su proceso de elaboración. Su transformación se muestra a través del uso de la fotografía, la cual, como afirma Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía*, permite ampliar las experiencias.<sup>1</sup> En este caso la de la relación con el objeto artesanal cerámico entendiéndolo como parte de un proceso irreversible, y que permite ir descubriendo nuevas maneras de mirar tales piezas.

Con este propósito, revisaremos a diversos autores que por sus aportaciones en temas de estética, artes, sociología, antropología y otros, nos brindan el soporte necesario en nuestra búsqueda. De esta manera, realizaremos un esbozo general sobre la importancia de la cerámica desde diferentes aspectos conceptuales: sobre la repetición, su riqueza como experiencia sensorial, su

---

<sup>1</sup> Sontag, Susan, *Sobre la Fotografía*, Barcelona, Mondadori, 2008, p. 49.

<sup>2</sup> Fernández Arenas, José, *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthopos, 1988,

belleza y funcionalidad. Y por último, nos enfocaremos en el objeto cerámico como reflejo de la identidad nacional y en su problemática frente a la globalización.

### 1.1 EL OBJETO ARTESANAL

Críticos, teóricos, e historiadores del arte coinciden que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en el mundo del arte tuvieron lugar una serie de debates que condujeron a una redefinición de las prácticas artísticas. Varios artistas se adhirieron al programa de la continuidad arte-vida, con la finalidad de desdibujar sus límites, ampliando el concepto del arte y haciendo más compleja la percepción de la obra de arte. Así, las manifestaciones artísticas dejaron de limitarse a la percepción visual.

Al respecto, el historiador José Fernández Arena menciona que: “El arte no es sólo una realidad objetiva, un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que fundamentalmente es un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y se recrea, consumiéndola de nuevo, por que se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado”.<sup>2</sup>

En la presente investigación los configurantes visuales en el objeto cerámico artesanal buscan mostrar que se *consuman* cuando se *consumen*, enriqueciendo sus significantes con la relación que establece el individuo con ellos, desde su proceso de elaboración hasta su uso cotidiano.

---

<sup>2</sup> Fernández Arenas, José, *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthopos, 1988, p. 9.

Uno de los defectos que se comete en la historiografía de los objetos artísticos y artesanales, es que se olvida con frecuencia la vida, el goce, la función significativa y/o simbólica que dio origen a esos artefactos, para quedarse sólo con la imagen configurante del objeto. Para nadie es desconocido que en nuestro hogar podemos encontrar objetos de uso cotidiano que con el tiempo y en complicidad con nuestros sentidos y vivencias, se van transformando de testimonios de prácticas sociales a cosas funcionales y decorativas, y de ello a símbolos personales, hasta el punto de reflejar quienes somos o quienes queremos ser.

La artesanía se encuentra íntimamente relacionada a la historia de la humanidad y por ende a la vida de los pueblos y a sus manifestaciones culturales (*fig. 2*). En muchas culturas estos objetos de uso cotidiano nos han permitido no sólo conocer sus costumbres, sino también saber de sus vivencias y de sus estéticas cotidianas, temas presentes en nuestro proyecto.

Estos objetos son, a su vez, testimonio de las creencias, mitos, prácticas sociales, afectos, y de la capacidad del hombre para crear, a diferencia de aquellos objetos utilitarios, decorativos y artísticos que vemos petrificarse en los museos, como puede ser un jarrón de Dipylon de la Grecia clásica que se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York (*fig. 3*).

Ésta y otras piezas se muestran como mercancías dispersas, descontextualizadas y desfuncionalizadas, enmarcadas sólo en una línea del tiempo. A diferencia de ello, nuestros objetos artesanales poseen la vivacidad del instante, fluyen con nosotros, son el latido del tiempo humano.

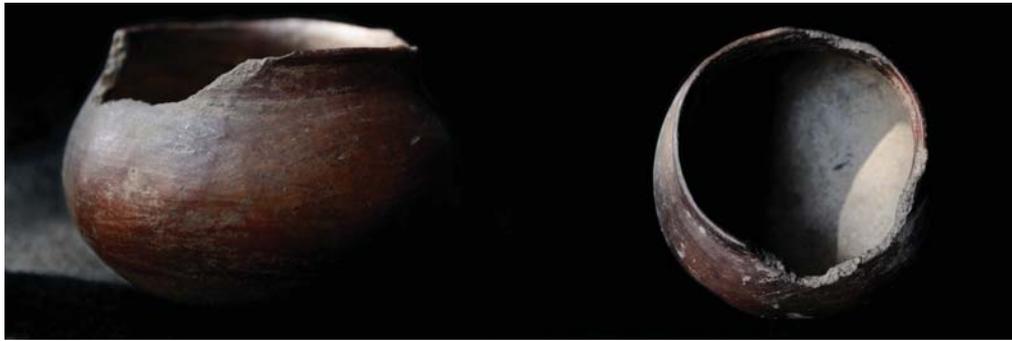


Figura 2. Cerámica de la cultura Tarasca, S. XV, México. Col. Particular. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

Los objetos artesanales percibidos por nuestros sentidos, nos brindan la oportunidad de recrearlos, otorgándoles valores culturales, en ocasiones con una identidad regional y/o nacional, como resultado de las experiencias de vida que compartimos a diario con ellos.



Figura 3. Jarrón de Dipylon, Siglo VIII A.C, Altura: 108 cm, Cerámica, Museo Metropolitano, Nueva York.

## 1.2 EL OBJETO ARTESANAL Y LA EXPERIENCIA SENSORIAL

Hemos mencionado la importancia de nuestros sentidos para percibir los objetos que nos rodean. Éstos nos permiten establecer la relación estética, como lo expone Adolfo Sánchez Vázquez:

“Si un sujeto individual no percibe sensorialmente un objeto, no puede darse una relación estética.”<sup>3</sup>

Lo sensible es indispensable en la relación ideal entre el sujeto y el objeto de percepción. Señalemos pues que Baumgarten, quien introdujo por primera vez la palabra estética, recurre al término griego *aisthesis* que originariamente significa sensación. Ahora bien, el interés estético surge cuando el objeto percibido despliega ante el sujeto toda su riqueza sensible, riqueza que sin lugar a dudas encontramos en el objeto artesanal cerámico, que se presenta como un estímulo. Y éste, aumenta la vida participativa de los sentidos conduciendo a un proceso perceptivo dónde se reconoce al objeto, se elaboran imágenes, se despiertan ciertas relaciones afectivas, se siente y se piensa.

La experiencia personal nos brinda conocimiento del mundo que nos rodea. En ella se entremezcla nuestra subjetividad con el dinamismo de la vida y lo sensorial, y es esta relación sensorial que el ser humano mantiene con su entorno donde queremos centrar nuestra atención.

“El cuerpo viviente constituye la única posibilidad de contacto, no tan sólo con los demás, sino también con uno mismo; la única posibilidad de reflexión, pensamiento y conocimiento.”<sup>4</sup>

Desde este planteamiento, la importancia de la percepción sensorial adquiere mayor sentido. Así, el filósofo norteamericano David Abram, antes citado, concibe al cuerpo sensitivo como una forma activa y abierta que improvisa

---

<sup>3</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, p. 131.

<sup>4</sup> Abram, David, *La magia de los sentidos*, Barcelona, Kairós, 2000, p. 54.

continuamente su relación con las cosas y con el mundo. En esta perspectiva, el cuerpo se nutre de todo cuanto le rodea, desarrolla relaciones con su entorno y responde a éste con sonidos, movimientos o ínfimos cambios de ánimo.

Los objetos provocan al sujeto sentimientos diversos. En particular, el contacto del individuo con el objeto artesanal despierta en él sentimientos de bienestar. Así, el objeto conduce a una relación vital entre éste y quien lo percibe, vital porque, como ya se mencionó, es activa, en el sentido de que ni el objeto ni el sujeto son los mismos en cada encuentro. Uno y otro van cambiando debido al contacto entre ambos y con el resto de su entorno.

Comprender y evaluar la información que nos dan los objetos cerámicos en relación a la materia que los constituye, a la cultura de la que son parte, al tiempo que en ellos se guarda en términos de sus transformaciones; y llevar tales informaciones al plano discursivo en la fotografía, dándoles el sentido propio a procesos reversibles e irreversibles, no sólo para el fotógrafo sino para todo usuario del objeto cerámico, forma parte de la propuesta de esta investigación.

Lo anterior, tiene fundamento en una de las ideas más importantes del psicólogo Howard Gardner en relación al conocimiento y al desarrollo de la inteligencia para el futuro: “La mente sintética recaba información de fuentes dispares [...] la reúne de forma que adquiere sentido no sólo para quien la ha sintetizado sino también para los demás”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Gardner, Howard, *Las cinco mentes del futuro*, España, Paidós, 2008, p. 15.

Desde la antigüedad clásica, los estudios sobre la percepción humana han destacado cinco sentidos externos a través de los cuales el cerebro recibe información sobre el mundo: la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto.

Citaremos a Carolyn Korsmeyer, quien da especial importancia a los sentidos corporales para el desarrollo del conocimiento, y en esta caso en particular, al sentido del gusto. En su libro *El sentido del gusto* menciona: “Los filósofos que han estudiado la percepción sensorial han llegado a la conclusión de que el grado de desarrollo cognitivo que permite la vista y el oído es tan superior en relación con el que permiten los otros sentidos que se les puede considerar como los sentidos cognitivos o intelectuales [...] el gusto, el tacto y el olfato constituyen los sentidos corporales.”<sup>6</sup>

La filósofa Korsmeyer llega a la conclusión de que el sentido del gusto principalmente, cumple a la perfección con las condiciones para ser considerado un sentido cognitivo y de importancia estética, ya que está integrado en las profundas estructuras conceptuales con las que clasificamos la percepción sensorial.

La tremenda complejidad y sutileza del gusto, así como la vivacidad y energía latentes en la intimidad corpórea de este sentido, caracterizan la relación ideal entre el sujeto y el objeto de percepción. Tal relación es posible de manera muy peculiar en la cerámica de Oapan, Guerrero (*fig. 4*), que se extiende por todos nuestros sentidos.

---

<sup>6</sup> Korsmeyer, Carolyn, *El sentido del gusto, comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 15 y 16. [Se ha tomado como referencia a esta filósofa, por otorgar importancia a aspectos de la percepción que no habían sido estudiados de manera tan clara en otros momentos históricos, y que son factores determinantes en la relación que se establece con los objetos cerámicos].

El gusto es llamado con entusiasmo a esta confluencia de los sentidos alrededor del barro bruñido, puesto que el agua que se conserva en la cerámica de Oapan adquiere un sabor más puro, más fiel a la frescura de una fuente, con lo cual se cumple esa comunión más íntima con el objeto de percepción y hace posible reconocer los elementos que componen tal recipiente.



Figura 4. Detalle y vista superior de ánforas producidas en Oapan, Guerrero, 2010, Guerrero. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

En las crónicas más antiguas se elogian las piezas cerámicas por su sonoridad y su textura, por su ligereza y exterior pulido. Al respecto, las palabras de Alberto Ruy Sánchez nos ayudan a entender la vivencia de la cerámica artesanal:

“Aunque el invitado de honor a la fiesta de la cerámica de Tonalá es el olfato, al punto que durante mucho tiempo se le llamó “loza de olor”, por que al llenarse de agua despiden una fragancia muy peculiar que algunos adjudican a la combinación de tierras de las que está hecho el barro.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ruy Sánchez, Alberto, “Cerámica de los cinco sentidos”, en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004, p. 115.

De tal forma, el objeto artesanal, por sus características estructurales, técnicas e iconográficas, nos permitirá conocer y seleccionar los elementos que posteriormente plasmaremos de manera fotográfica.

### 1.3 BELLEZA Y UTILIDAD

La belleza es una de las cualidades de un objeto que lo hace destacar entre los demás y que suscita en nosotros una impresión de bienestar que puede cambiar nuestra relación con el mundo. En sus diferentes acepciones, corrientes teóricas y culturales, es capaz de producir placer en nosotros, y nos permite establecer una relación más profunda que la simple percepción del objeto.

En torno al concepto de belleza, que a lo largo de la historia ha sufrido modificaciones, rescatamos dos posturas. La primera, surge desde la Atenas clásica, dónde Sócrates sienta las bases de una estética funcional, utilitaria, afirmando que un objeto es bello en la medida en que es útil.

La segunda, una concepción diametralmente opuesta, es la de Kant, para quien lo bello y lo útil son incompatibles. “Bello es para él lo que gusta por su forma, cuando ésta es percibida sin la representación de un fin”.<sup>8</sup>

Para Kant, pronunciarse sobre la utilidad de un objeto requiere conocer el fin, y la utilidad carece de valor estético, por lo tanto el objeto bello es por principio inútil. Lo bello, desde la concepción de Kant, no reside en el objeto, sino que éste motiva un placer desinteresado en el sujeto, es decir, esta cualidad es motivada por la contemplación del objeto.

---

<sup>8</sup> Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 149.

En la época contemporánea se asocia la belleza con una impresión sensorial y se expresa en un sentimiento, como bien señala el filósofo Enrique Lynch en su estudio sobre la belleza:

“[...] Calificamos algo como bello [...] lo asociamos con el efecto que produce en nosotros mismos, un estado espiritual al que damos el nombre de sensación de belleza [...] es ante todo un fenómeno subjetivo, el resultado de una experiencia estética.”<sup>9</sup>

La belleza permanece entonces en el terreno de la experiencia. Por ejemplo, la siguiente pieza cerámica de la cultura Tarasca (*fig. 5*), nos muestra todo su potencial estético en su estructura formal, la armonía de su simetría, su textura y sin duda su funcionalidad como pieza musical, que la hace una pieza bella por su utilidad. Aunado a ello, encontramos un reconocimiento de los valores culturales y afectivos de nuestro origen que invita a recrear más de un sentido, por la proximidad que el usuario debe establecer con la pieza.



Figura 5. Flauta Tarasca, Siglo XVI, Medida aproximada: 35 x 4 cm., Cerámica, México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

---

<sup>9</sup> Lynch, Enrique, *Sobre la belleza*, Barcelona, Editorial Anaya, 1999, p. 56.

Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso.

“En la artesanía hay un continuo vaivén entre utilidad y belleza; ese vaivén tiene un nombre: placer.”<sup>10</sup>

Tal placer es aludido con el llamado de los sentidos en el contacto con el objeto, pero también con el servicio que presta la pieza artesanal, transformando el utensilio en signo de la participación. Y así como el objeto artesanal satisface necesidades elementales, también hace lo propio con las necesidades humanas espirituales de creación, expresión y comunicación. También se puede hablar, como señala Adolfo Sánchez Vázquez, de una “utilidad extrínseca (mágica, religiosa, política)” que se encuentra presente en la artesanía, y que en conjunción con el aspecto funcional del objeto artesanal, puede servir para elevar y enriquecer la condición del ser humano.

Para Sánchez Vázquez, los aspectos funcionales de la artesanía son diversos: “La jarra de agua o de vino en el centro de la mesa es un punto de confluencia, un pequeño sol que une a los comensales. Pero ese jarro que nos sirve a todos para beber puede ser transformado en un florero”.<sup>11</sup>

Es aquí donde la funcionalidad del objeto artesanal, gracias a sus cualidades ornamentales, expande sus límites, permitiendo al individuo hacer gala de su sensibilidad e imaginación para otorgarle a la artesanía su multiplicidad de sentidos, desde lo funcional, hasta lo simbólico. De esta manera, el usuario se

---

<sup>10</sup> Paz, Octavio, “La Artesanía: entre el Uso y la Contemplación”, en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 12.

integra al acto creativo, como señalaba Marcel Duchamp cuando involucraba al público del arte en el hecho de completar la obra.

La actividad artística y artesanal constituyen un móvil universal que parece haber transitado a lo largo de toda la historia y por el cual el hombre ha exigido más de su originalidad, de sus conocimientos y habilidades, de su sensibilidad y de su experiencia, con el fin de dar a los objetos que fabrica algún valor especial, ya sea práctico o estético.

El objeto artesanal y artístico posee estas dos cualidades, conformando una unidad armoniosa, como si se tratara de una frase acabada, como bien refiere Dúrdica Ségota:

“La estructura de un objeto artístico no permite ser fraccionada o mutilada pues su sentido depende justamente de la unidad formal”.<sup>12</sup>

Tal unidad es lo que rescatamos en el objeto artesanal: su utilidad, que desde el planteamiento socrático lo hace bello, y sus propiedades plásticas, que proporcionan al sujeto un placer determinado, deleitando su percepción sensible y poniendo en acción sus facultades cognoscitivas.



Figura 6. Gustavo Pérez, Plato, Altura: 25 cm, diámetro: 30 cm, México. Eduardo Chávez S., Detalle cerámica, México. Anselma Domínguez, Figura antropomorfa, Altura: 20 cm., México,

<sup>12</sup> Ségota, Dúrdica, *Valores Plásticos del Arte Mexica*, México, UNAM, 1995, p. 14.

(La composición fotográfica ejemplifica los valores estéticos de la cerámica realizada por artistas y artesanos).

Un ejemplo de ello, lo encontramos en espacios como iglesias y conventos, donde abundan objetos como los lebrillos, que se usan en rituales importantes como los bautizos, y en los más cotidianos y banales, como lavarse día a día las manos. Pero tales objetos, no sólo pertenecen a espacios religiosos, los encontramos en cualquier lugar, como nuestra propia casa, donde los integramos a nuestros rituales individuales o colectivos, haciéndolos parte de nuestra vivencia diaria, llevándola a la experiencia de lo bello.

#### 1.4 FUNCIÓN SOCIAL

Los objetos que nos rodean, como lo hemos mencionado de manera introductoria, además de tener funciones específicas, nos ayudan a comunicarnos con los demás, hacen visibles ciertos aspectos de nuestra persona y la constituyen.

En términos más amplios: “No hay duda de que el contenido y el continente –la condición humana y el ambiente humano– son el resultado del mismo proceso dialéctico, del mismo proceso de mutuo condicionamiento y formación.”<sup>13</sup>

Así, los objetos que forman parte de nuestro ambiente cotidiano pueden elevar nuestra condición o degradarla. El objeto artesanal, pertenece a ciertos objetos que pueden ayudar a constituir una cultura armónica, interviniendo en nuestras relaciones interpersonales y promoviendo posibilidades de

---

<sup>13</sup> Frascara, Jorge, *Diseño gráfico para la gente*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2008, p. 69.

desarrollo en una dialéctica dada por sus características tanto simbólicas como formales o culturales.

Retomando el pensamiento de Guy Debord, que daba cuenta de la descomposición de la cultura y el debilitamiento de la personalidad en el capitalismo industrial y la sociedad de masas, con la finalidad de liberar la personalidad y el comportamiento de las estructuras opresivas del capitalismo, el análisis de los procesos artesanales se presenta como una oportunidad para hacerlo.

En éstos se encuentra la presencia directa de la mano del hombre y el palpitar de su sensibilidad, a diferencia de lo impersonal que caracteriza lo mecánico en la producción seriada de la industria, que pretende dejar intacta la agresividad de los hombres, uniformándolo todo.

Una de las características del proceso de trabajo de varios artesanos es que “ellos mismos eligen y recogen en el campo las fibras para tejer sus canastos; esquilan las ovejas, cardan la lana, extraen colorante natural de las plantas, tiñen la lana, tejen la tela y fabrican las vestimentas”.<sup>14</sup>

Esta cualidad polifacética del trabajo de un artesano proporciona al hombre una sensación de totalidad que generalmente falta en la sociedad tecnológica. Y es aquí dónde la actividad artesanal nos indica cómo podríamos humanizar a nuestra sociedad, sensibilizando su relación con los objetos artesanales que la rodean, observando su imperfección y la de los talleres de los artesanos, pues su imperfección es la de los hombres, no la de los sistemas.

---

<sup>14</sup> Mattil, Edward, *El valor educativo de las manualidades*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973, p. 30.

## 1.5 IDENTIDAD Y DISCURSO FOTOGRÁFICO

Cabe mencionar la importancia de la imagen fotográfica en nuestros días:

“La fotografía contribuye sustantivamente a la construcción de la realidad social. Cada vez es más importante la imagen en las ideas que se tiene de la sociedad, de los roles sociales, de las normas sociales.”<sup>15</sup>

Entre algunos fotógrafos que hacen evidente tal hecho, podemos mencionar a Cindy Sherman (*fig. 7*). En su propuesta, se interroga sobre la identidad femenina y llega a la conclusión de que la mujer no es más que un montón de clichés generados por los telefilmes y la publicidad. Ya para 1956, el filósofo alemán Günther Anders señalaba a propósito de la tendencia global de las imágenes:

“el proceso de sincronización de la subjetividad humana con las fuerzas de producción del aparato industrial”.<sup>16</sup>

En contraposición a tal realidad, en nuestra propuesta fotográfica, nuestro objetivo es enriquecer las nociones del entorno social, proporcionando una alternativa en imágenes donde se muestre al objeto artesanal como portador de cultura e identidad, así como su importancia para la humanización de la sociedad. Haremos uso de la fotografía no sólo como registro de información, sino como objeto dotado de una riqueza de valores genuinos de forma y contenido que reflejen un discurso, que irá encaminado a la reivindicación del objeto cerámico en un espacio específico de la reflexión en torno a la entropía.

---

<sup>15</sup> De Miguel, Jesús y Pinto, Carmelo, *Sociología visual*, Madrid, CIS, 2002, p. 51.

<sup>16</sup> Phillips, Christopher, “La imagen fantasma: La fotografía en el arte europeo y estadounidense de posguerra”, en *Los usos de la imagen*, Buenos Aires, Malba, colección Constantini, 2004, p. 44.



Figura 7. Cindy Sherman,  
Sin título #1,  
1977,  
Nueva York,  
plata gelatina,  
25 x 20 cm (9 7/8 x 7 7/8 in),  
En: <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman>  
[Consulta: 1 abril 2014]

Para lograrlo, hemos partido de las reflexiones de Susan Sontag, encontradas en un ensayo de su libro *Al mismo tiempo*, donde menciona que la fotografía posee la capacidad para ampliar el mundo, ensanchando los límites de lo real, permitiendo la entrada a realidades de las que no tenemos vivencia, confiriendo importancia a los acontecimientos y volviéndolos memorables.<sup>17</sup>

Con todo ello, buscamos mostrar a los espectadores y consumidores de estas manifestaciones artísticas y artesanales el mundo de la cerámica a través de la imagen fotográfica. Nuestro propósito es que puedan apreciar la importancia de acontecimientos que tienen lugar gracias al objeto cerámico y detectar los valores estructurales, estéticos y conceptuales de las piezas. Asimismo, invitarlos a la observación de nuestra producción fotográfica, para que reconozcan al objeto artesanal cerámico y lo identifiquen como parte un fenómeno de transformación irreversible.

---

<sup>17</sup> Sontag, Susan, *Al mismo tiempo, Ensayos y conferencias*, (A. Major, Trad.), Barcelona, Mondadori, 2007, p. 136.

También acudiremos a una de las ideas plasmadas por Laura González Flores: “la condición discursiva de la fotografía”<sup>18</sup>, para invitar a la reflexión por medio de las características propias de la imagen fotográfica: la imagen como huella misma de un objeto.

Lo anterior, posee en sí posibilidades tanto poéticas como discursivas dentro de un plano fenomenológico, como lo menciona Hubert Damisch, ya que “pretende atrapar la esencia del fenómeno que está siendo considerado”.<sup>19</sup>

Para lograr tal búsqueda se recurre al manejo de una máquina que mediante el uso de agentes químicos -o digitales en la actualidad-, permite obtener una imagen fotográfica. Así también, se hace necesario acudir al manejo conceptual y discursivo por parte del artista fotógrafo.

Y es que desde las décadas de los años sesenta y setenta podemos distinguir un considerable número de posiciones que ha ocupado la fotografía en las manifestaciones artísticas contemporáneas, que van desde su uso como elemento físico del *collage*, como modelo alternativo para la pintura, como documento de *happenings* o *performance*, o como componente de obras de formas más que combinan texto e imagen. Por nuestra parte, proponemos a la imagen fotográfica para la construcción de un discurso que se apoya en el registro de procesos de transformación.

Oliver Debroise en su libro *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, menciona que “México es literalmente un paraíso para los fotógrafos. Cada árbol, nopal, flor, miles de indios, los trabajadores del

---

<sup>18</sup> Béjar, Raúl y Rosales, Héctor, (Coords.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM, Plaza y Valdés, 1992, p. 281.

<sup>19</sup> Damisch, Hubert, “Cinco apuntes para una fenomenología de la imagen fotográfica”, en *Los usos de la imagen*, Buenos Aires, Malba, colección Constantini, 2004, p. 25.

campo, los campos de maguey, las nubes, montañas, rocas, mercados, jardines, parques, edificios históricos, arcos, monumentos, todo atrae al fotógrafo”.<sup>20</sup>

Entre los fotógrafos nacionales y extranjeros que a principios del siglo XX registraron tales motivos, podemos mencionar a Edward Weston (*fig. 8*), que nos regala, como parte de un proyecto de construcción de identidad, la belleza que tales objetos portan y enaltece un orgullo nacional.

Tal paraíso de imágenes nos da la oportunidad de adentrarnos en la observación de elementos propios que constituyen una parte de la cultura nacional. Con la observación y el análisis de nuestra producción fotográfica, ofreceremos una imagen singular de la cerámica, de su materia y de sus transformaciones, y rescataremos la idea de que detrás de las apariencias del mundo de la cerámica se esconden insospechadas posibilidades. Acudiremos a recursos de la fotografía directorial donde se hace uso de “la estructuración deliberada del fotógrafo de lo que tiene lugar frente a su lente, así como en la imagen resultante”.<sup>21</sup>

Todo esto nos permitirá establecer el argumento de que la materia se encuentra en constante transformación, y ésta se acelera gracias a la intervención del hombre.

---

<sup>20</sup> Debroise, Oliver, *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 104.

<sup>21</sup> Coleman, A. D, “El modo directorial: notas hacia una definición”, en *Los usos de la imagen...*, p. 38.



Figura 8. Edward Weston,  
*Tres pescados de guaje*,  
1926,  
México,  
Plata gelatina,  
7 1/2 x 9 1/2 pulgadas,  
En:

[www.jornada.unam.mx/2010/12/09/cultura](http://www.jornada.unam.mx/2010/12/09/cultura)

[Consulta: 1 abril 2014]

## 1.6 LA CERÁMICA Y LA IDENTIDAD NACIONAL

Para establecer una relación ideal con la artesanía mexicana y en particular con el objeto artesanal cerámico, es preciso conocer las circunstancias de su manufactura, así como la carga significativa que posee el material.

El barro mismo es un material cargado de múltiples significados, que van desde el origen mítico del hombre, que fue modelado por Dios a partir del barro, o el primer intento de la creación del hombre relatado en el Popol Vuh, hecho de tierra.

Y es que esta tierra después de ser tocada por las manos del hombre se presenta ante nuestra percepción como arte, puesto que el barro recibe las sensaciones, las vivencias, los pensamientos y las pasiones que las manos del artista o artesano le introduce al momento de la elaboración de una pieza.

La pieza contiene así, la huella de la energía de la acción del cuerpo, que toca sus orígenes, su tierra y sus raíces. Posteriormente, la quema transfigura el barro en cerámica, inundando el ambiente con sus formas y volúmenes en el espacio, y reposando con un contenido espiritual y una carga emotiva.

El modelado es una de las formas más antiguas de la expresión humana vigente en la actualidad. En él participan el juego y la creación, y el trabajo placentero con materiales táctiles.

Según el reconocido historiador del arte, Herbert Read, la alfarería es un arte tan fundamental, tan ligado primariamente a las necesidades e imaginación de una civilización, que el carácter nacional no puede dejar de encontrar una de sus expresiones privilegiadas en este medio artesanal.

Por otro lado, la cerámica es una muestra de la pluralidad de razas y culturas que confluyen en México, ya que en cada vasija hecha en los alfares de nuestro país lo árabe, lo español y lo mexicano, en toda su magnitud y complejidad, aparecen simultáneamente hechos técnica y dibujo de la materia, herencias mudas que nos hablan por medio de la vista y el tacto. Tales herencias han sido legadas a través de la relación que los alfareros establecen con la tierra y el fuego, a través de un contacto armónico entre el artesano y su entorno.

El análisis del objeto artesanal nos lleva a detallar su carga temática, estética y sistemática de producción, distribución y consumo, así como a enfocar sus relaciones con obras antecesoras y con su entorno social actual.

Para profundizar, citaremos al teórico Juan Acha, que marca una línea importante en la presente investigación: “La idea de identidad nacional va

hoy unida a nuestra producción de bienes culturales”.<sup>22</sup> Y el objeto artesanal es uno de ellos.

Al imponer a nuestra amplia y diversa cerámica el adjetivo “mexicana”, se evoca a una noción de identidad nacional que engloba a todo el país, no obstante su amplitud de diversidad y riqueza étnica.

México o la cultura mexicana, como lo menciona Gilberto Giménez Montiel en su *Teoría y análisis de la cultura*, “es un conjunto multicultural o pluricultural”<sup>23</sup>, lo que la hace compleja. Esto lo podemos apreciar en su gran producción artesanal, muestra clara de la diversidad de culturas tradicionales de diferentes etnias del país y de la cultura moderna, que se origina en las ciudades.

Cabe destacar las siguientes interrogantes: ¿Se podría hablar de una noción general de identidad mexicana?, ¿ésta puede ser definida a partir de la independencia de México?, ¿tal noción se relaciona con la imagen que nos brindó la pintura, la fotografía y el cine mexicano de los años 30 y 40 donde aparecían indígenas, trajes típicos y costumbres propias de México?, ¿fueron estos medios los fabricantes de una identidad mexicana? Tales cuestionamientos surgen de la necesidad de analizar las imágenes generadas por el poder político para identificar los elementos que provocan la transformación del imaginario social en torno a sí mismo.

La multiplicidad de imágenes y códigos visuales registrados en las pinturas posteriores a la independencia, revelan las ideas que el patrocinador de una

---

<sup>22</sup> Juan, Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1993, p. 12.

<sup>23</sup> Giménez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México, Conaculta, 2006, p.12.

obra tenía sobre la historia, y sobre el desarrollo de la sociedad a la que se pretendía convencer.

En esta época se pasó de la pintura de iconos religiosos a la “indianización” de la virgen de Guadalupe, como símbolo inequívoco de la patria criolla y como bandera para unir a la población. Abundaron los cuadros alegóricos de la independencia dónde se enaltecía y ennoblecía a la patria mexicana, o donde se reconocía a Iturbide como héroe nacional.

Posteriormente, el estado tomó como bandera simbólica lo indígena y su pasado antiguo para crear un vocabulario del patrimonio nacional, y artistas como Edouard Pingret pintaron diversos cuadros de costumbres, como lo fue su obra *India frutera* (fig. 9). En ella se lee la traza de la india asociada al paisaje y se brinda al espectador un rico manjar exótico, quedando como ejemplo de lo pintoresco. Para ese momento, México tenía ya valorado un pasado antiguo con sus propias reliquias, que no había sido reconocido en el siglo XVI.



Figura 9. Edouard Pingret, *India frutera*, 1851.



Figura 10. Manuel Vilar, *La Marina*.

En: Giménez Montiel, Gilberto, *Teoría y*

En: Giménez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México, *análisis de la cultura*, vol. II, México, Conaculta, 2006, p.56  
Conaculta, 2006, p.58

En el siglo XIX, los museos y los libros de historia trabajaron para solidificar un venerable archivo cultural, donde “negociaban la necesidad de establecer héroes nacionales vinculados con el partido conservador, con un predominio en los valores católicos [...]”.<sup>24</sup>

Sin embargo, la figura del indio tomó su lugar en la historia nacional mediante un sistema de constantes comparaciones con las figuras derivadas de lo clásico. Manuel Vilar y Pelegrín Clavé, trazaron en sus pinturas representaciones de la antigüedad clásica en un intento por reflejar la imagen de una alta cultura civilizada. Vilar pintó *La Marina* (fig. 10) como antítesis de los deleites paradisíacos de la *India frutera* de Pingret, la india “clasizada” y la etnográfica. El lazo de unión entre ambas lo aporta la timidez de la expresión sugerida por la caída de los ojos de cada personaje, que las convierte en sujetos sumisos. Cada figura sugiere el lugar que debe ocupar el indígena en el México decimonónico.

En el siglo XX se dieron cambios radicales, como la destrucción e invención de tradiciones, a raíz de la gran metamorfosis cultural provocada por la Revolución Mexicana, lo cual nos regaló un nacionalismo construido desde la literatura y la pintura mural mexicana. Por primera vez, se reconocieron los valores de lo popular.

---

<sup>24</sup> Acevedo, Esther (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional. Tomo I (1780- 1860)*, México, Conaculta, 2001, p. 226.

“La revolución se propuso, explícitamente, construir la cultura nacional mexicana como una síntesis armónica y prometedora del país que renacía”.<sup>25</sup>

Para 1935, con el cine y la fotografía de Gabriel Figueroa se ratificó la enorme dignidad de los semblantes populares. “Lo indígena, una acumulación de ritos, mitos, leyendas, tradiciones, cantos y bailes, se incorpora al proyecto nacional. La fotografía se convierte en instrumento privilegiado y participa así mismo en la construcción ideal llamada México”.<sup>26</sup>

Y esto se debe a que toda revolución exitosa se ha definido a sí misma en términos nacionales, puesto que la nacionalidad es el valor universalmente legitimado en la vida política.

Todo lo anterior se encuentra latente en los discursos institucionales, que tratan de otorgar un lugar a la población del país en el imaginario. Todo queda como parte de un discurso fabricado que cambia en poco la realidad concreta, un discurso incapaz de reconocer las identidades regionales propias de cada población y sus riquezas heredadas de generación en generación.

Así, apreciamos la tarea que ha asumido el estado al organizar y controlar el conjunto de la memoria social, donde define selectivamente lo que merece recordarse y lo que debe pensarse del pasado. A este objetivo parecen encaminarse una serie de intervenciones a lo largo de la historia: la unificación de la lengua nacional, la imposición de un calendario oficial de fiestas cívicas, la selección de figuras ilustres y héroes del panteón nacional,

---

<sup>25</sup> Giménez Montiel, Gilberto, *op. cit.*, p. 111.

<sup>26</sup> Debroise, Oliver, *op. cit.*, p. 117.

la distribución de monumentos y estatuas conmemorativas en el espacio urbano, y el control de los manuales escolares de historia, entre otras.

Como menciona el sociólogo Giménez Montiel, “la identidad social se define y afirma en la diferencia”<sup>27</sup>. Las representaciones sociales se relacionan con la identidad e implican la representación de los grupos de pertenencia que definen la dimensión social. Los procesos simbólicos comportan una lógica de distinciones, oposiciones y diferencias, consecuencia natural de la definición de la cultura. Tales diferencias las podemos apreciar en cada región de México, que posee elementos identitarios que la diferencian de las demás. Uno de esos elementos son sus objetos artesanales, los cuales poseen características propias de cada región, tanto en sus gráficos ornamentales como en sus formas.

Giménez Montiel define la identidad como: “la percepción de nosotros, por reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos”<sup>28</sup>. Lo cual funciona como signos o emblemas de una memoria colectiva común. La cuestión aquí es si esa memoria colectiva, corresponde o no a la población del país entero. Entonces ¿tales rasgos compartidos serían pues, aquellos emblemas nacionales sustentados en relatos históricos, o en elementos surgidos en el seno de las poblaciones del país como costumbres, ritos, etcétera?

La identidad constituye un hecho enteramente simbólico construido en y por el discurso social común. Para el sociólogo, “toda identidad pretende apoyarse en una serie de criterios que permiten afirmar la diferencia, los más decisivos son los que se vinculan con la problemática de los orígenes (mito

---

<sup>27</sup> Giménez Montiel, Gilberto, *op. cit.*, p. 111.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 182.

fundador, lazos de sangre, antepasados comunes, suelo natal, tradición o pasado común, etc.)”.<sup>29</sup>

La alusión al rito y a la fiesta nos permite señalar un modo de objetivación de la memoria colectiva. Es innegable que gran parte de la población mexicana participa de la fiesta de día de muertos y lo identifica como un rito propio, lo interesante aquí son las particularidades de cada región para su celebración, y es justo este aspecto lo que enriquece la cultura de nuestro país. También es cierto que en poblaciones del norte de México, esta celebración no existía hace un par de décadas, por lo que los pobladores no guardan un sentimiento de identidad con este rito.

El problema se presenta cuando la idea de identidad nacional surge a partir de una homogenización basada en tradiciones que sólo son propias a una parte de la población; o cuando se pretende fabricar en el imaginario colectivo la idea de tal identidad debido a la mediatización de ésta. Por ello es importante conocer, convivir y enriquecer la cultura.

Y más allá, “en nuestra época la identidad ya no puede estar basada exclusivamente en la búsqueda y culto a sus propias raíces y tradiciones [...] la identidad no tiene sentido si no se enfrenta y se asocia con las diferencias del presente y de porvenir”.<sup>30</sup>

Es decir, existe otro factor decisivo: la mundialización, que conduce a una apertura de las identidades regionales al mundo.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 111.

Cuanto más amplia y generosa es la apertura al mundo, más fuerte y compartida debe ser la identidad regional. Una región será tanto mejor socio dinámico y auténtico de la otras regiones y del resto del mundo, cuanto más llena de vida esté su identidad. La identidad es un aspecto importante del desarrollo regional. Una región sin identidad está conducida por otros y hay una alta probabilidad de que esté dominada.<sup>31</sup>

En el caso de nuestro país, poseemos una identidad histórica constituida sobre acontecimientos pasados importantes que han definido la realidad actual y que parecería englobar a la nación entera. Pero existe una identidad vivida, que es el reflejo de la vida cotidiana y del modo de vida actual en cada región de México. Esta última, poco conocida por la amplitud de nuestro territorio, es la que posee vital importancia en el desarrollo de una identidad personal que esté alimentada de esa riqueza cultural en un presente propio cada vez más modernizado y globalizado.

En una situación como la mexicana, plantear la construcción de una cultura nacional unificada significa, inevitablemente, excluir a la mayoría. Pues tal construcción es un proyecto que imaginan algunos y que sostienen otros, pero de ninguna manera recoge la condición cultural de todos. La intención de construir una cultura nacional capaz de abarcar a todos los mexicanos, ha resultado en la exclusión de la mayoría.

Así el reconocimiento del pluralismo cultural, se presenta como un recurso fundamental e imprescindible para la construcción de un México deseado, donde la admisión del pluralismo vaya más allá de ciertos elementos comunes capaces de aglutinar a los diversos grupos culturales en el interior

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 72.

del Estado nacional. Visto así, la cultura nacional no puede ser otra que el espacio para el encuentro y el diálogo entre las diversas culturas que conviven en el país, constituyendo un espacio para el florecimiento de la diversidad.

Es importante destacar, que debemos abordar a la cerámica contemporánea en México como un universo en donde caben todas las manifestaciones creativas, desde la alfarería artesanal, el arte popular, y la producción utilitaria y decorativa, hasta las propuestas estéticas actuales.

“La cuestión es si debe reflejar lo local, lo autóctono, lo pintoresco, lo atávico o si, por el contrario, debe responder a las grandes interrogantes —o, en ocasiones, tendencias— del arte universal.”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Béjar, Raúl y Rosales, Héctor (Coords.) *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM, 2008, p. 11.



## CAPITULO 2

### MARCO HISTÓRICO LA ARTESANÍA EN LA FOTOGRAFÍA

Las raíces de la artesanía mexicana se encuentran en el pasado y sobreviven en virtud de la gente común, así como de los artistas que deciden rescatar materiales o íconos propios a ella para integrarlos a sus propuestas visuales. El conocimiento de las artesanías nacionales a través del tiempo ha sido posible gracias a documentos editoriales, a colecciones particulares, y a la fotografía, que podemos encontrar en catálogos, revistas, libros, etc. También, la artesanía es parte del entorno cultural de los mexicanos desde tiempos en que no se podía registrar su imagen gráficamente.

Al respecto, Dr. Atl consideró que: “las artes populares son las que nacen espontáneamente del pueblo como consecuencia de sus necesidades familiares, civiles o religiosas”.<sup>33</sup>

Aunque el tema principal de esta investigación no es el arte popular, en el que se ha englobado al sin fin de manifestaciones culturales, y aunque sabemos que estas manifestaciones no son exclusivamente realizadas por el sector “popular”, rescatamos la definición del Dr. Atl por referirse a lo espontaneidad y a la necesidad, que se encuentra presente en el interior del artista o artesano.

Si bien la artesanía rara vez se desliga de su carácter utilitario, hemos encontrado piezas artesanales que poseen un carácter más artístico, pues no surgieron bajo una necesidad utilitaria, como en el pasado, ya que en los últimos tiempos los objetos industriales se encargan de cubrir tales funciones.

---

<sup>33</sup> De la Torre, Franciso, *Arte popular mexicano*, México, Trillas, 2003, p. 11.

Hoy en día el objeto artesanal surge como una necesidad de expresión, para reflejar un sin fin de posibilidades plásticas, estéticas y discursivas.

Para apreciar al objeto artesanal en todas sus dimensiones es necesario conocer su importancia en las diferentes etapas de la historia, así como su función en distintas propuestas fotográficas que las han utilizado para enriquecer sus discursos o para mostrar sus particularidades.

Tras consumarse la independencia de España, las artesanías mexicanas jugaron un papel importante en el proceso de construcción de la identidad nacional, pues por una parte fueron vistas como indicadores de la calidad de la mano de obra disponible en el país, recurso humano susceptible de ser aprovechado como factor de crecimiento económico, de ahí el interés que propios y extraños mostraron en ellas.

Por otra parte, el rescate de las artesanías sirvió para nutrir al repertorio del nacionalismo cultural que se inició a fines del Porfiriato y que adquirió su máxima expresión en las décadas que siguieron a la Revolución de 1910.

En la primera mitad del siglo XIX, los objetos artesanales fueron objetos de interés, por ser considerados valores propios y motivo de orgullo de los mexicanos. Lucas Alamán, líder conservador y promotor de la reactivación económica, propuso que las artesanías se exhibieran en el museo, junto con los vestigios arqueológicos del pasado precolombino, ejemplares de historia natural y las colecciones del jardín botánico, para que en su conjunto aportaran un conocimiento más exacto del país.

En tal propuesta, “los productos artesanales estarían al mismo nivel que los símbolos del pasado indígena y también de su flora y su fauna, consideradas como sello distintivo del territorio”.<sup>34</sup>

El interés por las manufacturas mexicanas se expresó fundamentalmente en tres revistas: el *Semanario de la Industria Mexicana*, el *Semanario Artístico* y *El museo mexicano*. Las dos primeras difundían recetas y técnicas para trabajar distintos materiales, haciendo sugerencias para que se aprovecharan los recursos naturales del país.

*El museo mexicano*, por su parte, contenía artículos e imágenes litográficas sobre nuestro país, que rompieron con la costumbre muy extendida de reeditar materiales provenientes del viejo continente. De esta manera, participó en la construcción de una cultura nacional, ayudando a consolidar algunas identidades regionales: Puebla con los muñecos de cera, Tonalá con los tibores y la loza, y Michoacán con las lacas y el arte plumario.

Ese aumentado interés por los productos artesanales condujo la creación de la Escuela de Artes y Oficios en 1843, generando una valoración social más amplia de las manufacturas mexicanas e incluso de los propios artesanos.

En la época, existieron abundantes referencias a la destreza manual de los mexicanos y frecuentemente fue reconocida como un atributo nacional. Sin embargo, este discurso no era nuevo, y de hecho inició con las Cartas de Relación que Cortés envió a la Corona española.

Cuando los españoles llegaron a México, quienes practicaban el oficio de la alfarería ya eran considerados artistas. Fray Bernardino de Sahagún recogió

---

<sup>34</sup> Béjar, Raúl y Rosales, Héctor (Coords.), *La identidad nacional...* p. 31.

de sus indígenas informantes el siguiente texto, que data mediados del siglo XVI, dónde le rebelaban la aceptación que el alfarero tenía como artista en la sociedad indígena.

*Alfarero*

*El que da un ser al barro:*

*de mirada aguda, moldea,*

*amasa el barro.*

*El buen alfarero:*

*Pone esmero en las cosas,*

*enseña al barro a mentir,*

*dialoga con su propio corazón,*

*hace vivir a las cosas, las crea,*

*todo lo conoce como si fuera un tolteca,*

*hace hábiles sus manos.*

*(Textos de informantes  
de Sahagún.*

*Traducción de Miguel  
León-Portilla)<sup>35</sup>*

La cerámica es un arte antiquísimo que se remonta a la revolución neolítica, cuando tuvo lugar el cambio en el estado cultural del hombre y pasó de ser cazador y recolector, a productor de alimentos.

Como apunta Edward Williams, “la preparación y almacenamiento de granos hizo que los recipientes de barro cobraran una importancia inusitada para las

---

<sup>35</sup> Moysen, Xavier (Coord.), *Cuarenta siglos de arte mexicano*, México, Herrero, 1981, p. 38.

primeras sociedades agrícolas: la manufactura de vasijas de barro cosido fue un rasgo universal de todas las culturas del periodo Neolítico”.<sup>36</sup>

Fue en esa etapa en la que se volvió sedentario y agricultor, y recurrió al aprovechamiento del barro para transformar en alimentos los productos de su economía. Así logró las primeras vasijas y se volvió alfarero.

En América sucedió lo mismo que en el Viejo mundo: “Las cerámicas más antiguas conocidas en el Nuevo Mundo se remontan al octavo milenio antes del presente”.<sup>37</sup>

En esa época se retiraron las últimas glaciaciones y desapareció la fauna mayor de la que dependía el hombre americano para su alimentación, por lo que se volvió sedentario. Eso dio lugar a la aparición de la cultura mesoamericana, que abarcó parte de nuestro territorio y que desarrolló una alfarería amplia y rica durante unos veinte siglos.

En ese periodo, los habitantes de Mesoamérica hicieron cerámica de innumerables formas, para distintos usos, desde la utilitaria, hasta la ceremonial y suntuaria.

Con el tiempo, la alfarería se convirtió en una ocupación completa. Sus formas y decoraciones se multiplicaron y dieron lugar a piezas extraordinariamente bellas. Sus variados estilos se identifican espacial, temporal y estéticamente con cada uno de los pueblos que integraron la cultura mesoamericana.

---

<sup>36</sup> Williams, Edward y Weigand, Phil C. (Coords.), *Estudios cerámicos en el occidente y norte de México*, México, Instituto Michoacano de Cultura y Colegio de Michoacán, 2001, p. 17.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 19.

Posteriormente, la cerámica cambió y se transformó al fundirse con las tradiciones alfareras occidentales que fueron introducidas en el periodo colonial. Ambas tradiciones desembocaron en la alfarería de nuestros días. Las formas y técnicas que se heredaron de aquellas dos culturas, más los cambios producidos durante el desarrollo histórico mexicano, dieron lugar a la alfarería contemporánea llena de significaciones del pasado y amplias repercusiones culturales.

Manifestaciones culturales mexicanas como la vertida en cerámica y en otros materiales, han sido objeto de estudio por parte de arqueólogos, sociólogos, antropólogos y etnólogos, etc., quienes, tras hacer uso de la litografía para la difusión de sus estudios, acudieron a la fotografía.

Como lo menciona Oliver Debroise, “los etnólogos en los últimos años del siglo XIX utilizaron la fotografía para complementar la documentación, en algunos casos, en extremo incompleta, de los usos, costumbres, ritos y leyendas de algunos grupos indígenas”.<sup>38</sup>

En este momento histórico se sitúa el primer antecedente del registro fotográfico que captura la imagen de las artesanías mexicanas, las cuales constituían un elemento de interés para los etnólogos que estudiaban nuestras tierras.

León Diguet es un ejemplo del científico decimonónico que se sirvió de la fotografía como instrumento de precisión. Con ella captó diversos objetos propios a grupos indígenas de aquellos tiempos. Sus imágenes estaban

---

<sup>38</sup> Debroise, Oliver, *op. cit.*, p. 187.

cargadas de una mirada fría, que no buscaban una composición fotográfica o alguna estilización.

La labor fotográfica más interesante de Diguët, es el amplio estudio sobre los huicholes de la sierra de Nayarit, donde presenta una muestra de detalles de habitaciones y de templos de adobe adornados con su tributo de jícaras pintadas y cuerdas entrelazadas con plumas de guajolote. Su obra conforma un reportaje, representativo de la gente y de sus objetos, aunque poco simpático o complaciente, debido a la falta de manejo estético de la imagen.

Frederick Starr, investigador norteamericano que realizó varias misiones etnológicas, teniendo a Japón y México como principales puntos de interés, publicó numerosos estudios y exposiciones etnológicas, entre los que destaca su *Catalogue of a collection of objects illustrating the folklore of Mexico*.

Se trata de un catálogo fotográfico en el que le interesaba transmitir un máximo de información visual, como lo podemos apreciar en la primera imagen esa obra (*fig. 11*).

Pero también intenta capturar algo más difuso, y quizás esencial: las actitudes cotidianas y los objetos, los productos de una artesanía, los métodos de construcción en piedra, en adobe o palma y los sencillos adornos de las casas. Todo lo anterior se observa en muchas de sus imágenes.



Figura 11. Frederick Starr, *Wall display of kitchen pottery: Silao, 1899*, México. En Debroise, Oliver, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 28.

En 1923, con la creación del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, en su manifiesto se definió al arte del pueblo como “la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo” y a su tradición indígena como “la mejor de todas”. Como resultado, muchos artistas volcaron su producción a la revalidación y a la estética del indigenismo, y la fotografía no es la excepción.

Fotógrafos como Cruces y Campa, Lorenzo Becerril, Hugo Brehme y Eduard Weston se ocuparon de capturar el “alma nacional” que parece haber dejado sus rastros en los objetos y en los rostros de sus habitantes.

En 1926, Weston tomó *Tres ollas de Oaxaca* (fig. 12), cuya imagen fue expuesta en México y publicada por el periodista estadounidense Frances Toor en su revista *Mexican Folkways*. Esta fotografía guardaba para Weston una significación especial pues, según sus palabras, artesanías como esas “están hechas en la tradición de los ídolos antiguos, sus descendientes directos, obviamente”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 305.

La fotografía participó en la construcción del mexicanismo, gracias a imágenes como esa. Como da cuenta Debroise, la importancia de la obra es mayúscula:

... puede considerarse como una de las más acabadas realizaciones del arte moderno mexicano, en el sentido de que sintetiza –luego, significa- intrínsecamente la búsqueda de los años veinte: en extremo sencilla y depurada, entrelaza la herencia de la cultura popular y las referencias a la cultura antigua (las ollas, fabricadas de la misma manera desde hace siglos, tienen el fondo redondo para asentarse en la tierra, confundirse con ella, explica Weston fascinado) a la vez que la técnica fotográfica y la forma abstracta son absolutamente contemporánea.<sup>40</sup>



Figura 12. Edward Weston,  
*Tres ollas de Oaxaca*,  
1926, México, Plata gelatina.

En:

<http://www.artnet.com/auctions/artists/edward-weston>

[Consulta: 1 abril 2014]

Posteriormente la fotografía se convirtió en el principal vehículo de difusión de expediciones e investigaciones antropológicas. Entre los fotógrafos antropólogos que trabajaron en México se encuentran Ursula Bernath, Evelyn Hoffer, Henri Cartier Bresson, Eva Sulzer, y Ruth Lechuga, entre otros. En particular, esta última artista ha dedicado gran parte de su

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

producción fotográfica a la artesanía mexicana, acompañando abundantes estudios realizados sobre el tema.

La curiosidad del antropólogo, por otra parte, ha marcado el trabajo de fotógrafos como Mariana Yampolsky, Flor Garduño, Nacho López, Rafael Dóniz, Pablo Ortiz Monasterio, Pedro Meyer y Graciela Iturbide. Así, Flor Garduño desarrolló una obra en la que combinó un realismo de leve acento fantástico con la fotografía antropológica, determinada en gran medida por la relación que establecen los objetos con sus personajes. Pero en su propuesta prescinde en muchas ocasiones de los sujetos, construyendo su discurso únicamente con objetos, como es el caso de *Armadillo*, Tlacuitlapa, Guerrero, México, 1987 o *Macho y hembra*, Oaxaca. México, 1982.

Entre 1977 y 1980 Lourdes Grobet realizó un estudio de campo en la zona purépecha del estado de Michoacán, destinado a evaluar mediante la fotografía la acción de los cambios sociales en el uso de objetos artesanales y en los rituales de las fiestas indígenas.

En 1994, como parte de un proyecto de apoyo a pueblos indígenas para estudiar las formas de representación y autorepresentación de los pueblos, comunidades y organizaciones indígenas de Chiapas, la artista norteamericana de padre Yucateco, Carlota Duarte, dio a conocer la producción fotográfica de un conjunto de indígenas habitantes de Chamula, a quienes proporcionó instrumentos y materiales fotográficos (cámara, ampliadora, químicos) y el conocimiento necesario para su uso.

Entre aquellos chiapanecos se encontraba Maruch Sántiz Gómez, quien posee una peculiar manera de enfocar objetos, dándoles un sentido inesperado (*fig. 13, 14 y 15*). Se trata de utensilios domésticos, ollas, metates,

cucharas, muebles y objetos propios de su entorno cotidiano, que en las composiciones fotográficas funcionan como signos al servicio de una narrativa no occidental.

Cada una de sus fotografías se basan o ilustran un proverbio tzotzil. Al ser observadas por un público que consume arte contemporáneo, se presentan como una microinstalación conceptual donde “lo arcaico de su proceder coincide con operaciones típicas del arte contemporáneo —y de hecho, son el motivo de la incorporación de su obra a las prácticas más avanzadas—”.<sup>41</sup>

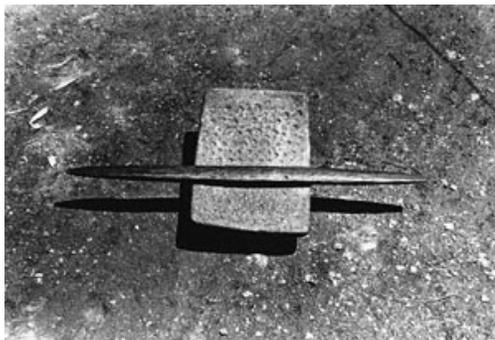


Figura 13. Maruch Sántiz Gómez, Smetz'ul muk'tik bot/Para evitar que caigan granizos grandes, Plata gelatina, 1994, México.

En: <http://www.zonezero.com>

[Consulta: 1 abril 2014]

Secreto para evitar que caigan granizos grandes: se recogen trece granizos y se empiezan a moler en el metate, utilizando como mano de metate el palo de tejer.



Figura 14. Maruch Sántiz Gómez, Yo' sna' sut talel ta

sna ch'ayemal tz'i'e/ Para llamar a casa a un perro perdido, Plata gelatina, 1994, México.

En: <http://www.zonezero.com>

[Consulta: 1 abril 2014]

Para que regrese a casa un perro perdido, se asienta un jarrito de barro en medio de la puerta, se le pega a la boca del jarrito, se le dice tres veces el nombre del perro: ¡Ven, aquí está

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 187.

tu casa! ¡Ven, aquí está tu casa! ¡Ven, aquí está tu casa!, se le dice. El perro regresará al día siguiente o al tercer día. Si no hay un jarrito, se puede soplar tres veces un tecomate.



Figura 15. Maruch Sántiz Gómez, Jach'ubil/El peine, Plata gelatina. 1994, México.

En: <http://www.zonezero.com>

[Consulta: 1 abril 2014]

Es malo peinarse en la noche, porque se dice que morirá nuestra madre.

Con lo anterior, hemos intentado realizar un esbozo general de el papel que ha tenido la fotografía en la valoración de el objeto artesanal a lo largo de más de cien años, por un lado como fascinación y por otro como parte de una estrategia de legitimación de lo mexicano.

### CAPÍTULO 3 EL OBJETO ARTESANAL CERÁMICO EN MÉXICO

Es sabido que somos un país étnica y culturalmente plural, y en este escrito pretendemos adentrarnos en el estudio de una de sus manifestaciones culturales. Nos interesa profundizar en una expresión cultural que ha fungido de cierta manera como un indicador para conocer las identidades regionales de nuestro país: la producción artesanal en cerámica.

Se trata de una de las expresiones artesanales y artísticas más antiguas de la humanidad y su producción ha estado presente a lo largo de la historia del territorio mexicano, permitiéndonos conocer los horizontes culturales de sus poblados. Por tal motivo, tomaremos este proceso de producción como hilo conductor de este capítulo.

Para profundizar, en este apartado enunciaremos los centros artesanales más importantes de nuestro país y nos enfocaremos en la producción cerámica de un poblado en especial: San Agustín Oapan, Guerrero. A partir de lo anterior, estudiaremos los procesos intrínsecos de la cerámica, lo que nos permitirá hacer una valoración de la cerámica de ese lugar. De esta forma, a partir de las diferencias y puntos en común conoceremos un poco más sobre este tipo de cerámica de los pueblos del Río Balsas.

Podemos decir que la producción cerámica se muestra como la transformación de un pedazo de mundo que se ha separado de su contexto, para así construir una forma, un objeto con valores culturales. Con tal producción, las manos del artesano dejan una huella en el mundo: la transformación de la materia hacia el contexto de los objetos.

Al producir un objeto artesanal se saca un elemento del mundo para llevarlo

a otro, es decir, de la naturaleza al mundo de la cultura. Este proceso también se lleva a cabo en la elaboración de productos industriales. Pero lo que sucede con la elaboración artesanal, es que las manos del artesano se brindan la oportunidad de crear productos no alienados o estereotipados, como sucede en la producción industrial.

Al momento de encontrarse frente a la materia, el artesano tiene en mente la idea de una forma ya establecida, y al transformarla, se genera un choque entre la idea y la resistencia que opone la materia hacia la concretización perfecta de esa idea.

Como resultado, constantemente se obtienen productos diferentes, improbables:

La creación significa elaborar ideas nuevas durante el proceso de hacer. Las manos no actúan de forma creativa cuando le imprimen estereotipos (ideas ya establecidas) a una materia prima preparada *ad hoc*, que es el proceso de la manufactura industrial. Actúan creativamente sólo cuando le imprimen prototipos (ideas nuevas) a una materia prima que es realmente nueva, en otras palabras, que está comprendida por las manos durante este proceso específico de la producción.<sup>42</sup>

Así, la elaboración de dichos prototipos nos brinda la oportunidad de no caer en una repetición, en un tedio de productos donde los estereotipos se reproducen en el gusto masificado. Tomando al mundo con nuestras manos, tenemos la posibilidad de transformarlo de manera improbable, y eso es

---

<sup>42</sup> Vilem, Flusser, Los gestos, fenomenología y comunicación, Barcelona, Herder, 1994, p. 79.

justamente lo que observaremos, más adelante, en el proceso de elaboración de la cerámica llevado a cabo en los talleres artesanales.

### 3.1 PROCESOS CERÁMICOS

Los objetos cerámicos artesanales son el producto final de un proceso en el que se transforman y endurecen los materiales de partida, es decir, la materia prima. El proceso cerámico consta de cinco etapas:

- 1) La selección y preparación de las materias primas
- 2) La preparación de la mezcla, homogenización y amasado
- 3) El modelado, que puede hacerse por varios procedimientos
- 4) El secado
- 5) La cocción

Las materias primas cerámicas son los materiales de partida con los que se fabrica el producto cerámico. Los productos cerámicos que constituyen la cerámica artesanal están preparados con materias primas naturales, que de acuerdo con su función pueden ser plásticas o no plásticas. Las primeras son esencialmente arcillas. Las no plásticas pueden tener una función de “desgrasante”, ya que reducen la plasticidad y facilitan el secado; también pueden ser elementos “fundentes”, al facilitar una cocción a menor temperatura.

La arcilla es una roca sedimentaria formada por partículas muy finas que mezclada con agua se vuelve plástica. La arcilla endurece con el secado y el calor, y contiene filosilicatos y otros minerales (minerales de arcilla), que le comparten las mismas propiedades. Las reservas de este material en el mundo son ilimitadas, y principalmente se usan las de los yacimientos más

próximos a los centros de producción artesanal.

En cuanto a los minerales no plásticos, los más usuales son los feldespatos, que son fundentes, los cuarzo y arenas silíceas que actúan como inertes, y la calcita y dolomita, que pueden ser reactivos y también fundentes.

Los productos cerámicos se pueden clasificar por su temperatura de cocción y por su coloración final.

Productos de color (barro rojo)

Temperatura: 750° – 1100°C

Productos de cocción blanca

Temperatura: 1100° – 1300 °C

Productos refractarios

Temperatura mayor a 1450 °C

Las arcillas de color normalmente son arcillas rojas, y las arcillas blancas son arcillas caoliníferas. En cada grupo se pueden distinguir los esmaltados y los no esmaltados.

En la cerámica, la dureza es una de las principales características técnicas de los productos, y se mide por la Escala Mohs, desarrollada por el químico, matemático y físico, Friedrich Mohs (1773-1839). Él empezó a clasificar los minerales por sus características físicas, en lugar de su composición química, como se había hecho hasta entonces.

Mohs eligió diez minerales a los que atribuyó un determinado grado de dureza en su escala, empezando con el talco, que recibió el número 1, y terminando con el diamante, al que asignó el número 10. De acuerdo con la

escala, cada mineral puede rayar a uno más blando, es decir, a los que tienen un número inferior a él, y puede ser rayado por los que tienen un número igual o mayor al suyo.

En el caso de la cerámica de alta temperatura, su dureza de grado ocho le da una gran resistencia a la abrasión y una larga durabilidad. En el caso de la cerámica de baja temperatura, su dureza de grado cuatro hace que no sea completamente impermeable, mientras que la cerámica de temperatura media alcanza una dureza de grado cinco.

Dureza	Mineral	Observaciones
1	Talco	Se puede rayar fácilmente con la uña
2	Yeso	Se puede rayar con la uña con más dificultad
3	Calcita	Se puede rayar con una moneda de cobre
4	Fluorita	Se puede rayar con un cuchillo
5	Apatito	Se puede rayar difícilmente con un cuchillo
6	Ortoclasa	Se puede rayar con una lija de acero
7	Cuarzo	Raya el vidrio
8	Topacio	Raya a todos los anteriores
9	Corindón	Zafiros y rubíes son formas de corindón
10	Diamante	Es el mineral natural más duro

Tabla 1. Escala Mohs

### 3.2 LA CERÁMICA DE SAN AGUSTÍN OAPAN, GUERRERO

San Agustín Oapan es uno de los centros alfareros del Alto Balsas de Guerrero, región donde también se ubican otros poblados de tradición alfarera como Ameyaltepec, Tolimán, Acatlán y Atzacaloya.

Su base de subsistencia es la agricultura de temporal. Se cultiva maíz, frijol, calabaza, ajonjolí y sandía, en su mayor parte para consumo local. Las tierras de cultivo, no obstante, son regulares o malas y no hay tierra buena debido a la erosión de los suelos. Por esta razón, los pobladores de esta región se han dedicado desde épocas remotas a la producción de cerámica, que se ha convertido en un medio más de subsistencia.

En esta región, el proceso de producción de las piezas cerámicas se caracteriza por el uso de una técnica ancestral, que ha sido heredada de generación en generación, sin variantes en la elección de la materia prima, la preparación de la masa y el modelado.

El decorado de las piezas ha variando con el tiempo, mantiene cierta similitud con motivos aztecas, combinados con figuras de flores y animales, y recientemente ilustra escenas de la vida de ese poblado.

Como menciona Rosa María Reyna, “la tradición cerámica, ha traspasado el umbral de la época prehispánica y se le encuentra en uso hasta nuestros días en comunidades nahuas del Balsas”.<sup>43</sup>

Detrás de la producción de sus objetos de uso, encontramos un conocimiento tecnológico tradicional. El proceso es simple y accesible a hombres y mujeres por igual, pero implica un conocimiento del entorno y de sus recursos.

---

<sup>43</sup> Reyna-Robles, Rosa María, *La cultura arqueológica Mezcala*, Colección Científica 487, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004, p. 231.



Figura 16. Ánfora, Altura: 50 cm, pieza encontrada (posible origen prehispánico). 1950, Oapan, Guerrero. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

### *3.2.1 Elaboración cerámica de Oapan*

La cerámica que se produce en este lugar se puede clasificar en los productos de color (arcillas rojas) que se hornean a una temperatura baja (750° – 1100°C). Además, poseen la característica de la cerámica mesoamericana de no estar esmaltada. Tras la cocción adquiere una dureza de grado cuatro, lo cual la hace un artículo poco resistente.

A continuación, revisaremos el proceso de elaboración de San Agustín Oapan basados en las cinco etapas que mencionamos en el apartado anterior.

#### 1. Selección y preparación de las materias primas

El proceso cerámico comienza con la selección de las materias primas que deben formar parte de la composición de la pasta. En el caso de la cerámica de San Agustín Oapan consta fundamentalmente de dos tipos de arcilla: arena y pochote, y algodón silvestre, que se obtiene del árbol conocido como Ceiba pentandra o pochote.

Los componentes de la arcilla con la que se elabora la cerámica de esta región son sílice y aluminio, es decir silicoaluminato. La arcilla se encuentran en yacimientos naturales cercanos al pueblo. Los hombres la sacan en lajas y la acarrear en burro. Cabe mencionar que las dos arcillas son recolectadas en distintos sitios.

## 2. Preparación de la mezcla, homogenización y amasado

En esta etapa del proceso se ponen a remojar las arcillas (humectación), las cuales se mezclarán entre sí en proporciones iguales. Primero se limpian de piedras y después se muelen y cuando queda muy fina, se le pone el pochote que junto con la arena se utiliza como desgrasante. Su función es separar un poco las partículas de barro entre sí, de manera que al cocerse las piezas y perder humedad, no se revienten.

Posteriormente, se deja reposar la mezcla un tiempo determinado. Para más adelante amasarla y dejarla apta para trabajar. Este proceso, entre otras cosas, evita que en el material se llene de burbujas de aire en su interior y exploten en el horno rompiendo la pieza.

## 3. Modelado

El modelado es el proceso por el cual se le da la forma adecuada al producto. Cuando la arcilla y los otros materiales han sido mezclados y amasados, se

obtiene una pasta muy suave que se puede modelar. La arcilla puede adquirir la forma deseada, debido a la atracción química entre las partículas..

Los ceramistas básicamente emplean tres técnicas para moldear: a mano, con torneta o con moldes. En Oapan, las mujeres son quienes modelan la pasta y lo hacen a mano. La técnica se conoce como pastillaje, que consiste en el agregado de porciones de pasta en rollo o plana. Las formas que modelan incluyen objetos de ornato y funcionales. Algunos productos elaborados son: coladeras (*fig. 17*) cántaros o ánforas, tapaderas, cajetes, tinajas (*fig. 18*), candeleros y sahumadores, fruteros, y una diversidad de figuras zoomorfas y antropomorfas como artículos de ornato.

Antes de que la pieza se encuentre totalmente seca, cuando posee una dureza de cuero, se procede a bruñirla, que es, básicamente, presionar la superficie de la cerámica una y otra vez con un objeto liso, que puede ser piedra, hueso, vidrio, madera, etc., con el propósito de cerrar el poro de la arcilla y lograr que se vuelva impermeable, adquiera brillo, y dejarla totalmente tersa y sin ninguna irregularidad. El bruñido también asegura una correcta cocción en el tipo de horno usado en la localidad: el horno primitivo.

#### 4. Secado

Una vez modeladas las piezas, se procede al secado de éstas, que dura varios días. El secado es el mecanismo por el cual se elimina el agua que humedece la pieza, y es necesario para que la cocción del cuerpo cerámico se realice adecuadamente. Durante la eliminación del agua, la pasta disminuye su volumen de manera proporcional al agua eliminada. En este caso, la pieza disminuye su volumen 10% aproximadamente.

Si poseemos una arcilla plástica compuesta por una mezcla mínima de partículas de arcilla finalmente divididas y agua, esta arcilla debe su plasticidad a que las partículas están separadas por películas de agua de modo que podían deslizarse unas sobre otras.

Cuando el agua se elimina por evaporación, las partículas se aproximan unas a otras al hacerse más delgadas las películas de agua, de manera que la arcilla se contrae. El cambio en el volumen de la arcilla es exactamente igual al agua perdida, y tiene lugar hasta que las partículas llegan a ponerse en contacto unas con otras.

El efecto final es la pérdida de volumen y peso por la evaporación del agua, un color más claro y mayor rigidez. El siguiente paso es su decorado.

## 5. Decorado

El artesano nahua del Alto Balsas utiliza es sobre todo los recursos naturales de su región. Tanto el caolín como el manganeso se obtiene de minas cercanas a la zona, y que para la escala en la que realiza su trabajo son recursos inagotables.

La materia prima para el decorado está compuesta por caolín, óxido de hierro y óxido de manganeso.

El caolín se mezcla con agua para producir una pasta que se utiliza para realizar un engobe blanco, es decir, para cubrir la parte exterior de las piezas una vez modeladas y secadas, cuando aún se encuentran en la fase de dureza de cuero.

El óxido de manganeso se mezcla con goma de mezquite para producir un pigmento negro que se usa para trazar el contorno de los decorados sobre el engobe blanco ya seco.

El óxido de hierro se mezcla con agua hasta formar una pigmento anaranjado que se usa para cubrir el interior del contorno de los trazos hechos con el óxido de manganeso.

Otro tipo de decoración se hace colocando aplicaciones de piezas hechas en el mismo barro, por ejemplo, la cabeza de una serpiente, las patas de un cenicero o algunos detalles del tocado, que aplicados en esta forma quedan en relieve sobre las piezas.

Lo que distingue a los objetos de este poblado de los de otras regiones es su decorado. En otras palabras, su decorado es su sello.

“El ornamento primitivo, tanto por su origen como por su naturaleza fundamental, no está destinado a servir de elemento decorativo, si no como una marca o símbolo prácticamente significativo.”<sup>44</sup>

El código gráfico utilizado en sus decoraciones debe tener un carácter tan instrumental en su producción plástica, como lo tiene nuestro alfabeto en la producción lingüística.

## 6. Cocción

Una vez decorada la pieza se procede a su cocción, que es una de las partes más delicadas del proceso, ya que si el calor no está bien graduado algunas piezas pueden romperse. Generalmente se pierden dos de cada diez piezas

---

<sup>44</sup> Franz, Boas, *Primitive Art*, New York, Dover, 1927, p.132

puestas a cocer. Por esta razón, se utilizan combustibles que producen un calor suave y constante, como la caña del maíz y la majada de las vacas.

En San Agustín Oapan, la cerámica se cuece en hornos, específicamente una fogata a ras del suelo. Como consecuencia, sólo pueden quemarlas (cocerlas) cuando las condiciones del clima lo permiten, de lo contrario pierden un buen porcentaje de piezas por la falta del control del calor. La única manera como han podido controlar el calor es utilizando los cacharros para cubrir un poco la fogata y concentrar el calor.

Lo que sucede con la materia en el momento de la cocción es que a medida que la temperatura de tratamiento de la arcilla aumenta, se produce un endurecimiento, seguido de una compactación, y finalmente de una transformación de la arcilla en cerámica. Durante la cocción se produce una considerable contracción, debida a la disminución del tamaño de las partículas y a una reestructuración de las moléculas dentro del material cerámico. Y es así, con la quema, que el proceso de elaboración, está terminado.



Figura 17. Anselma Domínguez, Coladera (cerámica de baja temperatura), 2011, medidas: 30 x 30 x 25 cm., México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.



Figura 18. Anselma Domínguez, Tinaja (cerámica de baja temperatura), 2011, medidas: 30 x 45 x 30 cm., México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.



Figura 19. Venado, 2010, Altura: 26 cm., México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

### 3.2.2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La zona norte de Guerrero forma parte de lo que los arqueólogos llaman las culturas de Occidente, y en la época prehispánica estuvo habitado por muchos y muy variados grupos indígenas, algunos de los cuales hablaban náhuatl. El hecho de que la zona del occidente de México constituyera en esa época una especie de corredor cultural permitió el paso a muy diversos elementos originarios de diferentes grupos y conformó en esa región una especie de mosaico cultural.

Los descubrimientos hechos a través de excavaciones arqueológicas, permiten darse una idea de la rica tradición artística y artesanal de la región, en la que se encontraron restos de alfarería de diversos tipos y colores, puntas de flechas, navajas, hachas, figuras de animales y representaciones humanas en piedra tallada, cuentas de metal, concha y piedra, metates cazuelas, cajetes y otros objetos que hablan de la vida cotidiana; tumbas y restos de construcciones que sirven como testimonio de una importante vida ceremonial.<sup>45</sup>

En la época de Moctezuma Xocoyotzin, la región del Balsas, que actualmente pertenece a la cabecera municipal de Tepecoacuilco, formó parte de una enorme provincia tributaria que comprendía a diversas poblaciones, entre ella San Agustín Oapan.

En la cerámica de Oapan abundan las formas esferoides generalmente en la parte de arriba y debajo de los diseños centrales. Al tener esta forma y circundarlos, los objetos parecen no tener principio o fin. Se presentan de un modo especial para la representación de esta idea de infinitud (*fig. 20*).

---

<sup>45</sup> Stromberg, Gobi, *El Universo del Amate*, México, Culturas Populares, 1994, p. 65.



Figura 20. Ánfora, 2010, Altura: 40 cm, México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.



Figura 21. Detalle de Ánfora, 2010, Altura: 40 cm, México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

Por ser uno de los grupos que a través de los siglos han sobrevivido al proceso de dominación y explotación, San Agustín Oapan es poseedor de importantes expresiones de una cultura distinta y ajena a la occidental, rasgos

que lo vinculan a sus orígenes y le da una identidad propia, diferenciándose de la sociedad dominante.

Una muestra de ello es su producción cerámica, ya que la persistencia temporal es uno de sus principales atributos. De acuerdo con investigaciones antropológicas recientes, abarca, en la época prehispánica, un rango que va desde el Preclásico Medio hasta el Posclásico, y que aún puede encontrarse en nuestros días. Se caracteriza por sus baños blancos gruesos o tenues sobre los que se pintaron diseños en tonos rojos, negros y marrones (*fig. 16*). Tal producción cerámica sigue aún vigente.

Por otra parte, cada pieza tiene algo de particular; por lo tanto, la variedad de los elementos decorativos, a pesar de seguir tendencias bastante definidas, es prácticamente incontable. Por esta razón, en el presente estudio haremos una recopilación de elementos decorativos que nos permitan establecer relaciones entre ellos y obtener una idea general de la forma más común como se utilizan estos elementos, e intentaremos recuperar las experiencias estéticas olvidadas.

Los diseños incluyen principalmente motivos zoomorfos y florales, combinados con roleos y volutas, como se aprecia en la *figura 22*. Otros presentan bandas sencillas y puntos grandes, similares a diseños de vasijas prehispánicas.



Figura 22. Ánfora, 2011, Altura: 25 cm, México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.

En la *figura 23* se muestra un cuadro comparativo que contiene motivos de decoración que se usan actualmente en San Agustín Oapan y motivos usados en la cerámica azteca. A la derecha encontramos una muestra de decorados que José Luis Franco y Frederick A. Paterson mostraron como resultado de sus investigaciones en el libro *Motivos decorativos en la cerámica azteca*, editado por el Museo Nacional de Antropología e Historia. En las dos columnas siguientes, se presenta una muestra de cenefas realizadas sobre la cerámica de San Agustín Oapan.

Podemos ver que existen motivos decorativos iguales o similares que los usados desde épocas prehispánicas; sin embargo, su uso no se asocia con la misma significación que se les atribuía en aquella época. Una conversación con los artesanos del lugar, reveló que la decoración corresponde a una manera de dibujar heredada, donde los motivos se repiten, combinan y

reelaboran de manera libre, sin pretender establecer asociaciones simbólicas o sintácticas entre los trazos.

Encontramos, por ejemplo, que los motivos que el artista plástico Adolfo Best Maugard asocia con divinidades y fenómenos naturales, en las piezas de Oapan se usan simplemente para producir armonía y ritmo, es decir, para producir belleza, adornar y decorar. Así pues, podemos encontrar representaciones gráficas de la naturaleza, que aparecen estilizadas, con las que se persigue un fin exclusivamente estético.

Si entendemos los gráficos que decoran las piezas de cerámica en Oapan como Maugard sugiere, éstos proporcionarían un rico discurso entorno a su cosmovisión y forma de vida, donde sin duda hay elementos decorativos asociados a la función del objeto.

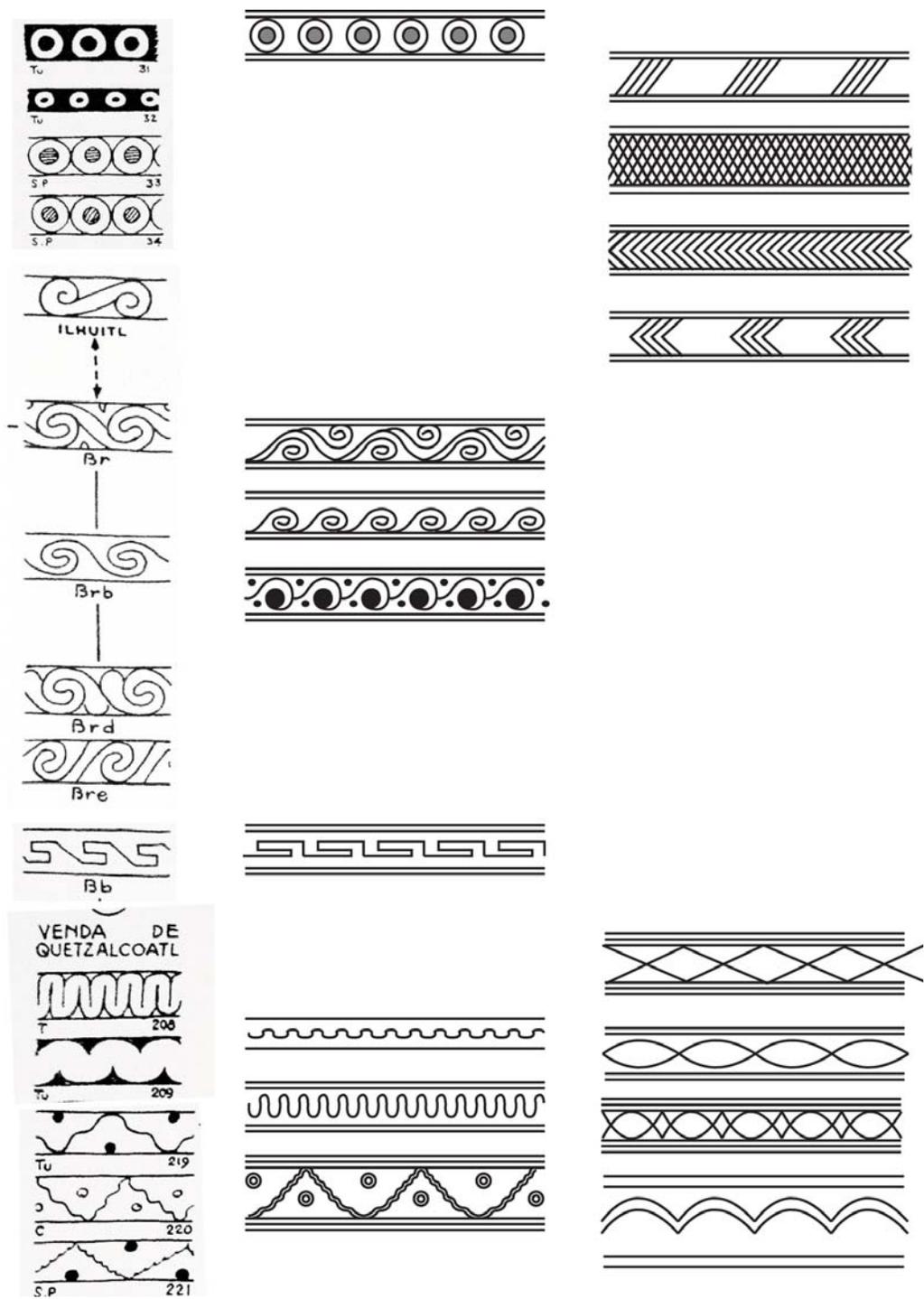


Figura 23. Cuadro comparativo de motivos de decoración entre la cerámica azteca (primera columna) y la cerámica de San Agustín Oapan (segunda y tercera columna).

En casi todos los pueblos, los motivos primarios pueden ser reducidos a variantes o derivaciones de la recta y el círculo. Según Best Maugard, estos siete signos primarios fueron cosas sagradas y objetos de adoración, pues representaban a los dioses.

1. La *espiral*, desarrollada hacia la derecha o hacia la izquierda
2. El *círculo*, seguramente como una estilización del sol y los demás astros.
3. El *medio círculo* cortado horizontalmente, usado separado o bien continuado en forma de *M*, una posible representación de la luna o del arcoíris.
4. El motivo de la *S*, formado por un medio círculo hacia arriba y otro hacia abajo.
5. La *línea ondulada*, que sugiere el movimiento de las olas.
6. La línea en *zigzag*, seguramente la estilización del rayo, que se usa igualmente en vertical, horizontal o diagonal y está integrada por una línea simple o por paralelas con ángulos más o menos abiertos.
7. La *línea recta*, que se usa vertical, horizontal o diagonal.

Best Maugard menciona que “en el arte indio encontramos siete motivos primarios que son parte de los signos primarios que fueron comunes a toda la humanidad y que seguramente representan los mismos objetos o fenómenos y las mismas divinidades, esto es, que deben ser representaciones del sol, de las estrellas, del rayo, del agua etc.”.<sup>46</sup>

El lenguaje gráfico que emplean los artesanos en su cerámica y su pintura no necesariamente está dirigido a sujetos que lo puedan descifrar profundamente; de la misma manera, los propios productores no son cabalmente conscientes de éste. La dinámica del mercado, las exigencias de

---

<sup>46</sup> Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo*, México, Editorial Viñeta, 1962, p. 26.

la demanda y la artesanía como una actividad que les provee ingresos extras, ha provocado la constante improvisación de los artesanos (*fig. 24 y 25*).

Los objetos que se realizan en esta localidad son, en su mayoría, productos destinados al mercado, y sólo una pequeña parte se queda en el hogar de los artesanos para uso doméstico, como son las tinajas, cántaros y coladeras. Las vasijas que se usan para almacenar maíz, poseen una significación que sintetiza de un modo práctico su valor de uso, por lo que podemos considerarlas como un signo. Los cántaros, funcionan como fuente inmediata de aprovisionamiento de agua, y su ondulación nos recuerda sus relaciones dinámicas con la tierra, las plantas y el maíz. El cántaro es un microcosmos, el del mundo nahua de agricultores de maíz... una oración práctica a la vida.

Una reconstrucción oral indica que recientemente la producción alfarera en Oapan estuvo relacionada con la ceremonia de matrimonio. A los desposados se les obsequiaban piezas cerámicas para el uso doméstico (*fig. 17*), de manos de quienes las producían. Estos objetos muestran en su decorado formas que no constituyen un capricho estético, sino que pertenecen a un sistema pictográfico que se conecta con antiguas formas de pintura o representación, como ya lo vimos en el cuadro comparativo anterior.

Un ejemplo de producción bajo esta técnica se muestra a continuación. En las piezas fotografiadas en la localidad, se observa que la habilidad alcanzada por los artesanos después de muchos años de producción ha permitido trascender los elementos iconográficos, y que han encontrado en la representación de su forma de vida, la idealización de sus actividades, fiestas y ceremonias, en objetos que forman parte de su identidad.

Así pues, nos encontramos ante una variación de su artesanía plasmada en sus relatos gráficos y una decoración basada en formas florales y animales. Asimismo, da muestra de su calidad en la manufactura y en su decorado, lo que nos habla de la plasticidad que posee su cerámica.



Figura 24. Tinaja, 2010, Altura: 70 cm., México. Fotografía: Abigail Enzaldo M.



Figura 25: Hombre y animales, 2010, Altura: 25 cm, México.

Fotografía: Abigail Enzaldo M.

De esta manera, aceptamos el hecho evidente de que los cimientos fundamentales de la cultura nacional se encuentran en las capas populares que ejercen día a día una cultura. Así, un proyecto que incorpore la diversidad de experiencias históricas que todavía están vivas en México, significa un proyecto cultural que tiende a enriquecer los recursos culturales del país.

### 3.3 PRINCIPALES CENTROS ARTESANALES EN MÉXICO

Es importante hacer un recuento sucinto sobre los distintos centros artesanales que hay en nuestro país. Sin olvidar que, para esta investigación, San Agustín Oapan es una de nuestras prioridades; pero, que al mismo tiempo, es una manifestación artesanal artística dentro de un universo pluricultural que es México. Comprender lo anterior, nos ayudará a entender, por ejemplo, en qué nivel de producción se encuentra la cerámica de San Agustín, Oapan, en relación a sus co-realizadores de producción artesanal y otros aspectos interesantes.

Hemos mencionado que la arcilla proviene de diversas rocas, cuyas partículas fueron transformadas por la naturaleza a través de centurias, depositándose en grietas, estuarios o deltas. Los mantos arcillosos se localizan en todo el orbe. La distinta calidad del barro de cada región determina la forma en que se emplea este material. En algunos talleres por ejemplo, se trabaja el barro natural, sin ningún agregado, como en Atzompa, Oaxaca. En otros, se mezclan distintos barro y se les agrega arena o plumilla de tule, como en Metepec, Estado de México, para dar mayor cohesión al material.

Los ceramistas mexicanos aplican diversas técnicas para la manufactura de sus objetos. La técnica más difundida es el modelado a mano, en la que se va dando forma a las piezas sin emplear algún molde o patrón establecido, guiándose únicamente por la habilidad del artesano, como se hace en Oapan. Otra técnica es la del molde, en la que se emplean patrones de barro cocido o de yeso, para producir diversas figuras en serie, y que requiere una mezcla casi líquida. Por último, está el torneado, donde la pieza adquiere su forma sobre un torno que se acciona con los pies, con las manos o con electricidad.

De acuerdo con Carlos Espejel: “son cerca de 75 los más conocidos centros alfareros diseminados en los diferentes estados de la Republica”.<sup>47</sup> Los estados más ricos en alfarería por la cantidad de su producción son: Puebla, Oaxaca, Michoacán, Jalisco y México. A continuación, presentamos una breve semblanza de la actividad cerámica de tales regiones.

En nuestro análisis hemos encontrado diversos elementos que nos ayudan a establecer sus rasgos: diversidad en la técnica, herencia del pasado reciente,

---

<sup>47</sup> Espejel, Carlos, *Las artesanías tradicionales en México*, México, SEP, 1972, p. 34.

empleo de material propio a cada región y estilo de decorado, todo ello como, resultado del desarrollo iconográfico de cada cultura, que proporciona un estilo único a cada región. Si bien es cierto, muchos lugares han estado en contacto con las manifestaciones culturales de otras regiones o naciones y han ido incorporando otras formas y técnicas, enriqueciendo sus propios productos con estas influencias.

Adolfo Best Maugard relata, por ejemplo, que con la llegada de los conquistadores, el arte mexicano recibió una influencia poderosa del llamado arte del Renacimiento español, y que, posteriormente, con la llegada periódica a Acapulco de las Naos de China, también se hizo notar una poderosa influencia del arte de ese país.<sup>48</sup>

Los naturales asimilaron la influencia tomándola de sus telas, lacas, porcelanas y demás objetos de procedencia asiática, lo que transformó la producción artesanal cerámica, hasta convertirse en una fusión de elementos artísticos con influencia española y asiática. Como ejemplo de ello, estudiaremos brevemente la llamada “Talavera” de Puebla.

El estado de Puebla ofrece una variedad amplia de cerámicas: las hay vidriadas, de una cochura (cocción), policromadas, barnizadas y pulidas. Destacan, por el volumen de producción, los pueblos de Acatlán, Izúcar de Matamoros, Huaquechula, Amozoc, y la Ciudad de Puebla.

En esta última, entre 1550 y 1570 ya se fabricaba la loza vidriada y el azulejo, con formas árabes, como el albarello o vaso de farmacia (*fig. 27*) y formas del lejano oriente, como el tabor (*fig. 28*). Asimismo, mostraban

---

<sup>48</sup> Best Maugard, Adolfo, *op. cit.*, p. 7.

elementos ornamentales del renacimiento, tamizados y enriquecidos de los alfares de Castilla y Andalucía, donde se ubican sus orígenes.

La manufactura de la mayólica (decoración), estuvo eminentemente a manos de españoles, y mestizos, según lo indican las ordenanzas de Voceros que parten del año 1653:

“ [...] que no se pueda admitir a ningún negro, ni mulato, ni otra persona de color turbado, por lo que importa que sean españoles de toda satisfacción y confianza.”<sup>49</sup>

De esta manera, la mayólica controlada por españoles nunca presentó una fuerte influencia decorativa o formal de la cerámica indígena.

El procedimiento en la fabricación de la Talavera ha variado muy poco desde su introducción. Se usan dos clases de barro, uno al que llaman negro, procedente de las inmediaciones del cerro de Loreto, cercano a la Ciudad de Puebla; y otro llamado blanco, extraído de los alrededores de Valsequillo. Las piezas torneadas se someten a cocción doble, la decoración se hace al pincel y los colores se obtienen de diversos minerales pulverizados como el óxido de cobalto, que da el color azul, y el óxido de estaño que da el rojo.

Los diseños más usuales son la flor de caracol, el plumado azul y la randa negra o de colores. Se trata de una cerámica vidriada, que requiere de dos quemas, una para endurecer el barro y la otra para endurecer el esmalte, la primera quema se hace entre los 600 a 800 grados centígrados, y la segunda de los 900 a 1200 grados centígrados.

---

<sup>49</sup> López Cervantes, Gonzalo, *Cerámica Mexicana*, México, Everest Mexicana, 1983, p. 93.

En la actualidad, esta industria es totalmente mexicana pero su origen es hispano y fuertemente influenciado por el arte asiático, como resultado de la imitación de objetos de porcelana china, manifiestos en las formas y en los tonos de azul sobre fondo blanco, característicos de la porcelana de aquel país.



Figura 27. Jarrón chinesco de Talavera, Altura: 50 cm., Puebla. En: Ruy Sánchez, Aberto, “El mundo de la talavera”, en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004, p. 135.

Figura 28. Jarrón, S-XVIII, Altura: 62 cm. En: Ruy Sánchez, Aberto, “El mundo de la talavera”, en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004, p. 137.

Por otra parte, la Ciudad de Puebla posee también una producción de alfarería utilitaria vidriada de negro sobre rojo, realizada en el Barrio de la Luz, uno de los barrios más antiguos de la Ciudad.

Es sabido que muchos de los primeros indios que llegaron a trabajar y radicar en la nueva ciudad española procedían de Cholula y Tlaxcala. Particularmente Cholula ya era famosa por su alfarería. Lo lógico es suponer que los utensilios de cocina estaban entre las posesiones llevadas a Puebla por las esposas de los trabajadores indios.

El continuado uso de los alimentos propios a las culturas prehispánicas y las técnicas de preparación asociadas con ellos, tendieron a perpetuar las formas tradicionales de la alfarería. El uso del vidriado y el torno en la cerámica de negro sobre rojo, indican que su producción también tiene influencias españolas.

Cabe destacar que cada producción se diferencia por el uso para el que fue destinada. En el caso de la cerámica en negro sobre rojo del Barrio de la Luz, está hecha para cocinar, mientras que la Talavera es un bien suntuario, que enmarca un estatus social.

En Michoacán, sin lugar a dudas, la hibridación de técnicas y estilos ha enriquecido su cerámica y le ha brindado la posibilidad de abrir espacios comerciales más amplios y diversos.

El folclor, hoy en día, se desarrolla en relaciones versátiles que las tradiciones tejen con la vida urbana, las migraciones, el turismo, la secularización y las opciones simbólicas ofrecidas por los medios electrónico, por nuevos movimientos religiosos o por la reformulación de los antiguos, que hacen que las culturas campesinas y tradicionales ya no representen en su producción artesanal un carácter cerrado y estable del universo arcaico.

Tal es el caso de la cerámica de Ocumicho, Michoacán, localidad purépecha. Sus imágenes mezclan las serpientes, los árboles y las casas purépechas con elementos de la vida moderna, con escenas bíblicas y eróticas.

En los años sesenta al disminuir las lluvias, y con la necesidad de expandir la alfarería para compensar lo perdido en el campo, surgió un mito regional: la representación del diablo, un personaje importante en las creencias precortesianas de la región y también durante la colonia.

El relato popular que da origen a este personaje en la alfarería explica que: “el diablo recorría Ocumicho y molestaba a todos, se metía en los árboles y los mataba, luego persiguió a la gente, que se enfermaba y enloquecía. A alguien se le ocurrió que había que darle lugares dónde pudiera vivir sin molestar a nadie. Por eso hicimos diablos de barro, para que tuviera dónde estar”.<sup>50</sup>

En su alfarería, los diablos se ven tanto en escenas sacras, como en las más cotidianas de Ocumicho: la venta de alimentos, un parto, etc. Pilotean aviones, hablan por teléfono, pelean con policías y hacen el amor con sirenas. Es un arte que habla de su vida propia y de sus migraciones, que se burla de los ritos católicos y que seduce por la libertad con la que recrea las idas y venidas entre lo tradicional y lo moderno. Es un arte que los representa e identifica, y sin embargo, está hecho para otros, pues ningún poblador utiliza un diablo para la decoración de sus casas.

Podemos pues leer el sentido humorístico de los diablitos como un recurso simbólico para elaborar transiciones bruscas entre lo propio y lo ajeno, entre

---

<sup>50</sup> García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Mondadori, 2009, p. 208.

la producción de lo conocido y la incorporación de elementos nuevos a una percepción reformulada de sí mismo (*fig 29*). Su técnica de modelado es al pastillaje, con una cocción a baja temperatura, y las piezas se pintan con anilina. Lo cual la hace una cerámica de una cochura.



Figura 29. Diablos de Ocumicho, Michoacán,

En:

<http://www.mexicodesconocido.com.mx>

[Consulta: 1 abril 2014]

El Estado de México produce cerámica de una sola cochura. Sus centros alfareros más importantes son Metepec, Tecomatepec, Valle de Bravo y Texcoco. Metepec fue y sigue siendo un centro alfarero desde la época prehispánica:

“ [...] los pobladores de esta zona acusaron la influencia cultural de los núcleos humanos más avanzados, lo cual explica que la cerámica encontrada en Metepec muestre el sellos de los estilos olmeca, teotihuacano, tolteca y azteca.”<sup>51</sup>

La existencia registrada de diversos hornos en la zona hace pensar a muchos investigadores que la producción cerámica de esta zona excedía las necesidades del autoconsumo, con lo cual su producción estaría destinada al intercambio o al tributo.

---

<sup>51</sup> Chávez Maya, Marco A., *Historia de la alfarería en Metepec*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997, p. 76.

Actualmente la cerámica de Metepec puede clasificarse atendiendo a sus fines utilitarios: la loza, comprende la manufactura relativa a los objetos de uso doméstico y principalmente de cocina; y la alfarería escultórica o juguetera, se refiere a los objetos de ornato, entre los cuales destaca su producto más distintivo: el *árbol de la vida*, una escultura hecha con hojas de barro que se inspira en la historia bíblica de Adán y Eva en el paraíso (*fig. 30*).

El origen en Metepec de esta pieza artesanal popular data del siglo XVI y ha sufrido infinitas variaciones inspiradas en las propias visiones fantásticas de los alfareros, o por los lineamientos del mercado nacional e internacional. Se realiza en cerámica de baja temperatura, de diferentes tamaños, que va desde los 7 centímetros a los casi seis metros de altura. Está compuesta por varias ramas en forma de candelabro, en donde se insertan con ayuda de pequeños trozos de alambre, hojas, flores y frutos, de diversos tamaños y formas que recuerdan la flora y la fauna de México.

Algunas piezas proceden de un molde antiguo y están pintadas con colores saturados. En cada lado tienen aves, siervos, leones, y en el centro, en forma alegórica, las figuras de Dios Padre, Adán y Eva, la serpiente y el Arcángel, representando el paraíso terrenal. Sólo tiene un frente y la parte de atrás es lisa.

La figura, es producto del sincretismo de los árboles prehispánicos y de los judeocristianos, que simbolizan así el mundo infernal (las raíces), el terrestre (el tronco), y el celestial (la copa). Sin embargo, también hacen su parte las nuevas concepciones modernas. Todo ello da pauta para definir patrones iconográficos que abren la posibilidad de interpretarlos y reinterpretarlos.

Indiscutiblemente el *árbol de la vida* de Metepec, se volvió famoso por el hecho de que toda una comunidad se apropió de una conducta de representación simbólica, convirtiendo lo que era un objeto ritual, en un objeto suntuario. Si bien, iconográficamente posee una serie de elementos que lo relacionan directamente con el cristianismo.



Figura 30. Tiburcio Soteno, *Árbol de la muerte*, Colección Museo Dolores Olmedo, En: Sayer, Chloë, “Un amante del barro”, en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004, p. 155.

La producción de cerámica en Oaxaca se remonta hasta las más arcaicas culturas prehispánicas. Oaxaca produce cerámica en las poblaciones de San Bartolo Coyotepec, Ocotlán, Atzompa, Jamiltepec, la ciudad de Oaxaca, Tehuantepec, Juchitán, Tonaltepec, Huazolotitlán y otros lugares pequeños que aportan su producción a mercados más importantes.

En San Bartolo Coyotepec se trabaja el conocido barro negro (*fig. 31*), que en realidad es el barro natural con reducción de oxígeno al momento de ser horneado, lo que provoca su color negro ahumado característico. Allí se esculpen figuras religiosas y humanas con los trajes tradicionales de la región, así como espectaculares sirenas, carretas tiradas por bueyes y campanas con formas femeninas. Se modelan a mano, en algunos casos se les aplica pastillaje y su acabado es bruñido.

En Ocotlán, Oaxaca, se producen esculturas con escenas de la vida cotidiana como mujeres del mercado, vendedoras de frutas y verduras, otros temas de carácter ceremonial como bodas, bautizos, entierros, y un tercer grupo de figuras míticas como sirenas o tritones. Son piezas modeladas a mano, horneadas y policromadas con anilinas disueltas en agua.

En Tonaltepec se producen básicamente jarras y cántaros para el acarreo de agua. La técnica empleada para su elaboración es al pastillaje y tienen un fondo cónico, para que pueda llenarse fácilmente con agua de los pozos, y puntiagudo, lo que permite asentar la vasija en el piso de tierra suelta de las viviendas o descansarlas sobre horquetas. La producción en Tonaltepec es escasa, pero lo que la hace interesante es su decorado, que se lleva a cabo en el momento de sacarlas del horno, para que la tintura, obtenida con un cocimiento de cáscara de encino, se adhiera a la pieza (*fig. 32*).

La Ciudad de Oaxaca hace un tipo corriente de loza blanca (platos y cajetes) decorada con grietas de color que se dejan escurrir sobre el fondo, de donde adquiere su nombre: “loza chorreada”.

En Atzompa, se produce cerámica vidriada en color verde, de uso común en el estado: cazuelas, apaxtles, jarros, ollas, juguetes y miniaturas. La mayoría

de las piezas se trabajan a mano, sin moldes. Además de las formas para uso doméstico, se hacen miniaturas engretadas, una técnica de vidriado a base de plomo con estaño.

La cerámica de Tonalá y Tlaquepaque, por su parte, ostenta la profunda



Figura 31. Barro negro, San Bartolo Coyotepec,

En: <http://elextraexpress.com/info/>

[Consulta: 1 abril 2014]



Figura 32. Cántaro Chorreado, Tonaltepec, Oaxaca,

En:

En:

<http://tonaltepec.blogspot.com>

[Consulta: 1 abril 2014]

huella de la influencia hispana, manifiesta en sus formas y en algunos motivos de su decoración.

Tonalá es el centro alfarero más importante de Oaxaca, por la calidad de los objetos que salen de sus alfares. El más famoso es el barro de olor de una sola cochura, decorado profusamente al pincel y luego bruñido. Los motivos de su decoración –flores, conejos, venados y soles– son muy antiguos y los artesanos los repiten una y otra vez (*fig. 33*). Algunos diseños forman parte de la heráldica de ese pueblo.

En el Siglo XIX, Tonalá y Tlaquepaque alcanzaron gran relevancia en la producción de figurillas con temas populares, charros y jaripeos, hechos de cerámica vidriada, pero sobre todo destacó la característica loza bruñida de Tonalá.

Aproximadamente en 1914, con la intervención e influencia de algunos de los más importantes artistas mexicanos, los alfareros de Tonalá incorporaron la figura humana como parte de la decoración de sus piezas y comenzaron a capturar escenas de su vida cotidiana, sus actividades y paisajes. Esto trajo consigo una revaloración de las piezas por parte de turistas estadounidenses, y como consecuencia la cerámica del lugar se vio modificada por las exigencias de ese consumidor. Una pequeña industria se estableció en Tlaquepaque y los artesanos se convirtieron en obreros a domicilio.



Figura 33. Cerámica de Tlaquepaque, Tibor, Altura: 40 cm.,  
En: Ruy Sánchez, Alberto, “Cerámica de los cinco sentidos”, en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004, p. 113.

La cerámica Mata Ortiz, elaborada en Chihuahua, es producto de una reciente experimentación por parte de uno de sus pobladores, Juan Quezada, que derivó en un complejo proceso para crear vasijas policromadas. Su técnica de modelado es al pastillaje y la decoración de las vasijas se hace sobre el barro seco, lijado y bruñido (*fig. 34*).

Para elaborar la pintura negra se usa manganeso y para el rojo se usa una mezcla de óxido de hierro y barro rojo. Los alfareros más viejos usan esos tonos como resultado de una herencia de la cerámica de Casas Grandes; sin embargo, los alfareros jóvenes usan azul, verde, amarillo y púrpura, que no se elaboran con minerales de la localidad. Esta cerámica es de una cochura a baja temperatura.



Figura 34. Cerámica de Noé Quezada, medidas: 31 x 30 x 30 cm.,

En: Gilbert, Bill, "Alquimia del barro", en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004, p. 169.

REGIÓN	CARACTERÍSTICAS	ELEMENTOS SIMBÓLICOS E IDENTIDAD	FUNCIÓN	
Oapan, Guerrero	-Cerámica de baja temperatura -Elaboración al pastillaje	Técnica prehispánica  Flora y fauna en su decoración  Motivos prehispánicos en la decoración	Decorativa  Contener y almacenar alimentos	
Metepec, Edo.Méx.	-Cerámica de baja temperatura -Barro rojo -Piezas torneadas y al pastillaje	Iconografía cristiana  Árbol de la vida	Decorativa  Contener alimentos	
Coyotepec, Oaxaca	-Cerámica de baja temperatura -Barro bruñido -Reducción atmosférica -Elaboración al pastillaje	Barro negro  Motivos geométricos y florales en su decoración	Decorativa	
Tlaquepaque, Jalisco	-Cerámica de alta temperatura -Loza vidriada Piezas torneadas	Flora y fauna  Elementos heráldicos	Decorativa  Contener y almacenar alimentos	

Ocumicho, Michoacán	-Cerámica de alta temperatura -Elaboración al pastillaje	Iconos cristianos (diablos)	Decorativa	
Mata Ortiz, Chihuahua	-Cerámica de baja temperatura -Elaboración al pastillaje	Fineza en los trazos  Motivos prehispánicos estilizados	Decorativa	
Ciudad de Puebla	-Cerámica de doble cochura -Loza vidriada con mayólica -Piezas torneadas	Decoración propia a estilos renacentistas  lujo	Decorativa  Almacenar alimentos	

Tabla 2. Cuadro comparativo de las cerámicas de distintas regiones de México.

## CAPÍTULO 4 LOS USOS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En este apartado, estudiaremos el uso de la imagen fotográfica en el arte posterior a los años sesenta, particularmente en aquellos movimientos que se centraron en proponer conceptos, procesos, situaciones e informaciones. La razón que conduce a poner especial atención en este tipo de piezas, responde a la necesidad de establecer un antecedente a la propuesta personal que incluyo en este trabajo, donde el proceso juega un papel fundamental en la construcción del sentido.

La fotografía tiene poco más un de siglo y medio de existir, y dejando a un lado la banalización de la que ha sido objeto en varios momentos de su historia, uno podría preguntarse, ¿para que hacer más imágenes fotográficas en este momento de saturación icónica?, ¿la fotografía es un patrimonio para la representación?, ¿es un patrimonio cultural?, ¿lo ha sido a lo largo de su permanencia en el testimonio de nuestra realidad? Preguntas como éstas nos ayudan a definir uno de los objetos de estudio del presente capítulo, que aborda los usos de la fotografía en el arte contemporáneo.

Particularmente, nos referimos a la fotografía que utilizan los artistas, que no se inscribe en la historia del medio supuestamente pura o autónoma, sino por el contrario, que atraviesa a las artes plásticas y participa de la hibridación, cada vez más manifiesta entre los diferentes campos de producción. En este tipo de fotografía centramos nuestra atención, por presentarse como huella, conceptualización y documento que accede al rango de obra de arte.

Esta fotografía la podemos apreciar desde finales de los años sesenta, cuando

el *conceptual art* y la fotografía entablaron afinidades. Tal hibridación ha formado parte de las propuestas artísticas desde aquella década y ha enriquecido las reflexiones en torno al medio y al concepto mismo del arte, acercando a éste último a los terrenos de la crítica de la cultura. Los ejemplos son variados.

En 1968, en la Duran Gallery de Nueva York, tuvo lugar la exposición *Earthworks* en la que varios artistas presentaron, bajo formas de documentos fotográficos, con esquemas planos y textos, trabajos efectuados en la naturaleza, característicos del denominado *land art*.

En 1970, en el marco de la retrospectiva *Happening and Fluxus*, en la Galería y Museo Kunstverein de Colonia, se presentaron documentos fotográficos de acciones y *performances* de los accionistas vieneses.

En 1973, Gina Pane finalizó su *Acción sentimental* con el registro fotográfico. Al aceptar o reivindicar la dimensión efímera y precaria de sus acciones, la generación de los sesenta y setenta inventaba de este modo una nueva postura artística.

Tales manifestaciones artísticas (*Event, Happening, Land Art*) fueron transmitidas a otros por testimonios orales, o documentos fotográficos, de modo que lo que queda de aquello es el índice de una acción por medio de la fotografía. O sea, más que como un documento, funciona como reliquia, en la que la mirada trata de descifrar la huella viviente de lo que ha sido.

Artistas como Hamis Fulton, Richard Long o Robert Smithson, no limitaron el medio fotográfico a la simple reproducción documental de una acción

realizada con anterioridad, sino que lo incluyeron como parte de su proyecto, de su conceptualización y de su modo de exposición. Y es este sentido, el que nos interesa para presentar a la imagen fotográfica como parte del discurso artístico.

La fotografía ha estado durante mucho tiempo bajo el dominio de la pintura. Hallamos su influencia en los tipos de iluminación e incluso en sus temas: el retrato, el paisaje. Pero todo esto ha cambiando en el siglo XX, con manifestaciones artísticas como las ya mencionadas, que han ido revolucionando la práctica fotográfica:

“La entrada en arte de la fotografía se dirime a finales de los años sesenta. La fotografía, a la vez ontológicamente precaria y, sin embargo, indispensable, será a veces la acompañante, a menudo lo “restante”, pero siempre testimonio, hasta convertirse por fin en la obra misma.”<sup>52</sup>

Así, es preciso hablar de la autonomía de la fotografía con respecto a sus funciones tradicionales, que si bien siguen vigentes en la actualidad (reportaje, documentación, publicidad, etc.), se puede observar también un uso puramente artístico, bien bajo la forma de un arte que recurre a la imagen fotográfica, o que la usa sola y asociada a otros elementos.

Considerando como obra de arte todo aquello que concretase un proceso mental o bien, una actitud que desemboca en una forma, la fotografía se presenta como un posible soporte sin excluir el recurso, conjunto o paralelo, de otros soportes. Esto abre la posibilidad de la hibridación, de la mezcla y del mestizaje, una contaminación de medios que constituye, sin lugar a

---

<sup>52</sup> Baqué, Dominique, *La fotografía plástica: un arte paradójico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 42.

dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo. Dando lugar a obras-conceptos-procesos-situaciones-informaciones.

#### 4.1 ARTE PROCESUAL

En el caso particular de los procesos, o lo que mejor se conoce como arte procesual, éste convirtió las actitudes en formas. En una manifestación artística procesual se perciben reflexiones derivadas de la propia práctica, presenta un documento que narra, describe e informa sobre fenómenos naturales o artificiales de los que el artista ha sido partícipe a modo de testigo o detonante.

De esta forma, el acto fotográfico se presenta como un recurso plástico, subrayando su condición testimonial de lo que transcurre delante del objetivo. Así el arte funge como un proceso creativo más que una obra terminada u objeto; siendo su principal característica la importancia de la producción, el desarrollo o evolución del material utilizado en el espacio y en el tiempo, y la introducción de determinados principios como la gravedad, la indeterminación, y el azar, que convierten a la obra de arte en algo impreciso.

El proceso está relacionado con el hacer y el suceder simbólico, con el arte ritual y el performance. Por ello, el proceso sustituye al producto. Cabe mencionar, según Robert Morris, que Jackson Pollock había sido el único artista de la generación de expresionistas abstractos que recuperó el proceso, concibiéndolo como obra en sí mismo.

Una de las formas de arte procesual, se denominó: el arte de la tierra (Land Art). Su propuesta visual no siempre podía desarrollarse en los límites de los espacios de las galerías y museos, ni podía expresarse a través de los

materiales habituales en las prácticas artísticas. Los nuevos materiales comenzaron a ser la tierra, piedras, trocos de árboles, etc. Por su monumentalidad, requirieron soportes y elementos que superasen los muros del espacio expositivo.

Muchos artistas, entre ellos Robert Smithson, comenzaron a crear obras-paisaje en lugares alejados de la civilización urbana, cuyas imágenes se difundieron gracias a la fotografía. Estos artistas enfatizaban el aspecto procesual del quehacer artístico, ya que el elemento tiempo resultaba esencial en obras donde lo importante eran los procesos de transformación, manipulación y destrucción del medio ambiente, procesos que ponían en crisis el objeto artístico.

La obra más emblemática de R. Smithson fue *Spiral Jetty*, en la que con ayuda de máquinas excavadoras desplazó seis mil toneladas de tierra para construir una espiral en las aguas del Great Salt Lake.

“La configuración de la espiral lacustre, como la del resto de sus *earthworks*, preveía, en función de la noción de entropía desarrollada por el artista, su desmaterialización, su autodestrucción y su retorno a la naturaleza.”<sup>53</sup>

La espiral no tardó en desaparecer bajo las aguas del lago. Anticipándose a este hecho, R. Smithson realizó un filme y escribió el texto *The Spiral Jetty*, que al igual que el filme, no sólo es un documento de la obra, sino parte integrante y perdurable de la misma.

---

<sup>53</sup> Guasch, Anna María. “El arte último del siglo XX” [en línea], <<http://es.scribd.com/doc/45469612/El-Arte-Ultimo-Del-Siglo-XX-Anna-Maria-Guasch>> [Consulta: 30 marzo 2014].

## 4.2 APROPIACIONISMO Y SERIALIZACIÓN

La fotografía, al entrar en el campo de las artes, hace tambalear el concepto modernista del arte, revelándose como uno de los factores más poderosos de la deconstrucción de la mitología modernista, autonomía, aura y pureza de la obra, gracias a su capacidad para reproducir, repetir y serializar. Pero también, por su capacidad para hacer vacilar las nociones de autor, obra y originalidad.

La fotografía habría conquistado el campo del arte para minarlo y para perturbar sus conceptos fundacionales. De esta forma, la fotografía es parte de una práctica artística en la que intervine como medio, del mismo modo que la pintura, la instalación, el video, etcétera.

La imagen fotográfica está presente bajo la forma de imagen plana y de serie, de imagen-signo, de imagen-lenguaje. En el arte conceptual, la fotografía interviene como un poderoso instrumento teórico y plástico susceptible de deconstruir las jerarquías que existían en relación a los conceptos modernistas de obra, proclamados por Clement Greenberg. Y de acuerdo a cierta "estética de la administración", concepto acuñado por Benjamin Buchloh, donde los sistemas de clasificación, fichaje, serialización, archivo, etc., que han sido sostenidos por procedimientos de legitimación pseudo-jurídica, dan vida a numerosas obras conceptuales.

Ejemplo de lo anterior, es la obra de Dan Graham, *Homes for America* (fig. 35), donde reivindica la pobreza ontológica de la imagen fotográfica y la convierte en el motor de una estrategia que toma en consideración el espacio urbano, el espacio de la visibilidad y el espacio de la lectura. En la obra, era importante que las fotografías no se mirasen solas, sino como parte

integrante de la compaginación del artículo del cual formaban parte. Las fotografías y el texto no son más que los elementos dobles de una misma estructura de lectura. Las fotografías están ligadas a las listas seriadas y a las columnas de la documentación escrita, unas y otras representan la lógica serial del desarrollo suburbano.

Al interesarse Graham por la fotografía y las revistas como medio de su propuesta, generó una reacción contra la experiencia de la galería. En concreto, “la tendencia de Duchamp a elevar los objetos cotidianos al estatus de arte”<sup>54</sup>, es retomada por los artistas conceptuales dónde el estatus no artístico del *Readymade* se inserta en un nuevo contexto histórico.

“ [...] el modo de apropiación ya no podía estribar en la simple recontextualización y asignación de un nuevo título al objeto, sino que requería de una implicación más compleja y la interacción con otras formas culturales.”<sup>55</sup>

Con ello, la apropiación produjo un modo de intervención artística en los usos culturales de los medios de comunicación.

---

<sup>54</sup> Osborne, Peter, *Arte conceptual*, Barcelona, Phaidon, 2006, p. 35.

<sup>55</sup> *Ibid.*



Figura 35. Dan Graham,  
*Homes for America*,  
1966-67,  
Arts Magazine.

En:

<http://www.museomagazine.com/DAN-GRAHAM>

[Consulta: 1 abril 2014]

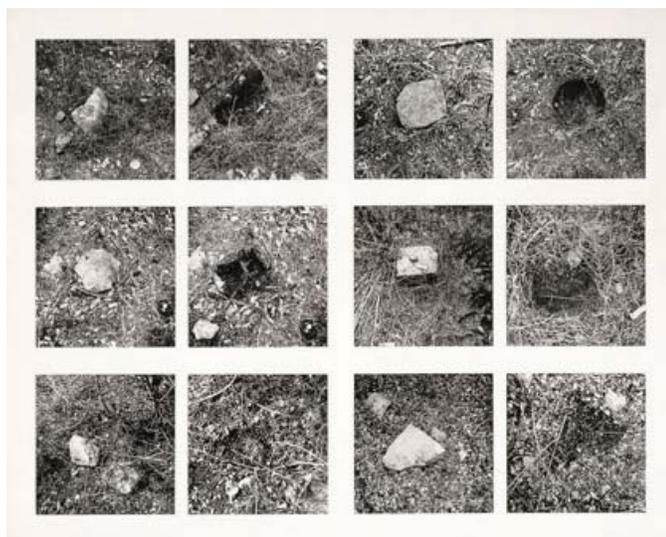


Figura 36. Robert  
Smithson,  
*Roca volcada (1-6)*,  
1969.

Impresiones blanco y  
negro,  
Medidas: 28 x 28 cm cada  
una.

En: Cruz Villegas,  
Abraham, "Robert  
Smithson", en *Los usos de  
la imagen*, Buenos Aires,  
Malba, colección  
Constantini, 2004, p. 283.

En un mundo saturado de imágenes, resultó pertinente por parte de los artistas conceptuales tomar imágenes ya existentes y disponerlas de forma

que hicieran surgir nuevos significados. De este modo, el arte conceptual se abre a su parte de subjetividad y de lo imaginario, reforzando al mismo tiempo la dimensión visual y plástica de su producción.

La década de los ochentas, particularmente en los Estados Unidos, gestó un movimiento apropiacionista, el cual, frente a la masificación de la cultura y a una ideología dominante transmitida por los medios, decidió deconstruir tales mitologías de la sociedad americana.

Con ello, los artistas pretendían contribuir a la transformación del aparato ideológico y cultural existente. Así, un uso más de la imagen fotográfica, que podemos apreciar hasta nuestros días, se da cita en las propuestas artísticas, apropiación y deconstrucción de clichés, que en su mayoría circulan en la imaginería de las masas, ampliándolos, recortándolos, y añadiendo textos que igualmente se han vuelto un estereotipo del lenguaje.

Esto condujo a una crítica social y al cuestionamiento de las relaciones entre el lenguaje, sexualidad, mercancía y representación. Algunos artistas que podemos citar de este movimiento son Dara Birnbaum, Jenny Holzer y Barbara Kruger, entre otras, que se inscriben de forma explícita en el marco de la reivindicación feminista, en términos de crítica social para un mundo en el que la ley es lo masculino.

Esta dimensión socio-política del arte se dio cita no sólo en Estados Unidos, el canadiense Jeff Wall asumió una postura educativa manifestando el sufrimiento y desposeimiento que se encuentran en el centro de la experiencia social. Para ello, utilizó fotografías en cajas de luz, que parece ser la técnica más apropiada para una práctica que interroga la cultura de masas, confrontándola con lo que denomina el *high art*.

### 4.3 MOVILIDAD E IDENTIDAD

Si tomamos como punto de partida, el escrito de Nicolas Bourriaud, *Radicante*, que propone como figura dominante de la cultura contemporánea al inmigrante, al exiliado y al turista, en el marco de la desterritorialización, entenderemos el hecho de que muchos artistas han adoptado la postura de nómadas, jugando con el desprendimiento de las identidades.

Así, un gran número de propuestas se inclinan a la crítica de lo precario de la realidad social, a partir de una compleja interacción de dislocaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones.

Cabe señalar, una de las ideas centrales de Andreas Huyssen: la globalización pensada desde los modernismos locales, ya que a partir de 1989, con la exposición *Los magos de la tierra*, la democratización del arte se presenta de manera más acentuada. Artistas como Gabriel Orozco pudieron integrarse al mercado del arte, con propuestas que se asocian a los temas y preocupaciones del arte contemporáneo en países desarrollados.

Uno de los grandes fenómenos de nuestro tiempo, como ya lo menciona Bourriaud es la movilidad. Los capitales circulan de la misma manera que millones de turistas que viajan deseosos de diversión, y los emigrantes se desplazan en busca de trabajo. Así, Gabriel Orozco expresa con clarividencia el movimiento constante. En su obra aparecen a menudo referencias al turismo y al viaje, cultivando una estética de la movilidad. En el fondo, este artista encarna al creador sin territorio, sin lugar, que concibe la totalidad del mundo como su propio taller: el espacio recorrido, el espacio visitado, deviene de algo así como un laboratorio en el que se crean situaciones de carácter poético.

Trabaja a partir de la captación con la cámara fotográfica de situaciones particulares que se presentan ante su mirada durante el viaje, o bien, con la creación de sutiles intervenciones en museos o en espacios no artísticos.

Utilizando medios tan diversos como la fotografía, la escultura o la instalación, Orozco ha buscado rescatar todo aquel aspecto de la realidad que, aunque modesto, pueda ser potencialmente rico en significaciones. Él no hace otra cosa más que señalar discretamente distintas facetas del mundo real, para que quien las contemple descubra los múltiples significados que permanecen ocultos en ellas. Ejemplo de lo mencionado, lo podemos apreciar en una de sus fotografías que lleva por título *Turista Maluco* (fig. 37).

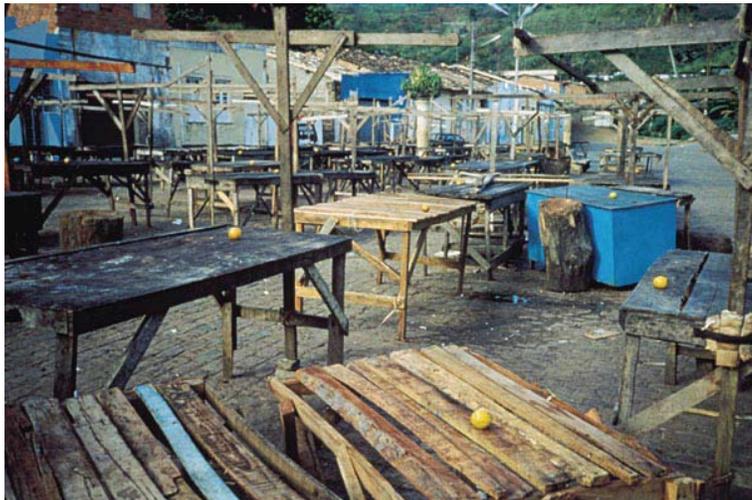


Figura 37. Gabriel Orozco, *Turista Maluco*, 1991.

En: <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2004/06/gabriel-orozco-at-the-hirshhor/>

[Consulta: 1 abril 2014]

La deconstrucción de la función-autor encuentra su fundamento y su condición de posibilidad en el enjuiciamiento del propio sujeto.

El estructuralismo, desde hace tiempo, ha agotado el luto del humanismo y ha visto como se borraba el sujeto instigador de sentido frente a la relación diferencial y estructural que articula los signos entre sí. En este nuevo lugar epistemológico, el concepto mismo de un sujeto origen de sentido y de valor –concepto que viene tanto de la época clásica como del humanismo moderno y de su último avatar filosófico, el existencialismo sartriano– estaba duramente cuestionado, mientras que, en *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault podía profetizar, después de Nietzsche, la desaparición del Hombre. En este sentido es innegable que la desaparición del sujeto, o mejor dicho, su reabsorción dentro de un vasto sistema de signos, de códigos y de “imágenes modelo” constituye una de las apuestas del posmodernismo fotográfico del que la americana Cindy Sherman propone la vertiente mejor resuelta.<sup>56</sup>

Por otra parte, tenemos que la obra de Cindy Sherman proclama que no hay un “yo”, sino, como mucho, ficciones del yo. Tampoco hay identidad personal, sino una especie de identidad colectiva de la que cada uno o cada una se abastecerá, como un depósito de potencialidades finitas de gestos, actitudes y afectos.

Otro artista, Christian Boltansky consagra la pérdida del yo –que es también la pérdida de lo íntimo, de lo singular, de lo propio–, magnificando su irreparable defeción.

Más que cualquier otra obra, la fotografía de Christian Boltansky habla del yo como de algo que siempre es falso, o parcial, o parcelario, o engañoso.

---

<sup>56</sup> Baqué, Dominique, *op. cit.*, p. 226.

Banal, estereotipado, sin consistencia, susceptible de hundirse, de deshacerse. De diluirse en la masa. Aquí la precariedad del yo, no es el signo de una fragilidad que debemos defender, sino del indicio de una inconsistencia esencial, que puede ser intercambiada infinitas veces.



## CAPÍTULO 5

### UNA PROPUESTA DE OBRA FOTOGRÁFICA

#### 5.1 MATERIA, ARTE PROCESO

Las piezas que realicé tomando como punto de partida las reflexiones anteriores son: *La trayectoria del polvo; Materia, sujeto, tiempo, y Ritual de transformación.*

Entre los teóricos que fundamentan la propuesta basada en la entropía como transformación de la materia, acudimos constantemente a Vilém Flusser, y como marco de referencia en el campo de las artes a Robert Smithson (*fig. 37*). Este último artista, resulta fundamental para la presente tesis, por sus trabajos realizados en fotografía y en su intervención directa en la naturaleza.

Junto a la investigación empírica y a la incertidumbre ante cualquier verdad que se afirme como tal, la obra de Robert Smithson apunta a una reflexión sobre la necesidad de comprobación, la voluntad delirante del creador y su capacidad de retar tanto a la naturaleza como a la certeza y a la lógica de la actividad humana visible en el hecho artístico.<sup>57</sup>

Así pues, esta propuesta ha implicado una investigación de campo que condujo a la observación del caos, así como la conformación de algunos fragmentos de realidad que dieron pie para establecer analogías formales en el paisaje e intervenir un espacio abierto. La propuesta se refiere, por sus materiales (piedras, agua, tierra, grava) a la naturaleza y a las fuerzas que la determinan, llámense elementos, sustancias, energías, leyes o mitos. Así, esto último, permite comprobar las leyes que rigen todo objeto elaborado por el

---

<sup>57</sup> Cruzvillegas, Abraham, "Robert Smithson", en *Los usos de la imagen...* p. 285.

ser humano, poniendo de manifiesto la entropía en la cultura. También, planteamos la necesidad de hablar de la transformación y la entropía en los objetos materiales que el hombre realiza, desde procesos artesanales hasta los industriales, de manera que las tres series fotográficas antes mencionadas cumplen con tal propósito.

A partir de los procesos cerámicos, realizaremos una reflexión de la posibilidad de transformar los problemas del entorno.

### *5.1.1 LA TRAYECTORIA DEL POLVO*

En la percepción de una pieza cerámica, se conjugan la mirada, el tacto y el olfato. Por lo tanto, inferimos que el objeto cerámico al estar en contacto con el ser humano, logra una comunión con éste. Y esta se manifiesta cuando el sujeto es consciente de sentir y saber que la materia que lo conforma tiene una historia remota, una historia que abarcó docenas de miles de años de descomposición de las rocas en arcilla.

También, cuando el alfarero mezcla arena, agua, algodón, para iniciar la transformación de aquello que, gracias a su intervención, dejará de ser arcilla para convertirse en objeto, el cual al encontrarse en un espacio geográfico determinado recibirá el índice de la cultura de aquel hombre que lo fabricó.

Este objeto cultural, que contiene en sí la suspensión del cambio natural de su materia prima, se presenta ante nosotros para uso cotidiano, uso que lo conducirá a ser deshechado tras agotar su función. De este modo, el objeto deja los espacios habitables por el hombre, para regresar a la naturaleza convertido en un elemento distinto a la materia que le dio origen.

Dicho movimiento de la materia, es el tema que se vincula con la propuesta visual que aquí se presenta, que privilegia a la mirada como el sentido que, por medio de la dialéctica entre conocimiento y contemplación, construirá la idea representada en nuestro discurso visual.

El discurso visual que se desarrolla en la presente obra, se relaciona con la apropiación del concepto de entropía, vinculado al proceso de transformación de la energía y de la materia. Para concretarlo visualmente, la transformación se aborda en este trabajo visual, a partir un fenómeno dado como resultado de los procesos naturales, ya que la arcilla, elemento fundamental de la cerámica, se forma a partir del desgaste de las rocas, especialmente las compuestas por silicato y feldespato, y con la suma de factores como presión tectónica, sismos, erosión, etcétera.

Este material que forma parte primordial de la presente investigación, es transformado posteriormente por efecto de la intervención del agua y del movimiento, que hacen de él un material moldeable, y posteriormente por el calor, que lo endurece hasta formar la cerámica.

Este proceso, nos propone como reflexión el potencial que posee todo material para su transformación y los factores tanto naturales como culturales que intervienen en tal proceso. Así, la propuesta que se presenta va desde los factores naturales que modifican la materia, hasta la manipulación de los mismos por parte del ser humano, para transformar tal materia en objeto. Asimismo, cómo la cultura dota con valores iconográficos al objeto y cómo los objetos transforman a la cotidianidad y viceversa.



Figura 38. Abigail Enzaldo, *La trayectoria del polvo (1-10)*, 2011, México, impresión cromógena, 8 x 10 pulgadas cada una.

El tiempo interno que guarda la materia y el tiempo que le toma al hombre su transformación, se presentan como un colapso. Pues, se observa la imposibilidad por parte del sujeto de concluir tal fin, es decir, la conversión de la arcilla en cerámica. *La trayectoria del polvo (fig. 38)*, es una pieza que forma parte de una obra procesual, que muestra los momentos que conducen a la elaboración de un objeto, una elaboración frustrada, en la que el nacimiento de un objeto es imposible debido al tipo de barro que se empleó. Por lo tanto, la materia es devuelta a su lugar de origen: un yacimiento de

arcilla. Así, su devenir en el tiempo y el espacio queda inalterado, dando por resultado un ritual de respeto a la materia, donde el objeto retorna a su estado primigenio. Deteniendo con tal acción, la transformación-destrucción de la materia de la arcilla.

Físicamente, el geólogo de campo, Frederic H. Lahee, lo describiría así:

“Cuando el lodo y la arcilla se dejan secar bajo los rayos del sol por un tiempo suficientemente largo, se encogen y se resquebrajan en una red de fisuras que encierran áreas poligonales.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Smithson, Robert, *Selección de escritos*, México, Editorial Alias, 2011, p. 124.

### *5.1.2 MATERIA, SUJETO, TIEMPO*

La ruptura o la fragmentación de la materia nos hace ser conscientes de los sustratos de la tierra antes de que sean refinados por el hombre. La conjunción de la materia extraída del suelo de distintos espacios, para la conformación del objeto cerámico, hasta su destrucción en pedazos que regresarán a la naturaleza tras el desecho de los mismos, pone de manifiesto lo que Flusser llama entropía.

Ésta se manifiesta cuando el ser humano extrae de la naturaleza la materia para transformarla en objetos sobre los cuales imprime informaciones y cuando realiza con ellos objetos culturales, que son consumidos y posteriormente desechados, formando desperdicios, de modo que al finalizar, el objeto retorna a la naturaleza de la que fue originalmente arrancado.

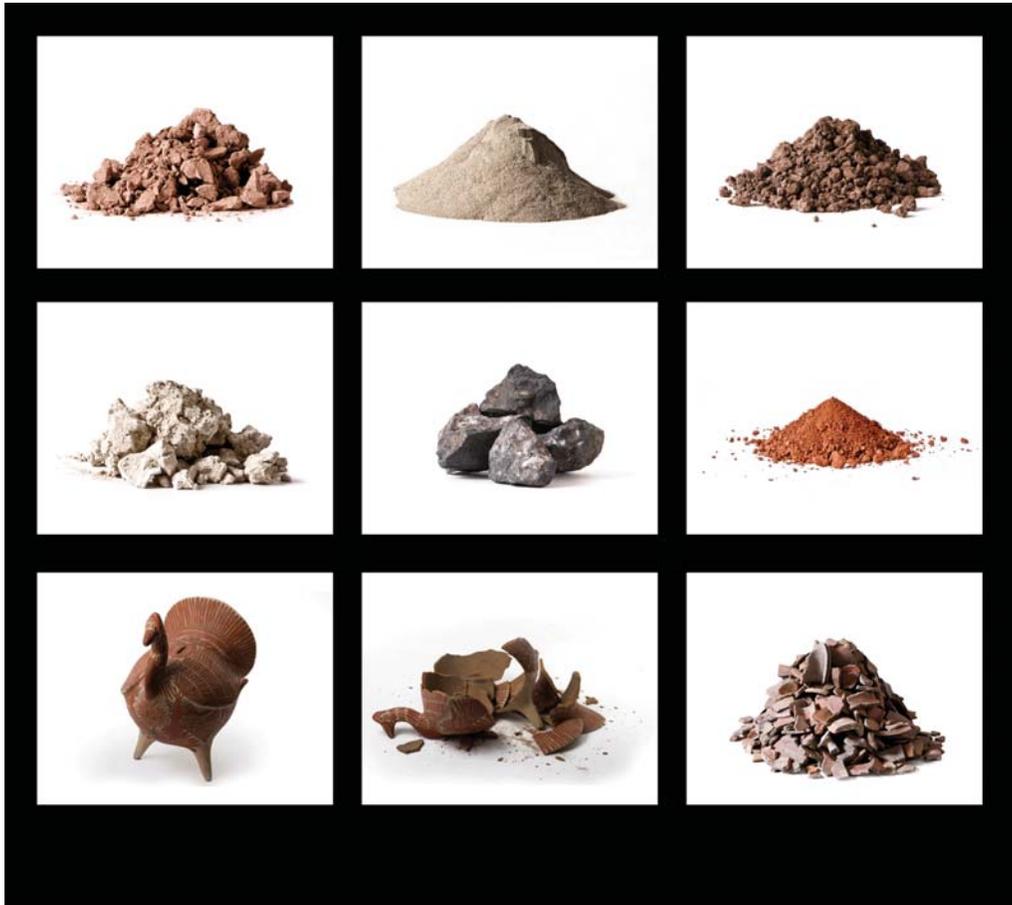


Figura 39. Abigail Enzaldo, *Materia, sujeto, tiempo (1-9)*, 2011, México, Impresión cromógena, 11 x 14 pulgadas cada una.

Una característica primordial de la modernidad, es la cultura del desecho, que condena a los objetos a regresar a sus ambientes naturales convertidos en basura. Tal transformación es la que Vilém Flusser relaciona con el concepto de entropía.

La historia deja de ser un modelo lineal en el que el ser humano transforma progresivamente la naturaleza en cultura; ahora la situación real es ésta: progresivamente el ser humano extrae objetos de la naturaleza para imprimir en ellos informaciones, haciendo con ellos objetos culturales. Los objetos así producidos son consumidos,

es decir la información en ellos es borrada. Los objetos culturales de consumo son desechados, formando desperdicios. La información restante aún disponible en ellos se disgrega mediante la entropía, y el objeto retorna a la naturaleza de la cual fue originalmente arrancado. Estamos, pues, ante un círculo “naturaleza-cultura-desperdicio-naturaleza y de ningún modo ante un progreso lineal. Se abandona cualquier historicismo progresista.<sup>59</sup>

Así, el círculo que planteaba Flusser en 1985, se hace evidente en soportes tales como la cerámica, pues la arcilla es extraída de la naturaleza y es poseedora de informaciones, y es usada para producir el objeto cultural: la cerámica, que se desgasta, se rompe, pierde su información y es arrojada a los desperdicios. Ahí se disgrega y retorna a la naturaleza de la que fue originalmente arrancada como una masa amorfa.

Sin embargo, el proceso de transformación que sufren los objetos cerámicos artesanales, contrasta con el de los objetos industriales. Ambos son portadores de la cultura que les dio origen, forman parte de su cotidianidad, la transforman y son dotados de una forma de vida que los conducirá irremediabilmente al desecho.

No obstante, en el caso de los objetos industriales, debido a sus materiales de construcción, tardarán más en retornar a la naturaleza. En ellos, el círculo planteado por Flusser “naturaleza-cultura-desperdicio-naturaleza” se retarda, permaneciendo como desperdicios que inundan el medio ambiente. Mismos que se infiltran de vuelta en la cultura y amenazan con una inundación de informaciones semiolvidadas.

---

<sup>59</sup> Flusser, Vilém, *Hacia el universo de la imágenes técnicas*, México, UNAM, 2011, p. 101.

Por lo tanto, la obra fotográfica *Materia, sujeto, tiempo*, muestra el proceso de transformación de un objeto propio a nuestra realidad, bajo la lógica: naturaleza-cultura-desperdicio-naturaleza, que implica el surgimiento de otros objetos que doten a nuestra realidad de espacios para el diálogo entre las imágenes y los observadores de éstas. Provocando, como primera intención, el camino hacia lo que Flusser llama la “sociedad ideal”, donde “discurso y diálogo están equilibrados: los diálogos alimentan los discursos y los discursos provocan diálogos”.<sup>60</sup>

Lo que parece estar sucediendo a lo largo de la historia, es la conformación de una sociedad donde un gran número de círculos dialógicos producen una gran cantidad de informaciones, que siempre van en aumento, pero debido a que estos círculos formados por élites no disponen de canales que puedan transmitir discursivamente la información, se cierne sobre la sociedad la amenaza de desmembrarse en élites informadas y masas desinformadas, o el surgimiento de un discurso que domine la sociedad.

La falta de dialogo amenaza con agotar las fuentes de información, conduciendo a la sociedad hacia la masificación y la vulgarización, lo cual amenaza la estructura social discursiva.

La idea de servirnos de los medios que la comunicación pone a nuestro alcance, para mostrar imágenes que provoquen un dialogo entre los seres humanos, forma parte de la búsqueda que me ha llevado a la creación de la propuesta fotográfica *Materia, sujeto, tiempo*, que se presenta a modo de un diálogo con imágenes.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 76.

### 5.1.3 RITUAL DE TRANSFORMACIÓN

La acción de caminar constantemente por el asfalto de zonas urbanas, siguiendo trayectos donde el suelo parece hablarnos de sus transformaciones, condujo a realización de la obra-proceso *Ritual de Transformación* (fig. 40-43).

En una travesía en un entorno natural, la materia es capaz de desplegar ante nuestra percepción lo sublime de su tiempo geológico, detenido esporádicamente por fragmentos de objetos que como parte del desecho se han depositado en tales lugares.

En el caso de *Ritual de Transformación*, la pieza se origina en un recorrido por las faldas del cerro Ehecatl, Estado de México, que en épocas prehispánicas fue un centro ceremonial. Su suelo, exhibe residuos de piezas cerámicas, que evidencian rituales de renovación que los antiguos mexicanos realizaban cada 52 años, donde los pobladores rompían a orillas de un río sus piezas cerámicas, para posteriormente elaborar nuevas y comenzar un nuevo ciclo.

Buscar un diálogo en torno a la necesidad de transformación de una serie de aparatos heredados de la modernización que han traído consigo situaciones reprobables en la sociedad como la burocratización de la vida, la explosión demográfica en las ciudades producto de la migración, así como legalizaciones de condiciones laborales injustas, entre tantos otros, forma parte del panorama de la tercera serie fotográfica.

En ella se muestra un aceleramiento simbólico de la entropía de tales aparatos, proponiendo que toda construcción humana es deleznable, en el

sentido propio del termino, es decir lo que se disgrega, rompe o desmorona con facilidad. Y ésta puede ser transformada, no en una masa informe de vuelta a la naturaleza, sino como una masa que puede moldearse nuevamente para construir otros objetos que conformen un diálogo con los espectadores de las imágenes que éstos contengan.

Debido a que la fotografía ha invadido la cotidianidad de la vida pública y privada, modificando la cultura, se propone entonces con las piezas ya mencionadas, la elaboración de fotografías que continúen la modificación de la cultura en torno a lo reflexivo y a lo discursivo, para provocar diálogos que conduzcan a discursos y viceversa.

Así, partiendo del origen mismo de la cerámica, su materia y su proceso de transformación, buscamos la conformación de un discurso que ponga en evidencia lo sublime y las transformaciones lógicas que el ser humano, como parte de la naturaleza, debe provocar, buscando el surgimiento de ideas que conduzcan hacia el mejoramiento de tales aspectos.

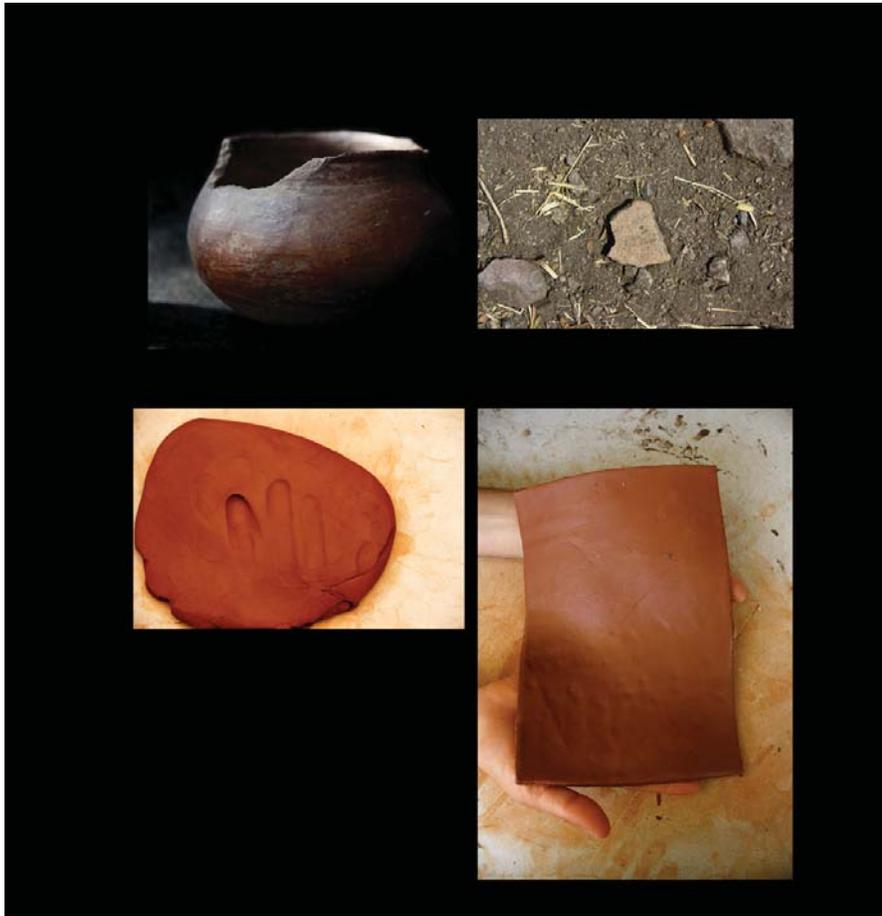


Figura 40. Abigail Enzaldo, *Ritual de Transformación (1-28)*, 2011, México, impresión cromógena, 5 x 7 pulgadas cada una.



Figura 41. Abigail Enzaldo, *Ritual de Transformación (1-28)*, 2011, México, impresión cromógena, 5 x 7 pulgadas cada una.



Figura 42. Abigail Enzaldo, *Ritual de Transformación (1-28)*, 2011, México, impresión cromógena, 5 x 7 pulgadas cada una.



Figura 43. Abigail Enzaldo, *Ritual de Transformación (1-28)*, 2011, México, impresión cromógena, 5 x 7 pulgadas cada una.

## 5.2 IDENTIDAD, TRANSFORMACIÓN

Los factores desarrollados en la propuesta visual y el análisis de factores socioculturales tratados en el capítulo tres, que afectan a los objetos que nos rodean, y en particular los que aquí se han estudiado: los objetos cerámicos artesanales, sirven como guía del cuestionamiento del sentido de sus transformaciones.

Tales objetos artesanales poseen valores identitarios, que los relacionan con una forma de vida propia a las comunidades no urbanizadas, y debido a ello, la elaboración de sus productos se ve afectada por la falta de procesos tecnológicos modernizadores de manufactura. Esto pone de manifiesto la modernización desigual que se ha presentado en el territorio mexicano. A propósito de ello, Néstor García Canclini señala lo siguiente:

La modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles. Las oligarquías de fines del siglo XIX y principios del XX habrían hecho como que constituían Estados, pero sólo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élite dejando fuera enormes poblaciones indígenas y campesinas que evidencian su exclusión en mil revueltas y en la migración que ‘trastorna’ las ciudades.<sup>61</sup>

Tal fenómeno modernizador, que se da generalmente en países colonizados como México, forma parte de las reflexiones vertidas en la obra fotográfica, pues nos acercamos a la vida cotidiana de quienes elaboran los objetos artesanales, interpretando su quehacer como un ritual de transformación de la materia.

Las manos que elaboran tales piezas, son manos de personas que se han desplazado hasta las minas de las distintas arcillas y que al mezclarse serán transformadas para elaborar un objeto con valores culturales propios. Ese

---

<sup>61</sup> García Canclini, Néstor, *op. cit.*, p. 21.

objeto, producto del suelo de una región geográfica específica, se desplazará a distintos sitios, gracias a los procesos modernizadores que han ido llegando a estas regiones tardíamente.

Por consiguiente, estos objetos forman parte del entorno cotidiano de espacios que se verán modificados por su presencia, los cuales hablarán de un pasado aún presente en nuestra época, es decir de procesos de producción pre modernos que hacen de los objetos piezas únicas que poseen el aura de la manufactura artesanal, en contraste con los objetos que también habitan en nuestros espacios y que poseen una historia propia de la fabricación en serie que caracteriza la modernidad.

#### *MIGRANTES*

Una de las características propias de nuestro territorio nacional es “el contraste”.

Como se expresa en la convivencia de lo moderno y lo pre moderno, el cruce de la alta cultura con la cultura popular, hipótesis primera de García Canclini en su libro *Culturas híbridas*.

“ [...] la incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan.”<sup>62</sup>

Así se muestra la cultura en países como el nuestro, dónde se considera “normal” que los pueblos de artesanos se vinculen con la cultura visual moderna nacional e internacional, aunque aún sean minoría los que logran nexos fluidos.

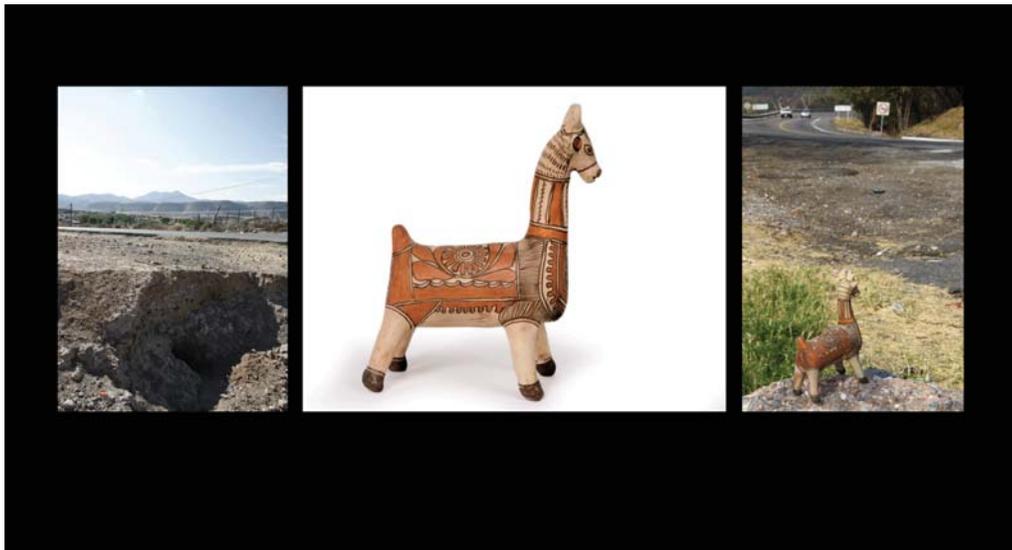
---

<sup>62</sup> García Cancini, Nestor, *Culturas híbridas, Estrategias...*, p. 14.

El arte se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencia que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y los referentes “primitivos” y populares, que son también impulso de lo artesanal. A propósito de esto, García Canclini menciona:

“Si quizá nunca el arte logró ser plenamente Kantiano –finalidad sin fin, escenario de la gratuidad-, ahora su paralelismo con la artesanía o el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces.”<sup>63</sup>

Por ello, es necesario tomar en cuenta no sólo el desarrollo intrínseco de lo popular y lo culto, sino sus cruces y convergencias, ser conscientes de la presencia de lo artístico y lo artesanal en los procesos masivos de circulación de los mensajes, y notar que sus fuentes de aprovechamiento de imágenes y formas, sus canales de difusión y sus públicos, suelen coincidir.



---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 226.

Figura 44. Abigail Enzaldo, *Migrantes* (3-6), 2012. México, impresión cromógena, 11x14 pulgadas cada una.

Por lo tanto, avanzaremos en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandona la preocupación por distinguir lo que tendría de puro e incontaminado el arte o las artesanías. El examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy las constituyen tanto como sus tradiciones. Así pues, lo que en los sectores populares se adhiere a la modernidad, la buscan y la mezclan con sus tradiciones.

A partir de las reflexiones de Néstor García Canclini, en torno a lo popular y lo culto, lo moderno y lo tradicional, el arte y la artesanía, se desarrolló la segunda parte de la propuesta fotográfica que lleva por nombre *Migrantes* (fig. 44 - 47), tema que describe una de las condiciones de nuestra época y mencionado anteriormente en este documento con relación a la obra de Gabriel Orozco.

La serie fotográfica se propone establecer a la movilidad de los seres humanos como uno de los principales factores en los cruces de lo tradicional y lo moderno.

Esta idea se pone de manifiesto, por ejemplo, en el valor iconográfico que ciertas regiones de cerámica artesanal desarrollan como parte de una herencia que ha venido repitiéndose en la decoración de sus piezas cerámicas.

Dicha herencia que parece estar petrificada en tal repetición decorativa, va perdiendo cada vez más adeptos entre los pobladores de las regiones (en particular nos referimos al pueblo guerrerense, San Agustín Oapan). Los jóvenes, se sienten cada vez más identificados con manifestaciones de la

cultura actual, de la que se han nutrido gracias a los medios masivos de comunicación que hoy forman parte de su entorno; y debido a la movilidad, como condición propia de nuestra época. Ambos factores dotan a las recientes generaciones de nuevos íconos culturales.

La movilidad es un fenómeno que afecta nuestra realidad social, no sólo la de aquellas regiones donde por la falta de recursos para la subsistencia, sus pobladores se ven orillados a salir de su lugar de origen. También afecta a los sectores opulentos de la sociedad, donde la facilidad para viajar de un país a otro, se ha convertido en una práctica constante que nutre la cultura de las personas que lo hacen.

“El migrante, el protagonista de un despatriado futuro cada vez más cercano, carga en su interior fragmentos de los misterios de todas aquellas patrias que ha cruzado en su camino.”<sup>64</sup>

Así describe la realidad del migrante Vilem Flusser, y sirve aquí como marco para hacer evidente lo que sucede con los individuos que han estado en contacto con distintas manifestaciones culturales. Y se debe principalmente gracias a los fenómenos de nuestra época, que se hace evidente, los cruces de la cultura de masas, la cultura tradicional y la alta cultura.

Los rasgos distintivos de la cerámica estudiada fortalecen la identidad regional del lugar que la produce. Los iconos que la decoran y el proceso con que se construyen los objetos son aprendidos y reaprendidos permanentemente por sus pobladores, reflejando lo local, lo autóctono y lo legendario, pues no integran, ni al proceso ni al decorado elementos que la

---

<sup>64</sup> Flusser, Vilem, “The freedom of the migrant. Objections to Nationalism” [en línea], <<http://www.press.uillinois.edu/s03/flusser.html>> [Consulta: 30 marzo 2014].

enriquezcan, de modo que la tradición propia de la población define la actividad cerámica.

Desde este análisis se muestra la propuesta fotográfica tomando al objeto por el usuario, poniendo de manifiesto la movilidad de un poblador de una región específica del país, que se va viendo influenciado por otro tipo de manifestaciones de la cultura, con lo cual rompemos la idea de homogenización de identidad nacional, mostrando también los iconos mediáticos con los que generaciones se identifican, así como la importancia del enriquecimiento de una identidad personal.



Figura 45. Abigail Enzaldo, *Migrantes (1-6.)* 2011, México. Impresión cromógena, 11 x 14 pulgadas cada una.



Figura 46. Abigail Enzaldo, *Migrantes (1-6.)* 2011, México. Impresión cromógena, 11 x 14 pulgadas cada una.



Figura 47. Abigail Enzaldo, *Migrantes (1-6.)* 2011, México. Impresión cromógena, 11 x 14 pulgadas cada una.

### 5.3 APROPIACIÓN, OBJETO/FUNCIÓN

En este apartado nuestra herramienta principal es la apropiación, es decir, partimos de significados dados a materiales usados por artistas anteriores, nos apropiamos de ellos, y los integramos a una nueva propuesta visual para enriquecer la lectura de la obra, aunado al uso de los objetos artesanales cerámicos. De esta manera, trasgredimos la función de tales objetos, para darles un carácter referencial y para provocar un cuestionamiento con relación al uso que en las fotografías se hace de ellos.

Por tanto, tenemos dos piezas que son fundamentales en el desarrollo de este capítulo, que establecen la autoreferencialidad en el arte contemporáneo, pues se hace uso de referencias simbólicas y discursivas propias a uno de los padres de la llamada ampliación del arte: Joseph Beuys.

“Beuys practica la desacralización del objeto artístico, invitando a liberarse de las cadenas de lo bello, predica el cambio de las condiciones sociales y, desde hace muchos años, trabaja incansablemente para ampliar los ambiguos límites del arte, redefiniéndolos, exactamente, con y en los del ser humano.”<sup>65</sup>

En este sentido, adoptamos la ampliación del concepto del arte para insertar al objeto artesanal cerámico en el discurso fotográfico, que se presenta como parte de un todo que conforma la obra artística. Por tanto, el objeto cerámico se retoma de manera retórica, como una sinécdoque (la parte por el todo), del suelo mexicano.

---

<sup>65</sup> Stáls, José Luis, “Joseph Beuys. El arte no existe”, en *Revista Lápiz*, México, 2004, p. 285.

### 5.3.1 FLUIDOS DEL PENSAMIENTO

En esta pieza, se sugiere una interrelación del objeto cerámico (*fig. 48*) con el suelo mexicano, pues la tierra con que se ha hecho pertenece a minas encontradas por los productores en San Agustín Oapan. Al mostrarse como único objeto en la toma, el espectador lo enlazará con México, pues es un objeto que guarda relación visual con elementos hechos por los artesanos mexicanos.



Figura 48. Abigail Enzaldo, *Fluidos del pensamiento (1-2)*, 2011, México, Impresión cromógena, 11 x 14 pulgadas cada una.

El segundo elemento que aparece es la miel, como símbolo del pensamiento, retomado del uso que hacía Joseph Beuys de este material. Beuys afirmaba que el pensamiento es como una especie de sustancia segregada por los seres humanos, encargada de producir ideas; lo cual coincide con la analogía que

Maurice Maeterlinck realizó entre el pensamiento y la miel en su famoso ensayo *La vida de las abejas*.

Y así como está inscrito, en la lengua, en la boca, y en el estomago de las abejas que deben producir miel, está inscrito en nuestros ojos, en nuestros oídos, en nuestras médulas, en todos los lóbulos de nuestra cabeza, en todo el sistema nervioso de nuestro cuerpo que hemos sido creados para transformar lo que absorbemos de las cosas de la tierra en una energía particular y de una calidad única en este globo, ningún ser que yo sepa ha sido dispuesto para producir como nosotros ese fluido extraño que llamamos pensamiento.<sup>66</sup>

Una vez establecidos los dos elementos significativos que se integran en la propuesta visual, presento pues la acción que hará en la mente del espectador un razonamiento conducido hacia lo que sucede en México con el pensamiento.

En el primer capítulo, se aborda la función social del objeto artesanal como parte del ambiente humano, y cómo puede elevar nuestra condición humana como parte de un proceso dialéctico. Tal proceso dialéctico de condicionamiento y formación, se relaciona con el uso común que se hace del objeto: sostener en las manos tierra cocida para lavar maíz, otorgado también por la tierra, debe desarrollar en el usuario de tal pieza, una sensibilidad particular en relación a su entorno.

Pero, en el caso de un ciudadano que se encuentra alejado del uso de tales piezas o que ha consumido estos productos como *souvenirs* y que en su entorno cotidiano tienen función de ornato, cabe la posibilidad del *ready*

---

<sup>66</sup> Maeterlinck, Maurice, *La vida de las abejas*, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 184.

*made*, es decir, de concebirlos como símbolos, al trasgredir su función para invitar a la reflexión en torno a lo simbolizado. Esta reflexión hacia la situación nacional lleva consigo cierta función social.

### 5.3.2 ESCUCHANDO EL OBJETO

En esta pieza, encontramos una referencia al *performance* realizado por Beuys, donde escucha a la materia, acercándose a un cúmulo de cera que para él simboliza el trabajo. En este caso se busca, metafóricamente, que el objeto hable de su origen y de todo lo que lleva consigo el objeto artesanal como una experiencia estética.



Figura 49. Abigail Enzaldo, *Escuchando el objeto*, 2010, México, Impresión cromógena 11 x 14 pulgadas.

Para profundizar, lo denominaremos el llamado de los sentidos en el contacto con el objeto. Y así como el objeto artesanal suple necesidades elementales, igualmente, satisface una necesidad humana espiritual, de creación, expresión y comunicación.

La artesanía es un elemento esencial y funcional que puede servir para enaltecer y engrandecer la condición del ser humano. El objeto artesanal

empleado en una mesa es como un pequeño sol que une a los comensales, expandiendo sus límites, impulsando al individuo hacer gala de su sensibilidad e imaginación para conferirle a la artesanía su multiplicidad de sentidos, desde lo funcional hasta lo simbólico. Generando que el usuario se integre al acto creativo. Así, integramos a los objetos cerámicos a nuestros rituales individuales o colectivos, conformándolos como parte de nuestra vivencia diaria, a la experiencia de lo bello.

La materialización de tales reflexiones puede lograrse gracias a la fotografía digital, propia de la época actual, y nos permite aunarnos al discurso propuesto, gracias a la velocidad de la generación de la imagen. Puede incluso, llevarlo todo ello al extremo de una aceleración que conduzca a la transformación del objeto en polvo nuevamente. También proporciona la posibilidad de una nueva transformación de la materia, que posee un referente directo a una serie de problemáticas propias a nuestro contexto cultural actual.

## CONCLUSIONES

En primera instancia, haber estudiado el objeto artesanal, enriquece la manera de observarlo, para que, a partir de su utilidad en la vida cotidiana, de su devenir histórico como parte del ambiente humano, como agente de identidad, más la relación estética que con él se establece, brinde la oportunidad de entender el objeto artesanal cerámico como parte de una experiencia estética que posibilita reflexiones e ideas.

Asimismo, entender el panorama histórico de la fotografía de objetos artesanales como parte de discursos encaminados a defender posturas propias o institucionales, ayudó a demostrar el plano conceptual y discursivo que debe llevar a cabo el artista fotógrafo.

Por otra parte, el análisis del proceso de elaboración de la cerámica nos condujo al descubrimiento de una producción artesanal poco conocida hasta ahora, la del poblado de San Agustín Oapan, Guerrero. Tal análisis nos brindó la oportunidad de reflexionar en torno a los procesos de transformación de la materia.

En cuanto a la construcción de identidades regionales, la producción artesanal cerámica juega un papel importante, ya que los productos de cada región pueden distinguirse de los productos de otras, por sus características formales e iconográficas. Asimismo, nos dejó claro que la idea de una identidad nacional excluye a muchas otras identidades que conforman nuestro territorio, pues como sabemos, la riqueza cultural y la diversidad de identidades es una característica del territorio nacional.

En el caso particular de San Agustín Oapan, la técnica y la iconografía constituyen una relación ancestral con los procesos prehispánicos de

producción cerámica. Es decir, este poblado muestra su producción artesanal como si fuese un rastro de una cultura prehispánica, lo cual sienta las bases para establecer las pretensiones identitarias de este poblado.

El proceso de elaboración cerámica, entendido como un ritual de transformación de la materia -donde la arcilla es intervenida por la mano del hombre, mezclada con otros materiales, con la temperatura adecuada, para convertirse en objeto-, nos demuestra el cambio de la sublime infinitud de tiempo contenido en la materia.

El arte procesual nos otorgó la base para demostrar que los procesos se pueden entender como la obra misma y la actitud como una forma artística. En ello, la propuesta personal presentada se basa en el proceso cerámico y sus múltiples variantes, para llegar a la conclusión de que el hombre, como parte fundamental de la transformación de la materia, tiene la posibilidad de idear otros procesos, que pueden ser simbólicos, para potenciar ideas en torno a la naturaleza y a los cambios que la degradan.

Las oposiciones entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, se condensan en la distinción establecida entre arte y artesanía. Estas oposiciones se desdibujan cada vez más con la participación o la interacción del arte contemporáneo, que penetra por todos lados y de maneras inesperadas en el entramado local de la cultura.

La movilidad o migración, como condición de nuestra época provoca vínculos entre diversas culturas, ocasionando nuevos tipos de homogenización cultural, que parecerían llevar a la cultura a una especie de monotonía.

El uso de la autorreferencialidad en el arte, como recurso para el desarrollo de la propuesta, condujo a la utilización de simbolismos que fueron desarrollados por artistas previos al contexto actual, pero que ubica a la propuesta personal en un plano conceptual. El espectador, una vez que conoce tales símbolos, por ejemplo la miel como pensamiento, idea de Joseph Beuys, construye el sentido de la pieza, integrándolo así en el proceso creativo.

El objeto artesanal cerámico posibilita la detonación de ideas en torno al tiempo contenido en la materia que lo conforma y a las transformaciones del entorno humano y natural.

Por último, uno de los objetivos logrados de esta investigación, fue establecer un puente entre el arte contemporáneo y la cultura popular.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abram, David, *La magia de los sentidos*, Barcelona, Kairós, 2000.
- Acevedo, Esther (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional, Tomo 1 (1780-1860)*, México, Conaculta, 2001.
- Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1993.
- Arriarán, Samuel. *Filosofía de la modernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, UNAM. 1997.
- Baqué, Dominique, *La fotografía plástica: un arte paradójico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Basuldo, Carlos (Coord.), *Los usos de la imagen. Fotografía, Film y Video en La Colección Jumex*, Buenos Aires, Malba, colección Constantini, 2004.
- Bejar, Raúl. y Rosales, Héctor (Coords.), *Ingenios para el estudio de la cultura*, México, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Plaza y Valdés, 1992.
- Béjar, Raúl y Rosales, Héctor (Coords.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM, 2008.
- Ben-Naim, Arie, *La entropía desvelada. El mito de la segunda ley de la termodinámica y el sentido común*, (Trad. A. García L.), México, Tusquets, 2012.
- Best Maugard, Adolfo, *Metodo de dibujo*, México, Editorial Viñeta, 1962.
- Boas, Franz, *Primitive Art*, New York, Dover, 1927.
- Chávez Maya, Marco A., *Historia de la alfarería en Metepec*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.
- Chevalier, J. y Gheerbrant A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.

- Damisch, Hubert, “Cinco apuntes para una fenomenología de la imagen fotográfica”, en *Los usos de la imagen*, Buenos Aires, Malba, colección Constantini, 2004.
- Debroise, Oliver, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- De la Torre, Francisco, *Arte popular mexicano*, México, Trillas, 2003.
- De Miguel, Jesús y Carmelo Pinto, *Sociología visual*, Madrid, CIS, 2002.
- Durand, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- Espejel, Carlos, *Las artesanías tradicionales en México*, México, SEP, 1972.
- Fernández Arenas, José, *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthopos, 1988.
- Flusser, Vilém, *Hacia el universo de la imágenes técnicas*, México, UNAM, 2011.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, “The freedom of the migrant. Objections to Nationalism” [en línea], <<http://www.press.uillinois.edu/s03/flusser.html>> [Consulta: 30 marzo 2014].
- Flusser, Vilém, *Los gestos, fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder, 1994.
- Frascara, Jorge, *Diseño gráfico para la gente*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2008.
- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Mondadori, 2009.
- García-Colín S., Leopoldo, *De la máquina de vapor al cero absoluto. Calor y entropía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gardner, Howard, *Las cinco mentes del futuro*, España, Paidós, 2008.
- Galindo Cáceres, Jesús, *Cibercultura, Un mundo emergente y una nueva mirada*, México, Conaculta, Instituto Mexiquense de Cultura. 2006.

- Giménez Montiel, Gilberto (2005) *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México, Conaculta, 2006.
- Guasch, Anna María. “ El arte último del siglo XX” [en línea], <<http://es.scribd.com/doc/45469612/El-Arte-Ultimo-Del-Siglo-XX-Anna-Maria-Guasch>> [Consulta: 30 marzo 2014].
- Hall, Sean, *Esto significa aquello*, Barcelona, Blume, 2007.
- Korsmeyer, Carolyn, *El sentido del gusto, comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós, 2002.
- López Cervantes, Gonzalo, *Cerámica Mexicana*, México, Everest Mexicana, 1983.
- Mattil, Edward, *El valor educativo de las manualidades*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.
- Maeterlinck, Maurice, *La vida de las abejas*, Buenos Aires, Losada, 2002.
- Moyssén, Xavier. (Coord), *Cuarenta siglos de arte mexicano*, México, Herrero, 1981.
- Osborne, Peter, *Arte conceptual*, Barcelona: Phaidon, 2006.
- Paz, Octavio, “La Artesanía: entre el Uso y la Contemplación”, en *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004.
- Pieroni, Augusto, *Leggere la fotografia, Osservazione e analisi delle immagini Fotografiche*, Roma, Edup, 2009.
- Phillips, Christopher, “La imagen fantasma: La fotografía en el arte europeo y estadounidense de posguerra”, en *Los usos de la imagen*, Buenos Aires, Malba, colección Constantini, 2004.
- Reyna-Robles, Rosa María, *La cultura arqueológica Mezcala*, Colección Científica 487, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

- Ruy Sánchez, Alberto, *Revelaciones del arte popular mexicano*, China, Artes de México, 2004.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.
- Séjourné, Laurette, *El Universo de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ségota, Dúrdica, *Valores Plásticos del Arte Mexicano*, México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1995.
- Smithson, Robert, *Selección de escritos*, (Trad. M. Orvañanos), México, Editorial Alias, 2011.
- Sontag, Susan, *Al mismo tiempo, Ensayos y conferencias*, (Trad. A. Major), Barcelona, Mondadori, 2007.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, *Sobre la Fotografía*, (Trad. C. Gardini), Barcelona, Mondadori 2008.
- Stáls, José Luis, “Joseph Beuys. El arte no existe”, en *Revista Lápiz*, México, 2004.
- Stromberg, Gobi, *El Universo del Amate*, México, Culturas Populares, 1994.
- Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, SEP, 1987.
- Villa García, Luis Ignacio (Coord.), *Perros en las tumbas de Colima*, México, Universidad de Colima, 1991.
- Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2009.
- Walther, Ingo F, *Arte del siglo XX*, vol. 2, Barcelona, Taschen, 2005.
- Williams, Edward y Weigand Phil C., (Coords.), *Estudios cerámicos en el occidente y norte de México*, México, Instituto Michoacano de Cultura y Colegio de Michoacán, 2001.
- Zea, Leopoldo, La historia en la conciencia americana, en Vigil Orozco, José Ma.. México, UNAM. 1986.