

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE
Departamento de Estudios Socioculturales

PROYECTO DE APLICACIÓN PROFESIONAL (PAP)
Programa de Construcción de Opinión Pública e Incidencia en los Medios
Mirar la ciudad con otros ojos. Memorias e identidades



Los que saben soñar
Artistas wixaritari y su participación en el circuito del arte

PRESENTAN

Daniela Rivero–Borrell Martín, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación
Sergio Alberto “Monki” Rueda Zepeda, Licenciatura en Gestión Cultural

Profesor PAP: Rogelio Villarreal Macías

Tlaquepaque, Jalisco, Otoño de 2020

ÍNDICE

Presentación Institucional de los Proyectos de Aplicación Profesional	2
Resumen	2
1. Introducción	4
1.1. Objetivos	4
1.2. Justificación	5
1.3 Antecedentes	6
1.4. Contexto	21
2. Desarrollo	38
2.1 Ser indígena	38
2.2 Artistas wixaritari	47
2.3 ¿Arte o artesanía?	67
2.4 El circuito del arte en Jalisco	87
2.5 La evolución del arte wixárika	113
3. Conclusiones	119
4. Reflexiones	134
5. Referencias bibliográficas	143

REPORTE PAP

Presentación Institucional de los Proyectos de Aplicación Profesional

Los Proyectos de Aplicación Profesional (PAP) son una modalidad educativa del ITESO en la que el estudiante aplica sus saberes y competencias socio-profesionales para el desarrollo de un proyecto que plantea soluciones a problemas de entornos reales. Su espíritu está dirigido para que el estudiante ejerza su profesión mediante una perspectiva ética y socialmente responsable.

A través de las actividades realizadas en el PAP, se acreditan el servicio social y la opción terminal. Así, en este reporte se documentan las actividades que tuvieron lugar durante el desarrollo del proyecto, sus incidencias en el entorno, y las reflexiones y aprendizajes profesionales que el estudiante desarrolló en el transcurso de su labor.

Resumen

La presente investigación se realiza en los ámbitos del arte, el arte popular y la artesanía indígena con el objetivo de responder a las preguntas: ¿bajo cuáles condiciones es posible que un artista surgido de una comunidad indígena ingrese en el circuito del arte en Jalisco? ¿Sus condiciones de entrada son iguales a las de los artistas no indígenas? ¿Cómo es su desenvolvimiento y desarrollo dentro de este circuito? Y, todavía más importante ¿cómo se ven a sí mismos los artistas indígenas de nuestra localidad? ¿Cuál es su relación con los términos “arte” y “artesanía”?

Para responder a estas preguntas se recuperan las voces de las instituciones, foros y personajes que actualmente lideran la discusión y legitiman las piezas que se exponen y se venden como arte en la localidad, pero, sobre todo, se hace una consulta alrededor de las comunidades indígenas que se dedican a la producción y venta de artesanías para encontrar y documentar las historias de aquellos miembros de la comunidad —si los hay— que se identifican a sí mismos o sean identificados por la comunidad como artistas.

Antes de comenzar

A lo largo de este documento se utilizan términos en lengua wixárika que a continuación explicamos para la comprensión del lector:

Huichol. Es el nombre con el que equivocadamente se suele nombrar a la persona wixárika. También puede referirse al idioma wixárika. En esta lengua, según indica el libro *Wixárika, un pueblo en comunicación*, *huichol* significa “el que huye” (2006, p. 11).

Mara’akame. Intermediario wixárika entre el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus que realiza limpias de sanación de alma, cuerpo y espíritu (Calderón, 2017, NTR Zacatecas). Guía espiritual del pueblo que dirige las ceremonias y rituales.

Nia’ariwamete | *Tatei Nia’ariwame*, –te. Serpiente del agua en wixárika (MNA, 2016).

Tamatsi ‘Eaka Teiwari. Hermano viento en wixárika (MNA, 2016).

Tatei Haramara. Nuestra madre diosa del mar en wixárika (MNA, 2016).

Tatei Yurianaka. Madre tierra en wixárika (MNA, 2016).

Tatewarí. El Sol en wixárika (MNA, 2016).

Wixárika. Esta palabra significa “persona de corazón profundo que ama el conocimiento” y puede referirse a tres cosas:

1. Al grupo étnico que habita en la Sierra Madre Occidental de nuestro país (principalmente en los estados de Jalisco, Nayarit, Durango, Zacatecas y San Luis Potosí) (Red Nacional de Información Cultural, 2019).
2. A un miembro de esta etnia (MNA, 2016).
3. A la lengua de esta cultura (MNA, 2016).

Wixaritari. Es el plural de *wixárika*. Ejemplo: el artista wixárika, los artistas wixaritari (MNA, 2016).

1. Introducción

1.1. Objetivos

Buscamos identificar la existencia de creadores plásticos originarios de comunidades indígenas localizadas en el estado de Jalisco y que se asuman como artistas. Enseguida pretendemos identificar y trazar su trayectoria e indagar sobre la ruta que han seguido para llegar al punto donde se encuentran, con la intención de analizar la relación que su obra ha tenido con los diferentes actores e instituciones pertenecientes al circuito del arte en cuanto a su aceptación o rechazo como parte de este campo.

También nos interesa comprender quiénes son los personajes y cuáles son las instituciones que conforman el circuito del arte en Jalisco, así como conocer sus papeles y la importancia o el peso que tienen dentro de éste.

En tercer lugar, pero no menos importante, buscamos discernir entre los mundos del arte popular, la artesanía y el arte, así como entender las conexiones, los vínculos y las influencias que hay entre ellos para poder indagar sobre la movilidad de la que que pueden, o no, gozar los artistas: ¿qué tan fácil es dejar de ser artesano para devenir artista y viceversa?

Si pudiéramos plasmar este trabajo en una imagen seguramente sería una especie de *remake* de “Las meninas”, de Diego Velázquez, óleo sobre lienzo en el que el artista se autorretrata pintando. Pretendemos generar un *cuadro* del artista indígena de Jalisco pintándose a sí mismo, una *selfie* de lo que esta persona considera que su trabajo comprende actualmente, una suerte de manifiesto que pone en evidencia una verdad que, según nuestros supuestos iniciales, a varias instituciones y actores privados de esta entidad les hace falta considerar: el arte indígena, por más patrimonial, milenaria y tradicional que sea, *no está determinada por sus orígenes*: se modifica, se cuestiona a sí misma, se reinventa, se mezcla y responde a varias cuestiones del presente. Y lo que es más:

En las cerámicas, los tejidos y retablos populares se puede encontrar tanta creatividad formal, generación de significados originales y ocasional autonomía respecto de las funciones prácticas como en el arte culto. Este reconocimiento ha dado entrada a ciertos artesanos y artistas populares en museos y galerías. (García Canclini, 1989, p. 226).

Así, se pretende dar cuenta de lo que ocurre cuando un miembro de una comunidad indígena —haya sido o no artesano con anterioridad— desarrolla una propuesta artística personal: ¿se le considera “artista”, “artesano” o “artista popular”? ¿Puede esta persona desarrollar una propuesta a título personal y legitimar su trabajo como arte que no necesariamente sea popular? ¿Está esto dentro de sus intereses? ¿Podemos encontrar piezas que nos hablen del contexto actual desde la visión del artista? ¿O su trabajo se mira y produce siempre desde el marco del folclor, la tradición y la comunidad que enmarca muchas veces la lectura de todo aquello que proviene de un contexto indígena?

1.2. Justificación

Como más adelante explicaremos, el mundo de la artesanía indígena —y posteriormente, el del arte popular—, a pesar de haber sido parte decisiva de los programas de integración nacional mexicana, ha permanecido enmarcado en nuestro país por una mirada eurocentrista que lo ha diferenciado del *arte culto* y en muchas ocasiones ha reducido su existencia a espacios de reafirmación del folclor:

La producción plástica indígena, campesina, etc., quedará del lado de “lo artesanal”, de “lo popular”, es decir, de los subalternos. A partir de entonces será necesario mantener la dicotomía como estrategia de reproducción del sistema de las “bellas artes” (creado por la burguesía ilustrada), naturalizándose las diferencias en las lógicas que regirían la cotización y la valoración estética (Bovisio, 2002, p. 22).

Como dicen Vicente Leñero y Carlos Marín en su *Manual de periodismo*, el periodismo —y nosotros creemos que cualquier forma de comunicación—, “lejos de ser una forma desinteresada de comunicación, constituye una activa manifestación de la lucha de clases” (1986, p. 18). Así, ante un panorama en el que las comunidades indígenas locales cuentan por lo general con canales limitados para autorrepresentarse, consideramos que es relevante contribuir a abrir cada vez más espacios en los que estas personas puedan plasmar su propia perspectiva, lejos del proyecto gubernamental o turístico que suele enmarcar sus espacios de enunciación.

Asimismo, consideramos importante generar un espacio para (re)descubrir las propuestas artísticas en Jalisco como parte del patrimonio cultural, histórico y político que aportan los actores procedentes de comunidades indígenas y de lo que tienen que decir para completar la gran narrativa de lo que es el estado.

1.3 Antecedentes

El Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo. [...] En el pasado, la actitud respecto a los cuadros y a las estatuas fue, con frecuencia, análoga. No eran concebidos como simples obras de arte, sino como objetos que poseían una función definida (Gombrich, 1950, p. 15).

Al principio arte y artesanía eran la misma cosa. ¿Cuál es ese principio? Es difícil decirlo. Según el historiador del arte Ernst Gombrich “no sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje” (1950). Lo que sí sabemos es que todas las civilizaciones conocidas hasta ahora dejaron una manifestación que ha permanecido a través del tiempo —es por esto, en gran medida, que hoy podemos dar cuenta de que existieron—. Una parte de la historia de los pueblos se queda plasmada en sus templos, sus casas, su pintura y su escultura, sus mapas y esquemas. En este sentido, las manifestaciones “artísticas” —entre comillas, pues el arte que no se entiende sin museos, manifiestos y galerías apareció como un fenómeno mucho más reciente— están

presentes tal vez desde antes de que los grupos humanos se volvieran sedentarios.

El arte de la prehistoria tenía una utilidad práctica. Walter Benjamin (2003) explica en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que en ese entonces las figuras servían para ejecutar, prefigurar y contemplar operaciones mágicas, rituales.

Imagen 1. Caballo, pintura rupestre en la cueva de Lascaux, Francia, ca. 15,000–10,000 a.C.



Fuente: Ernst Gombrich, *La historia del arte*, p. 41.

Sobra decir que estos rituales tenían una profunda vinculación con la cotidianidad de los pueblos: “Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual” (Benjamin, 2003, p. 55).

Así, las figuras talladas de los dioses incidían directamente en procesos humanos, que iban desde la guerra hasta la fecundación. En este sentido, dice Benjamin, el arte ha implicado siempre un acto ritual, una actitud de recogimiento, un contacto con *algo más*, que no necesariamente ha de ser divino.

Para comprender el origen de la artesanía tenemos que desvincularnos de la concepción actual que se tiene de ésta. La clasificación que hoy rige las actividades del hombre, sus funciones, valoraciones o su significado no coincide para nada con la que se tenía en culturas ancestrales como la griega o la romana. Como sus raíces etimológicas indican, el griego *techné* (*ars* en latín) que da origen a la palabra *arte* —y su derivados— se refería a la técnica. En la Antigüedad clásica no existía una palabra para arte o artista (Shiner, en Clarke, 2016); el artista de la época era un “artista–artesano”, término que igualmente podía referirse al arquitecto, al escultor o al retórico.

Los artistas–artesanos de esa época se encargaban de *reproducir* la realidad bajo encargo, más que de crearla o reinventarla. De esto parte Arthur C. Danto (2013) cuando habla de lo ansioso que estaba Sócrates, el personaje de *La República* de Platón, por deshacerse de los artistas, ya que, decía, si el objetivo era imitar no había nada mejor que un espejo, que brindaría reflejos imperfectibles que el artista jamás lograría conseguir. Platón consideraba que la utilidad del arte era desdeñable, pues ¿de qué servía si un artista podría plasmar una mesa, si esa mesa no podía utilizarse, no era real? Todo eran meras apariencias, ubicadas por él en la parte más baja de los conocimientos humanos, distintas a la filosofía, que enseñaba siempre con la realidad.

Los griegos, de hecho, desarrollaron una clasificación que separaba las artes en dos tipos: las liberales (que se relacionaban con el trabajo intelectual e incluían las artes verbales y las ciencias como poesía, gramática y matemáticas) y las artes vulgares (que tenían que ver con el trabajo manual y remunerado, como la pintura y la escultura). Esta distinción, dice George Clarke (2016), se mantuvo en el Medioevo —cuando se llegaron a reconocer siete artes liberales: lógica, retórica, gramática, aritmética, geometría, astronomía y música— e inclusive hasta el Renacimiento. Los artistas eran quienes practicaban las artes liberales, mientras

que a aquellos que practicaban las vulgares se les conocía como *artifex* (Shiner, en Clarke, 2016).

Pero todo dio un giro cuando en el siglo XVIII surgieron las bellas artes. La Ilustración ya había propuesto a la ciencia como el campo que se llevó a varias de las consideradas artes liberales a sus filas. Los artistas deseaban distinguirse de los artesanos y mejorar su estatus social. Fue entonces que, por el año de 1740, se definió que la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y en algunas ocasiones la danza, la retórica y la jardinería eran bellas artes (Shiner, en Clarke, 2016). A todo lo que no entró en esta clasificación se le denominó *arte aplicada* o *decoración*, lo que más tarde devino artesanía.

Casualmente en Asia no existe una separación tan marcada o no existe una separación de la artesanía al arte, ¿no? En una escuela de artes enseñan a hacer cerámica, a hacer joyería, a hacer herrería. [...] Y en Occidente sí. En Occidente desde el Renacimiento ahí está la separación muy marcada y por más que lo han intentado volver a unir no ha sido posible (Aceves, comunicación personal, 21 de septiembre de 2020).

De esta forma, la creatividad individual empezó a figurar como elemento decisivo para que el artesano saliera de los talleres colectivos y se convirtiera en artista. “Autonomía, creatividad, genio, obra, espectador, belleza” empezaron a ser categorías propias del arte (Grisales, 2014, p. 261). “De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos” (Ortega y Gasset en Blas, 2005). De esta forma, dice Manuel Blas García (2005), el arte fue liberado de su función tradicional bajo el sometimiento de la Iglesia, la aristocracia y la burguesía. Menciona también Giulio Carlo Argan (1977) en *Arte Moderno* que:

Como último heredero del espíritu creativo del trabajo artesanal, el artista tiende a establecer un modelo de trabajo creativo que implica la experiencia, y la renueva; y remontándose después del problema específico al general, tiende a demostrar cuál puede ser, en la unidad funcional del cuerpo social, el valor del individuo y de

su actividad. El artista se sitúa de este modo en el centro de la problemática del mundo moderno (p. 366).

Así, el artista, a pesar de ser heredero de escuelas, técnicas y convenciones anteriores a él, tiene la consigna de (re)evolucionar, (re)inventar, innovar, hablarle al mundo de hoy. Podría decirse entonces que el artista es un ser del presente, o inclusive del futuro, más que un remanente del pasado.

Por otro lado:

El concepto de artesanía, en su acepción más amplia y frecuente, suele hacer referencia a un saber-hacer mecánico y repetitivo carente de creatividad y a un tipo de objetos utilitarios producidos de un modo premoderno. Sin embargo, hoy lo más usual es entenderlo en relación con un tipo de objetos, hechos a mano, que tienen una dimensión estética y una carga de identidad cultural, como los que se comercian en las “Ferias de artesanías” y están destinados fundamentalmente a la decoración (Grisales, 2014, p. 249).

La Revolución Industrial, que comprendió la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, trajo consigo el sistema de producción en serie que, a grandes rasgos, significó la caída del artesano-especialista y su transición a la figura del obrero. ¿De qué servía ahora fabricar utensilios que resultaban probablemente más costosos, tardados de hacer y más “imperfectos” —por estar hechos de forma manual— que los que se producían en las fábricas? Es por esto, dice George Clarke (2016), que Marx denunció la alienación del proletario que está obligado a trabajar sin identificarse con las labores que realiza (1982, pp. 594–605).

Esta industrialización tocó no solamente a los artesanos, sino a prácticamente todos los ámbitos de la vida económica y social en Gran Bretaña (y décadas más tarde, en el resto del mundo): la agricultura, el transporte, la producción textil... todo se aceleró, todo prescindió cada vez más de la mano de obra e implicó jornadas laborales cada vez más largas.

Así, entre 1811 y 1816 una oleada de artesanos se levantó en armas, literalmente, contra las máquinas. Se trató del movimiento de los luditas, que se

dieron a conocer el 11 de marzo de 1811, cuando un grupo de obreros en paro fue dispersado por los soldados del rey en Arnold, un pueblo cercano a Nottingham, la ciudad manufacturera más importante de Inglaterra, según cuenta Sánchez Ferrán en su artículo *Luditas, la gran rebelión contra las máquinas del siglo XIX* (2019).

Esa misma noche los trabajadores destruyeron a golpes casi cien máquinas en las fábricas en las que se habían reducido los salarios. Días más tarde los empresarios empezaron a recibir cartas misteriosas que firmaba un tal General Ludd. Eran amenazas de muerte y llamados al levantamiento, que se vieron materializadas el 12 de abril de 1811 con la destrucción de la fábrica de hilados de William Cartwright en Nottinghamshire (Sánchez, 18 de mayo de 2019).

La represión gubernamental, que contestaba a la importante amenaza en que empezó a constituirse el movimiento ludita (en 1812 asesinaron al empresario William Horsfall, por ejemplo) impuso pena de muerte a todo aquel que destruyera un telar. El ejército de 12 mil soldados destinado para perseguir a los luditas, las diversas ejecuciones públicas y la crisis económica al final de las guerras napoleónicas pusieron fin al movimiento en 1816, que en resumen pugnó todo ese tiempo por cuestionar el progreso técnico, defender la cooperación por encima de la gran producción, interceder por la comunidad y la justicia laboral (Sánchez, 18 de mayo de 2019).

El movimiento Artes y Oficios surgió en Gran Bretaña años después, entre 1880 y 1920, convirtiéndose en una oleada internacional que tuvo auge en Europa, América del Norte y Japón (con el movimiento Mingei), cuyo propósito fue revivir y preservar las artes decorativas y las técnicas de producción artesanal. El carácter antiindustrial de Artes y Oficios retomó el valor de la experiencia de los artesanos individuales y fue precursor del surgimiento de otras escuelas, como la Bauhaus (1919–1933), en Alemania.

Esta escuela buscaba “restaurar el propósito social del arte creando objetos cotidianos que unieran función y diseño, superando con ello la clásica dicotomía entre utilidad y belleza” (Clarke, 2016, p. 13). En la Bauhaus, explica Clarke, tanto diseñadores como artistas incorporaron y combinaron prácticas industriales y artesanales en sus obras. Se sostuvo que el artista tenía que contar con la

habilidad manual del artesano y se conservó la idea de que el arte debía estar lejos de “elevados círculos metafísicos”, al servicio de la sociedad y conjugado siempre con la vida.

Estas ideas que ostentaban una reunificación entre el arte y la artesanía pueden verse también en el legado de personajes como Oscar Wilde, cofundador del movimiento Artes y Oficios, que escribe en *El arte y el artesano*:

Nuestro movimiento ha sido el primero que ha reunido al artesano o al artífice con el artista, pues recordad que separar al uno del otro es destruir a ambos: priváis al uno de todo motivo espiritual y de toda alegría imaginativa, y aisláis al otro de toda verdadera perfección técnica (2010).

El surgimiento del arte popular en Latinoamérica fue otra de las manifestaciones del desconcierto ante la cada vez más estrecha brecha entre el “arte” —correspondiente, según Bovisio (2002) a la producción occidental importada desde Europa en la colonia desarrollada en cada región por políticas culturales hegemónicas— y artesanía. En Perú, según cuenta Bovisio en *Arte ¿vs.? Artesanías* (2002), se le otorgó el Premio Nacional de Cultura en la categoría de arte al artesano Joaquín López Antay, famoso por promover el retablo ayacuchano.

Así, relata la autora, Alfonso Castrillón Vizcarra, actual director de la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma en Lima, consideró que López Antay no podía ser tomado por artista según la concepción occidental de lo que un artista debe ser, sino que debía ser considerado un *artista popular*, ya que su obra, a diferencia de las artesanías, denotaba una intencionalidad: “De esta manera, mientras el arte culto refleja una intencionalidad de valores occidentales, el arte popular refleja valores propios del hombre andino” (2001, pp. 141–144).

Este enunciado nos parece por demás elocuente: no es cualquier hombre “occidental” el que realiza una obra con “comunicación de una determinada idiosincrasia o valores locales o universales”, en palabras de Castrillón, sino que se trata de un *hombre andino*, que por definición no puede leerse sin el enlace a su comunidad y a su cultura. Es con estas reflexiones que se refuerza el lente

patrimonial y folclórico a través del que suelen mirarse las manifestaciones artísticas indígenas.

En cuanto al caso de México, Victoria Novelo, citada por Vanessa Freitag en su libro *Entre arte y artesanía: elementos para pensar la producción artesanal en la actualidad*, evoca que desde la Revolución mexicana en 1910 el arte popular correspondía a aquellas manifestaciones artísticas producidas por los grupos indígenas considerados por la burguesía como los legítimos herederos de las formas de vida prehispánicas (Freitag, 2020, p. 78).

Imagen 2. Retablo de Joaquín López Antay expuesto en Casa Museo



Fuente: cosas.pe/cultura/35840/joaquin-lopez-antay-el-maestro-del-retablo/

Jalisco ha sido casa de grandes centros artesanales que albergan generaciones y generaciones de artesanos, como los municipios de Tonalá, Tlaquepaque —los principales—, Guadalajara, Tapalpa, Tequila, San Sebastián del Oeste, Mazamitla, Los Altos de Jalisco, Chapala y Santa Ana Acatlán. En este estado se han desarrollado técnicas artesanales que datan desde la época de la preconquista, como es el caso de la alfarería, la hoja de maíz o totemoxtle, la cestería, la talla de piedra y madera. También se han desarrollado y combinado

nuevas manifestaciones como el trabajo con chaquira y la bisutería —que son consideradas “manualidades”, no artesanías, por el Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad del Fomento de las Artesanías (Fonart).

Bovisio relata que desde 1910 en México se promovió el reconocimiento de la producción artesanal indígena y popular como parte de los programas de integración nacional. Así, en 1921 el Centenario de la Independencia se celebró con una exposición de “artesanías” inaugurada por el presidente Obregón (García Canclini, en Bovisio, 2002). En esa exposición Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, elaboró un catálogo titulado *Las artes populares en México*, donde se dio a conocer a escala nacional la riqueza artesanal de Jalisco. Desde inicios de los setenta existía el Instituto Mexicano del Comercio Exterior, que fomentaba exportaciones de artesanías mexicanas a diferentes países. A mediados de esta década —1974— surgió el Fonart.

De acuerdo con la información disponible en su sitio oficial, el Fonart se creó con el propósito de diseñar y ejecutar políticas de desarrollo, promoción y comercialización de la artesanía, así como de investigar y coadyuvar a incrementar la calidad de vida de los artesanos y difundir el patrimonio cultural¹ en México. Como ésta, varias otras instituciones y organismos relacionados con la artesanía han surgido en favor del rescate, crecimiento, exposición y reconocimiento de la actividad artesanal y artística a escalas nacional y estatal.

Para difundir y promover la actividad artesanal emergen el Instituto de la Artesanía Jalisciense (IAJ; extinto por decisión del Congreso del Estado en 2019) en 1964, con el propósito de diseñar e instrumentar programas de desarrollo social y económico, así como la apertura de nuevos mercados para generar oportunidades de comercialización de las artesanías. También aparecen a inicios del nuevo milenio espacios de exposición que acercan la producción artística llamada “popular” a las lógicas de distribución del arte, como el Museo de las Artes

¹ Resulta importante resaltar el enlace que Fonart establece entre *artesanía* y *patrimonio cultural*. Según la UNESCO, el patrimonio intangible es “el conjunto de formas de la cultura tradicional y popular o folclórica, es decir, las obras colectivas que emanen de una cultura y se basen en la tradición”. Es así como la artesanía está sujeta, al menos semánticamente, a la permanencia del pasado.

Populares de Jalisco (MAP), que según el sitio de la Secretaría de Cultura de Jalisco, busca “investigar, rescatar y difundir el arte popular del estado de Jalisco”.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia “investiga, conserva y difunde el patrimonio arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de la nación con el fin de fortalecer la identidad y memoria de la sociedad que lo detenta” (sitio del Gobierno de México, 2020). También está el recién creado Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas —sucesor del Instituto Nacional Indigenista—, que busca “la Implementación y Protección de los Derechos de los Pueblos indígenas” (sitio del Gobierno de México, 2020). Por otra parte, la Secretaría de Relaciones Exteriores “promueve la presentación de exposiciones mexicanas de artes plásticas, libros y folklore en el extranjero”, y la Secretaría de Turismo “promueve y dirige los espectáculos, congresos, excursiones, eventos tradicionales y folklóricos de carácter oficial” (Novelo, 1976, pp. 243–260).

Otros organismos que también buscan difundir la producción artístico–artesanal de la entidad son la Secretaría de Cultura de Jalisco, el Consejo Estatal para la Cultura y las artesanías (CECA), la Comisión de Fomento Artesanal, el Fomento Cultural Banamex, la Escuela Nacional de Cerámica, la Feria Maestros del Arte Popular, Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga, Fundación con Causa Azul y la Casa de la Artesanía por parte de los distintos Ayuntamientos municipales.

Según la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo en Jalisco citada en 2018 por Patricia Romo de *El Economista*, en Jalisco existen aproximadamente 527,000 personas dedicadas a la actividad artesanal. Sin embargo, en el censo del Instituto de Artesanía Jalisciense (AIG) hay registrados únicamente 10,700 artesanos. Tan sólo en los municipios de Tonalá y Tlaquepaque se concentran, según este Censo Artesanal (2018), 1,096 y 852 artesanos respectivamente, dando un total de 1,948 artesanos (correspondientes a 18.2% del total).

Jalisco es al día de hoy uno de los sitios con mayor producción artesanal a escala mundial, líder nacional en importancia y diversidad de artesanías. Este estado contribuye con 10% de las exportaciones artesanales de todo el país según

la información que provee la empresa de investigación para proyectos turísticos Arduinna.

También es casa de comunidades indígenas que desde antes de la fundación del estado han habitado la entidad, como los wixaritari y los nahuas, y de grupos que han migrado y se han asentado en territorio jalisciense como los purépechas originarios de Michoacán, los mixtecos de Oaxaca y los otomíes. Estos pueblos han sido protagonistas en varias ocasiones de la escena cultural y artística nacional, a pesar de estar atravesados por una serie de dinámicas que podrían agruparse burdamente con el término *discriminación*, pero que esconden una diversidad de matices que más adelante abordaremos.

Un ejemplo de las múltiples exposiciones y ferias en las que se exhiben las piezas que se producen en los llamados “pueblos originarios” de manera “oficial” (desde el gobierno), fue la exposición *Esplendores de treinta siglos*, con el que se reabrió el edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso, en el entonces Distrito Federal. Este evento, como relatan Julio César Merino Tellechea y Viridiana Zavala en la revista *Nexos* (2017), fue parte de una estrategia del gobierno de Carlos Salinas para “mostrar una cara distinta de México: una nación desarrollada que podía entrar al grupo de los países ricos del mundo” (párr. 6).

La exposición hacía un recorrido a través de las expresiones artísticas de México a lo largo de su historia, pasando por las civilizaciones mesoamericanas, la conquista, el proceso de evangelización, el barroco novohispano, la lucha de Independencia y la formación del Estado nación, las leyes de Reforma, el Porfiriato, la Revolución mexicana y el Estado posrevolucionario en manos del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Dentro y fuera de este marco de legitimación cultural de la *mexicanidad* frente a otras naciones y de reafirmación de la identidad cultural de los propios *mexicanos*, a lo largo del siglo XX han destacado en México grandes maestros artesanos y artistas indígenas (o de ascendencia indígena) cuyas obras han sido visibles a escalas estatal, nacional e internacional. Jaliscienses o no, es importante mencionarlos para comprender el legado que han dejado para el mundo del arte.

Tabla 1. Población artesana en Jalisco por municipio

Región Centro por municipio			
MUNICIPIO	ARTESANOS	DISTRIBUCIÓN %	LUGAR
Tonalá	1,096	30.08%	1
Tlaquepaque	852	23.38%	2
Guadalajara	718	19.70%	3
Zapopan	546	14.98%	4
Tlajomulco de Zúñiga	267	7.33%	5
Cuquío	59	1.62%	6
Ixthlahuacán de los Membrillos	36	0.99%	7
El Salto	27	0.74%	8
Ixthlahuacán del Río	22	0.60%	9
San Cristóbal de la Barranca	15	0.41%	10
Zapotlanejo	6	0.16%	11
Juanacatlán	0	0.00%	12
Total	3,644	100.00%	

Fuente: IIEG, Instituto de Información Estadística y Geográfica del Estado de Jalisco; con base en datos proporcionados por la Dirección de Fomento Artesanal, Secretaría de Desarrollo Económico.

Rufino Tamayo (1899–1991)

Nacido en Oaxaca, Tamayo fue un pintor modernista que figuró como uno de los primeros artistas latinoamericanos que, junto con los muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros, alcanzó renombre internacional. Hoy es considerado como uno de los artistas mexicanos más importantes del siglo XX.

Tamayo fue hijo de indígenas zapotecas y su obra estuvo ligada con el muralismo, el constructivismo, el indigenismo y el surrealismo. Entre los reconocimientos que obtuvo se encuentran el 2º Premio de la Pittsburgh International Exhibition (1952), el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Bellas Artes de México (1964), el Premio Colouste Gulbenkian del Instituto de Artes de París (1969) y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes por el rey Juan Carlos I de España (1985).

Imagen 3. Rufino Tamayo, “Dualidad”, 1964



Fuente: www.rufinotamayo.org.mx/wp/ruta-tamayo-mural-dualidad-1964/

Santos Motoapohua de la Torre (1942, Santa Catarina Cuexcomatlán, Jalisco) Ha sido uno de los artistas wixaritari más reconocidos. Entre sus obras principales se encuentran los murales creados con más de dos millones de cuentas de chaquira) exhibidos en lugares como París, Chicago, Zacatecas y Nayarit. Parte de su historia está documentada en la película Ecos de la Montaña (2014), dirigida por Nicolás Echeverría.

Imagen 4. Santos de la Torre, “Visión de un mundo místico”, 2001



Fuente: Cuenta de Twitter de la Secretaría de Cultura, en twitter.com/cultura_mx/status/1223675129319784449

José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame (1938–2009)

Nacido en El Nayar, Nayarit y fallecido el 1 de julio del 2009 en Tepic, Nayarit, fue un artista wixárika cuyos cuadros de estambre han sido exhibidos en Estados Unidos, Canadá, Japón y algunos países de Europa. Según documenta el Centro de Investigación Wixárika, la obra de Benítez se ha expuesto en el Museo de San José, California (1976), en el Tropen Museum de Ámsterdam y en otras cuatro ciudades europeas (1984–1985), en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (1986), en el Convento de Pollença, Mallorca (1991), en una estación del tren ligero de Guadalajara, Jalisco (2001–actualidad), en el Museo Zacatecano, entre otros sitios. En el 2003 Benítez recibió un premio nacional de Ciencias y Artes.

Imagen 5. José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame, “La semilla del mundo”, 2001



Fuente: Sitio web Huichol Art Shop, en www.mexicoart.it/SHOP/artHuicholShop.htm

Francisco Benjamín López Toledo (1940–2019)

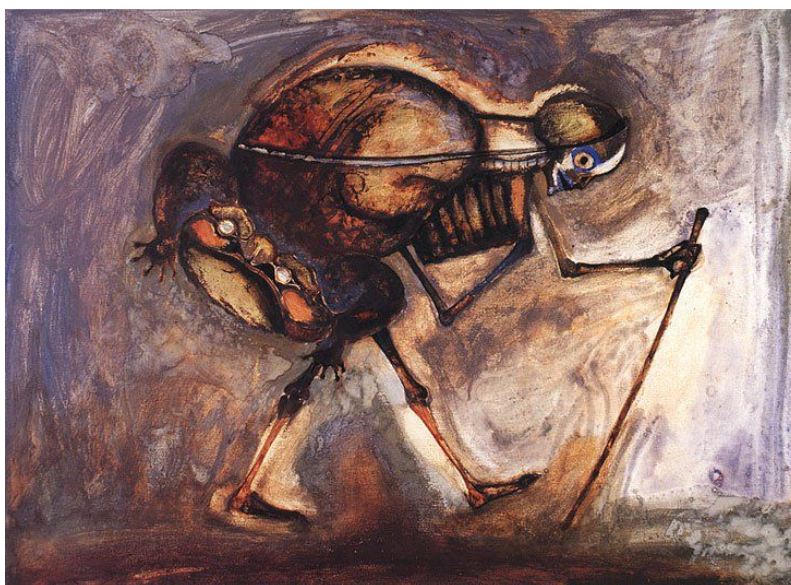
Francisco Toledo fue un artista plástico de orígenes zapotecas que nació en Ciudad de México y cuya obra tuvo un gran reconocimiento internacional. Su obra

pasa desde la acuarela, hasta al óleo, el gouache, el fresco, la litografía, el grabado, el diseño de tapices, la cerámica o la escultura en piedra, madera y cera, buscando siempre renovar formas y técnicas (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004).

Entre sus reconocimientos está el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Bellas Artes (1998); Premio Príncipe Claus (2000); el Premio Anual Federico Sescosse de la UNESCO (2003); y el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) en 2007. Su obra ha sido expuesta en diversos países, como Estados Unidos, Argentina, Cuba, Nicaragua, Colombia, Francia, Noruega, Reino Unido y Suiza. Falleció el 5 de septiembre del 2019 en Oaxaca a la edad de 79 años.

Éstos son solamente algunos de los artistas de ascendencia indígena que han dejado un importante legado en los últimos años.

Imagen 6. Francisco Toledo, “El errante”, 1989



Fuente: swww.widewalls.ch/artists/francisco-toledo

* * *

“Al final hay que olvidarnos de esa separación de arte indígena”, nos dijo en entrevista el doctor en arte contemporáneo y actual director de la Escuela Nacional de Cerámica David Aceves Barajas: “Yo no pienso a Francisco Toledo

FO-DGA-CPAP-0017

como un indígena, yo pienso en Francisco Toledo como un gran artista” (Aceves, comunicación personal, 2020), dijo, y nos aconsejó insistentemente que no enfocáramos esta investigación en artistas indígenas, ya que esa separación entre lo indígena y lo “occidental” le parece fruto de nacionalismos que sólo afectan la sociedad y la dividen entre grupos hegemónicos y grupos desfavorecidos.

No podríamos estar más de acuerdo, y es precisamente por esto que nuestro interés por hablar con artistas de ascendencia indígena directa se reafirma: ¿cuáles de estos prejuicios folkloristas, nacionalistas y clasistas operan alrededor de estos personajes y de qué forma continúan perpetuándose —si es que lo hacen—? ¿Qué tienen que decir estos creadores sobre sí mismos, sobre la forma en que los recibe —o no— el universo del arte en nuestra localidad? ¿Se identifican a sí mismos como “artistas indígenas” o “populares”, o imperan en su autoconcepción otros rasgos que poco o nada tienen que ver con sus orígenes culturales o con la visión hegemónica del arte?

1.4. Contexto

En Jalisco radican diversos grupos descendientes de pueblos originarios: wixaritari, nahuas, purépechas, mixtecos, mixes, tzeltales, tzotziles, choles, mazahuas, triquis, zoques, tlapanecos y chinantecos. De éstos, únicamente los dos primeros son originarios de este estado, mientras que los demás son grupos migrantes provenientes de otras entidades y se han instalado en Jalisco, principalmente en el Área Metropolitana de Guadalajara. No hay datos exactos sobre la cantidad de población indígena que radica en el estado de Jalisco, algunos datos son contradictorios, incluso.

En un diagnóstico publicado por el Instituto de Información Estadística y Geográfica (INEGI) del estado de Jalisco en mayo de 2020, con información de la Encuesta Nacional de la Dinámica Demográfica (Enadid) levantada en 2018, se indica que en Jalisco existen 36,411 individuos con tres años o más de edad que hablan una lengua indígena (IIEG, 2020). Un comunicado de prensa del INEGI, a propósito del Día internacional de los pueblos indígenas, fechado en agosto de 2020, con información del Censo de Población y Vivienda del 2010, indica que la

población hablante de una lengua indígena en el estado de Jalisco constaba, en 2010, de 51,702 personas (INEGI, 2020).

Información del portal “Cuéntame” del INEGI, con datos del Censo de Población y Vivienda del 2010, muestra que las lenguas indígenas más habladas en el estado de Jalisco son el huichol o wixárika con 18,409 hablantes, el náhuatl con 11,650, el purépecha con 3,960 hablantes y las lenguas mixtecas con 2,001 hablantes. Esto da un total de 36,020 hablantes del total de 51,702 en el estado. El wixárika —mal llamado huichol, como ya vimos— es la lengua de los wixaritari y el náhuatl es la lengua hablada por los nahuas del sur de Jalisco. De la población total de Jalisco, de acuerdo con el mismo censo, los hablantes de alguna lengua indígena representan únicamente 0.8%, lo que coloca a Jalisco en el lugar 27 de todos los estados (INEGI, 2010).

Agustín del Castillo publicó en el diario *Milenio* en agosto de 2018 una nota en la que señala que 1.2% de los habitantes de Jalisco son indígenas, aunque en el documento referenciado por el autor, *Indicadores Socioeconómicos de los Pueblos Indígenas de México, 2015*, la cantidad es 1.3%. Esta cantidad corresponde a 102,952 personas divididas en 39 grupos étnicos diferentes. En la misma nota escribió que 11.1% de los habitantes de la entidad en cuestión se reivindican como indígenas (Del Castillo, 2018).

La inconsistencia o incongruencia en la información disponible sobre las poblaciones indígenas hace difícil tener claridad sobre el número exacto de los habitantes de estas comunidades que radican en el estado de Jalisco. Martín Patiño, del diario *Milenio*, entrevistó en agosto de 2019 a la investigadora de la UdeG Gabriela Juárez Piña, quien comentó que “si bien existen encuestas del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y levantamiento de datos, aun así existen algunas ‘lagunas’, pues no hay números exactos con respecto a las poblaciones indígenas en el país” (Juárez, en Patiño, 2019, párr. 4). En la misma nota se menciona que el cálculo de la población indígena en el estado de Jalisco es de 96,673 habitantes, aunque no refiere la fuente.

Lo anterior tiene que ver con lo planteado por Cándida Fernández, directora de Fomento Cultural Banamex en el conversatorio “Herencia, identidad y futuro de

la cerámica tradicional” transmitido en vivo a través de la página de Facebook de Cultura UDG el nueve de julio de 2020. Fernández dice que entre las necesidades más urgentes para lograr un reconocimiento cada vez mayor del arte popular desde el punto de vista estético, social y económico, es necesario:

Conseguir un padrón, después un censo con INEGI para saber realmente cuántos (artistas populares) son, porque muchas veces estamos acercándonos al SAT en años anteriores y diciéndole: “Bueno, a ver, beneficia al sector” y (nos responden) “Sí, pero ¿cómo los beneficios si ni siquiera sabemos cuántos son?” (Cultura UDG, 9 de julio de 2020).

Así, se torna doblemente difícil rastrear y dar cuenta del arte indígena.

El pueblo wixárika, que entre las etnias en Jalisco es una de las mayores productoras de arte a escala internacional —por lo que tiene un marcado énfasis en el presente estudio—, habita principalmente en el norte del estado, en los municipios de Mezquitic, Bolaños y Huejuquilla. No está claro el origen o procedencia de los huicholes. No hay muchas historias, escritos o documentos que hablen sobre ello. Algunas teorías apuntan a que arribaron al territorio que actualmente ocupan, en la Sierra Madre Occidental tras haber sido desplazados por algún imperio o que huían de los españoles, pues se calcula que su llegada al occidente coincide con el arribo de los españoles.

Las semejanzas en la arquitectura de sus centros ceremoniales y el uso del peyote (*híkuri*) como parte de sus rituales religiosos coloca a los wixaritari en el mismo linaje que los coras, tepehuanos y mexicaneros, todos asentados en la Sierra Madre Occidental y pertenecientes a la familia lingüística de los yutonahuas.

Otras teorías apuntan que los wixaritari ya habitaban las tierras del occidente. Una es que esta era una región dominada por los “xuxuctequanes” o “xuxuctequales”, que se mantuvieron fuera del dominio de los españoles y que se encontraban en constante pugna. Otra es la teoría propuesta por Rajsbaum (en Romero, 2000), que dice que

hubo cuatro áreas aborígenes sujetas a distintas influencias: los huicholes (wixaritari) tecuales, orientados hacia a la costa y con fuertes rasgos mesoamericanos; los del sur de la zona del río Chapalagana, influidos por las culturas de Huajimic–La Yesca e Ixtlán el Río, los del norte del Chapalagana, influidos por los grupos chalchihuites de Zacatecas; y los huicholes del este y el centro del Chapalagana, influidos por el Valle de Bolaños (p. 8).

Entre los siglos XVI y XVIII los wixaritari se encontraban entre San Luis de Colotlán, territorio bajo la administración y militarización del gobierno virreinal y el reino del Nayar, un enclave indígena independiente. A la caída de la Mesa del Nayar, en 1722 comenzó la evangelización del territorio huichol por parte de los franciscanos. La construcción de templos católicos es considerada como el triunfo de la evangelización en el territorio wixárika, hecho que se dio alrededor del año 1850.

Esto derivó, como en el caso de todas las culturas autóctonas del actual territorio mexicano, en la mezcla de sus propias tradiciones y rituales con los impuestos o incorporados procedentes de los españoles.

A pesar de haber sido evangelizados tanto por los jesuitas como los franciscanos, los huicholes han mantenido su negativa a aceptar una nueva cultura, aunque han integrado ritos, y han retomado varios elementos católicos para sincretizarlos con su religión y enriquecerla, sin perturbar por ello el sentido fundamental de su cultura (Romero, 2000, p. 11).

Posteriormente los wixaritari junto con los coras, tepehuanes y mestizos participaron en una rebelión que fue llamada la guerra de castas² de occidente, que les permitió independizarse durante diecisiete años, tiempo en el que pudieron reconstruir sus centros ceremoniales, previamente destruidos por la evangelización, con lo que consolidaron “un complejo ritual que incorpora ciertos

² En alusión a la guerra de castas que se desarrolló en la península de Yucatán entre mayas, establecidos en al oriente de la península, criollos, mestizos, mulatos y mayas asimilados que vivían o estaban establecidos en la parte norponiente de la península.

elementos del catolicismo popular (como la celebración del Carnaval y de la Semana Santa) en una matriz cultural aborígen” (Neurath, 2003, p. 8).

En la época del porfiriato las tierras nororientales de los wixaritari fueron despojadas para venderlas a los grandes latifundistas. “Las comunidades del extremo nororiental (Tenzompa y La Soledad) fueron despojadas de sus tierras, y muy pronto perdieron su identidad indígena” (Neurath, 2003, p. 8). Debido a la Revolución Mexicana les fue posible la defensa de las tierras comunales, pero durante con la Guerra Cristera muchas comunidades de huicholes se vieron obligadas a huir desde tierras de Jalisco hacia tierras de Durango y Nayarit, en las que fundaron nuevas comunidades.

En las últimas décadas del siglo XX, los huicholes experimentaron un auge constante de modernización: primero se construyeron pistas aéreas, y más tarde, carreteras, escuelas con albergues, centros del Instituto Nacional Indigenista, bodegas Conasupo y algunas clínicas o centros de salud. Nuevos poblados crecieron entonces alrededor de estos “focos de desarrollo”, al tiempo que aumentó la migración a Estados Unidos y a diversas ciudades de la República Mexicana, donde, en algunos casos, se establecieron pequeñas comunidades permanentes (Neurath, 2003, pp. 8–9).

La cultura wixárika en los últimos doscientos años ha pasado por incontables experiencias, contrastes, despojos, evangelización, desplazamientos, intervenciones, etc. A pesar de esto, son un pueblo con una fuerte tradición y defienden sus costumbres. Estos intercambios han permitido que incorporen en su arte, artesanía elementos externos a sus raíces.

La marginación y pobreza características de las comunidades huicholas, han propiciado una intensa migración laboral, la cual ha contribuido al deterioro de la cultura tradicional. Actualmente, los huicholes ya han incorporado varios elementos de la cultura dominante a su idiosincrasia. Sin embargo, la integración de medios de comunicación masiva e, inclusive, la introducción de servicios como la electricidad, generan confusión y temor entre la población, pues se desconfía

del impacto negativo que esto pueda ocasionar al afectar la forma de vida tradicional. Esta postura de ambivalencia ante la modernidad muestra la complejidad del proceso de cambio al que se enfrentan actualmente los huicholes (Romero, 2000, p. 11).

A continuación haremos un breve recorrido a través de los principales aspectos de la vida social, cultural, religiosa y política de este pueblo, así como de los nahuas, (ambos originarios del territorio jalisciense) y de otros de los pueblos que viven en esta entidad.

Wixaritari

Cosmogonía, ideología y religión

Dentro de la cosmogonía huichola los sueños tienen un gran significado para el desarrollo de la vida. Los sueños son el punto central de las actividades, ya que a través de ellos pueden saber cómo y cuándo hacer las cosas y, sobre todo, saber si éstas saldrán bien o no. Basándose en los sueños, los huicholes toman determinaciones como nombrar a sus autoridades tradicionales, dar un nombre a los niños después de cinco días de nacidos, precisar el día que se hará la peregrinación a Wirikuta (Real de Catorce), determinar la fecha de sus fiestas tradicionales, etc. (Romero, 2000, p. 13).

Trabajo y economía

Las actividades productivas más importantes en el pueblo wixárika son la agricultura, la ganadería, el trabajo como jornaleros y el trabajo como artistas y artesanos. En lo que se refiere a la agricultura, es principalmente una actividad de subsistencia o autosustento. Viven en terrenos inclinados con poco espacio para el cultivo. Las especies que cultivan son el maíz, amaranto, frijol, calabaza y chile. El primero, además de servir como alimento, es utilizado como un elemento importante en sus ceremonias, por lo que su cultivo es primordial para ellos. En las regiones donde el terreno lo permite, también siembran árboles frutales como el plátano, el mango y la guayaba.

La ganadería tampoco se realiza para el comercio. Impera el libre pastoreo, aunque en las temporadas de cultivo guardan en corrales a los animales. Los animales son utilizados para la agricultura, el consumo personal, y el sacrificio en ceremonias y rituales: reses, borregos y chivos son empleados para este fin. Aves de corral también son criadas, y algunas veces también se utilizan para fines rituales. El ganado porcino se trabaja de igual forma, aunque este no se utiliza con fines de sacrificio.

El trabajo de jornaleros agrícolas lo realizan de manera estacional en la temporada de fumigación, corte y ensarte de las hojas de tabaco, principalmente a los cultivos en el estado de Nayarit. Aunque es una actividad que sirve de sustento para muchas familias, representa un riesgo para la salud de estos trabajadores, pues la exposición a los agroquímicos ha tenido consecuencias negativas en su salud. Además, las condiciones en las que viven durante esta temporada son muy malas.

El arte y la artesanía tienen una considerable importancia para la economía de este grupo indígena. “La artesanía se convirtió en una actividad económica importante a partir del movimiento contracultural de los años sesenta, que despertó el interés masivo en el arte huichol y su estética inspirada en experiencias ‘psicodélicas’” (Neurath, 2003, p. 11). Además de servir como una fuente de ingreso, el trabajo artístico y artesanal está estrechamente vinculado con su cosmogonía, su religión y su cultura, pues a través de estos se transmiten la historia, las tradiciones y la propia cultura wixárika.

Los trabajos en artesanía y arte se realizan en diferentes formatos. Los más conocidos son el trabajo con la chaquira: collares, aretes, pulseras, cinturones, figuras de cerámica o cuadros. Estos cuadros, mosaicos o tablas, son similares a los que elaboran con estambre.

A lo largo de todo el siglo XX, las expresiones artísticas huicholas tuvieron un gran auge. Las famosas tablas de estambre y mosaicos de chaquira —aplicaciones de chaquira o estambre multicolor fijadas por medio de cera sobre diferentes superficies— se desarrollaron a partir de una técnica tradicional que se emplea para la elaboración de ofrendas tradicionales como jícaras votivas, y pronto se

convirtieron en artesanías producidas exclusivamente para el consumo externo. Los motivos más populares son plantas y animales sagrados, dioses y escenas mitológicas (Neurath, 2003, p. 23).

Particularmente las mujeres wixaritari tienen un amplio dominio de la técnica de bordado, con la cual confeccionan sus prendas de vestir, principalmente la de sus maridos e hijos. También utilizan el telar para la producción de morrales, en los que bordan diseños relacionados con sus creencias y tradiciones. Lo mismo hacen en el trabajo con chaquiras. Romero (2000, p. 31) señala que no es común que el trabajo de bordado, tanto en ropa como morrales, sea utilizado para la venta, sino para el propio uso. La misma autora indica que se está volviendo común que los mestizos les den trabajo a las bordadoras wixaritari para confeccionar prendas con diseños del gusto de los compradores, alejados del trabajo tradicional de las artistas. Esto significa una fuente de ingreso para ellas y sus familias.

Lo primero que pensamos al leer esto es que esta tendencia se ve reflejada en los cambios de la propia cultura, y que ha permitido o permitirá una posible evolución en los diseños, simbología y finalidades del propio trabajo artístico. Es así como, en la mayoría de los casos, el artista, que solía controlar el proceso de elaboración de las piezas de principio a fin, se convierte en maquilador, en una especie de engranaje de una fábrica que lo sobrepasa y muchas veces se lleva una parte descomunal de las ganancias:

Gran parte del poder de decisión sobre lo que deben ser las artesanías, es transferido de la producción a la circulación, o para ser exactos, a los intermediarios, este sector creciente de comerciantes, casi nunca artesanos pero que controlan la producción, logran un enriquecimiento acelerado no frecuente en quienes cuentan al principio con capitales exiguos (García Canclini, 1982, pp. 119–120).

Estas relaciones laborales entre artistas/artesanos y diseñadores, comerciantes, galeristas, etc., serán abordadas con mayor detalle más adelante,

ya que constituyen una parte fundamental de la línea de vida y distribución de muchas de las piezas, tanto en el mercado nacional como en el internacional.

Arte y artesanía

El trabajo artístico y artesanal que se practica en la cultura wixárika está conformado por diversos y variados productos. Algunos son destinados al uso ritual, otros al uso cotidiano, algunos más de uso mixto y otros producidos exclusivamente para la comercialización. A continuación los mencionamos, con una breve descripción de cada uno de ellos.

El *tsikuri* u ojo de dios, como es conocido, consiste en un rombo de estambre montado en dos pequeñas varas cruzadas. Los ojos de dios cumplen una función ritual, por lo que se les observa comúnmente en los lugares sagrados.

Cuando un *tsikuri* tiene más de un rombo: dos, tres, cuatro y hasta cinco, entonces cada rombo representa un año en la vida de un niño. Así, cuando un *tsikuri* tiene cinco rombos, indica que cumplió ya cinco años de edad, Un rombo por cada año, No hay ojo de dios que tenga más de cinco rombos (Mata, 1980, p. 5).

Imagen 7. Anónimo, Ojo de dios wixárika, s.f.



Fuente: [/www.pinterest.es/pin/433541901628417250/](https://www.pinterest.es/pin/433541901628417250/)

La chaquira es la técnica más conocida y difundida en el mundo del trabajo artístico–artesanal de los wixaritari. Se introdujo en América, con la llegada de los españoles. La tarea de insertar en hilo diferentes cuentas, así como su utilización para el decorado de piezas de cerámica es un trabajo que se ha popularizado en las últimas décadas. Originalmente los materiales que utilizaban eran hueso, barro, piedra, concha, coral, turquesa, pirita, jade y semillas duras de algunos frutos. “Es de suponerse que las pintaban con colorantes vegetales y sustancias extraídas de algunos animales, combinando los colores para contrastar las figuras y las grecas” (Mata, 1980, p. 19).

Imagen 8. Santos Motoapohua, “Visión de un mundo místico”, 2001



Fuente www.flickr.com/photos/vi_cos/3128270539/

Con la chaquira los wixaritari realizan una gran diversidad de trabajos. Uno de ellos consiste en crear figuras y dibujos sobre tablas pequeñas. A manera de mosaicos, con estas tablas llegan a elaborar murales. Un ejemplo es el mural que realizó Santos Motoapohua de la Torre titulado “Visión de un mundo místico”, que se encuentra en el Museo Zacatecano y que consta de 80 cuadros o tablas de 30 por 30 cm cada una.

Otro uso que le dan a la chaquira es la decoración de las jícaras utilizadas para los actos rituales, las cuales son llevadas a los lugares sagrados para pedir, por ejemplo, por el alivio de algún familiar cuando este se encuentra enfermo. “Los huicholes emplean también la chaquira para decorar pacientemente jícaras con figuras de venados, de soles o flores, y cabezas de jaguar” (Mata, en Franco, 2005, p.106).

Actualmente el uso de la chaquira lo utilizan para decorar diversas piezas de cerámica como caballos o cualquier otra forma. Estos trabajos carecen de sentido simbólico y ceremonial y lo realizan como actividad económica.

Para adherir a la superficie las cuentas se utiliza cera de campeche, que es producida por las abejas sin aguijón. Aunque más recientemente se utiliza otro tipo de adhesivos que no se degradan o deforman tan fácilmente, sobre todo para obras que estarán expuestas a la intemperie.

La joyería es otro de los productos para la que los wixaritari utilizan la chaquira. Elaboran collares, aretes, gargantillas, medallas, anillos y pulseras. Actualmente están reemplazando el hilo a base de fibras naturales por hilo de plástico, lo cual le da mayor resistencia y durabilidad.

Los dibujos y diseños de la joyería, dependiendo del uso que se le vaya a dar puede estar lleno, o no, de símbolos apegados a su cosmovisión y cultura, o simplemente elaborados con patrones geométricos.

Otro de los trabajos artísticos que realizan son los cuadros de estambre, conocidos también como tablas o tablillas. Tienen su origen en los *nierikas*. “El nierika es una ofrenda redonda o cuadrada, hecha de madera o de cartón. Tiene una o las dos caras recubiertas de cera, y encima de ésta, las figuras de estambre representando lo que el huichol pide a los dioses [...]. El nierika es una imagen que

materializa y hace tangible lo misterioso y lo lejano” (Mata, 1980, p. 25). Los cuadros de estambre son de uso ceremonial. A través de ellos se piden favores a los dioses, como un buen temporal de lluvias. En la sierra se ven únicamente nierikas, cuadrados o redondos, de tamaño pequeño, principalmente en los lugares sagrados.

Fue recientemente, a partir de los años cincuenta aproximadamente, cuando se comenzaron a ver los cuadros grandes de estambre que es común ver en las exposiciones.

Imagen 9. Cristóbal de la Cruz, artesano wixárika, 2015



Fuente pagina24.com.mx/local/2015/08/10/cristobal-de-la-cruz-domina-el-arte-de-la-joyeria-huichol/

El arte o la artesanía de los cuadros de estambre no existe en la zona huichola. Las tablillas de tamaño grande, como ahora las vemos en el museo de Tepic, en Zapopan o en la Casa de las Artesanías, aparecieron hace unos treinta años, cuando el huichol empezó a salir más hacia la ciudad y se vio obligado a buscar un medio para obtener dinero y así satisfacer sus necesidades materiales. Desde entonces, la artesanía de las tablillas huicholas comenzó a desarrollarse no en el

territorio indígena como debiera ser, sino en las ciudades como Tepic, Guadalajara o México. En la zona huichola solo se encuentran las pequeñas tablitas mágicas que anteriormente hemos mencionado. Los cuadros de estambre son un arte nuevo que el huichol empezó a cultivar y cultiva actualmente sólo fuera de la sierra, fuera del medio en que siempre ha vivido (Mata Torres, 1980, p. 25).

Ejemplo de este tipo de trabajo artístico es el mural “La semilla del mundo” elaborado por el artista José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame, que se encuentra en la estación Juárez del Sistema de Tren Eléctrico Urbano de Guadalajara.

Imagen 10. José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame, cuadro de estambre, s.f.



Fuente coaliciongrafica.wordpress.com/2011/05/16/arte-huichol/

Además de los nierikas elaborados con tablas de madera, existen otros elaborados con cuatro carrizos unidos en los extremos con los que forman un marco a partir del cual tejen, algo similar a los ojos de dios. También hay otros redondos en forma de red.

Las máscaras representan otra faceta del arte wixárika. Éstas son fabricadas para ser utilizadas durante la Semana Santa. Esta práctica fue promovida más por la tradición cristiana.

Nahuas

El pueblo nahua se localiza al sur de Jalisco, en los municipios de Tuxpan, Cuautitlán de García Barragán, Zapotitlán de Vadillo, Casimiro Castillo y Villa Purificación. Información extraída del Atlas de los pueblos indígenas de México del portal en Internet del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, indica que el pueblo Nahua de Jalisco habla variantes lingüísticas pertenecientes a la familia yuto-nahua.

De acuerdo con la investigación “Los pueblos indígenas de Jalisco y Colima. Un estudio demográfico” del compilado *Indígenas e Indigenismo en el occidente de México* Rosa Rojas y Luis Vázquez León (2007), que la población nahua del sur de Jalisco ya perdió el uso de la lengua náhuatl, por lo que tenemos claridad sobre si este grupo indígena está contemplado dentro de los censos que consideran el habla de una lengua indígena para considerar a una población o no como tal.

Cosmogonía, ideología y religión

Los nahuas de Jalisco creen en “los señores viejitos”, que son la presencia viva de los ancestros con los cuales establecen contacto a través de los elementos presentes en la naturaleza, principalmente los relacionados con el elemento del agua, como son los manantiales, los riachuelos, las cuevas o los cerros. Consideran que los antepasados son dueños de todo lo que los rodea: animales y el territorio en general.

Trabajo y economía

Los nahuas del sur de Jalisco se dedican principalmente a la agricultura. Las especies que cultivan son el maíz, frijol, sorgo, chile y calabaza. También

cosechan árboles frutales como plátano, mango y limón. Al igual que otras culturas indígenas, la venta de artesanías representa ingresos económicos.

Actividad artístico artesanal

No nos fue posible encontrar mucha información sobre estas prácticas de la cultura nahua del sur de Jalisco. Una de las fuentes consultadas, que fue la Maestra Rosario Anaya, de la Unidad de Apoyo a las Comunidades Indígenas de la Coordinación de Extensión y Acción Social, nos comentó que la etnia nahua del sur de Jalisco, a consecuencia del despojo, de la invasión de su territorio y de los desplazamientos forzados, han perdido mucha de su actividad artística/artesanal. Y que mucho de este trabajo lo hacen para el autoconsumo y no como una forma de sustento. Las mujeres practican el bordado y la bisutería, y prevalece la práctica artesanal con elementos de barro.

De acuerdo con información disponible en la página de la Comisión Estatal Indígena de Jalisco, los nahuas tienen como práctica artesanal la producción de fajas, deshilados, la producción de huaraches, equipales de otate y carrizo, sillas de zicua y cestería. En concordancia con lo anterior, información del Atlas de los Pueblos Indígenas del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, este grupo elabora equipales con madera de otate o guásima, o con pencas de maguey. También producen bules elaborados con calabazas o guajes, productos de palmas como sombreros, petates, canastas. De la alfarería con barro producen ollas, jarros y comales, así como escobas, sarapes y flores de papel.

En el mismo Atlas de los Pueblos Indígenas, se le atribuye a este pueblo la elaboración de máscaras de tastoán que utilizan para la Danza de los Santiagos, relacionada a la leyenda de Santiago, que es un héroe que vence al mal.

Otros grupos indígenas

En Jalisco, además de existir poblaciones indígenas de las comunidades nativas, como lo son los nahuas y wixáritari, también residen grupos provenientes de las comunidades purépechas de Michoacán, otomíes de Querétaro, mixtecos de Oaxaca y nahuas provenientes del estado de Hidalgo. Las mencionadas

anteriormente son, de acuerdo con De la Peña (2006), las que concentran a las poblaciones más numerosas dentro del área conurbada. En menor cantidad también habitan miembros de comunidades zapotecas y mixes procedentes de Oaxaca, huastecos de San Luis Potosí y mazahuas originarios del Estado de México. García y Horbath (2019) suman a las anteriores comunidades nahuas procedentes de Veracruz y Puebla, chinantecos, mayas, tsotsiles, tojolabales, tlapanecos, tepehuas, mazatecos, chatinos, triquis y tarahumaras, así como zoques.

En un principio los integrantes de las comunidades no originarias del estado migraban temporalmente hacia la metrópoli, pero poco a poco se fueron estableciendo para convertirse en parte de los residentes permanentes. Entre las actividades que realizan se encuentra la construcción, la venta ambulante o la venta de artesanía, así como el trabajo doméstico. Estas poblaciones viven en asentamientos irregulares sobre todo en los municipios de Tlaquepaque, Tonalá y Zapopan. En Guadalajara una gran cantidad de miembros de estas comunidades viven en la colonia Ferrocarril.

El último censo de población de 2010 indica que en el AMG viven 25,829 personas de tres años y más que hablan alguna lengua indígena, lo que en ese año representaba 0.6% del total de la población (García y Horbath, 2019, p. 7). En Jalisco únicamente se reconoce la existencia de los wixaritari, los nahuas (al sur), la población indígena migrante y la población indígena jornalera agrícola. Esto por medio de la Comisión Estatal Indígena de Jalisco.

Los tepehuanes del norte del estado y los cocas de ribera de Chapala, por mencionar un par de ejemplos, se enfrentan a la falta de reconocimiento estatal. Los cocas no son considerados oficialmente porque han perdido su lengua originaria (se calcula que desde fines del siglo XVII) y sus vestimentas tradicionales (alrededor de la década de 1970), con lo que queda claro que el autorreconocimiento no basta para validar su existencia oficial (Pereira, 2017).

El circuito del arte

Para Jordi Busquets, “el circuito del arte puede entenderse como los espacios en los que los artistas pueden exponer su trabajo para crear diálogos con el público a partir de la interacción con sus obras” (2015, párr. 1). Además de estos espacios, al circuito de arte lo conforman los propios artistas y sus talleres o estudios donde desarrollan o exponen su trabajo, pues muchos coleccionistas suelen acudir a estos espacios para conocer nueva obra de los artistas y adquirirla de forma directa, sin intermediarios como galerías o vendedores de arte, los cuales también forman parte del circuito.

También forman parte de este circuito las escuelas de arte, los espacios o instituciones donde se llevan actividades como conferencias y charlas. Estos organismos producen también materiales de divulgación, como artículos de prensa, críticas, revistas, libros, documentales, etcétera.

En resumen, el circuito del arte está conformado por los artistas, sus estudios, los vendedores de arte, los colectivos conformados por artistas, las galerías, los museos, los curadores, los museógrafos, los centros culturales donde se expone arte y se realizan actividades vinculadas al arte, los críticos, el público, los coleccionistas, las casas de subastas, los martilleros, las escuelas de arte, las ferias de arte, bienales, concursos, fundaciones y organizaciones que apoyan al arte y a los artistas, las publicaciones y editoriales relacionadas con el arte. Toca también empezar a tomar en cuenta dentro del circuito aquellos espacios virtuales que cumplen con las mismas funciones que muchos de los ya mencionados que las realizan en el espacio físico tangible.

Aunque el término “circuito” está relacionado con la circulación, es decir, con el movimiento y distribución de las obras de arte, el resto de los elementos antes mencionados que no son el mercado, los museos y las galerías son los que echan a andar este movimiento. Entre los artistas, críticos, el público, coleccionistas, expertos conforman el complejo engranaje del circuito, lo que permite que se siga produciendo obra, que se defina lo que es y lo que no es arte, que se conserven o desarrollen nuevas técnicas, se impulsen nuevos artistas, que se adquieran ciertas piezas y se continúe produciendo material de divulgación.

Entre todos estos espacios y personajes se generan las tensiones que buscan legitimar escenarios, artistas, corrientes, métodos de producción, modelos de gestión y difusión. Por una parte, la venta o exposición del arte surge como acontecimiento clímax de la circulación de las piezas, y por la otra, los procesos sociales que se generan a partir de la interacción del público con aquello que se mueve en el terreno de lo alternativo: el arte urbano y el *performance*, por mencionar un par de ejemplos.

Para Ángel Juvenal Urzúa el circuito “está configurado por muchos actores, distintos tipos de personas que a partir de su poder político, económico y simbólico principalmente, van a tomar decisiones sobre el campo” (Urzúa, comunicación personal, 10 de noviembre de 2020).

2. Desarrollo

2.1 Ser indígena

Soy indígena en la medida en la que pertenezco a una nación encapsulada dentro de un Estado que ha combatido, y combate aún, la existencia misma de mi pueblo y de mi lengua, que niega la historia de mi pueblo en las aulas, que ha intentado silenciar los rasgos contrastantes de mi experiencia como mixe mediante un proyecto de amestizamiento que intenta convertirme en mexicana (Aguilar, 2017. p. 22).

Actualmente, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) distingue entre las categorías Escritores en lenguas indígenas y Creación Literaria, como si la primera no fuera parte de la segunda. El Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) incluye la categoría de Letras en lenguas indígenas (Narrativa) y Narrativa (de nuevo, excluyendo la primera de la segunda) y Letras en lenguas indígenas (Poesía), fuera de la categoría Poesía. Para coreografía están las categorías Folclórica, étnica o tradicional, distinta de la categoría Contemporánea.

En cuanto a las artes plásticas, el SNCA sólo incluye categorías para la pintura y la arquitectura. Esto quiere decir que la chaquira, el estambre, la

cerámica, la alfarería y los bordados (por mencionar algunas técnicas) quedan fuera de este Sistema.

Esto es sintomático. Cuando David Aceves Barajas (2020), director de la Escuela Nacional de Cerámica, investigador y ganador del Premio Nacional de Cerámica Contemporánea 2014, nos dijo en entrevista que no veía la diferencia entre “arte indígena”, “artesanía” y “arte”, no pudimos más que volver a preguntarnos por qué existe el término “arte popular”, por qué organismos del gobierno como el Fonca siguen distinguiendo entre las letras escritas en lenguas indígenas del resto de la literatura y, sobre todo, si los artistas provenientes de pueblos originarios se consideran distintos a los demás artistas precisamente por la cultura de la que provienen o no.

Es importante puntualizar que el término “indígena” es problemático de por sí. Cada vez que nos acercamos a personajes como Rogelio Flores Manríquez (fundador del Foro Roxy y de la Galería Magritte) y Francisco Vázquez (jefe de la Unidad de Difusión del CUCEA y periodista cultural), lo primero que escuchamos es: “Pero, ¿ustedes qué están entendiendo por ‘indígena’?”, a lo que sabiamente contestamos: “Sujetos que se identifican a sí mismos como indígenas”.

Esa respuesta nos parece justa y nos saca del apuro, pero es todavía muy ambigua. Escribió Itzel Vargas, curadora del Museo Universitario del Chopo, en su ensayo “Crónicas de un proyecto expositivo: arte actual y pueblos originarios”, referente a la exposición de arte contemporáneo producido por artistas de comunidades originarias que se realizó en ese museo entre mayo y septiembre del 2019:

Cada país tiene distintos criterios para categorizar lo indígena, todos cuestionables. En el caso de México predomina el criterio lingüístico; en Chile, los criterios de descendencia, así como socioculturales y de autoadscripción. Por su parte, en Estados Unidos se determina que, para ser ‘indio reconocido’ y contar con derechos se debe vivir en una reserva o cerca de ella, pertenecer a una tribu y tener 25 por ciento o más de sangre india (p. 1).

Así, en esta investigación partimos del supuesto de que el discurso de *lo indígena* está construido primero por este aparato llamado Estado y sus instituciones, después por la apropiación que quienes participamos de esas estructuras y discursos, y finalmente por los propios sujetos burdamente homogeneizados con términos como “indígena” o “indio”. Nos comentaba el artista wixárika Álvaro Ortiz – Puwari en entrevista (Ortiz, comunicación personal, 2020), que una disculpa no alcanzaría para compensar la falta sistemática de reconocimiento que viven los pueblos originarios en este país. Norma Joela Acevedo, hija de inmigrantes mixtecos, dice al respecto:

Las personas que viven aquí en la ciudad nos ven a los indígenas, y pues ya ves que la palabra aquí que escuchamos mucho es “huicholes” para empezar. Entonces así nos denominan y ya tienen una forma de catalogarnos y etiquetarnos como gente... no sé... desde sucia, ignorante... son muchas las etiquetas que nos ponen. En su mente creen ellos que nosotros tendríamos que estar en en los pueblos, en las comunidades, y no se había dado el conocimiento de nosotros como comunidad y yo creo que esto fue como el preámbulo a estas situaciones. Desde que nos descalificaban de sucios, de que olíamos feo. Sobre todo, yo creo, antes. Bueno, sobre todo a mis papás y a mis hermanos los más grandes les tocó más fuerte (Acevedo, comunicación personal, 2020).

Así, si el concepto de “arte” es complejo, el de “indígena” no lo es menos. Dice la RAE que indígena se refiere a “originario del país de que se trata”. En México, como en muchos otros países de Latinoamérica, la convención es nombrar *pueblos originarios* a aquellos habitantes del país que se identifican descendientes de cualquier civilización prehispánica.

Sin embargo, es innegable que el sincretismo cultural ha sido parte de la historia de estos grupos incluso desde antes de la llegada de los españoles al continente. Con la conquista, el mestizaje, la imposición de la religión católica y del español como lengua oficial, la educación que descende principalmente del legado helénico y que deja de lado los saberes de los pueblos originarios, sería imposible decir que se han conservado intactas las culturas prehispánicas. “Por

ejemplo, tú vas a Oaxaca y los zapotecas son zapotecas, pero no veneran a un dios zapoteca. Van a la iglesia y comulgan y creen en el dios que se les obligó a creer. Pero no por eso no son indígenas”, comentaba al respecto David Aceves en entrevista.

Lo crucial sobre el ser indígena —y ser cualquier cosa— es preguntarse desde dónde y desde quién(es) se definen los rasgos de la identidad asumida. Es decir, ¿quién(es) establecen los parámetros que definen lo que *entra* y lo que *sale* de la etiqueta “indígena”? ¿Quién nombra al indígena? ¿Alguien más, o el sujeto que asume esta identidad?

El antropólogo británico Peter Wade (2002) establece que, en primer lugar, la identidad responde a la necesidad de diferenciar entre un “yo” y un otro. Se fundamenta en los contrastes entre ambas entidades, y cobra su significado a través de diversas redes y su interacción (p. 255). De esta forma, habla de que la noción de “indígena” toma sus diversos sentidos a partir de múltiples redes que interactúan: la ideología y lenguaje que provienen de la “república de indios”, colonial, el racismo “científico”, el indigenismo moderno y el cuartomundismo reciente. Todos estos discursos marcados por relaciones desiguales de poder.

El poder. La facultad de nombrar al otro y de nombrarse. La capacidad y ejercicio de describir y construir la realidad valiéndose de una repetición constante de actos de representación. Así es como, en principio, el indígena se ve esencializado y enmarcado por el folclor que lo ata a “una realidad que no es”, como diría el artista wixárika Álvaro Ortiz – Puwari.

“Para nosotros, los que seguimos relegados de la toma de decisiones gubernamentales, los que seguimos siendo discriminados, los que nos siguen utilizando para la foto y el folclore, somos los de siempre, los menos de los olvidados” (Gil, 2020, párr. 4). Estas líneas, pronunciadas por Leticia Carrillo de la Cruz, presidenta de la Unión de Profesionistas Indígenas, A.C., el pasado 12 de octubre de 2020, en medio de una manifestación de al menos siete colectivos de artesanos y pueblos originarios, pintan un tenue retrato de la brutalidad que encierra el término *indígena* cuando se pronuncia desde una relación de dominio, de conquista.

Uno de los aspectos primordiales del dominio que se ha establecido sobre los pueblos indígenas tiene que ver con el despojo: de la tierra y sus recursos, de la cosmovisión, de la lengua, de las costumbres, de la autonomía y de la agencia política. Este tema surgió prácticamente desde el inicio de esta búsqueda, cuando Sofía Mijares – Aukwe, wixárika egresada del ITESO, pasó de hablarnos sobre los trajes típicos, las técnicas artísticas de su pueblo y el papel del artista wixárika, a la desarticulación que viven en su comunidad y en las comunidades vecinas por la violencia que trae el narco y el la lucha contra el despojo que acarrearán las grandes industrias. Al preguntarle si los habitantes de dichas comunidades alguna vez intentan organizarse para evitar estos fenómenos, nos dijo que nadie dice nada, porque los pueden matar (Mijares, comunicación personal, 2020). El artista wixárika Álvaro Ortiz – Puwari lo explicó de esta manera:

Si nosotros seguimos hablando, seguimos pintando, seguimos creando cómo debemos de conservar y de proteger esta energía, ellos quisieran que no habláramos de cómo proteger, sino que aprendiéramos, desde lo que ellos digan a dar esa protección. ¿Cuál es esa protección? Que hoy mi comunidad se reúna para que firmen una carta de aceptación que sí a las presas mineras en Wirikuta. “¡Wow! Pero ¿qué les pasó a estos pueblos originarios que ahora sí entraron en un plan de desarrollo?” Eso dirían. [...] “¿Cómo podemos exterminar de una vez por todas a esos que nacen siendo? Porque no los podemos educar”. Porque los pueblos originarios mantienen en su poder, aún después de la invasión, los territorios y recursos naturales (Ortiz, comunicación personal, 2020).

Uno de los mecanismos profundamente ligados a este despojo es sin duda el anclaje de los indígenas al pasado. Pareciera como si las mujeres y hombres con sus trajes típicos fueran parte del atractivo turístico, sujetos atemporales, perpetuamente prehispánicos, místicos y exóticos. Así lo explica Mauricio Rentería, artista wixárika:

Es el problema que tenemos ahorita con las galerías de Puerto Vallarta, Nuevo Vallarta, Cancún, Cozumel, allá en Los Cabos: llevan a nuestros paisanos a

trabajar en esas galerías, se podría decir como explotándolos, porque los tienen trabajando ahí, para que la gente vea cómo trabajan, cómo se hace el trabajo, pero no se dan cuenta el daño que están haciendo por explotarlos, por pagarles mal (Rentería, comunicación personal, 2020).

Es, por ejemplo, muy sugerente que en 2016 el Ayuntamiento de Guadalajara, en ese entonces representado por Enrique Alfaro como su presidente, aprobara por unanimidad las Reformas para el Funcionamiento de Giros Comerciales, que, en palabras del mismo Alfaro, serviría para que "no se pierdan las tradiciones" en el Centro de Guadalajara (Ornelas, 2015, párr. 2).

En resumidas cuentas, se le quitó el permiso de venta a varios giros de comercio y se promovió que artesanos permanecieran en los corredores principales. Esa es la imagen del Guadalajara bonito: artesanos que decoren el espacio público, lo cual es bueno si se piensa que se les dio oportunidad de continuar vendiendo, pero que se convierte en un claro ejemplo del Estado regulando tarifas de permisos de venta y valiéndose del folclor para legitimarse.

Así, al seguirse alimentando la imagen del indígena como un sujeto del pasado, no es extraño que se le desvincule de los temas del presente, entre ellos, los canales de participación en la vida política. En este sentido surgen estudios como el realizado por la doctora Alejandra Navarro Smith (2012) sobre la representación de alteridades étnicas en vídeo, que generalmente, dice Navarro, se hacen desde una visión de poder:

La construcción social que se ha hecho de los grupos étnicos en México —como sujetos aislados/marginados/muy pobres, sin estudios (sin preparación), diferentes su rasgos (raciales) y sus costumbres (cultura)— indica un claro patrón de percepción y valoración para entender qué lugar tienen estos grupos en las relaciones interétnicas en el país (p. 80).

Navarro toma cinco producciones en video sobre los pescadores cucapá que habitan en Baja California y que libran una lucha jurídica para defender su derecho a la explotación de los recursos vivos que se encuentran en su territorio,

en el río Colorado, declarado desde 1993 junto con el Alto Golfo de California Reserva de la Biósfera. Los materiales de análisis son:

1. Un documental producido para el canal 3 de televisión en Francia.
2. Parte de una serie de cortos titulada “Rostros y nombres” que realiza el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali).
3. Dos videos producidos por la Universidad Autónoma de Baja California y personal del diario *La Crónica*.
4. Algunas secuencias de video etnográfico grabadas como parte del proyecto de investigación de la autora.

Los primeros cuatro videos, según Navarro, refuerzan la imagen de los cucapá como “sujetos sin capacidad para transformar los grandes problemas que les afectan ya que se encuentran supeditados a fuerzas de poder que están más allá de ellos” (p. 89). Esta imagen se sustenta al exaltar los videos los siguientes rasgos:

- El silencio de los cucapá que aparecen en los videos frente a una voz en off que dirige el sentido de las piezas.
- Cantos tradicionales en cucapá para enmarcar las entrevistas en español.
- Vestuarios tradicionales.
- Fotografías históricas como primeras imágenes de los cucapá.
- Presentación de argumentos —que dan las mismas cucapás— como la ancestralidad de su cultura y la pesca para conservar su derecho sobre los recursos del río Colorado.
- Los sujetos produciendo artesanías.

El último material audiovisual, elaborado por la investigadora, intenta contradecir los estereotipos que los otros refuerzan, al capturar, por ejemplo, a Mónica González, líder cucapá y pescadora, así como a mujeres organizadas en

cooperativas, interactuando con organismos como la Semarnat, con gran conocimiento de la ley y de sus derechos. Ninguna porta su traje típico ni utiliza la ancestralidad de su cultura como argumento primordial para explotar el río.

Otro ejemplo de un espacio que intentó representar a los miembros de comunidades originarias sin folclor ni una exaltación de la tradición fue la exposición *Los huecos del agua. Arte actual de pueblos originarios*, realizada por el Museo Universitario del Chopo, de la UNAM, entre mayo y septiembre del 2019.

Esta exposición fue catalogada como una de las mejores quince exposiciones de 2019 en el mundo por la revista *Hyperallergic*, publicación que se dedica al arte y la cultura editada desde Nueva York (Gamboa, 2020). La exhibición presentó 93 obras (escritura poética, grafitis, videoarte e instalación) de veinte artistas que trabajan con motivos y técnicas prehispánicas para desarrollar discursos contemporáneos.

Las temáticas compartidas por los artistas fueron la castellanización forzada, la destrucción del medio ambiente, el desplazamiento territorial, la violencia por racismo y el tráfico de drogas y armas. “Lo que quisimos fue alejarnos de la idealización y ocuparnos de esas obras que señalaban la crisis que estamos viviendo, de la crisis que está viviendo el país en cuanto a violencia, injusticia, desigualdad”, nos comentó al respecto Iztel Vargas, la curadora de la exposición, “tiene que haber un compromiso por parte de los curadores en seguir investigando y seguir ocupándonos en saber qué es lo que está pasando más allá de la Ciudad de México y de ciudades como Guadalajara y Monterrey” (Vargas, comunicación personal, 2020).

Por otro lado, Roxana Drexel, de la Fundación Hermes Music,³ abogaba en entrevista por la conservación de la “lengua y orígenes” wixárika, sobre todo entre los jóvenes que “salen del pueblo, vienen a la ciudad, se dan cuenta de todo lo que está pasando y quieren formar parte, quieren sentirse también mexicanos,

³ Como parte de la empresa Hermes Music, esta fundación ha colaborado con maestros artesanos y artistas wixaritari exponiendo instrumentos musicales intervenidos con chaquiras en México y el extranjero. Fuente: www.fundacionhermesmusic.org

como todos”, poniendo un énfasis en que los miembros de estas comunidades son incluso *más mexicanos que nosotros*: “llegaron primero estas tierras, y portan su traje...” (Drexel, comunicación personal, 2020).

Entonces se presenta una tensión: por un lado, las ideas de lo que es o debería ser “lo indígena”. Por el otro, la real diversidad que existe entre estos pueblos, que son todos particulares y el término “indígena” les queda chico. “Aquí la cuestión es que no se están aceptando esas otras realidades porque se busca imponer una sola realidad”, comenta en entrevista el artista wixárika Álvaro Ortiz – Puwari (Ortiz, comunicación personal, 2020), “los pueblos originarios también abordan los caminos disruptivos”:

El wixárika su formación se basa en el autodidactismo. No se limita a aprender solo wixárika; aprende latín, aprende griego, aprende italiano, aprende alemán, aprende francés... aprende todo lo que desee aprender. Es como si a eso hubiera venido: a explorar; explorarse antes de explorar (Ortiz, comunicación personal, 2020).

Estas tensiones y disputas identitarias se viven desde dentro y fuera de las comunidades. Mujeres como Sofia Mijares – Aukwe, que pertenece a la comunidad wixárika de San Andrés Cohamiata, causan polémica al decidir ir a la ciudad para estudiar una carrera universitaria, y se enfrentan a opiniones tan diversas como lo pueden ser la del artista wixárika Maurilio Rentería, egresado de Lamar, quien comenta que fue ventajoso para él recibir esta educación porque le dio bases que otros de sus compañeros no han tenido para evitar que lo exploten como artista (Rentería, comunicación personal, 2020), y Álvaro Ortiz – Puwari, quien aboga que las universidades ofrecen una educación colonialista que mata la identidad del wixárika.

“Ahorita la discriminación es porque hay gente que sigue con esa idea de que somos ignorantes, de que no somos capaces de aprender, de utilizar herramientas tecnológicas”, dice Norma Acevedo, miembro de una comunidad mixteca y coordinadora de la Galería In Dee Tekio. Mientras tanto, Roxana Drexel

cree que mientras no pierdan su lengua y sus orígenes, “es válido que puedan tener acceso a la tecnología como la tenemos nosotros”.

Lo comunitario es otro aspecto fundamental de los pueblos originarios. “La mayoría de los de las comunidades originarias se entienden *en comunidad*. O sea, no como individuos. Es hacer algo juntos”, mencionó en entrevista Norma Joela Acevedo. Asimismo, al hablar de “arte indígena” con Álvaro Ortiz – Puwari, él nos respondió nombrando estas manifestaciones como *arte comunitario*. Esto entra en jaque con la definición de Itzel Vargas del artista como un “universo en sí mismo”: ¿qué tan individual es el arte de un artista indígena? ¿Hay cabida en estas manifestaciones para una propuesta individual?

Entre esta variedad de preguntas, manifestaciones, opiniones y formas de concebir lo que significa provenir de una comunidad originaria han surgido varios artistas, que, como afirma Itzel Vargas, son universos en sí mismos. Al estar este estudio enfocado principalmente en el territorio de Jalisco, decidimos incluir a aquellos que se identifican como wixaritari y cuya información pudimos extraer de internet o contactándolos directamente. A continuación presentamos la información esencial de ellos y su trabajo.

2.2 Artistas wixaritari

Consideramos que para hablar de los artistas wixaritari es necesario hacerlo con una aproximación o enfoque diferente a como lo haríamos con un artista mestizo en la actualidad, un artista desarrollado en una cultura más occidental.

Ser artista wixárika, más que una profesión que se elige, es un llamado, una revelación que se presenta, algunas veces en los rituales durante los trances del peyote. Otras veces son recomendaciones de los *mara’akames*. De esta actividad hay que retribuir y agradecer a, digamos, las deidades, aunque Álvaro Ortiz – Puwari especificó que para ellos no son dioses, no por algo les llaman a estos elementos Abuelo fuego, Madre tierra o Hermano viento.

No todos los artistas wixaritari quieren ser artistas de museo. “Para los artistas wixaritari el museo muchas veces ni siquiera es parte de su proyecto artístico. “A veces los artistas no miden lo que vale su obra”, nos decía Sofía

Mijares – Aukwe, “viene gente de fuera, la ve y se la lleva a los museos. Hay muchos artistas pequeños en la comunidad no reconocidos en el exterior” (Mijares, comunicación personal, 2020).

Ser artista wixárika es una cuestión de autorreconocimiento. Diana Negrín nos comentaba que de la generación de artistas de los setenta y ochenta, José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame sí se autodenominaba artista. Otros anteponían o le daban más importancia a otras actividades, como la de ser mara’akame, campesinos o dedicarse a la docencia.

Ángel Juvenal Urzúa nos comentó que para él el arte está relacionado con los proyectos que “se reconocen como artísticos”. En ese sentido decía que “el artesano se dice artesano y el artista se dice artista” (Urzúa, comunicación personal, 2020).

Para los artistas wixaritari el fundamento de su trabajo artístico y la simbología de éste viene desde su ritualidad y su cosmogonía: los cuadros de estambre, los cuadros de chaquira o la decoración con chaquira que hoy conocemos se originan en los rituales y ofrendas y toman su origen de los ojos de dios, los *nierikas* o las jícaras. Estas piezas han evolucionado a través de los tiempos desde consistir en pequeñas decoraciones en jícaras con piedras, semillas o conchas hasta convertirse en complejas combinaciones de colores y materiales, como el uso más reciente de la chaquira.

Los motivos, las temáticas, los objetivos del trabajo de estos artistas también son variables. Para algunos artistas la búsqueda o la lucha por entrar en los mercados de arte ha sido la opción, mientras hay quienes buscan otras alternativas para seguir conservando intactas su cultura y tradiciones. Hay quienes alternan entre los trabajos llenos de simbología y otros recursos estéticos para fines meramente mercantiles.

En muchas ocasiones quienes tienen interés por el arte wixárika buscan o esperan que en los diseños estén representados de manera explícita algunos de los elementos representativos de esta etnia, como lo son el híkuri, el venado azul o las águilas de dos cabezas. A pesar de esto hay artistas que utilizan formas más

complejas de abordar y representar esos símbolos. Aunque quizá sea una manera de vender con mayor facilidad, no recurren a estos elementos de forma obvia.

Por diversas circunstancias hay artistas wixaritari han logrado una proyección internacional e incluso han vivido en el extranjero con una carrera independiente y autogestiva, mientras hay otros artistas que continúan viviendo en condiciones de pobreza, abusos y discriminación.

Quisimos recuperar algunas ideas y testimonios sobre el trabajo de estas personas para entender su quehacer a mayor profundidad.

Los wixaritari entran en contacto con las técnicas artísticas desde muy temprana edad. La mayoría, en sus casas, aprenden a trabajar la chaquira y el estambre, sobre todo en las familias en las que se dedican a producir joyería. La mayoría de los artistas a los que entrevistamos coincidieron en que aprendieron primero a trabajar la joyería con chaquira. Después trabajan con el estambre, ya sea haciendo ojos de dios o *nierikas* y, finalmente, elaboran los cuadros de estambre de gran formato o el decorado de piezas con chaquira.

En palabras de Francisco Bautista, la vivencia de su cultura es una cosa cotidiana. A pesar de que actualmente vive en Los Cabos, él sigue actuando bajo la guía de su mara'akame: "Todo el tiempo me tiene que decir qué es lo que tengo que hacer, porque nosotros no estamos trabajando nomás así porque sí. Tenemos que cumplir ciertas cosas, compromisos que hicimos nosotros mismos al tomar ese tipo de trabajo" (Bautista, comunicación personal, 2020). Ésta es una de las formas en las que las tradiciones de su cultura están presentes en su trabajo como artista. Bautista, por lo menos cada cinco años, tiene que visitar los sitios sagrados y dejar ofrendas o hacer sacrificios. De manera similar a Bautista, Diana Negrín nos contó que José Benítez, después de hacer algunas obras de arte iba a dejar ofrendas a los sitios sagrados (Negrín, comunicación personal, 2020). Incluso para los que han podido ser reconocidos en países de Europa, en Estados Unidos, Canadá y Sudamérica, el generar riqueza por su trabajo no es una aspiración. Al contrario, ellos continúan con el objetivo de preservar su cultura y sus tradiciones, y pelear por la conservación de los territorios sagrados para que la cultura wixárika permanezca por más tiempo. En este mismo sentido, cuando le preguntamos a

Álvaro Ortiz – Puwari sobre el interés de participar en el circuito del arte, él nos comentaba: “no estamos buscando eso, no estamos buscando entrar en esas percepciones o categorías que ya se han creado, no es esa nuestra búsqueda. Es más bien fortalecer la identidad de nuestro pueblo mediante estas expresiones” (Ortiz, comunicación personal, 2020).

Álvaro Ortiz – Puwari se encuentra trabajando en un proyecto que consiste en la elaboración de un mural de 90 metros cuadrados que se conformará por bloques de tres metros en el que participarán para su elaboración los mismos artistas que han participado en la obras del “vochol” o el “pianol”, en el que plasmarán la simbología de la cosmovisión y la cultura de los pueblos originarios de toda América. El proyecto tiene el nombre de *Aniérika*.

Para contribuir a la conservación de las tradiciones y la cultura wixárika, Francisco Bautista Carrillo – Xaureme enseña en su taller a jóvenes de su comunidad. Nos platicaba que ahora, durante la pandemia, al tener las clases en línea, muchos de estos jóvenes se trasladaron a su taller en Los Cabos para aprender el arte y sus diferentes técnicas.

Tutukila, quien se dedicó principalmente a ser maestro en Zacatecas y en Tepic, cuando se desempeñó como artista haciendo cuadros de estambre hizo un rescate de su historia. Plasmó en los cuadros lo que le narraban y platicaban su abuelo y su padre, que era un mara’akame: los grandes mitos de la creación de la cultura wixárika.

Por otro lado, los artistas wixaritari para producir y vender su obra se enfrentan a problemas que se originan en varios aspectos: uno de ellos es la poca accesibilidad que se da entre ellos y los espacios urbanos, la poca posibilidad que tienen de viajar a la ciudad o a otros municipios para dar a conocer o distribuir su trabajo, principalmente por la falta de recursos. Otro problema es la falta de conocimiento de los circuitos de promoción y venta, del mercado o de los contactos para posicionar su obra. Las limitaciones del idioma constituyen una dificultad más.

Para Ramón Vázquez, dueño de la Galería Ajolote, una de las razones por las cuales no ha apoyado o representado a este tipo de artistas es porque

considera que la limitación en la comunicación y la accesibilidad complica los encargos y venta de la obra (Vázquez, comunicación personal, 2020).

Esto algunas veces deriva en que los creadores sean explotados, como sucede en galerías de los centros turísticos como Puerto Vallarta o Cancún. En numerosas ocasiones estos artistas acceden a pagos injustos por la necesidad que tienen. Diana Negrín nos comenta que algunos compañeros llegan a vender su obra muy por debajo del precio del mercado, regalando muchas veces su trabajo. Una compañera de San Andrés Cohamiata le platicaba a Negrín: “Es que es increíble. Tengo amigos que me dicen que vendieron algo en mil pesos, y lo vendieron por desesperación. Cuando estamos hablando de una cabeza grande, que toma, a veces, varias semanas” (Negrín, comunicación personal, 2020).

Todos hacen lo posible para vender su arte. Martín Carrillo, quien vive en la ciudad de Guadalajara, nos dijo que muchos de los artistas de su comunidad mandan su trabajo, cuando alguien viene a esta ciudad, para que les ayuden a exhibirlo en lugares como el Tianguis Cultural. Nos comenta que algunas veces logran juntar dos o tres mil pesos con los que pueden comprar algunos kilos de frijol, arroz y avena. Pero no siempre se logran esas ventas (Carrillo, comunicación personal, 2020).

Norma Joela Acevedo, de In Dee Tekio, nos comentaba que uno de los objetivos de la galería, ubicada en la Colonia Americana de Guadalajara, dedicada a la venta exclusiva arte indígena de varias etnias de México, es “que las comunidades de artesanos logren desarrollarse y cubrir sus necesidades básicas de alimentación, vivienda, educación” (Acevedo, comunicación personal, 2020).

Con la intención de buscar mejores formas de venta y distribución del trabajo artístico wixárika, Martín Carrillo y otros wixaritari se reúnen todos los jueves para discutir “estos temas de cómo se puede promover, exhibir y cómo mejorar el trato, las condiciones y situaciones que enfrentamos aquí en la zona metropolitana” (Carrillo, comunicación personal, 17 de octubre de 2020).

La familia Bautista es un ejemplo de trabajo, lucha y gestión para ir posicionando el arte wixárika en la opinión pública, en el circuito del arte y en la política. Él y sus hijas, mediante un trabajo de generaciones, han expuesto en

muchos lugares de México y en el extranjero, como Estados Unidos, Francia, España e Italia. A pesar de que se han sabido promover, todavía les cuesta mucho dar a entender el precio y el valor de su trabajo.

A continuación presentamos los nombres y algunos datos de la trayectoria de los artistas wixaritari que identificamos o entrevistamos para esta investigación.

Ramón Medina Silva – Ürü Temai

Nació alrededor de 1920 en San Sebastián. Junto con su esposa Guadalupe de la Cruz Ríos innovaron al utilizar los nierikas con fines narrativos. Ambos se casaron en 1940 y se mudaron a Guadalajara en 1961. Con el apoyo del padre Evaristo, un franciscano que vivía en la Basílica de Zapopan, vendían sus artesanías.

Posteriormente conocieron a los antropólogos Peter T. Furst y Barbara G. Myerhoff, con quienes colaboraron como informantes, lo cual les dio notoriedad. También tuvo amistad con los escritores Fernando Benítez y Carlos Castaneda. Johanes Neurath, investigador del Museo Nacional de Antropología, dice que

Fue el entusiasmo de Medina Silva por contar mitos e historias, que lo inspiró a comenzar la elaboración de tablas de estambre con contenidos narrativos y visionarios. Esto fue una innovación importante para que surgiera el arte huichol de las tablas de estambre, tal como lo conocemos hoy en día (Neurath, 2020, párr. 2).

Lucía Lemus de la Cruz – Xitaima

Nació en 1953 en la comunidad de Ruiz en Nayarit. Su obra la desarrolla principalmente en trabajo con cuadros de estambre. Pablo Taizán de la Cruz – Yauxali (1936–2016), esposo de Xitaima, nació en la ranchería llamada Taimarita en la comunidad de Tuapurie en el municipio de Santa Catarina Cuexocomatitlán. De pequeño se mudó con su familia a Wautüa en Tuxpan de Bolaños. Al igual que Xitaima, Yauxali trabaja en los cuadros de estambre de lana. Juan Negrín, citando a Xitaima, comenta que un día a ella se le vino a la cabeza la idea de hacer cuadros de estambre a raíz de los pensamientos que ella tenía. Sobre Yauxali, Negrín dice:

...también empezó a hacer cuadros con estambre de lana en 1978 como parte de un esfuerzo para explicar la función de Nuestros Antepasados y su iconografía en la historia wixárika. Su producción fue esporádica y sus explicaciones complicadas por el lenguaje esotérico que las acompañaba (Negrín, 2003–2018).

Imagen 11. Benito Candelario, “Tatewari Nierikaya”, 2020



Fuente: www.visionaryartexhibition.com/archaic-visions/a-tribute-to-ramon-medina-silva

Tiburcio “Tutukila” Carrillo Sandoval – Niukame

Nació en la comunidad de Santa Catarina en 1949. Realizó estudios para ser maestro normalista. Se formó en el arte mientras vivía en Zacatecas con la enseñanza de Andrés Ortiz Valenzuela, un comunero que no le quiso enseñar a profundidad el arte. Después fue aprendiz de Ramón Medina Silva en la Basílica de Zapopan, a partir de donde comenzó a tener mayor interés por la cosmovisión wixárika, por lo que regresó a su comunidad para aprender más de sus tradiciones. Sobre el trabajo de Niukame Juan Negrín expresa:

Imagen 12. Lucía Lemus de la Cruz – Xitaima, “Tatéi Yurienaka, Nuestra Madre Tierra Fértil”, 1981



Fuente: wixarika.org/art/gallery/460

Logró desarrollar una destreza e imaginación pictóricas que fueron la fuente de inspiración de otros como Mariano Valadez, quien se formó rellenando fondos de sus cuadros, poco después de que conociera al primero. En sus etapas creativas desarrolló una expresión muy original, con un estilo meticuloso tendiente al realismo y nunca usando más de un hilo a la vez. Plasmando en detalle las historias de su padre y otros familiares cercanos, reflejaba sobre la belleza de una cultura que nunca le soltó. El campo de color que rodea sus figuras sigue sus contornos con precisión, amplificando su irradiación en vibraciones sucesivas de forma y color. Sus composiciones son claras y logran el propósito de ilustrarnos de manera didáctica sobre su herencia cultural (Negrín, 2003–2018).

Imagen 13. Pablo Taizán de la Cruz – Yauxali, “Nuestro hermano mayor flechas ardientes”, s.f.



Fuente: swixarika.org/art/gallery/236

Juan Ríos Martínez – Taurri Mutual

Nació en 1930 en el ejido de Carretones, Nayarit. Además de trabajar en cuadros de estambre, era músico, tocaba el violín. Realizaba dos tipos de obras en los cuadros, unos que los vendía fácilmente en la ciudad, con lo que no representaba nada relacionado a su cosmovisión y tradiciones. Los otros cuadros, más elaborados en los que atiende a su historia, a sus tradiciones, evocando a sus antepasados, con los que renovaba sus devociones a sus antepasados. Falleció a inicios de 1996.

En otras obras maestras, expresa el lado angustiante de la mitología huichol y su entendimiento de Takutsi, Nuestra Bisabuela, Nakawé, como un ‘nahual’, que exige alimentarse de sangre para sobrevivir, después de plantearse como el fundamento de la vida. Nuestra Bisabuela la Luna, la primera luz que crece y mengua, requiere de nuestra atención, como la estación de las lluvias y el apogeo del sol (Negrín, 2003–2018).

Imagen 14. Tutukila, “Takutsi y Tamatsi Kauyumarie roban la jícara y las flechas”, 1973



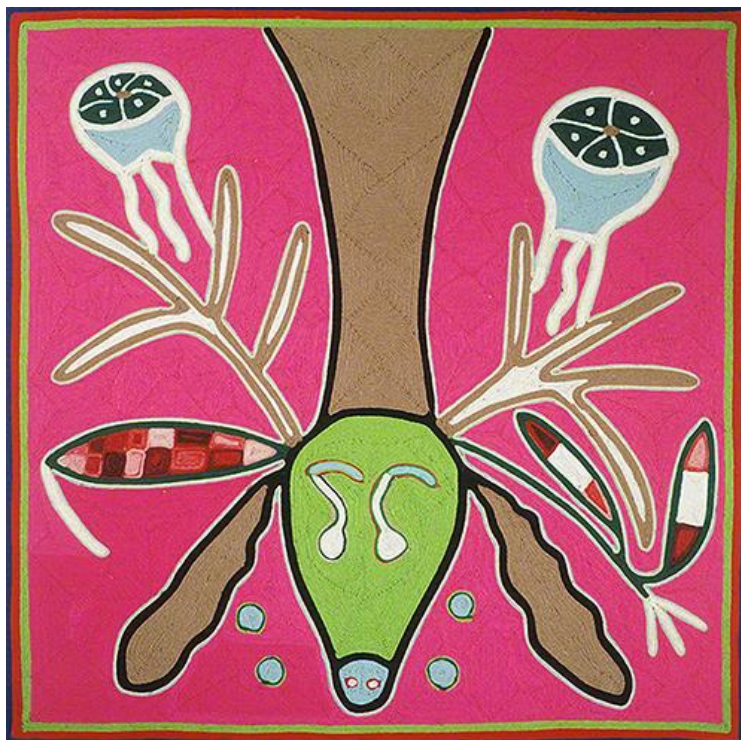
Fuente: wixarika.org/objects/takutsi-and-tamatsi-kauyumarie-steal-rain-bowl-and-arrows

Guadalupe González Ríos – Ketsetemahé Teukarieya

Nació en Carretones de Cerritos, Nayarit el 12 de diciembre de 1923. Según comenta Juan Negrín, “sus cuadros de estambre de lana llegaron a destacar como la mejor expresión del arte huichol” (Negrín, 2003–2018).

Su estilo representa una plegaria y una invocación más que una descripción como en el caso de Benítez. Sus figuras no están ligadas entre sí, pero prototipos humanos y sus rezos flotan en el vacío, alrededor de una figura central que desafía la gravedad por su masa. Los rezos y los objetos votivos fluyen como puntos, estrellitas y figuritas diversas que conectan rítmicamente a las figuras entre sí (Negrín, 2003–2018).

Imagen 15. Juan Ríos Martínez, “La cabeza de nuestro hermano mayor venado azul”, 1973



Fuente: swixarika.org/artists/juan-r%C3%ADos-mart%C3%ADnez

José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame

Nació en 1938 en un rancho llamado San Pablito, en Nayarit. Se preparó durante 25 años para ser un mara'akame. A principios de los años sesenta comenzó sus primeros trabajos con estambre de lana. Una década después Benítez ya había obtenido fama por su trabajo en el arte, además de su trabajo como intérprete para el Centro Coordinador del Plan Huichol Cora y Tepehuano, por lo que se vinculó con muchas comunidades y generó un gran conocimiento sobre la cultura wixárika.

Sus cuadros de estambre han sido exhibidos en Estados Unidos, Canadá, Japón y algunos países de Europa. Según documenta el Centro de Investigación Wixárika, la obra de Benítez se ha expuesto en el Museo de San José, California (1976), en el Tropen Museum de Ámsterdam y en otras cuatro ciudades europeas (1984-1985), en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (1986), en el Convento de Pollença, Mallorca (1991), en la estación Juárez del Tren Ligero de

FO-DGA-CPAP-0017

Guadalajara, Jalisco (2001–actualidad), en el Museo Zacatecano, entre otros sitios. En el 2003 Benítez recibió un Premio Nacional de Ciencias y Artes. Falleció en 2009 en Tepic.

Imagen 16. Guadalupe González Ríos, “El nacimiento de Tamatsí Wawatsari”, 1975



Fuente: wixarika.org/objects/birth-tamats%C3%AD-wawatsari

Una característica de la obra de Benítez es que sus figuras son suficientemente abstractas para reconocerse como símbolos de una iconografía que se ilustra con variaciones causadas por la presencia de otras figuras cuya yuxtaposición modifican su estructura de acuerdo con formas interactivas y contrastadas. Su sentido del ritmo y del equilibrio refleja su habilidad para bailar y presentar la música de su pueblo. Cuando era una materia prima disponible usaba el estambre de lana más grueso y más delgado para lograr ricas texturas y disponer de una gran gama de colores. Aprovechando el estambre acrílico delgado, algunos de sus nuevos cuadros son creativos y otros más decorativos (Negrín, 2003–2018).

Francisco Bautista Carrillo – Xaureme

Nació el 2 de octubre de 1962 en la comunidad de *TateiKie* —San Andrés Cohamiata—, en el municipio Mezquitic, Jalisco. Aprendió de sus padres a trabajar en las diferentes técnicas del arte wixárika. Comenzó desde los nueve años y a los doce ya se dedicaba de lleno a esta actividad. A los dieciséis años tuvo su primera exposición. Aprendió primero joyería, después aprendió a hacer ojos de dios, continuó trabajando con cuadros de estambre y finalmente trabajó en la decoración con chaquira, a la cual se dedica actualmente y es la técnica en la que trabaja principalmente. Francisco se dedica exclusivamente al trabajo como artista.

Se mudó con sus papás de *TateiKie* a la Ciudad de México, donde vivió diez años. Después se trasladó a Guadalajara. No recuerda cuántos años vivió en esta ciudad. Posteriormente vivió cuatro años en Monterrey y actualmente vive en Los Cabos, donde está por inaugurar su propia galería de arte. Además tiene su taller en el que trabaja con su familia y donde enseña el arte wixárika a otros jóvenes.

Ha realizado trabajos murales que se encuentran en varios hoteles. También tiene obra en el National Museum of the American Indian, en Nueva York y en Washington D.C. Su obra está en colecciones en Europa, principalmente en París, y en Estados Unidos en ciudades como San Francisco. Su obra se ha expuesto en museos en Italia, Francia y España. Él mismo ha presentado sus piezas en la mayoría de estas exposiciones.

Una de las piezas por las que es más reconocido es el “Vochol”. Un trabajo artístico que consistió en utilizar un Volkswagen Sedán como lienzo para aplicarle el trabajo con chaquira. Este trabajo lo realizó junto con Álvaro Ortiz – Puwari y les llevó aproximadamente ocho meses.

Imagen 17. José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame, “Tatéi N’ariwame, liberan las serpientes de agua”, 1980



Fuente: swixarika.org/es/objects/tatéi-n'ariwame-liberan-las-serpientes-de-agua

Mariano Valadez

Artista de talla internacional, Mariano nació en Santiago Ixcuintla, Nayarit. Produce principalmente bordados, arte de cordel que representa los símbolos religiosos y las narraciones de la cultura wixárika.

En sus cuadros de estambre incluye elementos espirituales y mitológicos que surgen generalmente durante los rituales y ceremonias con peyote. Además de artista plástico, Mariano es narrador de historias sobre la cosmogonía y costumbres de su cultura. Sus piezas artísticas se han expuesto en varios museos a lo largo del planeta:

Museos internacionales:

- M.H. de Young Memorial Museum de San Francisco, California (1978)
- Field Museum of Natural History, Chicago (1979)
- The American Museum of Natural History, New York (1979)
- The Museum of Man, San Diego Cal. (1980)
- Exposición en el Centro Cultural Mexicano, de San Antonio, Texas
- Exposición en el Museo de la Universidad de las Cruces, Nuevo México
- Exposición en el Centro Cultural de Tijuana, Baja California
- Feria Internacional de Turismo en Madrid, España, en enero del 2009.

Imagen 18. Francisco Bautista Carrillo – Xaureme y Álvaro Ortiz – Puwari, detalle del “Vochol”, 2010



Fuente: newsroom.vw.com/vehicles/tbt-a-volkswagen-beetle-adorned-with-millions-of-beads-links-mexicos-past-and-present/

Imagen 19: Mariano Valadez, cuadro⁴, s.f.



Fuente: Página de Facebook del autor @mvhuicholyarnpainter en www.facebook.com/mvhuicholyarnpainter

Rafael Cilaunime Valadez

Es un artista plástico wixárika contemporáneo de 32 años de edad, originario de Santiago Ixcuintla, un pueblo de Nayarit al norte de Tepic. Es el hijo del prestigioso artista wixárika Mariano Valadez y de la antropóloga estadounidense Susana Valadez.

Su primera exhibición internacional fue en Los Ángeles en el evento *Experience the Unexpected of Mexico*, organizado por la revista *Traveler* de The National Geographic. Desde entonces Cilau ha expuesto su arte en más de cien exhibiciones en Estados Unidos, 12 en Canadá, 27 en Europa, ocho en Asia, cinco en Sudamérica y una en Oceanía, además Cilau en Estados Unidos expuso en la universidad de Harvard, Universidad de Cambridge, Universidad del estado de

⁴ No encontramos información sobre el nombre y materiales de esta pieza.

Kansas, en México ha impartido talleres de arte en el Tecnológico de Monterrey Campus Puebla (información proporcionada por José Luis Villaseñor, *manager* de Cilau).

Imagen 20. Cilau Valadez, “Exhalar de los profetas”, s.f.



Fuente: www.facebook.com/photo/?fbid=3787221077972817&set=a.1008605179167768

Álvaro Ortiz – Puwari

Nació el día 24 de octubre de 1973 en San Miguel Huaiztita Municipio de Mezquitic, del estado de Jalisco. Aprendió las técnicas del arte wixárika en el seno de su cultura, comenzando por los tsikuri u “ojos de Dios”, que son una pieza ceremonial para la iniciación en el peregrinaje. Después aprendió de su mamá, quien elaboraba joyería, a trabajar la chaquira, con la que desarrollaba sus propias ideas. También trabaja los cuadros de estambre.

Una de las obras que le han dado fama y reconocimiento es el “Vochol”, que realizó junto a Francisco Bautista Carrillo – Xaureme. Para la edición 2011 él y su equipo de artesanos fueron nombrados embajadores de Nayarit para el Festival

FO-DGA-CPAP-0017

Internacional Cervantino de la ciudad de Guanajuato intervino un piano al que nombró “PianoI”. Además de ser maestro comunitario, Álvaro toca el piano. Otro trabajo que le otorgó mucho reconocimiento fue el diseño que plasmó con chaquira sobre un casco de Darth Vader.

Ha ganado los siguientes premios que otorga el Centro Estatal de Culturas Populares de Nayarit otorga al Artista Wixárika de la Región Sierra Madre Occidental Nayarit y Jalisco: onceavo Premio de Arte Visual de Chaquira (2012); noveno Premio de Arte Visual de Chaquira (2008); octavo Premio de Arte Visual de chaquira (2006), y quinto Premio de Arte Visual de chaquira (2002).

Maurilio Rentería Guzmán

Nació el 4 de diciembre de 1979 en el rancho Tierras Amarillas, de la comunidad wixárika de San Sebastián Teponahuatlán, municipio de Mezquitic, Jalisco. Maurilio se mudó a Guadalajara en mayo de 1996. Desde niño aprendió las técnicas de tejido en chaquira y la chaquira pegada.

Ha sido beneficiario del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. En el 2007 obtuvo el tercer lugar en un concurso por su innovación artesanal. Su trabajo es reconocido en Europa y varios países de América.

Ha expuesto piezas de su autoría en museos de Buenos Aires, Argentina, en Estados Unidos y en Canadá.

En el 2018 elaboró junto con su familia y miembros de su comunidad, quince personas en total, un mural de 81 metros cuadrados con chaquira para el Encuentro Internacional de Mariachi con el que se obtuvo un récord Guinness. El diseño consistió en una pareja vestida con trajes de charro.

Imagen 21. Álvaro Ortiz – Puwari , casco de Darth Vader decorado, 2015



Fuente: neomexicanismos.com/cultura-mexico/alvaro-ortiz-lopez-puwari-arte-huichol-creador-casco-de-darth-vader-wixarika/

Kena Bautista – Ukulima

Hija de Francisco Bautista. Aprendió a trabajar la chaquira al lado de su madre desde los seis años. También aprendió de su padre y abuelos. Los primeros trabajos que realizaba eran collares para sus gatos. Comenzó con la elaboración de joyería, posteriormente trabajó en los cuadros de estambre, y, finalmente, incursionó en el trabajo de decoración con chaquira.

Una de sus obras, una cabeza jaguar de gran formato, que mide 1.80 m. por dos metros, se encuentra en Punta de Mita. Ha recibido reconocimientos y galardones por su trabajo fuera y dentro de México. Su trabajo se ha presentado en Estados Unidos, Francia, Australia, Japón y España. Kena fue una de las artistas que colaboró en el trabajo del “Vochol”.

Imagen 22. Maurilio Rentería (coord.), “De Jalisco para el mundo”, 2018



Fuente: www.zonaluz.mx/w/index.php/secciones/cultura/3753-mosaico-de-chaquira-gana-record-guinness

Otros artistas que identificamos pero de los que no pudimos encontrar información son los siguientes: Jamaima Carrillo, Cristo Bautista Carrillo, Dionisio de la Rosa Cosío – Uxá Yicaiye, y María Sandoval, tres artistas cuya obra formó parte de la exposición *Grandes maestros del arte wixárika*. Sin embargo, no están incluidos dentro del catálogo que se editó a propósito de esta exposición en el que se abordan temas de la cultura wixárika, sobre el filósofo Juan Negrín y el Acervo Negrín, así como una breve reseña de los artistas arriba mencionado así como detalladas explicaciones sobre las obras que se presentaron en la exposición en cuanto a sus elementos simbólicos plasmados en las obras.

También identificamos a Ktkame Quintero y Benito Candelario, cercanos a Cilau Valadez. Marcos Carrillo González, quien ha colaborado con los proyectos de la Fundación Hermes Music y participó en una exposición en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México sobre *El mundo de Tim Burton*.

2.3 ¿Arte o artesanía?

Arte, artesanía, arte popular y arte indígena son conceptos que, como esperamos haber dejado en claro en el apartado de Antecedentes, están muy lejos de ser definidos y utilizados con un consenso. Como parte de nuestro ejercicio de investigación decidimos reunir un universo de entrevistados y registrar sus propias definiciones y consideraciones al respecto de dichos términos. A continuación enlistamos las principales resoluciones que surgieron entre los catorce entrevistados, agrupadas en declaraciones temáticas.

Es importante añadir que nuestro universo de entrevistados se compone de actores que desde distintas trincheras están relacionados con el circuito del arte — a escala tanto estatal como nacional— o con comunidades originarias: Francisco Bautista, Álvaro Ortiz – Puwari y Maurilio Rentería (artistas wixaritari de larga trayectoria); Gabriel Sánchez Mejorada (artista plástico con dos años de trayectoria); Olga Villegas (directora y fundadora de la agencia de marketing Toro Pinto); José Ramón Vázquez (director y fundador de Galería Ajolote y coleccionista); Itzel Vargas (curadora del Museo Universitario del Chopo); Norma Joela Acevedo (directora y cofundadora de la Galería In dee Tekio); David Aceves Barajas (académico y director de la Escuela Nacional de Cerámica); Roxana Drexel (coordinadora de Fundación Hermes Music); Sofia Mijares – Aukwe (wixárika egresada de la carrera de Periodismo del ITESO); Martín Carrillo (abogado, servidor público en la CEDH y esposo de una artista wixárika); Rogelio Flores Manríquez (fundador del Roxy y de Galería Magritte), y Ángel Juvenal Urzúa, consejero titular de Artes Plásticas del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco.

También es necesario dejar en claro que no es que todas las personas entrevistadas hayan estado de acuerdo con las declaraciones que presentamos a continuación, ni mucho menos. Algunas concepciones se contradicen entre sí. Se trata de un listado de las distintas propuestas y opiniones que aparecieron a lo largo de las charlas y que intentan pintar un panorama general de la relación que distintos actores del circuito del arte (especialmente de Jalisco) tienen con los términos *arte*, *artesanía*, *arte popular* y *arte indígena*.

1. Arte y artesanía no son la misma cosa

Para los wixaritari sí hay una diferencia entre arte y artesanía: el artista es el que plasma sus sueños en su obra, es el que “sabe soñar”, el que usa la técnica más antigua, el que logra “mirar hacia adentro”. Esto nos lo explicó Sofía Mijares – Aukwe, y agregó que el arte es *más elevado* que la artesanía. Ambas pueden utilizar técnicas como bordados, cuadros de estambre o cuadros de chaquira, pero encuentran su diferencia en las temáticas que abordan y la simbología que utilizan. Para los wixaritari el arte es sagrado, es una manera de contactar con la energía del universo, y muchas veces se emplea como ofrenda en las ceremonias, mientras que la artesanía se destina a la venta y muchas veces incorpora elementos que no pertenecen a la cosmovisión del pueblo.

Así, el artista wixárika Maurilio Rentería dice que la artesanía son aquellas piezas de usos cotidiano, como la joyería, mientras el arte, que es único, está más bien en la decoración de inmuebles o que habita las colecciones: cuadros, figuras, piezas, etc. Cuando su colega Francisco Bautista Carrillo – Xaureme habla de las piezas de arte que ha hecho, menciona los murales, cuadros y piezas que se encuentran en hoteles, museos y colecciones privadas de distintas partes del mundo.

En un sentido parecido Roxana Drexel menciona que “pulseras, los collares, cositas así, de uso diario, sí son artesanías”, pero que también existen “piezas impresionantes”, como un cuadro tejido de arte wixárika: “Lo puedo ver como una obra de arte, tal cual. No lo distingo que sea algo más en el ramo de la artesanía, la verdad”. Así, para Drexel el arte se diferencia de la artesanía por su capacidad de impresionar (Drexel, comunicación personal, 2020).

Para Itzel Vargas lo que diferencia una pieza artística de una artesanal es su finalidad: mientras que la artesanía está hecha con una finalidad utilitaria y es susceptible de ser replicada, el arte se compone de piezas únicas destinadas a ser exhibidas. Ángel Juvenal opina de manera parecida. “Tiene que ver con ese posicionamiento del creador, desde dónde lo está haciendo”, comenta, y enumera una serie de características:

La artesanía se dice que puede ser hecha de forma masiva, pero en el arte también hay casos en donde la producción es masiva. En la artesanía hay un proceso manual evidente, no hay una manufactura por las máquinas, y en el arte lo puede hacer una máquina. [...] La artesanía puedes encontrarla en un mercado cualquiera, pero no va a tener a lo mejor ese sentido de calidad que sí tendría en algún espacio mucho más especializado para la compra de arte popular (Urzúa, comunicación personal, 10 de noviembre de 2020).

Martín Carrillo, abogado y esposo de una artista wixárika, opina que la artesanía es algo que no se valora, que no tiene ese *plus*, mientras que el arte, al que se da más valor, se puede exhibir, exponer y su diseño puede suponer una propiedad intelectual.

El artista plástico Gabriel Sánchez Mejorada distingue entre “artistas indígenas” y “artesanos indígenas” y menciona que seguramente hay artistas indígenas que están haciendo arte contemporáneo (atribuyendo implícitamente la actualidad y el diálogo con el contexto actual como una característica que diferencia el arte de la artesanía).

El periodista y productor cultural Rogelio Flores atribuye a la pieza artística una identidad que la aleja de lo comercial. En ese sentido, Ramón Vázquez, director de Galería Ajolote, dice que “la artesanía ya es un producto repetido del arte”, y que lo que él busca en las piezas artísticas que expone es principalmente “la emoción”: “Hay unas cosas que están muy bien hechas, pero que no aportan nada nuevo, no dicen algo que me emocione, que me trastoque, que me permita seguir adelante encontrando cosas nuevas” (Vázquez, comunicación personal, 2020).

2. Arte y artesanía son lo mismo

En un sentido radicalmente opuesto habló Norma Joela Acevedo, coordinadora y cofundadora de la galería In Dee Tekio e hija de migrantes mixtecos, refiriéndose principalmente a las canastas, carteras y otras piezas de palma que realizan en su comunidad:

A esto que hacemos se le llama artesanía porque es hecho por comunidades indígenas. Decíamos en su momento que era pues discriminación [...]. Con esa idea fue que decíamos: “no, también nosotros nos merecemos que lo que hacemos sea llamado arte” (Acevedo, comunicación personal, 2020).

También nos comentó que la gente suele relacionar mucho más el arte a la actividad de pintores o escultores, y lo demás, dijo, es artesanía. Mencionó que sus compañeros hacen arte porque lo hacen “con todo el amor, con todo lo del sentimiento, usando las técnicas que fueron conocimientos de varias generaciones atrás, y pues plasman ahí todo su sentir [...]”. Así, Norma considera que en el plano de las piezas no existe diferencia alguna entre arte y artesanía, que todo se basa en una separación racial.

Por su parte, el académico y director de la Escuela Nacional de Cerámica, David Aceves Barajas, mencionó que el mundo entero se ha occidentalizado, y que en Asia no existe una separación entre artesanía y arte: “En una escuela de artes enseñan a hacer cerámica, a hacer joyería, a hacer herrería”. Indicó también que desde el Renacimiento se formó la separación tan marcada entre arte y artesanía “y por más que lo han intentado volver a unir no ha sido posible. El último intento fue la Bauhaus”.

También enumeró una serie de causas por las que él no encuentra diferencia alguna entre arte y artesanía. En cuanto al tema de la autenticidad que caracteriza las piezas de arte, mencionó que “una pieza de barro hecha a mano por un artesano de manera muy intuitiva es única. Cada vez que la hace, la hace una vez”. Sobre el mensaje o la cosmovisión que diferencia una propuesta artística de una artesanal, David dice:

Yo creo que al final de cuentas en la artesanía, de alguna manera si lo hay... Si tú te vas a los textiles todos los textiles, en un momento era la forma de comunicación. Si tú te vas a Chiapas y te encuentras un huipil, te puedes contar la historia de un pueblo [...]. La artesanía muchas veces acaba metiéndose en mensajes. No es su objetivo y no todas lo hacen, ellas a veces tratan simplemente

de representar la belleza, de representar un elemento, de decorar (Aceves, comunicación personal, 2020).

En cuanto a la belleza que enmarca el arte, comentó:

Lo que decía William Morris: nunca tengas en tu casa un objeto que no sea útil o no sea bello, y él hablaba de la artesanía. El arte es bello, un cuadro tiene que amenizar o armonizar un espacio, y lo mismo con una escultura o cualquier cosa que sea arte; y la artesanía tiene que ser útil, [...] y aparte tiene que ser bella, entonces no tengas en tu casa algo que no tenga belleza o que no tenga utilidad, tíralo (Aceves, comunicación personal, 2020).

3. El arte es un posicionamiento histórico, sensible o racional.

“El arte te reúne contigo mismo, te hace que reflexiones, te hace que estés en una comunicación interna. Es como un viaje para adentro”, nos dijo Ramón Vázquez Bernal. “Para mí los artistas son cronistas de sus tiempos que hablan sobre cómo va la cultura, hacia dónde va, expresan historia, la coyuntura social y cultural de su tiempo, a través de la estética”, y finaliza expresando que es por esto que cuando quienes visitan un país desconocido desean conocer la historia de su cultura, acuden a los museos.

Reforzando la concepción del arte como forma de comunicación, Sánchez Mejorada dice que el arte es un “lenguaje que posibilita la expresión, el pensamiento y el conocimiento desde muchas posibilidades”. En el mismo sentido, la curadora Itzel Vargas habla del arte como “una manifestación que pretende establecer un punto de partida de ideas, de generar una idea, generar un gesto, una posición respecto al mundo, respecto a la realidad”.

Juvenal Urzúa define el arte como “la comunicación que tiene un artista con su público, y esta comunicación puede integrar ideas, emociones, o simplemente la salida material o inmaterial a un proyecto que se reconoce como artístico”. El artista wixárika Francisco Bautista Carrillo – Xaureme engloba lo sensible, histórico y racional al definir su labor como promotor de la cultura a través del arte. Norma Joela Acevedo utiliza esta combinación de expresión del sentir y de la

cosmovisión para definir el trabajo artístico de su pueblo como arte: “Son cosas que hacemos con las manos expresando nuestro sentir, nuestra cosmovisión, todo lo que somos” (Acevedo, comunicación personal, 2020).

David Aceves Barajas habla en este sentido sobre la Coatlicue, que define como “la escultura en piedra más importante de Mesoamérica”. Localizada en el Museo Nacional de Antropología, es para David casi tan importante como el Calendario Azteca, ya que habla de “un montón de conceptos que Duchamp ni siquiera se planteaba”, pero que los artesanos que la hicieron supieron plasmar: la cosmovisión de su pueblo representada por la madre de todos los dioses. La síntesis de la tradición oral hecha escultura, arte.

4. El arte, una ventana hacia el mundo interno

Los wixaritari consideran que el trabajo artístico es aquel que da cuenta de los sueños. Así, Francisco Bautista Carrillo – Xaureme dice que en sus obras plasma sus rituales, sueños, cantos, todo lo que aprendió con sus papás y sus hermanos. Martín Carrillo también habla del arte como una expresión del mundo interno personal: “bajo esa cosmovisión, desde cómo te identificas tú, de qué te inspiras o cuáles son tus fuentes de energía de vida” (Carrillo, comunicación personal, 2020).

Para los wixaritari, a pesar de que la realidad exterior es sin duda plasmada en las obras de arte, ésta pasa necesariamente por una resignificación o una interpretación personal, que es la que le da un carácter único a la manifestación artística: “nos identificamos nosotros a través del maíz... entonces, eso es lo que representa cualquier figura”, dice Martín.

Imagen 23. “Coatlicue”, en el Museo Nacional de Antropología. s.f.



Fuente: www.mexicodesconocido.com.mx/coatlicue.html

“La parte fundamental es la construcción del interior: de dónde vengo, quién soy, qué puedo hacer. Entonces en la cultura wixárika no venimos aquí a estancarnos”, expresó el artista wixárika Álvaro Ortiz – Puwari cuando le preguntamos sobre el casco de chaquiras que creó hace algunos años,⁵ “una de las búsquedas del vuelo wixárika es explorar. Al wixárika se le formó para ser peregrino. [...] Y los pueblos originarios también abordan los caminos disruptivos. Entonces ¿por qué no hacer el casco de Darth Vader?” (Ortiz, comunicación personal, 3 de noviembre de 2020).

⁵ Véase en el apartado “Artistas wixaritari” una imagen de la pieza.

Este diálogo entre la realidad exterior y la reinterpretación de la misma como ejercicio de creación artística es reconocible en el caso del Colectivo Cherani, un grupo de artistas originarios de Cherán K’eri, en el estado de Michoacán, que en la Conferencia Magistral “Geopolíticas del MUAC”, expresaron que a partir del 2011, a raíz de la lucha que vivió su pueblo en defensa de sus bosques y territorio, su obra “pasó de retomar símbolos culturales propios a ejercicios de introspección, de reconocimiento de lo propio y de lo otro. Siempre nos estamos replanteando el ser purépecha, el ser originarios de una comunidad indígena”.

En este sentido, el arte deviene manifestación de una búsqueda personal de la identidad, de los caminos que se pueden seguir para descubrir(se) y reinventar(se).

5. El arte es una expresión de la belleza

“Yo creo que el arte es belleza, la belleza es verdad, es amor, y eso es lo que uno busca, eso es lo que uno pretende. Y ese es el rumbo”, son los atributos con los que el galerista Ramón Vázquez (comunicación personal, 10 de noviembre de 2020) define el arte. Por su parte, David Aceves establece que la belleza en las piezas es más importante que el hecho de que transmitan o no un mensaje: “a veces la gente le da más valor a eso, los críticos y toda la gente que le hace un valor porque está hablando de... pero de verdad lo ves y te agrada? ¿Es bonito, es bello?” (comunicación personal, 2020).

6. El arte es aquello que se plantea y se exhibe como arte

Varios de los entrevistados refirieron como parte importante de lo que se concibe y se plantea como arte esta serie de interacciones dentro del circuito artístico que se materializan en la legitimidad —o falta de ésta— del trabajo del artista. No es un secreto que las redes de contactos y el nombre que se va construyendo el creador a lo largo de su carrera son muchas veces lo que termina por definir que una pieza sea o no tratada como arte:

El mercado se maneja por dos cosas: conocimiento y moda. O sea, tendencias. O sea, si estás viendo que tu amigo de lana está comprando un cuadro de tanto de tal pintor, pues sí, pues no te vas a quedar atrás, ese es un caso. Hay otra gente que tiene sensibilidad y que tiene lana y por supuesto, son inversionistas, verdaderamente interesantes, pues. Y hay gente que realmente lo ve como un negocio, totalmente. Fríamente. Ni les interesa si tiene un valor estético, no, no, no. Vale porque la firma vale y lo consigo y porque lo puedo vender y punto (Flores, comunicación personal, 2020).

Pero el mercado no es lo único que dialoga con la legitimidad de los artistas. Urzúa menciona también a la academia (casi en todos los casos respaldada por instituciones como universidades, museos y casas del arte general) y el dinero, que construye lo que él denomina una “legitimación falsa”:

Puede alguien comprarse espectaculares por la ciudad y hacer notar lo que está haciendo y en ocasiones mentir sobre aquello que está haciendo. Y generalmente el público, que desconoce quién es ese artista o qué pasa, pues le cree. Entonces hay dos maneras de legitimación. Una es real, esa va a pasar, digamos como los filtros de la historia, y otra es momentánea, que se hace con fines especulativos incluso (Urzúa, comunicación personal, 2020).

Ramón Vázquez dice que el currículum de los artistas ciudadanos tiene mucho que ver en la cuestión del mercadeo, pero coincide en que, como todo, muchas cosas se hacen con relaciones, con dinero, etc., entonces el currículum no precisamente tiene tanta autoridad para darle un valor a algo.

“Esto del mercado del arte es un poco del engaño”, opina David Aceves Barajas, y añade que al mercado del arte lo mueve un montón de gente, entre marchantes, coleccionistas, etc. que apoyan artistas que ven como grandes promesas pero que desaparecerán en poco tiempo, pues su obra en realidad no era lo que su legitimación aseguraba. Así, para David hay tres garantías para saber si lo que el circuito del arte llama arte pasará a la historia como tal: la honestidad y creatividad del artista y el tiempo que las mostrará eventualmente.

7. El arte es único o innovador

Carlomagno Pedro Martínez es un artista plástico que proviene de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca. Su obra, que se compone entre otras cosas por esculturas en barro negro, ha sido premiada en repetidas ocasiones por la creatividad con que integra el tema de la muerte en el contexto mexicano. Este artista es para David Aceves ejemplo claro de que “cuando un artesano va a destacar, es cuando va a innovar. O sea, el que está guardando la tradición, el que está repitiendo la pieza, no llega a tener un lugar en la sociedad como artista” (Aceves, comunicación personal, 2020).

Para David lo único que diferencia a las grandes personalidades del mundo del arte del resto de la gente es su creatividad, la cual es el único vehículo para trascender. Ramón Vázquez nos recuerda que en el mundo de la compraventa del arte “todos quieren adquirir una pieza única”. Nos explica que hay obras que hacen que las personas se sientan influidas, por un lado, o por otro lado quieran aprovecharse del éxito que tienen y repetirlo muchas veces, de manera que esas piezas, por bien elaboradas que estén, no son arte, sino copias del arte.

Itzel Vargas habla de esto cuando apunta que la artesanía puede desprenderse de una obra única (artística) que es en su momento tan relevante que aporta “una serie de características formales que podrían pasarse de generación en generación o trabajarse de manera colectiva” (Vargas, comunicación personal, 2020), así, lo que mantiene la existencia del arte es su constante renovación y transformación a partir de referentes que se van estableciendo e integrando como parte de su lenguaje:

[...] seguir haciendo pues más, como, más obras de arte de diferentes, de mejores expresiones, de mejor calidad. Siempre va a haber más criterios, y más criterios cada vez, cuando se enriquezca esto, ¿no? Todo eso, va cambiando [...]. Entonces, yo creo que no se va a acabar si nosotros nos enseñamos de mejor forma, como wixaritari. Y entonces si lo podemos enriquecer (Bautista, comunicación personal, 2020).

8. Hay diferencia si el artista es o no indígena

Definitivamente su origen, de dónde surgen, pues sí pesa muchísimo. Podría decir que es el principal peso, porque, pues, a ver. Su contexto él... pues es alguien que, como decimos, surge auténticamente de una cultura y claro, no podemos evitar que sea importante que el artista tenga talento. Talento y trabajo (Vázquez, comunicación personal, 2020).

Ésta es una de las partes más importantes de esta investigación, pues trata precisamente de la posibilidad de que el artista sea o no tratado de forma distinta por el circuito del arte por el hecho de ser indígena. Lo que nos comentó el artista Gabriel Sánchez Mejorada es que “sí tiene una onda que ver con clase, con pigmentocracia... porque incluso nuestros deseos y nuestras intenciones están limitadas cuando nuestras posibilidades son limitadas” (Sánchez, comunicación personal, 2020).

Gabriel afirma que la falta de acceso a una educación superior, de relación con galerías y con esos espacios (“porque la misma ciudad está construida de tal modo que no se mezclen las realidades”), hace que sea difícil que cierta población llegue y conozca otros tipos de expresión artística y quiera explorarlos y entrar en esas exploraciones. Así, señala que:

No es que un indígena no tenga las posibilidades de exponer en el MUAC de México con una pieza. Pero ese conocimiento para llegar hasta ahí es el que es muy complejo por el contexto, por las relaciones, los contactos, la construcción de los deseos, la misma arquitectura o la urbanización, la arquitectura de la ciudad de cómo está construida. Eso va condicionando (Sánchez, comunicación personal, 2020).

Itzel Vargas complementa esta idea:

Es muy desigual la presencia en el circuito artístico de los autores relacionados a pueblos originarios. Hay algunos que viajan sin parar, exhibiendo su trabajo en distintos foros. Hay quienes tienen, que han tenido una obra importantísima

icónica, pero que después han tenido que regresar a tener que sobrevivir del comercio en la calle. Es muy desigual (Vargas, comunicación personal, 2020).

Álvaro Ortiz – Puwari dice que “estamos tan perfectamente colonizados que hasta nos sentimos ya como parte de esa idea: esa idea de que si yo no soy blanco nunca voy a hacer arte, por más espíritu que le ponga. Necesitamos peregrinar para poder desechar todo esto”. Rogelio Flores relata también que inclusive en las dos grandes subastas que hay en Nueva York en el planeta, que son Soterby’s y Christie’s, tenían o tienen una sección especializada en arte latinoamericano, que “es una forma de discriminación muy cañona, porque no lo ponían al nivel del arte contemporáneo en general, o sea, es otro casillero” (2020).

9. El arte popular debe distinguirse del arte

Quienes defendieron esta postura establecieron a grandes rasgos el término “arte popular” no como una forma de discriminación o segregación del artista proveniente de un pueblo originario frente al artista “blanco y por tanto legítimo”, sino como una clave de lectura para que el público pueda entender la intencionalidad con la que se planteó una determinada pieza y así poder profundizar en su sentido.

Las artes populares muchas veces son la comunicación de una tradición a partir, digamos, como justo de seguir haciendo labores artesanales como generalmente se hicieron o como fueron enseñados a hacerlas. Y la categoría creo que está bien que exista porque también al público le permite saber qué está viendo. [...] Generalmente en las artes estorban mucho las categorías cuando se trata de imaginar libremente a la obra. Pero es cierto que hay muchos públicos que son, que no son especializados, que se sienten perdidos en el mundo de las artes y que necesitan esas categorías para sentirse más seguros, ¿no? con qué están interpelando (Urzúa, comunicación personal, 2020).

Ramón Vázquez, de la galería Ajolote, complementa este punto de vista explicando que él está de acuerdo con que existan estas categorías porque le

permiten al público entender, separar y profundizar en las obras, que a veces se confunden. Establece que es importante comprender que las piezas se desprenden de distintos movimientos, orígenes, narrativas y búsquedas.

10. El arte popular o indígena no debe distinguirse del arte

Al hablar de arte popular estamos hablando del quehacer del pueblo. La forma de expresión del pueblo. Hay artistas que se consideran artistas y que pintan y que nunca fueron a la universidad y habrá muy buenas con formación personal (empírica). En el arte popular nadie ha tenido una formación académica. Todos son conocimientos heredados. Por eso el concepto de arte popular (Aceves, comunicación personal, 2020).

Para David Aceves no existe en la estética o calidad de las piezas mismas una razón para diferenciarlas del arte con categorías como “arte indígena” o “arte popular”, ya que los planteamientos que rigen esta diferenciación se han propuesto desde Occidente y con propósitos que muchas veces nada tienen que ver con el arte en sí. “Todos estos nacionalismos lo único que acaban es afectando y dividiendo a la sociedad. Entre ricos y pobres, entre mestizos e indígenas, blancos...”, dice el académico, y nos aconseja enérgicamente dejar de utilizar el término “arte indígena”:

Cuando te vas a las cuestiones indígenas, yo no le pondría indígena, cuando te vas a esas cuestiones... tiene que ver que seas argentino, mexicano, nepalí, tiene que ver que seas huichol, otomí porque es tu cultura, pero cuando lo demarcas en un planteamiento queriendo defender a los indígenas, me parece peligroso. Yo no pienso a Francisco Toledo como un indígena, yo pienso en Francisco Toledo como un gran artista (Aceves, comunicación personal, 2020).

Itzel Vargas no cree que haya una diferencia entre arte y arte hecho por un artista originario: “Un artista hablará sobre su realidad en la colonia Doctores y otra persona hablará de su realidad en la Sierra Mixe. Trabajan a partir de la

información y sus contextos, sus intereses, de planteamientos personales y contextos que tienen una influencia sobre los autores” (Vargas, comunicación personal, 2020).

Sánchez Mejorada coincide en que para él ser indígena no es en absoluto una condicionante para hacer cierto tipo de arte. Rogelio Flores dice en este sentido que para él el arte es universal, no atribuible a ninguna etnia particular. Ramón Vázquez considera que “cuando algo tiene valor, objetivamente tiene valor, punto”.

El artista wixárika Álvaro Ortiz – Puwari remata denunciando que tanto el Fonca como el Sistema Nacional de Creadores Artísticos no contemplan las expresiones de las artes comunitarias, es decir, es imposible acceder a estas becas porque uno de los criterios de evaluación es que las piezas artísticas que se presentan tienen que ser universales y la institución no reconoce que el arte de pueblos originarios lo sea.

11. El arte de los pueblos originarios es valioso por la tradición o el folclor que representa

La postura de los artistas wixaritari es difícil de definir para este apartado, ya que ninguno de los tres aboga por permanecer estáticos o el defender a capa y espada una tradición inmóvil a través del tiempo. Francisco Bautista Carrillo – Xaureme expresó que el artista promueve la cultura a través del arte, pero debe seguir mejorando y evolucionando. Maurilio Rentería, por su parte, comentó que al plasmar sus sueños en las obras que trabaja a veces inventa su propia simbología, como una reinterpretación personal de su conexión, por ejemplo, con la naturaleza.

Álvaro Ortiz – Puwari nos dijo que “los pueblos originarios no dejan que un día no salga el sol”, refiriéndose a esa antorcha de búsqueda de la propia identidad, de no perderse a sí mismos. También nos habló de que la educación universitaria puede ser para los wixaritari un riesgo de perder la propia identidad, ya que se trata de un sistema educativo colonizador. Así, podría decirse que el

rescate de las tradiciones de su pueblo son un tema prioritario, aunque asegurarlo puede caer también en una esencialización de los wixaritari.

En ningún momento los artistas se niegan a transformar su obra, ya sea por cuestiones de mercado —mencionan que ellos antes no trabajaban murales grandes, pero que éstos empezaron a ser muy solicitados y por eso ahora los hacen—, o de propia creatividad. Sin embargo, sí coinciden en lo imperativo de no perder la parte esencial de su cultura al ser integrados o absorbidos por completo por la occidentalidad.

Roxana Drexel sí defiende el valor de preservar la obra de los artistas de pueblos originarios y valorarla por su tradición:

Que tengan la libertad de tener los dos mundos se me hace muy enriquecedor para ellos, pero primordialmente es que guarden sus raíces, que porten sus trajes con dignidad, que no pierdan su lengua, eso es importantísimo [...]. El valor de sus raíces, el valor de sus tierras, de sus lagos, de sus montañas, de su gente, de sus tejidos, de sus telares, de las abuelas, todo lo que las comunidades indígenas llevan, porque al final se unen en una misma cosmovisión, que son el amor a los cuatro puntos cardinales, a los cuatro elementos, y no han perdido esa conexión con la Tierra (Drexel, comunicación personal, 2020).

12. Es valioso mirar al arte indígena fuera de la tradición o el folclor

María Cándida Fernández Baños, directora del Fomento Cultural Banamex, dijo en el conversatorio *Herencia, identidad y futuro de la cerámica tradicional*, transmitido en vivo desde la página de Facebook de Cultura UDG, que:

Otro de los grandes retos es conseguir el equilibrio y la conciliación entre la tradición y la innovación y no perder nunca el impulso, tanto de la tradición como también de la innovación. [...] Muchos de nuestros maestros artesanos año con año perfeccionan, mejoran o sacan una nueva aplicación... en fin, están en un mundo inmerso. El arte popular permanece y cambia para permanecer. También es un arte vivo y que realmente sí necesita también enriquecerse (Cultura UDG, 2020).

En consonancia con esto, la curadora Itzel Vargas sostiene que “no se puede abordar el tema (del arte indígena) desde lo categórico porque sería caer en falsedades y en contradicciones”. Nos habla de los *tlacolulokos*, dupla de artistas de Oaxaca que intenta alejar su obra “de este preciosismo, de esta estética que llama la atención y que ha servido para que el gobierno se apropie de estas cualidades estéticas y que sea lo único que rescate o lo único que se reconozca de estas entidades comunitarias” (comunicación personal, 2020).

Rogelio Flores nos comentó también que, en los inicios de Galería Magritte en los de la década de los ochenta, lo que interesaba a él y a su colega era encontrar expresiones populares alejadas del folclor, con una propuesta estética fuerte e innovadora (comunicación personal, 2020).

“Hay un aspecto muy desfavorable porque hay una intención de una continuidad, de imponer ciertos criterios para poder de alguna forma quitar valor a lo que tiene que ver con las creaciones de los pueblos originarios”, nos comentó el artista Álvaro Ortiz – Puwari (comunicación personal, 2020). Maurilio Rentería, por su parte, nos relató que no fue hasta que pudo dar a conocer un “arte popular mexicano, que era más contemporáneo, sin perder la esencia de la cultura wixárika”, que su carrera empezó a despuntar y pudo empezar a exponer en museos alrededor del país y del mundo (comunicación personal, 2020).

13. El arte que proviene de pueblos originarios se valora más en el extranjero

Quizá el arte popular no ha adquirido el lugar que se merece. Y no lo va a adquirir.

–Aceves, D., comunicación personal, 21 de septiembre de 2020

El principal objetivo de la galería In Dee Tekio, según nos comentó su coordinadora Norma Joela, es promover el arte de los pueblos originarios sin que los compradores regateen los precios de las obras, práctica bastante común en México:

A lo mejor es un conocimiento bien sabido: los que más valoran (el arte indígena) son los extranjeros. Muchas veces son los que se sorprenden y les llama mucho la atención. Les gusta mucho comprar arte, artesanía. Yo creo que en su país no es tan común y aparte lo que más les gusta de México es la riqueza cultural, las técnicas que se hacen (Acevedo, comunicación personal, 2020).

No es sorprendente que Cándida Fernández planteara como una de las urgencias del mundo del arte popular el planteamiento políticas públicas para poder realmente conseguir su reconocimiento, no solamente desde el punto de vista estético, sino con su valor social y económico. “Nosotros mismos no sabemos reconocer, somos un pueblo ignorante, de verdad, no sabemos reconocer lo que tenemos ahí en el museo Nacional de Antropología, el museo más importante de este país está lleno de obras de arte”, dijo David Aceves.

Por su parte el artista wixárika Maurilio Rentería nos comentó que sus principales clientes son extranjeros, y Álvaro Ortiz – Puwari relató que “el pueblo wixárika ha sido el creador del arte más reconocido en el mundo” (comunicación personal, 2020), pero que este reconocimiento suele darse mucho más fuera del país. Francisco Bautista, artista wixárika, reforzó también que la mayor parte de su obra se encuentra en el extranjero, “y pues ya ves que en México no se valora tanto” (comunicación personal, 2020).

Martín Carrillo Vázquez dice: “Cuando le dedicaste una semana (a la producción de una obra artística), obviamente tiene más costo. Pero como ya no se valora esa parte, [...] lo puedes vender en 2,000 o 3,000 pesos y la gente dice, el público: ‘¿Por qué tan caro?’” (comunicación personal, 2020).

Como que no valoramos lo que tenemos. Vivimos rodeados de pura maravilla y de un acervo cultural que trasciende fronteras. Gracias al arte indígena, a la cultura que tenemos, es que México es valorado en el extranjero. Y nosotros mismos aquí no lo sabemos apreciar (Drexel, comunicación personal, 2020).

14. El arte de pueblos originarios es valorado en México

Ramón Vázquez nos dijo que le ha tocado ver subastas en las que piezas de arte indígena se van por cantidades que oscilan los 200 mil pesos. “Y piezas no tan grandes”, añadió. También nos relató que las exposiciones que ha hecho de arte indígena en Galería Ajolote han sido exitosas, se han llenado.

Olga Villegas, directora de la agencia Toro Pinto, nos contó también sobre un proyecto que trabajó con la marca de tequila Clase Azul, cuya botella es una imitación de talavera mexicana. Esta marca, según nos dijo, es muy exitosa, sobre todo en el Pacífico y en California. En una edición especial que se llamó *México a Través del Tiempo* (en la que trabajó Olga como creadora y directora), hicieron siete botellas —y sus respectivas cajas— con tres denominaciones artesanales del país (olinalá de Guerrero, ámbar de Chiapas y talavera de Puebla) que llegaron a venderse en 750 mil pesos (cada una). Se vendieron todas (Villegas, comunicación personal, 2020).

A pesar de que no tenemos certeza de que todos los compradores fueran mexicanos, sabemos que el evento se realizó en Baja California, y que el activo de mayor valor fueron las técnicas artísticas originarias.

15. El arte de los pueblos originarios debe ser promovido y rescatado

El director general del Museo de Arte Popular Boelsterly Urrutia, quien participó también en el conversatorio de Cultura UDG, indicó que a catorce años de su creación el MAP está centrado en “conservar tradiciones y oficios, promover todo lo que se pueda trabajar alrededor de los artesanos” (Cultura UDG, 2020).

Asimismo, Cándida Fernández dijo sobre el Fomento Cultural Banamex que su misión consiste en “promover la inversión en el desarrollo cultural de México y difundir sus tradiciones, su historia y su cultura”. Por su parte, la Fundación Hermes Music “está creando conciencia sobre la cultura del pueblo wixárika de México, brindando apoyo a través de la educación y la promoción para crear empleo promoviendo su cultura, así como el movimiento Todos Somos Inmigrantes, pensado para despertar conciencia por el prójimo a través de la tolerancia y el amor” (Cultura UDG, 2020).

Esto nos dice que la visión institucional en torno al arte indígena o popular sigue estando enmarcada por el “rescate” de las tradiciones, y a pesar de que sí contemplan en el panorama la innovación (al incluir arreglos de chaquiras en instrumentos musicales, por mencionar un ejemplo de Hermes Music), el corazón de su discurso sigue arraigado en el miedo a la pérdida de los usos y costumbres de los pueblos originarios.

16. El arte de los pueblos originarios debe competir como cualquier otro activo del mercado

Al preguntarle a Olga Villegas cuál era su visión de la relación ideal del mundo con los artistas de pueblos originarios surgió el tema de la necesidad de dejar de establecer vínculos colonialistas con estas personas. “Para mí una cosa que podría ser visionaria y además súper complementaria desde el arte–artesanía sería esta esta visión de poder decir: ‘Bueno, pues aquí está Occidente, esto es lo que funciona hoy en el *mainstream*, ¿quisieras coparticipar o quisieras que pudiéramos mezclar algo?’”, dijo Villegas en entrevista, y añadió que sería muy padre hacer una mezcla entre el pasado o la historia y lo que es hoy Occidente encontrando vínculos en donde no caigamos en el “yo te enseño, yo te conquisto, yo te digo cómo hacerlo” y el otro (el artista) como receptor de: “yo te necesito, necesito tus comodidades, tus entornos, tu economía” (comunicación personal, 2020).

Así, Villegas dice que se le ocurren tres maneras de establecer un vínculo laboral con los artistas y artesanos indígenas:

1. Que ellos propongan por completo las piezas que desean realizar.
2. Pedirles que con su técnica desarrollen un diseño de otra persona.
3. Dialogar y mezclar las propuestas de diseñadores y artistas (indígenas y no indígenas).

Finalmente es un mercado, lo que no hay que olvidar es que es un comercio. De pronto una quiere ser políticamente correcta y no herir susceptibilidades, pero lo

que es una artesanía es para venta, hay una oferta, una demanda y un mercado. Finalmente el mercado podría estar ya diciendo en voz alta: “los aretes de chaquira con esa forma ya los compre una vez, ya los compre dos veces... nosotros como turistas mexicanos ya no queremos eso” Pero ¿qué tal una gorra? lo que te decía (Villegas, comunicación personal, 2020).

Ángel Urzúa, del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, coincide:

El mercado puede ser muy caprichoso. El mercado es eso: un mercado. Entonces, no es como, un artista: “Nadie me compra obra”. “Pues bueno, ¿qué está pasando con tu obra? A lo mejor es mala, a lo mejor a nadie le gusta, a lo mejor no estás comunicándote de la mejor manera, no te sabes vender”. Y pues eso pasa siempre. Y, o te quedas llorando, o trabajas para que eso cambie (comunicación personal, 2020).

Todo esto está muy bien, pero no hay que olvidar lo que nos comentan Maurilio y Álvaro sobre la necesidad que tienen de independizarse del gobierno y de algunos actores privados para lograr posicionar y vender su obra bajo los formatos y con las condiciones que ellos consideran mejores. Sobre esto ahondaremos más adelante.

Para concluir

Itzel Vargas reflexionaba en entrevista que la discusión alrededor de los conceptos que se plantean en este apartado (y muchos otros que también son relevantes para esta discusión) apenas empiezan a discutirse. “Estamos empezando a cuestionarnos por qué le llamamos como le llamamos a cada cosa”, dice, “nunca nos cuestionamos si los indígenas eran un bloque o no, solamente los pensamos como diversidad cuando nos conviene” (comunicación personal, 2020). Coincidimos con la curadora cuando menciona que cada artista es un universo en sí mismo, y que cada vez hace menos sentido verlos como un bloque homogéneo,

con temáticas y atribuciones que permanecen estáticas e intocadas por el sincretismo y el paso del tiempo.

También nos parece importante rescatar lo que dicen Olga Villegas y Ángel Urzúa sobre la importancia de dejar de poner al arte de los pueblos originarios en un pedestal basado en el folclor, en las carencias o en las virtudes de los pueblos originarios, y empezar a mirar estas piezas como cualquier otro activo del mercado, que puede —y debe— competir de manera autónoma con otras propuestas en un entorno de tendencias y globalización. Esta nos parece una excelente manera de empezar a mirar estas expresiones artísticas desde un nivel de equidad, dejando de lado la actitud colonizadora que muchas veces enmarca los encuentros con estos pueblos.

2.4 El circuito del arte en Jalisco

Galerías

En el Área Metropolitana de Guadalajara identificamos a las siguientes galerías: Galería Páramo, Travesía Cuatro, Gamma Galería, Galería Tiro al Blanco, Galería Curro, Galería Vértice, Galería In Dee Tekio, Galería Ike'ri, Í–Gallery, Estudio Libertad, Galería Azul, Galería Oculto, Galería Del Corazón de la Tierra, Ladera Oeste, Galería Adriana Valdés y Galería de Arte Talento.

La característica de estos espacios es que promueven y venden el arte de diversos artistas, a diferencia de muchos que se encuentran en los directorios o que aparecen como galerías en las búsquedas en Internet que pertenecen y promueven la obra de un solo artista, como es el caso de la Galería Sergio Bustamante, Galería Yuri Zataráin o la Galería Santoscoy.

En Tlaquepaque y Tonalá se ubican algunas galerías, pero no disponen de información sobre el tipo de galería que son, algunas que venden muebles de diseño se etiquetan como galería. También se encuentran galerías de los artistas Sergio Bustamante o Rodo Padilla, las dos en Tlaquepaque.

Parte del trabajo para la investigación consistió en hacer un directorio de las galerías de arte que existen en Guadalajara para comunicarnos con ellas y

preguntarles si en su acervo tienen obra de artistas de origen indígena, si representan a algún artista con estas características, si había expuesto en la galería alguna vez algún artista indígena o si conocían a alguno.

No nos fue posible comunicarnos con todas las galerías que identificamos, algunas no contestaron las llamadas o los mensajes electrónicos.

Travesía Cuatro es una galería fundada en Madrid por Inés López-Quesada y Silvia Ortiz, que abrió un segundo espacio en Guadalajara en 2013 atendiendo a su objetivo, indicado en su sitio web oficial: “Crear un vínculo tangible entre las escenas artísticas de Europa y América Latina”.

Como respuesta a las preguntas nos indicaron que no habían expuesto artistas indígenas en la galería ni tenían en su catálogo artistas con estas características. Que ellos “tienen pura obra de arte contemporáneo”. En Galería Tiro al Blanco y Galería Vértice fue el mismo caso, no habían expuesto artistas indígenas y contaban en su acervo o catálogo con obra de ellos. Quien nos respondió en Galería Vértice nos dijo que ellos manejaban obra con “la técnica normal: óleos, acrílicos...”. En la misma comunicación nos refirieron que alguna vez habían tenido contacto con “purépechas que trabajan la chaquira”.

En Galería Ike’ri nos comentaron que habían trabajado con un artista peruano, Pablo Béjar, nacido en Cusco, que presentó en esa galería *Mirada de los Andes* y que también expuso en la Casa Museo López Portillo la exposición *Cosmovisión Andina*. Lo que no nos supieron decir es si este artista es indígena o únicamente trabajó esta temática en su obra. Tampoco nos fue posible encontrar información que nos revelara si él es indígena o tiene raíces indígenas de su país. También nos dijeron que tenían “contacto” con el arte huichol, más no reconocían artistas en particular. En su catálogo o acervo no cuentan con obra de artistas indígenas.

Luisa Fernanda nos atendió en Galería Páramo, y nos dijo que en esta galería no hay en su acervo obra de artistas indígenas ni tampoco han expuesto en ella algún artista de pueblos originarios, aunque nos dijo que en el Museo de Sitio de Palacio de Gobierno hubo una exposición de arte huichol.

Por su parte, en Galería Adriana Valadés tienen en su acervo obra de Enrique Flores, artista oaxaqueño nacido en San Pablo Huitzo, quien estudió gráfica y grabado en el Taller Tamayo y trabajó con Juan Alcázar en su taller para posteriormente independizarse y abrir su propio taller de grabado en su tierra natal, donde actualmente dirige en Taller de Gráfica Enrique Flores, espacio en donde imparte cursos de grabado además de crear su propia obra.

Nos pusimos en contacto con el Taller de Gráfica para preguntar si este artista se consideraba indígena. Recibimos respuesta del mismo artista quien nos respondió lo siguiente: “Sí me considero de raíces mixtecas, aún que [sic] desafortunadamente no hablo la lengua pero nací y vivo en una comunidad de origen mixteco, mis padres también son originarios de la misma comunidad” (Flores, comunicación vía correo electrónico, 2020).

El artista no nos respondió que se considerara indígena propiamente, sino de raíces indígenas. Ante lo cual nos cuestionamos algunas cosas, uno es saber cuál fue el criterio para que quien nos atendió en Galería Adriana Valadés nos dijo que Enrique Flores era un artista indígena, y lo segundo, si será prudente integrar en una misma categoría o clasificación a los artistas que auténticamente se consideran indígenas con los que se consideran con raíces indígenas. O quizá a partir de este momento sea prudente abrir las categorías e incluir una más que se trate de artistas con raíces indígenas.

Pero como el mismo Enrique Flores nos comentó, “de alguna manera la mayoría de oaxaqueños somos descendientes de alguna etnia” (Flores, 3 de noviembre de 2020, comunicación vía correo electrónico). Nos preguntamos, entonces, cuáles son los límites del ser indígena o cuál es el límite de lo indígena. ¿Dónde lo indígena deja de serlo para convertirse en...? ¿Convertirse en qué?

En Galería Oculto nos dijeron que tenían en su acervo obra de Domitla “Domi” Domínguez, pintora mazateca nacida en 1948 en San Pedro Ixcatlán, Oaxaca, quien fue esposa del artista Antonio Ramírez Chávez, fallecido en 2010. Fuera de esta artista, no tiene obra de artistas indígenas, ya que “el arte indígena no es su mercado”, nos dijo Ramón Nieblas, propietario de la galería.

Imagen 24. Enrique Flores, “Cometa”, 2017

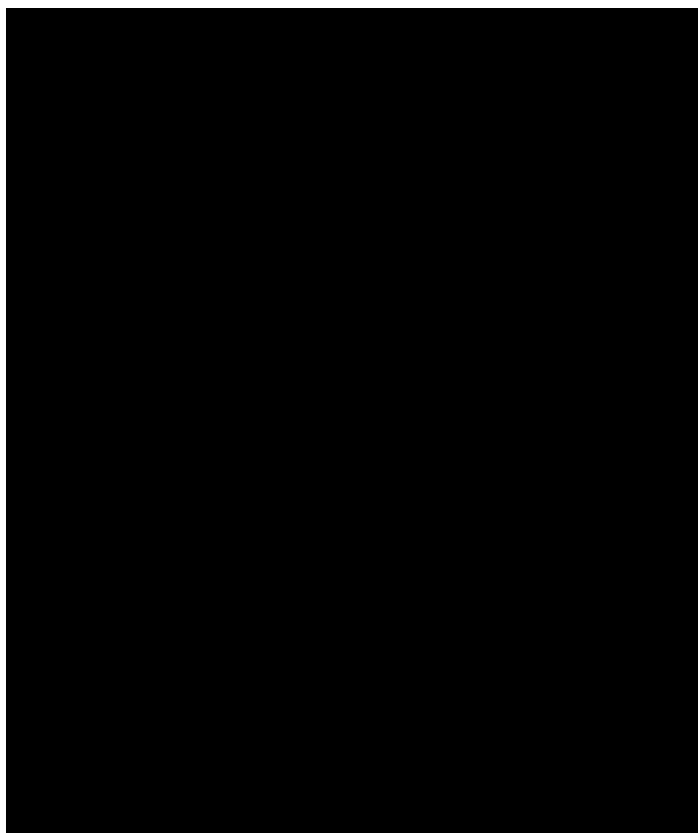


Fuente: oaxaca-mio.com/arte/enrique-flores/

En Galería Tiro al Blanco, que se define como un “espacio dedicado a fomentar un gusto por el arte en general, asesorar en la compra e inversión de obras de arte, así como ayudar en la comercialización de colecciones particulares” (facebook.com/GaleriaTiroAlBlanco), y que además tiene como finalidad “incentivar un intercambio de ideas y puntos de vista en el medio del arte entre México y el extranjero”, nos indicaron que en sus instalaciones no se había expuesto nunca obra de ningún artista indígena y que tampoco tenían en su catálogo obra de estos artistas.

Galería In Dee Tekio, por el contrario, es un espacio dedicado exclusivamente a la exposición y venta de arte y gastronomía producidos por miembros de comunidades originarias: “Somos mexicanos nativos que tenemos la finalidad de compartir nuestra cultura y de varios pueblos originarios de México. Deseamos recuperar una costumbre de varias comunidades nativas. El Tekio es una forma de trabajo colaborativo para lograr objetivos comunes, haciendo comunidad” (Acevedo, comunicación personal, 2020).

Imagen 25. Domi Domínguez Manuel, “Zapatista”, s.f.



Fuente: www.facebook.com/photo?fbid=1628364484114720&set=a.1575774402707062

Así, In Dee Tekio trabaja actualmente con aproximadamente diecisiete etnias (zoques, wixaritari, tojolabales, mixes, rarámuris, p'urhépechas, choles, mayas, nahuas, otomíes, tzeltales, tzotziles, zapotecos, mixtecos, entre otras) ubicadas en comunidades de los estados de Chiapas, Oaxaca, Chihuahua, Guerrero, Puebla, Hidalgo, Querétaro, Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Michoacán, Estado de México, que, entre otras técnicas, trabajan el tejido, bordado, alfarería, telar de cintura, telar de pedal, tallado y pintura al óleo.

En el caso de esta galería es importante mencionar que se trata de los pocos espacios en la ciudad que son gestionados de forma autónoma por miembros de comunidades originarias. La colaboración de la cooperativa Manos Indígenas Trabajando, asociación que busca mitigar las condiciones de desigualdad en que viven varias comunidades, ha sido fundamental para este espacio. Ellos son quienes han ayudado a Galería In Dee Tekio a establecer los

precios de las piezas y a definir qué objetivos habrían de plantearse para mejorar las condiciones de vida de artistas y artesanos indígenas.

Ramón Vázquez, de Galería Ajolote, nos dijo que en su galería sí ha tenido exposiciones de varios artistas de pueblos originarios. Una fue con artistas de Ocumicho, Michoacán, un pueblo localizado al noreste de la Sierra Tarasca en la que viven miembros de la etnia purépecha dedicada a la cerámica. Lo curioso es que esta práctica es relativamente reciente, pues comenzaron a dedicarse a esto después de la Revolución mexicana, ya que a los habitantes de este pueblo les fue complicado retomar su anterior actividad, que era la de la zapatería, pues adquirir ganado les era muy costoso.

Sobre esta actividad Victoria Novelo escribe en la revista *Artes de México* lo siguiente:

Desde el siglo pasado existe en el poblado michoacano de Ocumicho una producción alfarera forjada sobre todo por mujeres, que ha sido calificada como fantástica, grotesca, surrealista y hasta dantesca, debido a su temática: figuras de diablos y seres sobrenaturales modeladas en barro que resultan extravagantes y atractivas en el mercado internacional del arte (Novelo, 2018).

Gouy–Gilbert, citada por Novelo, distingue tres etapas en la evolución de la cerámica en Ocumicho: la primera se da entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado en la que producían una cerámica de molde. La segunda se da cuando un muchacho de esa comunidad, llamado Marcelino, comenzó a fabricar los diablos, que son actualmente muy conocidos. La tercera etapa, a partir de 1974, se da cuando desde el Fonart se alentó a los alfareros a buscar otros motivos para la creación. Más adelante en 1989 desde las oficinas de museos en México se impulsó un proyecto con el que las artesanas produjeron figuras con motivos de la Revolución francesa con el que se realizó una exposición que viajó por Europa. Posteriormente, en 1993 se generó la exposición *Arrebato del encuentro*, inaugurada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1993 con el tema de la Conquista.

Los proyectos pretendían, según Iturbe, “aislar las figuras de su contexto puramente artesanal, situándolas en la categoría de arte contemporáneo, sin desvirtuar su propio carácter” y de esta forma estimular la creatividad de las artesanas (Novelo, 2018).

Se nos hizo muy interesante cómo en aquel año, 1993, desde los museos se tenía esta intención de trasladar el trabajo de los artistas provenientes de pueblos originarios a la categoría de arte contemporáneo.

Otra exposición que se realizó en Galería Ajolote fue con artistas wixaritari y de Oaxaca, aunque Vázquez no recordaba información más precisa sobre estas exposiciones. Lo que sí nos comentó es que le trascendió haber tenido contacto con mara’akames, “personas con un espíritu muy profundo, muy fuerte, muy inspirador” (comunicación personal, 10 de noviembre de 2020).

Sobre la exposición con artistas wixaritari nos comentó lo siguiente:

Hubo exposición de chaquira. Pusieron algunas piezas de chaquira: cabezas de jaguar... de otros. Pero lo que les da su autenticidad fue su estampa, su estampado. Cuentan historias ahí, historias de cómo lo cazan... o, por ejemplo, había unos de estambre bellísimos donde hablan sobre ceremonias o sucesos que tuvieron en sus comunidades. Muy bonitos y muy mágicos para nosotros, porque ya sabes, la ceremonia del peyote y todo esto, que es una ceremonia ancestral y muy profunda, muy hacia el mundo espiritual, que al final es para mí la fuente del arte y de la autenticidad (Vázquez, comunicación personal, 2020).

A pesar de que los espacios que encontramos no tienen una visión de explotar o aprovecharse del trabajo de los artistas (inclusive varios tienen el objetivo de posicionar su arte), entre algunos wixaritari nombrar a las galerías como “los coyotes del arte” es ya parte del argot. Para ellos, las galerías son símiles de los coyotes que se llevan la siembra que no produjeron para revenderla al doble o al triple de su precio original y enriquecerse. “Si el artista estaba ofreciendo a un precio de cuatrocientos pesos por una pieza, la contrapropuesta de la galería es de cien pesos”, dice Álvaro Ortiz – Puwari (comunicación personal,

2020). Asimismo, indica que las galerías propician sensaciones agridulces en los artistas: “Me siento feliz porque estoy exhibiendo en un espacio al lado de estos personajes creadores artísticos, pero en el momento cuando el dueño de la galería vende mi obra se lleva un 40%, entonces ahí es donde ya no me siento feliz”. Continúa explicándonos Ortiz que existen pocas galerías que acepten o trabajen con obra proveniente de los pueblos originarios. En muchas de las galerías convencionales les piden un currículum al que no tienen mucho acceso estos artistas como son premios, reconocimientos o distinciones, ya que estos también son limitados para este sector. Además que los criterios de selección y calificación no son aplicables para el trabajo de estos artistas.

Comenta Ortiz que las galerías son una especie de mal necesario para el artista: casi todos están buscando tener su obra en estos espacios, sobre todo cuando apenas inician su carrera y nadie los conoce. Menciona también que hay muy pocas en comparación con la cantidad de artistas que hay en su comunidad, y que el acceso a las mismas es limitado; a veces sólo aceptan la obra de quienes cuentan con una trayectoria reconocida.

El caso de la Galería Magritte fue diferente. Según comenta Rogelio Flores, su fundador, este espacio no solamente dio cabida a varias piezas producidas por artistas de pueblos originarios, sino que formó coleccionistas.

Francisco Bautista Carrillo – Xaureme recuerda: “a partir de los dieciséis años de edad ya empecé a trabajar muy bien con los galeristas y empecé a hacer exposiciones en diferentes partes donde me llevaron mis clientes y fue cuando empecé a vender directamente con los clientes” (comunicación personal, 2020). Es precisamente este espacio de independencia, esta oportunidad de algún día vender sus obras directamente a los clientes, lo que impulsa no solamente a artistas indígenas, sino de cualquier tipo de artista, a pasar por las galerías.

Maurilio Rentería dice que algunas galerías tratan a los artistas wixaritari como parte del inmobiliario: “Los tienen trabajando ahí, para que la gente vea cómo trabajan, cómo se hace el trabajo, pero no se dan cuenta el daño que están haciendo por explotarlos, por pagarles mal”. Rentería añade que el hecho de haber podido acceder a una educación superior ha marcado la diferencia entre él,

que sabe cobrar su trabajo (ha vendido piezas hasta en un millón y fracción de pesos mexicanos), y varios de sus compañeros wixaritari, que caen en abusos porque su necesidad económica es muy grande (Rentería, comunicación personal, 2020).

Sin embargo, esto no se repite necesariamente para todos. Surge en entrevista con David Aceves el caso de Juana Gómez, reconocida artista tzeltal de Amatenango del Valle, Chiapas que se ha dedicado a revolucionar el arte de su comunidad con la creación de jaguares de barro, los cuales se exponen en espacios como el Museo de Arte Popular en la Ciudad de México y pueden llegar a venderse en cantidades mayores a los 120,000 pesos la pieza. “Juana Gómez no está en una galería, no le importa estar en una galería”, dice Aceves (comunicación personal, 2020).

Así, uno de los objetivos de estos artistas ha sido crear espacios independientes para exhibir y vender su obra sin intermediarios:

Lo que el Estado debería hacer es que les de ese reconocimiento al pueblo wixárika. Por lo menos una casa de cultura, un museo cultural dedicado solamente al pueblo wixárika y que lo administren ellos mismos, que ahí mismo puede haber una galería, también (Rentería, comunicación personal, 2020).

Maurilio cuenta con su propio taller, Álvaro acaba de abrir su propia galería (de nombre Aniérika) en Taxco y Francisco Bautista Carrillo – Xaureme en Los Cabos. El fenómeno asociado por excelencia a estos espacios (tanto de los artistas como de empleadores) es el abandono de las comunidades, lo cual ha propiciado que se vayan desvaneciendo las costumbres, lengua y tradiciones de estos pueblos:

La mayoría de los artesanos no está en la comunidad, están en las tiendas, en las galerías por ahí trabajando para gente, para los galeristas; ahí están ocupados y muy pocas veces van a las comunidades. Y eso hace que no podamos enseñarle a nuestros hijos toda esa cultura. Entonces lo único que yo hago es darles talleres a los jóvenes, platicarles de esta manera lo que es nuestra cultura, ¿no?

Enseñarles simbologías, qué tan importante es conservarlo y todo. [...] No estamos en el lugar de los hechos y eso es lo triste también para nosotros. [...]. Es difícil, pues (Bautista, comunicación personal, 2020).

Museos

En Jalisco se localizan museos dedicados a las artes. Unos a cargo del Estado, otros administrados y operados por instituciones educativas y, al parecer, ningún museo de la iniciativa privada.

Los museos operados por el gobierno de Jalisco son el Museo Cabañas (antes Instituto Cultural Cabañas), el Ex Convento del Carmen y el Museo del Sitio del Palacio de Gobierno de Jalisco. Operados por los municipios existen: en Guadalajara, el Museo Raúl Anguiano, el Museo de la Ciudad de Guadalajara, el Museo del Periodismo y las Artes Gráficas, la Casa Museo López Portillo; Zapopan administra el Museo de Arte de Zapopan; en Tlaquepaque se encuentran el Centro Cultural el Refugio, el Museo Municipal del Premio Nacional de la Cerámica y el Museo Regional de la Cerámica; administrados por el municipio de Tonalá se encuentran el Museo Regional Tonallan y el Museo Nacional de la Cerámica, y en los municipios de Tlajomulco de Zúñiga, El Salto, Juanacatlán e Ixtlahuacán de los Membrillos no localizamos museos dedicados al arte.

Administrados por instituciones educativas existen dos museos: el Museo de las Artes (MUSA), administrado por la Universidad de Guadalajara y la Casa ITESO Clavigero a cargo del ITESO, ambos museos localizados en Guadalajara.

A cargo de instituciones religiosas se encuentran el Museo de Arte Sacro Guadalajara, localizado al interior de la Catedral de Guadalajara y el Museo Etnográfico Huichol Wixárika en la Basílica de Zapopan, administrado por los Franciscanos.

Al igual que con las galerías, nos dedicamos a identificar los museos que se encuentran en el Área Metropolitana de Guadalajara para preguntar si en ellos se ha expuesto obra de artistas de origen indígena o si en el acervo del museo cuentan con obra de artistas de origen indígena.

En el Museo Raúl Anguiano, que depende del Ayuntamiento de Guadalajara, no han expuesto obra de artistas de pueblos originarios de México. Nos dijeron que había expuesto el ecuatoriano Olmedo Quimbita, que creían que era de raíces indígenas. Sin embargo, no encontramos información que sustentara esa información. En su biografía el propio Quimbita, quien nació en Latacunga, provincia de Cotopaxi, no hace ninguna referencia a sus orígenes, más que a la labor de comerciante y agricultor de su padre.

Otra exposición que nos mencionaron fue la del artista visual francés Gaal Cohen, ahora radicado en Guadalajara, llamada *Testigos*, en la que imprimió sobre papel amate retratos de los mismos artesanos que fabricaron el papel. Este papel tiene su origen en la época prehispánica y que se sigue fabricando en la comunidad de San Pablito en Pahuatlán, Puebla, comunidad de origen otomí y nahua.

Este ejemplo nos vincula con lo escrito por Diana Negrín en su artículo “Mercadotecnia y apropiación cultural en el arte wixárika” (2020), en el que refiere que

Cada vez más artistas y diseñadores nacionales con mayor acceso a capital apelan a las “tradiciones indígenas” para darle un valor agregado —con un toque de “autenticidad” nacional— a sus obras y prendas. [...] Por lo común, se trata de prácticas de diseño y subcontratación que facilitan entidades urbanas al crear enlaces con redes de artesanas y artesanos (Negrín, 2020, párr. 10).

Por parte del Museo de Arte de Zapopan, “un espacio dedicado al arte contemporáneo”, nos respondieron con una lista de nombres de artistas de origen indígena y el nombre de la exposición de la que habían formado parte. El primero en la lista que nos enviaron es Francisco Toledo, artista de origen zapoteco. Obra suya estuvo expuesta en la exposición *Modulaciones: Pintura 1898–2016*, exposición con la que se revisa la Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC). Esta exposición se conformó de obra de diversos artistas de diferentes periodos, técnicas y estilos.

Imagen 26. Gaal Cohen, obra en *Testigos*, en el Museo Raúl Anguiano de Guadalajara, 2020



Fuente: www.picuki.com/media/2239808196570371386

Se incluye también en la lista a Dr. Lakra, hijo de Francisco Toledo, aunque Viviana Kuri, directora del MAZ nos mencionó que no está segura de que él se asuma como indígena como categoría política. Su obra participó en la exposición *Estudio Abierto 2 Regrese Mañana*.

Maruch (María) Santiz Gómez es una fotógrafa, escritora, diseñadora de bordados y textiles y actriz tzotzil, nacida en San Juan Chamula, Chiapas.

Su obra documenta y reivindica la cosmovisión chamula con un lenguaje estético minimalista, explorando mitos y creencias que explican fenómenos naturales y sociales. Retrata la herbolaria medicinal comunitaria contra males y malestares, la gastronomía, la vestimenta y la flora y la fauna de la región donde nació (Galería MUY, 2015).

Maruch participó en *Estudio Abierto 5: Zea Mays*, proyecto que investigó la relación del ser humano con el maíz.

Otro artista es Abraham Cruzvillegas, artista visual, nacido en Ciudad de México. Su padre es purépecha de Michoacán. Aunque Viviana Kuri no sabe “hasta qué punto asume la categoría política de indígena” (2020), nos cuenta que en su trabajo es fundamental su herencia cultural y social, es decir, sus raíces purépechas. Él estuvo al frente del proyecto colectivo que se tituló *Reconstrucción: Un proyecto de Abraham Cruzvillegas*, expuesto en 2016.

Minerva Cuevas, artista conceptual cuya familia emigró de la Sierra Mixteca hacia la Ciudad de México, su ciudad natal. Igual que en el caso de Cruzvillegas, Kuri no sabe si ella se asume en la categoría política de indígena. Sin embargo, su trabajo, que es político y social, está impregnado de la pertenencia a esta cultura. Su obra formó parte de la exposición *Testigo del siglo* en 2015, la cual propuso “una reflexión acerca de la problemática del medio ambiente y de la urgencia ecológica a través del análisis de los hábitos del hombre contemporáneo” (Kuri y Moro, s.f.).

Finalmente, mencionó a dos artistas de naciones indígenas de los Estados Unidos. El primero es Duane Slick, de la nación meskuari en Iowa, quien participó en la exposición *No longer art* en 2019. El otro artista es Brad Kahlhamer, quien nació en Tucson de padres nativos, aunque fue adoptado posteriormente por una familia germano–americana. Él participó con obra en la exposición *Atopía* en el 2014.

Museo de Sitio de Palacio de Gobierno de Jalisco

Este museo tuvo una exposición sobre arte wixárika. Sin embargo, no nos fue posible obtener información sobre ésta. Nos pusimos en contacto con personal del museo para solicitar información pero nos fue negada. El argumento que nos dieron es que esa exposición ya no se encontraba ahí y por tal motivo no estaban autorizados en brindarnos información.

Lo único que nos pudieron decir es que, efectivamente, hubo una exposición de arte wixárika y que estuvo hasta el día que comenzó la cuarentena, es decir, el 17 de marzo de 2020. Ni siquiera el nombre de la exposición.

Este museo no cuenta con página de Internet o redes sociales, por lo que no hay manera de acceder a información sobre lo que sucede en este museo.

Museo Cabañas

Otro de los museos que han expuesto arte de pueblos originarios es el Museo Cabañas, que el 20 de junio del 2019 inauguró la exposición *Grandes maestros del arte wixárika*. Originalmente estaría expuesta hasta el 27 de octubre, pero se extendió hasta el 12 de enero de 2020, a la cual asistieron más de 60 mil visitantes. Esta exposición estuvo conformada por más de 80 piezas que forman parte del acervo Juan Negrín, filósofo español que dedicó parte de su vida al estudio y preservación de la cultura wixárika.

A lo largo de 44 años Juan dedicó sus esfuerzos a la compilación de datos sobre el idioma, la historia oral, el arte sagrado y contemporáneo, así como los rituales del pueblo wixárika. Comenzando con el arte y siguiendo con la defensoría territorial a través de proyectos productivos autónomos, esta labor ha legado un acervo singular sobre la cultura wixárika (Negrín, 2018, párr. 5).

La exposición se integró, de acuerdo con información que nos proporcionó María del Rayo Díaz Vázquez, encargada de exposiciones en el Museo Cabañas, con obra de nueve artistas: José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame, Jamaima Carrillo, Tiburcio Carrillo Sandoval–Tutukila, Dionisio de la Rosa Cosío–‘Uxá Yicaiye, Guadalupe González Ríos, Lucía Lemus de la Cruz–Xitaima, Juan Ríos Martínez–Tauxi Mutuani, María Sandoval y Pablo Taizán de la Cruz –Yauxali.

Museo de las Artes (MUSA)

Nos pusimos en contacto con el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara (MUSA) a través de Margarita Luna, responsable de Apoyo, vinculación y desarrollo del museo. Nos respondió que hasta el momento el MUSA no había tenido ninguna exposición en la que participara algún artista indígena o alguna de sus obras. Ninguna pieza de estas características forma parte del acervo del museo.

Nos intentamos comunicar con el Ex Convento del Carmen, centro cultural que depende de la Secretaría de Cultura y que funciona como galería, pero en sus teléfonos no nos contestaron y no existe información sobre direcciones de correo electrónico para contacto. Lo mismo sucedió con el Centro Cultural El Refugio, institución a cargo del Ayuntamiento de Tlaquepaque. Sobre este recinto, Roxana Drexel, de la Fundación Hermes Music, nos comenta que alguna vez expusieron arte wixárika, de la colección de instrumentos intervenidos con chaquira por miembros de las comunidades de San Sebastián, Santa Catarina, San Andrés Cohamiata y San Miguel Ciénega de Guadalupe.

Los artistas que entrevistamos nos comentaron que casi toda su obra se expone en el extranjero. La obra de Francisco Bautista Carrillo – Xaureme se encuentra, según nos dijo, en el Smithsonian de Washington D.C., en Italia, Francia, España y Venecia, por mencionar un ejemplo. Asimismo, Bautista nos contó que se ha sentido inspirado e influido por las obras que ha tenido oportunidad de conocer en el extranjero:

En Europa, por ejemplo, estar en el museo de Louvre que están las obras de arte de diferentes artistas y ver eso, pues te llena de muchas cosas y de ahí es de donde hay que aprender para escoger los colores. Por ejemplo yo aprendí allá con Van Gogh, allá en Holanda muchos movimientos en el agua, las flores, los codos de los árboles se los aprendí ahí, las flores que hacía y pues muchas cosas que... a mí siempre me gusta visitar los museos porque aprendo muchas cosas, colores más que nada, y los movimientos de cada figura que tienen plasmado las obras de arte (Bautista, comunicación personal, 2020).

Uno de los aspectos que resaltamos de las entrevistas es el papel de los museos nacionales como agentes de cambio del arte wixárika. Bautista relata que fue en el Museo de Antropología e Historia donde se empezaron a difundir las obras con chaquira, lo que popularizó esta técnica, que antes no se trabajaba

tanto. También menciona que el Museo de Arte Popular, que apoya a los artesanos, inventan proyectos que implican la decoración de piezas que en nada se relacionan con la cosmovisión wixárika, como el Vochol. “No sé si se daña, cosas de la creencia wixárika, pero más bien es el interés de lo económico. Yo creo que es lo que importa en este caso: a ver quién hace la mejor obra” (Bautista, comunicación personal, 2020).

En este mismo sentido Diana Negrín comenta sobre el Museo Nacional de Arte:

El Museo Nacional de Arte ¿por qué no tiene una obra de forma permanente de un artista indígena? De cualquiera de los pueblos. ¿Por qué tienen a todos menos a los indígenas? Ya sabemos que Rivera y Kahlo (y ahorita se me van otros nombres), tienen muchos retratos de la vida indígena, y esa es la más grande ironía para mí, en cuanto a la valuación (Negrín, comunicación personal, 2020).

También surgió en entrevista el tema del despojo, que ha rodeado la figura de los museos desde el inicio. Sobre el Museo Etnográfico Huichol Wixárika, Maurilio Rentería mencionó que lo que desea su comunidad es tener un museo que puedan manejar directamente, porque en el caso de ese recinto, “Ellos son intermediarios. Son los padres franciscanos que quisieron conquistar a la comunidad, que los corrieron y que trajeron lo que encontraron de allá y lo pusieron ahí como exhibición, exposiciones” (Rentería, comunicación personal, 2020).

Curadores

Un curador o comisario de arte es la persona encargada de la “curaduría artística de una muestra expositiva” o de “comisariar una exposición”. Es una función propia de la museística, las exposiciones artísticas y el coleccionismo de arte. No debe confundirse con las funciones de conservación y restauración de obras de arte.

El curador o comisario artístico surge a partir de la idea de un conservador de arte. Este es un profesional capacitado en el conjunto de saberes que posibilitan la exposición, valoración, manejo, preservación y administración de bienes artísticos. Este tipo de profesional es un agente activo en el ejercicio de los valores estéticos, formado principalmente, aunque no exclusivamente, en historia del arte y estética. Los hay de carácter público o privado, y entre cuyos objetivos está presente lo artístico y cultural (galerías de arte, museos, fundaciones). Actúa generalmente sobre los bienes artísticos, así como también participando en labores de administración y conducción, sin dejar de lado la elaboración de estudios y la investigación (Wikipedia).

Para Lourdes Flamarique, subdirectora del Máster Universitario en Estudios de Comisariado en la Universidad de Navarra, “El curador es un intérprete y mediador de la cultura artística, responsable del discurso que la hace presente en nuestra sociedad, el que selecciona, “filtra” y dispone de las obras como piezas de un argumento expositivo, configurando la experiencia estética y los discursos culturales” (Flamarique en Hipermedula, 2020).

En el proceso de investigación nos encontramos con algunos curadores que nos ayudaron en la misma. Una de ellas es Viviana Kuri Haddad, directora y curadora en jefe del Museo de Arte de Zapopan y Diana Negrín da Silva, quien fue curadora de la exposición *Grandes maestros del arte Wixárika*.

Sobre la labor curatorial y su vinculación con el arte indígena Itzel Vargas reflexiona lo siguiente:

Tiene que haber un compromiso por parte de los curadores en seguir investigando y seguir ocupándonos en saber qué es lo que está pasando más allá de la Ciudad de México y de ciudades como Guadalajara y Monterrey [...]. No sabemos qué está pasando más allá de nuestra geografía más cercana, y es una responsabilidad nuestra hacerlo. Estar viendo en otros estados que es lo que están proponiendo artistas que no tienen que ver con el circuito del arte y que sí están trabajando de manera constante (Vargas, comunicación personal, 2020).

Críticos

La crítica de arte es el juicio de valor expresado sobre las obras de arte en el ámbito de la estética, pero también en lo que refiere a su relevancia en un contexto social y político determinados. [...] Es un género, entre literario y académico, que hace una valoración sobre las obras de arte, artistas o exposiciones, en principio de forma personal y subjetiva, pero basándose en la Historia del arte y otras múltiples disciplinas, valorando el arte según su contexto o evolución. Es a la vez valorativa, informativa y argumentativa, aportando datos empíricos y contrastables (Wikipedia).

No encontramos una definición más concreta sobre lo que es la crítica. Aunque hay quienes consideran que en la actualidad la labor de la crítica de emitir juicios de valor está perdiendo importancia, argumentando que “la crítica de arte cada vez juzgaba menos y explicaba más. En otras palabras, los críticos ya no se sentían cómodos describiendo su trabajo como el de alguien que emite juicios sobre una obra de arte, sino el de quien ayuda a su audiencia a entenderla” (Duncan, 2020). En el mismo artículo Duncan cita a Elkins, quien sugiere que

este camino descriptivo probablemente sea el resultado del propio camino que ha tomado el arte; es decir, si el arte es cada vez más conceptual, el criterio estético es cada vez menos relevante y, por lo tanto, lo que se requiere del crítico ya no es que adopte el rol del juez que decide si una pieza es o no arte, sino el del reductor de complejidad que sabe explicarla (Elkins, en Duncan, 2020).

Juvenal Urzúa nos contaba que uno de los problemas con la crítica en México es la falta de espacios para la publicación de este género. Duncan coincide con Urzúa al señalar que la poca crítica que se produce en México “se publica en revistas especializadas, blogs o bien en la Academia” (Duncan, 2020) y que el público que la consume suelen ser los mismos críticos.

Aunque hay quienes todavía defienden la utilidad e importancia de la crítica basada en juicios de valor como el crítico Edgar Alejandro Hernández, quien

escribe en el artículo titulado “La actualidad de la crítica en México” en la revista *Utopía* lo siguiente:

La crítica de arte que me interesa y que intento hacer es aquella en la que se emiten juicios de valor sobre obras de arte, producciones artísticas, instituciones culturales, agendas curatoriales, agencias políticas y todo tipo de prácticas que acompañen a una exposición de arte contemporáneo. Me centro en el juicio por encima de la simple descripción o acompañamiento de los procesos de las obras, porque estoy convencido de que es el mejor medio para abrir un debate público que, considero, es lo más relevante y productivo de la crítica (Hernández, 2019).

Independientemente del estilo o la calidad de la crítica que realizan, nos encontramos con los siguientes nombres de personas que se dedican a esta labor: Dolores Garnica, quien publica en *Magis*; María Minera, quien publica en *Letras Libres*; Avelina Lésper, directora de la colección de arte Milenio; Edgar Alejandro Hernández, Luis Rius, Jorge Zarur, Miriam Mabel Martínez y Cuauhtémoc Medina.

También es importante mencionar los medios en los que publican los críticos, algunos de estos son las revistas *Terremoto*, *La Tempestad*, *Replicante*, además de las ya mencionadas *Letras Libre* y *Magis*.

Coleccionistas

Peraza e Iturbide (2008) se refieren a los coleccionistas como “el sector que hace realidad de facto el arte como mercado” (p. 87) ya que “son ellos quienes hacen desplazar las cotizaciones con su importantísimo movimiento de dinero en torno a la obra artística”. Son los coleccionistas los que permiten que los artistas puedan trabajar y vivir dedicándose a esta actividad. Son ellos parte importante de la demanda de la producción de arte.

Los mismos autores mencionan que además del público consumidor, también hay un público espectador, que contribuye al mercado de consumo, pues los coleccionistas encuentran eco en el gusto de este tipo de público a la hora de escoger la obra que desean comprar.

Además de los coleccionistas privados, existen también colecciones propiedad de instituciones públicas o privadas que se enriquecen por el encargo de obra a los artistas.

Aunque es complicado saber los nombres de coleccionistas de arte, ya sea porque las galerías los reservan en privado porque suelen ser personas adineradas, o porque poco se aborda el tema en los medios, logramos identificar a algunos coleccionistas de arte en la ciudad de Guadalajara:

- Benjamín Fernández Galindo, Presidente de la Fundación Black Coffee Gallery.
- Claudio Jiménez Vizcarra, fundador del Museo CJV.
- Arq. Iván Cordero, Hotel Demetria.
- Pepis Martínez y Aurelio López Rocha, impulsores de Expo Arte Guadalajara.
- Carlos Ashida, impulsor de Expo Arte, curador.
- Ramón Vázquez, Galería Ajolote.
- Mariana Anguiano, Investigadora del DEAS, dedicada a la investigación del pueblo wixárika.
- Juan Negrín, filósofo y fundador del Centro de Investigación Wixárika en Oakland, California. Junto con su esposa Yvonne Marie da Silva crearon el Acervo Negrín, una colección de obras de arte wixárika conformada por cientos de cuadros de estambre y cerca de cien esculturas de cantera.

Los nombres de algunos de estos personajes surgieron ya avanzada la investigación, por lo que decidimos no contactarlos.

A quien sí tratamos de contactar desde el inicio fue a Claudio Jiménez Vizcarra, aunque nunca recibimos respuesta de su parte. Pudimos hablar con Yetzi Ocegüera, directora de la Fundación Black Coffee Gallery, quien nos explicó brevemente cómo surgió el proyecto en Oaxaca y la forma en cómo ésta se vincula con los artistas de aquel estado, de la cual, una gran cantidad provienen de pueblos originarios. Nos invitó a acudir a la Galería de la fundación que se

encuentra en San Juan de Ocotán, Zapopan, en donde podríamos ver la obra y consultar todos los catálogos y libros que han editado sobre el trabajo que realiza la fundación y todos los artistas con los que trabaja. Sin embargo, por falta de tiempo no nos fue posible realizar esta visita.

El arquitecto Iván Cordero, dueño del Hotel Demetria, posee una colección de arte y tiene un museo llamado Museo de Retratos, ubicado en la calle Efraín González Luna, al lado de Casa ITESO Clavigero, pero que actualmente se mantiene cerrado al público. Ramón Vázquez, de Galería Ajolote, tiene en su colección diversas obras de arte indígena como obra wixárika, máscaras de tastoanes y algunos grabados.

También es complicado conocer la cantidad de obras y el acervo con el que cuentan estos coleccionistas. Al parecer los medios de comunicación realizan poca cobertura sobre estos temas, a diferencia de lo que sucede en la Ciudad de México, donde es más sencillo encontrar información sobre coleccionistas de arte en esta ciudad e información sobre el acervo que poseen.

Francisco Bautista Carrillo – Xaureme nos dijo en entrevista que la modernización se ha llevado a muchos wixaritari, y que eso lo tiene muy triste.

La cultura wixárika poco tiempo le falta para que se extinga yo creo [...]. Pero yo siento bonito de que la gente que conoce que respeta estas culturas se lleve las obras realmente porque los admiran y los tienen. Cuando me mandan las fotos o los videos de donde los colocan y cómo los colocan me siento muy emocionado realmente (Bautista, comunicación personal, 2020).

De esta forma el coleccionista deviene testigo y archivo que mantiene vigentes rasgos de la cultura wixárika a través de la adquisición y exposición de sus piezas de arte. Juan Negrín o Marina Anguiano son ejemplo de lo anterior. Sobre las obras que conforman sus acervos Diana Negrín menciona: “se coleccionaron de una forma muy intencionada, con la documentación” (Negrín, comunicación personal, 2020). No hay una colección tan numerosa como el acervo de Juan Negrín; además de las obras, contiene información documental sobre las mismas y los artistas en texto, fotografías y audio.

Al igual que en el caso de los museos, el arte wixárika se colecciona sobre todo en el extranjero. “Tengo gente coleccionista que me ha comprado en los Estados Unidos. Tengo coleccionistas de puros cuadros y también en San Francisco tengo uno que hizo su museo de puro arte de Francisco Bautista” (Bautista, comunicación personal, 2020).

Exposiciones

Las exposiciones son estos espacios o eventos que les permiten a los artistas presentar su obra o que sirven a las instituciones, como los museos, para mostrar expresiones, tendencias, técnicas, corrientes, etc. sobre las manifestaciones culturales. Éstas pueden acontecer en los espacios o circuitos formales (museos, galerías, centros culturales, ferias o festivales), o en otros espacios no tan formales (tianguis y otros eventos sociales). Francisco Bautista Carrillo – Xaureme considera las obras que algunos hoteles le han comprado como exposiciones permanentes, a través de las cuales le es posible acceder a más clientes y compradores.

Algunos de los artistas wixaritari saben de las ventajas o de las oportunidades que representa participar de estos eventos. Maurilio Rentería comenta que son los espacios en los que “nosotros [nos] damos a conocer a nivel, ya sea estatal, nacional o internacional. [y es ahí donde] lo valoran mucho el trabajo de uno” (Rentería, comunicación personal, 2020). En ellos pueden conocer a posibles coleccionistas, vender su obra, ampliar su red de contactos, etc. Pero no todos los espacios formales están abiertos para este tipo de manifestaciones. Ya escribimos sobre aquellos museos y galerías en las que sí se ha incluido como parte de su programación exposiciones del arte producido por personas provenientes de pueblos originarios.

También es el espacio en el que pueden dar a conocer más su cultura, donde pueden platicar con los asistentes a la exposición sobre esta, además de responder a preguntas que se generan en el mismo espacio. Se convierten en un espacio de encuentro para quienes tienen interés en estas manifestaciones o

cultura y los artistas, quienes pueden explicar con mayor detalle las obras, la manera de trabajar, las técnicas, los temas que abordan, la inspiración, etcétera.

Una de las ventajas que tienen las exposiciones, nos platica Gabriel Sánchez, en particular las colectivas, es que los coleccionistas invitados por otros artistas pueden conocer la obra de otros artistas, cuestión que impulsa la venta de arte. Él mismo sabe de la importancia que tienen ciertos circuitos. Pero no todos acceden a ellos.

Este es el caso de la familia de Martín Carrillo, quienes venden su trabajo en el Tianguis Cultural de Guadalajara, un espacio que aspira a un mercado más limitado, con menos recursos y con menor proyección.

Álvaro Ortiz – Puwari nos comparte su queja sobre ciertos espacios para la exposición. Quizá cometimos el error de no preguntarle a cuáles se refería exactamente, pero suponemos que hablaba de ferias de arte o artesanía en las cuales a los artistas de pueblos originarios les dan los espacios más relegados, alejados de donde se genera el mayor movimiento, donde están los espacios con mayor vista. Considera que los invitan por una nostalgia, por compromiso o lástima, más que por una voluntad de hacerlos partícipes de forma igualitaria al resto de los expositores. Solo por cumplir y quedar bien.

Ferias de arte

Referente a ferias de arte, identificamos Pre Maco Guadalajara o GDL Arte; WIT, festival de arte organizado por el hotel Demetria, y Art Fest de The American School Foundation of Guadalajara.

Aunque Pre Maco no es propiamente una feria, sino que varias galerías se ponen de acuerdo para abrir sus puertas y realizar algunos eventos para mostrar las obras de los artistas a los que representan como un evento previo a la realización de Zona Maco en la Ciudad de México. Entre las galerías que participan en Pre Maco se encuentran Proyecto, Curro, Galería Tiro al Blanco, Gamma Galería, Páramo, Galería Travesía Cuatro, Taller Los Guayabos y Ladera Oeste.

Sobre WIT no obtuvimos respuesta por parte de los organizadores, aunque Ángel Juvenal Urzúa nos comentó que esta feria está más orientada al diseño que al arte. El Art Fest es más una muestra de arte acompañado por una subasta (Urzúa, comunicación personal, 2020).

Ninguno de los artistas que entrevistamos mencionó explícitamente estos espacios como parte de los canales de distribución de sus obras, por lo que los incluimos únicamente como parte del mapeo del circuito del arte en Jalisco.

Bienales

Encontramos información sobre la Bienal de Pintura María Izquierdo que tuvo su primera edición en 2018 —realizándose la convocatoria en julio de ese año y la exposición y premiación en septiembre—, en el entonces Instituto Cultural Cabañas (hoy Museo Cabañas). Este año 2020 se debió de realizar la segunda edición, pero ignoramos la razón por la que no se convocó, ni siquiera de forma virtual. No encontramos ninguna nota que diera explicación sobre esta segunda edición, quizá por falta de recursos, ya que muchos de los fondos destinados para la cultura fueron re etiquetados para atender otras necesidades derivadas de la pandemia del covid-19.

Esta bienal es —o fue— impulsada por la Secretaría de Cultura de Jalisco a través del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, en coordinación con el Instituto Cultural Cabañas.

Al parecer no existe ninguna otra bienal de arte que se realice en el Área Metropolitana de Guadalajara. Sin embargo, al interior de éste se realiza en la ciudad de Autlán la Bienal de Pintura José Atanasio Monroy, organizada por la Universidad de Guadalajara a través del Centro Universitario de la Costa Sur.

Sobre los bienales coincidieron en entrevista Diana Negrín y Álvaro Ortiz – Puwari. Ambos mencionaron que existe una práctica común en la que se realizan bienales especiales para arte popular o indígena en la que los premios son mucho menores a las cantidades que se ofrecen en bienales que convocan otro tipo de manifestaciones artísticas.

Becas y Convocatorias

En Jalisco existe el Programa de Estímulos Económicos del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, que se sustenta en la Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Jalisco, y cuyo propósito es “financiar proyectos de creación, investigación, preservación, promoción y difusión artística y cultural” y “Apoyar actividades cuyo fin sea el rescate, preservación y desarrollo de la cultura propia de los grupos y sectores populares” (Congreso del Estado de Jalisco, 2000).

Desde la perspectiva del artista wixárika Álvaro Ortiz – Puwari, existen algunos problemas con los estímulos o programas de apoyo. Él se refiere en particular al Fonca y al Sistema Nacional de Creadores de Arte. Por un lado habla de que a esos beneficios son acreedores aquellos artistas que tienen relación política con los responsables de los apoyos, o que son recomendados por personas influyentes. Otro problema es que los artistas de pueblos originarios no tienen cabida en estos programas, pues las expresiones de las artes comunitarias son consideradas artesanías y no arte. También menciona el desconocimiento de estas expresiones y de la cultura de los pueblos originarios por parte de quienes dictaminan los proyectos y artistas que serán beneficiarios de los estímulos.

Iniciativa privada sin fines de lucro

Fundación Hermes Music nace desde la distribuidora de instrumentos con el mismo nombre con la intención de apoyar —a través del trabajo con otras organizaciones, autoridades, estrellas de la música y el deporte—, donando juguetes, apoyando con cirugías a niños con labio y paladar hendido, y tratando otras enfermedades. También colabora con comunidades de escasos recursos con programas de nutrición. Dos de esos proyectos se titulan “Traigamos el orgullo puesto” y “Despierta México” que consisten en

dotar de fuentes de trabajo a las comunidades wixárikas y mazahuas en los estados de Jalisco y Nayarit, apoyando programas autosustentables. La decoración de instrumentos musicales es una fuente de ingresos permanentes que la Fundación Hermes Music ofrece como parte de su programa de apoyo económico y en torno a éstos ha creado un itinerario de exposiciones para difundir

estas culturas. Con ello, patrocina la continuidad de la cultura y contribuye a difundir el sentido y la belleza de este arte centenario (Fundación Hermes Music).

“La colección que tiene la Fundación, el acervo de Fundación Hermes, los instrumentos musicales, son 140 piezas decoradas y cada una de ellas tiene su propia ficha técnica, lleva su propia vida” (Drexel, comunicación personal, 2020). Además de lo anterior, Roxana Drexel, encargada de Coordinación y Relaciones Públicas en la fundación, nos comenta que apoyan a estos artistas con asesoría legal y asesoría para vender sus piezas a precios más justos.

Roxana menciona entre los logros de la Fundación Hermes Music que han logrado poner “ante los ojos de los demás y de muchos extranjeros [y] ver cómo ha cambiado la visión de México, ante esta maravilla que es el arte wixárika y ver cómo la gente lo valora, lo aprecia, lo consume, lo compra” (Drexel, comunicación personal, 2020).

El trabajo que realizan algunas asociaciones civiles como Fundación con Causa Azul, quienes apoyaron el proyecto de la Galería In Dee Tekio y que los conectaron con profesionistas en las áreas de mercadotecnia y diseño, les ayudaron a conseguir créditos y los vincularon con el IMPI.

María Fernández, directora de Fomento Cultural Banamex hace hincapié en que “debemos de trabajar más en términos generales o en las políticas públicas para poder realmente conseguir que la figura del arte popular sí sea reconocida no solamente desde el punto de vista estético, sino con su valor social y económico” (Cultura UDG, 2020); para esto es necesario que trabajen de la mano instituciones privadas con las públicas.

Aunque no nos dijo los nombres, Maurilio Rentería nos comentó que a través de este tipo de asociaciones civiles y culturales, es que ha conseguido en varias ocasiones vincular su obra con otros países, esto en contraste de lo logrado a través de instituciones gubernamentales como el Fonart de las cuales no ha recibido apoyo.

2.5 La evolución del arte wixárika

El arte wixárika no se ha mantenido estático. Un ejemplo de ello son los monumentales cuadros de estambre. Al respecto Ramón Mata escribió lo siguiente:

El arte o la artesanía de los cuadros de estambre no existe en la zona huichola. Las tablillas de tamaño grande, como ahora las vemos en el museo de Tepic, en Zapopan o en la Casa de las Artesanías, aparecieron hace unos treinta años, cuando el huichol empezó a salir más hacia la ciudad y se vio obligado a buscar un medio para obtener dinero y así satisfacer sus necesidades materiales (1980, p. 25).

Además de los espacios mencionados en la cita, existe en la ciudad un cuadro de estambre monumental que se encuentra en la estación Juárez del Tren Ligero de Guadalajara. Se titula “La semilla del mundo” y su autor es José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame.

Antecedente de estas obras son los *nierikas*, unas tablillas cuadradas o redondas cubiertas con cera a la que adhieren figuras hechas con hilo o con estambre. Estas tablillas, utilizadas como objetos rituales “que sirven de significante a una red compleja de representaciones simbólicas dentro del discurso y de las prácticas religiosas tradicionales” (Pacheco e Iturrioz, 2003, p. 40), se encuentran en los adoratorios. Otro tipo de *nierikas* son los hechos en forma de malla redonda, similares a los atrapasueños, pero con tejidos mucho más cerrados, similar a un bordado. También los hay de forma cuadrada. Probablemente los *nierikas* son una evolución de los “ojos de dios” o *tsikuris*.

Sobre la evolución, inclusive de los propios *nierikas*, Diana Negrín nos dijo que éstos, a lo largo del tiempo, han cambiado y sido elaborados con variedad de materiales. “Si ves ejemplos del siglo XIX, pues eran, se veían más conchas, cosas que se traían de San Blas. Y luego en el siglo XX se empezaron a ver más monedas” (Negrín, comunicación personal, 2020).

La aparición de los cuadros de estambre, nos comenta Negrín, se produjo en una coyuntura en la que participaron varios actores que fueron los

franciscanos, las oficinas del Instituto Nacional Indigenista, que estaban al lado de la Basílica de Zapopan, la participación de Alfonso Soto Soria, antropólogo considerado uno de los pioneros de la museografía en México, y Juan Negrín. Soto Soria y los del INI estaban interesados en buscar la manera de comercializar las obras de los wixaritari. Por su parte, Negrín planteó la posibilidad de producir las obras en serie.

Otro ejemplo son las cuentas de chaquira, un material que llegó importado de Europa; no se sabe con exactitud cuándo sucedió esto. En un artículo de la revista *México Desconocido* (2010) refieren que la chaquira ya aparece aplicada en el siglo XVIII en ornamentos religiosos bordados en los conventos y que en ese trabajo no intervinieron las manos de los indígenas.

Lo que no conocemos con exactitud son los primeros usos que se le dio a la chaquira en su introducción a México, o si el uso que tenía en Europa se replicó en este territorio y luego fue diversificándose. Muy probablemente las primeras aplicaciones de la chaquira hayan sido vinculadas a los trabajos textiles.

En el mismo artículo se menciona la hipótesis de que la chaquira se introdujo primero en las altas esferas sociales de la colonia y que por conducto de la servidumbre, mayoritariamente proveniente de comunidades indígenas, se haya difundido a estos grupos. La chaquira no está presente únicamente en la etnia wixárika. También se utiliza como joyería, en la decoración de prendas de vestir o como complemento decorativo en objetos ceremoniales en etnias como cucapás, tarahumaras, purépechas, otomíes, kikapúes y nahuas.

Ramón Mata (1980) escribe que los grupos indígenas en Mesoamérica ya practicaban el arte de ensartar en un hilo diversidad de cuentas hechas a base de hueso, barro, piedras, conchas, coral, turquesa, semillas o jade, las cuales, probablemente, eran teñidas con colorantes naturales extraídos de algunas plantas o animales. Por lo que les fue muy natural el manejo de la chaquira una vez introducida en su territorio.

Aunque, en definitiva, la cultura a la que más se le vincula a la utilización de este material es a la wixárika, y es una de las que mejor ha desarrollado su práctica para la joyería, la decoración y el arte.

Los primeros usos que tuvo la chaquira en la cultura wixárika fueron en la joyería, como pulseras, collares, medallas o cinturones, o para decorar las jícaras utilizadas en rituales y ceremonias. También es probable que se utilizara para decorar algunos elementos en máscaras y en piezas de escultura sagrada.

Más adelante su uso se extendió para la elaboración de tablas de madera, muy probablemente como una evolución de los cuadros de estambre, aunque los segundos no eliminaron la elaboración de los cuadros de estambre. Quizá para algunos fue más sencillo utilizar la chaquira en lugar del estambre, o se encontró una diferencia estética entre ambos.

Posteriormente, muy seguramente con las posibilidades que brindó la industrialización de la chaquira al permitir la producción de cuentas idénticas, se desarrolló el trabajo de decorado. Así como se adornaban las jícaras y algunos detalles de las esculturas o máscaras, se comenzó a tapizar con chaquira otro tipo de objetos.

Como reflejo de la evolución del trabajo, también está la variación en las materias primas. Hay artistas que trabajan con diferentes tipos de chaquira. Algunos trabajan con la importada desde República Checa, otros adquieren la proveniente de China, que muchas veces es de menor calidad y varía en su tamaño. También hay chaquira de Japón. Diana Negrín nos dijo que los Bautista, cuando viajaron a Japón, trajeron una chaquira que es mucho más pequeña con la que empezaron a hacer otro tipo de diseños.

El adhesivo que utilizan también varía dependiendo del uso que se le vaya a dar a la pieza. Maurilio Rentería nos dice que la forma tradicional de trabajar con la chaquira es cubriendo la pieza con cera de campeche, sobre la cual se van adhiriendo las cuentas de chaquira. Este material se utiliza para piezas que van a permanecer en interiores, sin exponerse a la variación del clima. Sin embargo, cuando son piezas que estarán sometidas al calor, a la lluvia o al sol, se utilizan adhesivos sintéticos.

El contacto de los wixaritari con otros pueblos y comunidades a las que comenzaron a vender su arte y artesanía impulsó la producción de este tipo de piezas hasta convertirse en los imponente murales como el que se encuentra en el

Museo Zacatecano elaborado por Santos Motoapohua de la Torre titulado “Visión de un mundo místico”. También está el ejemplo del “Vochol”, un Volkswagen Sedán que fue cubierto con chaquira por artistas wixaritari como Álvaro Ortiz – Puwari, Francisco Bautista Carrillo – Xaureme y su hija Kena Bautista, entre otros. Actualmente es posible ver gran variedad de objetos, incluso autos de Fórmula 1 intervenidos por estos artistas.

Los motivos o temáticas que se abordan en los trabajos con chaquira también han evolucionado. De lo estrictamente ritual hasta lo meramente comercial, sin hacer alusión alguna a la cultura y las tradiciones de este pueblo. En entrevista con Sofía Mijares – Aukwe, al hablar sobre la diferencia entre arte y artesanía, nos dijo que para los wixaritari la artesanía eran aquellos objetos que no hacían alusión a elementos de su cultura o cosmovisión como el venado azul, la serpiente, el águila de dos cabezas, el híkuri o la narración de historias o cuentos relacionados a su cultura (Mijares, comunicación personal, 2020); nos dio el ejemplo de la joyería, en que la que es arte contiene en su diseño algunos de los elementos antes mencionados, y la artesanía son aquellos trabajos en los que solamente se trabajan patrones geométricos o cromáticos.

Muchos de los wixaritari han encontrado trabajando en la artesanía o el arte con la chaquira una forma de sustento, que para unos representa el ingreso suficiente para comer y para otros les permite estudiar, emprender proyectos como generar galerías y talleres. Aunque Francisco Bautista Carrillo – Xaureme indica que los wixaritari no tienen como propósito o ambición generar riqueza. Ellos tienen que devolver el dinero que producen o que reciben al producir arte — pues es un *préstamo*—, algunas veces a través de peregrinaciones. Aunque hay artistas o artesanos que son sometidos a la explotación por parte de otros actores como galeristas, y también los hay quienes logran una proyección internacional de manera autogestionaria y establecen sus propias galerías y talleres. Uno de estos artistas es Cilau Valadez, hijo, como ya dijimos, de otro artista, Mariano Valadez, y de Susana Valadez, una antropóloga estadounidense. En el trabajo de Cilau es posible apreciar la combinación de técnicas en las obras, como el uso de la chaquira y el estambre. Asimismo, los motivos que plasma en los cuadros de

estambre o de chaquira se salen de lo tradicional. Lo mismo sucede en las obras de Ktkame Quintero y Benito Candelario.

Otra forma de evolución del arte wixárika se genera mediante la combinación o la mancuerna del trabajo de los wixaritari con otro tipo de agentes como gestores, galeristas, museos, fundaciones o diseñadores. Encontramos por un lado trabajos de joyería en los que se utilizan otro tipo de materiales como cuentas de chaquira bañadas con plata, oro o platino, como lo es el caso de Kuu, una joyería que trabaja de la mano de artistas/artesanos wixaritari. Otro ejemplo es lo que hace César Menchaca, artista, escultor y promotor cultural, en su taller en la Delegación Gustavo A. Madero en la Ciudad de México, en donde colabora con artistas wixaritari para la elaboración de esculturas de todos tamaños que comercializa en todo el mundo. En su taller trabajan artistas wixaritari en las esculturas. Según él mismo refiere en una nota que elaboró Iván Sosa del diario *Reforma* (2018), esto se hace en un esquema de comercio justo. Tratamos de establecer contacto con Menchaca Studio para entrevistarlos, pero no obtuvimos respuesta.

Imagen 27. Benito Candelario, “Tatewarì Nierikaya”, 2020



Fuente: www.facebook.com/photo.php?fbid=3790236211004637&set=pb.100000548856342.-2207520000..&type=3

Moreno y Olivares, en su artículo “La tradición del arte huichol” en *El Heraldo* citan a Marina Anguiano, quien refiere en su libro *Los huicholes o wixaritari: entre la tradición y la modernidad. Antología de textos 1969–2017*, “En las últimas cinco décadas, su arte ha sufrido diversas transformaciones, debido a factores económicos, educativos, sociales, políticos, religiosos y tecnológicos”. Esto nos lo confirmó Francisco Bautista Carrillo – Xaureme, quien nos comentó que recurrían a simbologías ajenas o diferentes a las propias de su cultura y cosmovisión por mercado. Él participó en el diseño del balón bautizado como “iyari” de la Copa Jalisco 2020.

Imagen 28. Escultura de Menchaca Studio, s.f.



Fuente: www.facebook.com/menchacastudio/photos/3282936221789541

3. Conclusiones

Estamos atentos, todos los días nos ocupamos en sacar el sol. [...] Creo que los pueblos originarios no dejan que un día no salga el sol [...]. Estamos hablando del sol de nosotros, el sol que necesitamos sacar todos los días nosotros, porque si no lo sacamos pues estamos por la oscuridad (Ortiz, comunicación personal, 2020).

El mundo onírico de los wixaritari, que aprehende al sol, al agua, al viento, a la tierra, al peyote y al toloache, terminó por fagocitar también este estudio.

Lo que al inicio se planteó como una investigación sobre arte producido por miembros de cualquier comunidad indígena radicada en Jalisco se fue inclinando hasta volcarse en los artistas wixaritari, mujeres y hombres, que a lo largo de los años han producido emblemáticas piezas desde la Sierra Madre Occidental en nuestro país.

Desde los primeros textos y charlas la información se ha deshilvanado para nosotros como hilo de media, frase comúnmente utilizada por las señoras cuando se refieren a algo que surge y surge, sin un final aparente. Hoy somos cautivos de cualquier cantidad de datos y nombres interesantes que devienen más y más interrogantes. Esperamos dar cuenta de lo que, a ojo de pájaro, nos han revelado estos meses de búsqueda, así como de algunas preguntas que nos parecen fundamentales para convertir esta investigación en un punto de partida, más que de llegada.

Para lograrlo retomaremos los objetivos de investigación que planteamos al inicio de este estudio. Quisimos en primer lugar identificar algunos artistas y sus trayectorias. Hecho. Los nombres no han dejado de surgir. Cada vez nos topamos con más y más wixaritari —algunos vivos, otros fallecidos— que han dejado un legado particular al mundo del arte. Tuvimos oportunidad de hablar con tres de ellos y de comunicarnos con el representante de uno más: Cilau Valadez, tal vez el más joven y el más activo de todos.

Lo segundo que pretendíamos era trazar un mapa del circuito del arte en Jalisco, que hoy aparece ante nosotros como un entramado de instituciones —

públicas y privadas—, actores y obras que interactúan en espacios diversos y bajo concepciones de lo que es el arte lejos de consensuar.

A continuación deseábamos dar cuenta de la manera en que los artistas wixaritari y sus obras interactúan y pasan por el circuito del arte: los encuentros, desencuentros y espacios todavía sin definirse o explorarse. Finalmente, partimos de la premisa de que las piezas producidas por artistas de comunidades originarias, por más enmarcadas que puedan estar en la tradición o el folclor, tienen su corazón en la innovación y el cambio que surge de la creatividad de los artistas y de las necesidades siempre en movimiento del mercado y los espacios de exhibición.

Esto fue lo que encontramos.

Explotados o ayudados

Identificamos que el circuito del arte en Jalisco (en el que existen artistas, ferias, coleccionistas, museos —muchos de ellos desatendidos—, tiendas, iniciativas sin fines de lucro, galerías, mientras que escasean críticos, curadores, apoyos económicos y más aún bienales) tiene tres formas de relacionarse con los artistas: el asistencialismo, la explotación y las relaciones entre iguales (que, según lo que encontramos, son escasas).

Como propiciadores de las relaciones de explotación resaltaron algunas iniciativas gubernamentales que visitan las comunidades wixaritari, seleccionan, compran y revenden a un mayor precio las mejores obras, en ferias que supuestamente “apoyan” a los artistas, pero que en realidad se benefician de su trabajo. A pesar de que estas acciones fueron mencionadas de manera general por Álvaro Ortiz – Puwari (quien las ubicó en Nayarit), no quisimos dejarlas de lado, pues hacen eco de la apropiación gubernamental de las piezas de arte indígena que comenta la investigadora Diana Negrín da Silva, quien curó la exposición del acervo de arte wixaritari de su padre, Juan Negrín, *Grandes maestros del arte Wixárika*: “El gobierno pues sí se apropia de simbolismos para su mercadotecnia turística, pero eso sigue sin tener un alcance material para ellos” (Negrín, comunicación personal, 2020).

Otros espacios que fueron mencionados de manera general como propiciadores de explotación fueron las galerías, que, o bien pagan muy poco a los artistas por sus obras, o los mantienen como empleados mal pagados. “No se dan cuenta del daño que están haciendo por explotarlos, por pagarles mal”, nos contaba el artista wixárika Maurilio Ortiz, “los patrones son los que hacen eso, las grandes galerías. No puedes hacer nada contra ellos, porque... aunque uno tiene derecho a exigirles, pues te dicen, aquí es lo que te pagamos y ya” (comunicación personal, 2020).

La queja de Álvaro Ortiz – Puwari por el 40% de las ganancias que se llevan las galerías al momento de vender las obras de los artistas nos habla también de una falta de conocimiento o de un intrínseco desacuerdo (en el que desafortunadamente no profundizamos) con la forma en que operan estos espacios, que finalmente gestionan las ventas, propician la exhibición de las obras y fungen muchas veces como escalones para que los artistas “despunten” y puedan forjarse una trayectoria sólida. Nos preguntamos al respecto: al realizar todo este trabajo, ¿por qué no sería justo que las galerías se lleven ese 40% por la venta de las obras?

El tema del asistencialismo lo explica Diana Negrín como una fuerte codependencia entre artistas wixaritari y actores fuera de sus comunidades interesados en sus obras; codependencia que apenas empezaba a cuestionarse en la década de los setenta. Estas relaciones se perpetúan hasta nuestros días al existir fundaciones (como la de Hermes Music, Fundación con Causa Azul o Manos Indígenas Trabajando) y organismos como La Casa de la Artesanía, amparada por el municipio de Tlaquepaque. A pesar de que muchas de ellas pretenden establecer relaciones horizontales con los artistas, el enfoque sigue siendo ayudarlos a desenvolverse en el circuito del arte. Entendemos que varias de estas iniciativas han sido vitales para la supervivencia de los artistas y sus obras, pero también nos hablan de que el arte wixárika continúa sin poder competir al mismo nivel de otras manifestaciones artísticas.

El Museo Nacional de Arte ¿por qué no tiene una obra de forma permanente de un artista indígena? De cualquiera de los pueblos. ¿Por qué tienen a todos menos a los indígenas? Ya sabemos que Rivera y Kahlo (y ahorita se me van otros nombres), tienen muchos retratos de la vida indígena, y esa es la más grande ironía para mí, en cuanto a la valuación (que esa es otra valuación que ya no es un precio de venta o de etiqueta en el mercado, pero que sí es por fin asumir esta parte de nuestra historia del arte). Muchos me decían con la exposición del Cabañas: “pues Benítez debería estar a la altura del doctor Atl, ¿no? ¿Y por qué no?” (Negrín, comunicación personal, 2020).

Olga Villegas, directora de la agencia Toro Pinto, se preguntaba en entrevista por qué se tendría que ayudar continuamente a estos artistas con dinero o con eventos en su beneficio (da el ejemplo de la exposición de arte de José David Rodrigo Medina, en la que, paradójicamente, no participó ningún artista wixárika, pero que recaudó fondos en favor de estas comunidades). “¿Por qué la exposición no fue entre todos ellos que tienen dinero para que la gente asista (los artistas contemporáneos que la organizaron), pero de arte wixárika?”, decía Villegas, “Eso me parece súper complejo: que sigamos dando dinero de esa forma y más desde este concepto de arte contemporáneo. Ellos (los artistas wixaritari) podrían estar vendiendo sus cosas” (Villegas, comunicación personal, 2020).

En este tipo de relación se inscriben sin duda las iniciativas gubernamentales y civiles que hablan de “rescatar” las tradiciones y el arte de estos pueblos, como el Museo de Arte Popular, que, en palabras de su director, busca conservar tradiciones y oficios, promover todo lo que se pueda trabajar alrededor de los artesanos (Boelsterly en Cultura UDG, 2020).

Olga Villegas nos hablaba de un cliente suyo que le comentó que quería apoyar con escuelas y otros insumos para seguir manteniendo viva la tradición cultural del Olinalá; reflexionaba que para ella la gente occidental tendrá siempre la tarea de cuestionarse hasta qué punto no está invadiendo un proceso o conquistando al llevar elementos como fábricas, escuelas y otros con la intención de ayudar a las comunidades originarias.

Esta relación asistencialista está coloreada por una amplia gama de grises. Por un lado, Francisco Bautista Carrillo – Xaureme no dejó de mencionar lo emocionante que es para él como artista que le pregunten sobre el “Vochol” (iniciativa del Museo de Arte Popular), y por el otro, dijo también que este tipo de obras que no tienen nada que ver con la cosmovisión de su pueblo sino que están destinadas a “llamar la atención” entran en una posibilidad de disolver los rasgos esenciales de la cosmovisión wixárika.

En cuanto a la relación entre iguales, surgió sobre todo el esfuerzo que desde hace décadas realizan los artistas wixaritari por construir espacios independientes a los actores fuera de su comunidad, como los franciscanos que administran el Museo Etnográfico Huichol Wixárika en la Basílica de Zapopan, el gobierno y las galerías privadas. Este tipo de trato sigue planteándose sobre todo como un ideal en construcción, ya que factores como la discriminación, la falta de acceso a una preparación, y también la necesidad de las comunidades originarias de mantener su autonomía entran en disputa con las dinámicas del circuito del arte.

Esta complejidad es un entramado de varios hilos. Por un lado, la determinación de los pueblos de alejarse de una educación colonialista que los anula en sus particularidades. Por el otro, los abusos de los que se salvan quienes sí estudian y saben valorar sus piezas. Entran también en juego los conocimientos que rodean el posicionamiento de un artista (como lo pueden ser el uso de redes sociales digitales o la mercadotecnia) y las redes de contactos que, por la lejanía de las comunidades, muchos artistas wixaritari no son capaces de conformar tan fácilmente.

Para el artista plástico Gabriel Sánchez Mejorada la validación de los curadores, galeristas, coleccionistas y académicos es fundamental en la consolidación de una carrera artística. Esta validación, según nos comentó Ángel Juvenal, el circuito no se la otorga comúnmente a artistas que no conoce. Entre esto, las dinámicas de discriminación y las categorías de apoyos que muchas veces excluyen casi por definición al arte de pueblos originarios (por el carácter

universal que no le atribuyen, por las temáticas que establecen, etc.), surge una disyuntiva:

Es, por ejemplo, artistas de cualquier tipo en toda la historia. Se sienten segregados por un sistema. Si quieres participar en ese sistema tienes que participar, generalmente, con las reglas del sistema. Si estos artistas no se sienten cómodos en este sistema occidental, tendrían que abrir su propio sistema. Y en ese sistema tienen que desarrollar sus propios museos, su propio coleccionismo, sus propias fundaciones, su propia forma de subsistir y de crear y todo eso, para que entonces encuentren esa autovalidación sistémica. Entonces si critican un sistema externo porque es un sistema consolidado. O tienes de dos: o lo criticas desde adentro, y te metes en él, o entonces desde afuera, pues da igual todo lo que puedas gritar, construye el tuyo (Urzúa, comunicación personal, 2020).

El indígena detrás de la obra

En Jalisco continúan importando el nombre, la etnia, los contactos e historia de los artistas, a veces por encima de las propias obras artísticas.

Cuando proponemos nuestras creaciones, pues no caben, porque no son creaciones de hombre blanco [...]. Ahora, ¿cómo podemos aminorar el colonialismo? Porque es eso; estamos tan perfectamente colonizados que hasta nos sentimos ya como parte de esa idea: esa idea de que si yo no soy blanco nunca voy a hacer arte, por más espíritu que le ponga (Ortiz, comunicación personal, 2020).

A pesar de que el pueblo wixárika es una de las etnias más reconocidas de México, una de las más vivas, que mantienen su identidad y tradiciones con menos intervención de la cultura occidental, sus miembros no han dejado de enfrentar pobreza extrema, marginación, discriminación, abusos, despojo y expulsión de su territorio. Aunque una de las características por las que es más reconocida esta etnia es el trabajo artístico que hacen con la chaquira y con el estambre, ésta no ha sido suficiente para que la sociedad mexicana, o ya siquiera la jalisciense los reconozca y les de un verdadero valor.

Diana Negrín mencionaba esto de forma colateral cuando hablaba de la tendencia de los museos de asignar salas pequeñas o apartadas para las obras de pueblos originarios y lo escandaloso que resulta que grandes museos como el Museo Nacional de Arte no tenga obras de pueblos originarios en su acervo permanente. También entran en esto el abuso y el despojo: “Yo creo que eso tiene tanto que ver con el racismo que sigue tan latente y esta idea de que: ah, los wixas no se van a dar cuenta que les están pagando mal” (Negrín, comunicación personal, 2020).

Esto nos habla de esta distinción entre el artista y el artista indígena que poco se cuestiona, replantea o siquiera se fundamenta en el circuito del arte, no sólo de Jalisco, sino de México y muchos otros países. Esta distinción se materializa en la desigualdad que se refleja en algunos eventos que se realizan en torno al arte producido por miembros de los pueblos originarios, como lo es la Bienal de Arte Huichol organizada por la Galería Yawí que se expone en el Hotel Presidente InterContinental de la Ciudad de México.

Para Negrín “sigue habiendo muchas imprecisiones y muchas discriminaciones”. Sobre esta bienal opina “ni está bien vinculado con la variedad de artistas”. En la red de contactos que ella tiene con varios artistas wixaritari le comentan que en esta bienal pagan muy poquito “yo estaba viendo que tienen (venden) un cuadro en 8,000 dólares y el premio al final es de 2,000 dólares al que gane el premio” (Negrín, comunicación personal, 2020).

La investigadora agrega que esta discriminación y esta resistencia de los espacios culturales a legitimar las obras como arte la viven los pueblos originarios, no sólo en México, sino a escala universal: “Los mismos artistas de Canadá han hecho un esfuerzo muy importante para meterse a los museos de arte contemporáneo e insistir... curadores, también de las etnias, ‘necesitamos curadores’” (Negrín, comunicación personal, 2020). Ahora bien, es verdad que existen cada vez más espacios como la Galería MUY, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en donde se fomenta la discusión entre los artistas por medio de talleres y una convivencia diaria en la producción de las piezas. Éste es un

proyecto de John Burstein que favorece la producción artística originaria de una forma más autogestiva (Vargas, comunicación personal, 2020).

Lo que nos queda claro es que la pugna sobre cómo debería visualizarse el arte producido por pueblos originarios sigue y sigue. Las discusiones sobre su transformación, independencia y proyecciones no han alcanzado un consenso que iguale estas manifestaciones artísticas a cualquier otro tipo de arte en el mercado.

Esto tiene que ver no solamente con la segregación que produce la discriminación sobre la que por décadas hemos construido muchos aspectos de la vida pública en México. También es una disputa que se da dentro de las comunidades indígenas. Algunas veces son los mismos artistas originarios los que no están interesados en participar de las convenciones que se proponen desde occidente. Sobre su proyecto *Aniérika* Álvaro Ortiz – Puwari dice:

Entonces aquí a esta obra le llamamos mural, porque va a ir a la pared, pero ya los que abordan el tema en sí del muralismo le dan una cierta estructura que también nos pueden decir: “esto no puede ser mural”. Bueno, pues no importa. Nos importa cualquier cosa si no entra en esa categoría. O sea, no estamos buscando eso, no estamos buscando entrar en esas percepciones o categorías que ya se han creado, no es esa nuestra búsqueda. Es más bien fortalecer la identidad de nuestro pueblo mediante estas expresiones (Ortiz, comunicación personal, 2020).

Esta segregación, como hemos dado a entender con anterioridad, tiene que ver en algunas ocasiones no tanto con motivos raciales, sino con la falta de conexiones que existe entre las comunidades indígenas y los actores del circuito del arte. Digamos, más que surgir de una idiosincrasia en primera instancia, proviene de un determinado contexto que tiene sus raíces, eso sí, en una segregación racial histórica:

El problema es que, como no hay suficiente producción, no se podría hablar como en conjunto, como decir: hay un sesgo político racial, a lo mejor, hacia este tipo de artistas. Como no los hay tantos, es difícil saber exactamente qué puede pasar. Yo

creo que al contrario. En general creo que se trata igual (al arte producido por pueblos originarios en comparación del que se produce desde otros espacios). Siempre, por supuesto hay estos niveles de vinculación con la gente que hace, quizá, decidir, por ejemplo, un curador, decir: quiero invitar a estas personas porque ya conozco su trabajo, sé de qué va; y como a esta persona no la conozco, da igual si viene de pueblos originarios, de Nueva Zelanda o de cualquier otro lado que lo desconozco y ya; entonces no sé que está trabajando y no podría incluirlo” (Urzúa, comunicación personal, 2020).

Lo que dice Ángel Juvenal puede ser cierto, pero valdría la pena preguntarnos ¿es verdad que no hay tantos artistas? Posiblemente, al menos no en el panorama del circuito del arte en Jalisco. Ahora, ¿no es esto mismo un síntoma de las complejidades que ponen en desventaja a estas personas? Por la falta de oportunidades y la pobreza en la que viven algunos de los miembros de las comunidades wixaritari, y con la intención de darle de comer a sus familias, muchos artistas mal baratan su trabajo o trabajan con intermediarios:

Es el problema que tenemos ahorita con las galerías de Puerto Vallarta, Nuevo Vallarta, Cancún, Cozumel, allá en Los Cabos, llevan a nuestros paisanos a trabajar en esas galerías, se podría decir como explotándolos, porque los tienen trabajando ahí, para que la gente vean cómo trabajan, cómo se hace el trabajo, pero no se dan cuenta el daño que están haciendo por explotarlo, por pagarlo mal. Los patrones son los que hacen eso, las grandes galerías, entonces, pues no puedes hacer nada contra ellos, porque... aunque uno tiene derecho a exigirles, pues te dicen, aquí es lo que te pagamos y ya, si quieres así, si no... pues eso pasa (Rentería, comunicación personal, 2020).

Decía Ángel Juvenal que la infraestructura educativa necesaria para cambiar este tipo de relaciones laborales es irreversiblemente deficiente. Pero no todos los artistas wixaritari opinan como él.

Independientes y en constante transformación

En un espíritu de reivindicación emprende Álvaro Ortiz – Puwari el ya mencionado proyecto *Aniérika*: “Con un pequeño acento, *Aniérika* en wixárika es tu rostro. Quisimos conjugar con la palabra América porque estamos en buscar y encontrar el rostro, la cara de los pueblos originarios del continente de América” (Ortiz, comunicación personal, 2020). En este tenor afirma Puwari que no tiene intención de proponer este mural de 90 metros cuadrados a ninguna instancia gubernamental, porque después de financiar la obra, se la quedarían.

El pueblo wixárika ha sido el creador del arte más reconocido en el mundo. Bueno, entre otras artes, ¿no? Pero en este momento está muy bien posicionado el arte huichol. El pueblo wixárika generando toda esa riqueza cultural artística, no tiene nada. Esta obra se tiene que quedar en el pueblo wixaritari. Yo estoy luchando por esta idea (Ortiz, comunicación personal, 2020).

Tanto él como Maurilio Rentería y Francisco Bautista Carrillo – Xaureme cuentan ya con espacios independientes de producción artística y un trato directo con sus clientes e intentan mantener la menor relación posible con el gobierno y las relaciones lo más horizontales posibles con galeristas y otros actores. Esto ha implicado para ellos romper con relaciones de codependencia asistencialista y construir su propia carrera artística:

Yo me fui por mi propia cuenta a hacer esa exposición a Buenos Aires. Imagínate, a un museo y luego se dan cuenta de que ando por allá y este, es cuando me dicen, no pues, imagínate, primero te das a conocer en el extranjero que en tu propio estado (Rentería, comunicación personal, 2020).

Se hace necesario comenzar a entender que los pueblos originarios, al igual que el resto de la sociedad, se van transformando y evolucionando. Aunque se tenga la impresión de que, por su voluntad de conservar su cultura, sus tradiciones, y formas de vida sin someterse al estilo de vida occidental, son culturas atrasadas o estáticas, hay suficiente evidencia de que estos —incluidos

los wixaritari— son un ejemplo, son etnias que ha evolucionado. Basta mirar sus manifestaciones artísticas para comprobarlo.

Los nierikas evolucionaron pasando de ser un cuadro de estambre con la representación de símbolos a ser un soporte para la narración de historias. Pionero de esto fue Ramón Medina Silva, después de haberse mudado a Guadalajara y de convivir con el Franciscano Evaristo y con los antropólogos Peter T. Furst y Barbara G. Myerhoff, quienes ayudaron a que su trabajo alcanzara notoriedad. Éstos fueron los agentes que le dieron impulso y notoriedad a estas manifestaciones artísticas.

Después de Medina Silva apareció otra generación de artistas wixaritari que le dieron otra vuelta de tuerca a su arte. Ellos fueron José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame, Guadalupe González – Ketsetemahé Teukarieya, Juan Ríos Martínez – Taurri Mutual, entre otros, que comenzaron a trabajar en los cuadros de estambre en gran formato —esto con la idea de Alfonso Soto Soria.

La decoración con chaquira también fue una evolución de este arte. Primero trabajaron en las tablas de chaquira, para posteriormente trabajar en esculturas o diferentes figuras, hasta, más recientemente intervenir objetos tan diversos como coches, ya sea el “vochol” o autos de la Fórmula 1 para ser expuestos en el Gran Premio de México.

La evolución también se ha reflejado en utilizar y plasmar no solamente símbolos o figuras vinculados a su cosmovisión y cultura. Del intercambio con otras culturas y artistas, es que su trabajo va evolucionando. Por ejemplo, Francisco Bautista, después de viajar a Europa y ver la obra de Vincent van Gogh comenzó a aplicar colores en su trabajo tomando como referencia el estilo de van Gogh. Él y su familia, en un viaje a Japón, conocieron y adquirieron la chaquira que se producía allá, que era mucho más pequeña que la de República Checa, y comenzaron a realizar otro tipo de diseños con las posibilidades que les daba este material.

Artistas más jóvenes están practicando otras técnicas mezclando las técnicas propias de la cultura con otras adquiridas de otras disciplinas. También

comienza a existir la interdisciplinariedad del diseño con el arte wixárika, y son ellos mismos los que se interesan por hacer estas exploraciones.

Por lo anterior, es curioso que las galerías consideren que todas estas manifestaciones no se consideran arte contemporáneo. Son el reflejo de la evolución de la propia cultura wixárika. Y los museos deberían de interesarse más por investigar estos fenómenos y mostrar a la sociedad local y al mundo estas manifestaciones artísticas.

Consideramos que es momento de que agentes del circuito como historiadores de arte, curadores, galeristas y académicos tomen su papel para impulsar y visualizar las manifestaciones de estos pueblos, que están vivas y vigentes, esto, estableciendo relaciones horizontales con los artistas. Entendemos que tiene su complejidad, pero puede lograrse en la medida en que empiecen a desalentarse los estereotipos que rigen las relaciones entre “indígenas” y “mestizos”. La escucha y el constante cuestionamiento de las propias creencias sobre el otro, así como la presunción de que somos más parecidos de lo que parece por nuestra naturaleza de personas pueden ser prácticas que incentiven esta horizontalidad.

Nos damos cuenta también del papel fundamental de formadores de públicos que tienen las galerías, museos y otros espacios de exhibición. Estos espacios orientan ciertas tendencias del mercado del arte; crean coleccionistas y tendencias. En este sentido, creemos que tienen el poder de empezar a revertir los discursos que vienen de los estereotipos y de la dominación sobre los artistas de pueblos originarios. Cuando se le da espacio a expresiones como *Grandes maestros del arte Wixárika* en el Museo Cabañas cambia la percepción del público, de la ciudadanía en general.

Por su parte, los artistas wixaritari también tienen que buscar la manera de integrarse al circuito para poder acceder a los espacios formales para tener mayor exposición y obtener los beneficios que esto tiene. Como ya sucedió en un par de ocasiones con Galería Ajolote, quizá sea necesario que toquen más puertas defendiendo sus propias manifestaciones, pero también negociando con las necesidades y características de un mercado que los sobrepasa.

También adquirir más herramientas para la difusión y promoción de su arte sin el temor de perder su identidad. Por el contrario, esto les puede ayudar a que tengan mayor difusión y reconocimiento, y poco a poco se vaya transformando la visión que la sociedad en general tiene de estos pueblos, que sigue profundamente anclada a la perspectiva folklorista que los hace ver como sujetos pasivos y sin agencia.

Sería interesante que los artistas de comunidades originarias se hicieran de recursos y tuvieran la iniciativa de plantear sus propias reglas del juego. Invertir la moneda. Juvenal dice que regularmente son actores ajenos a las comunidades los que se acercan a los artistas de los pueblos originarios y sus manifestaciones para la producción de obras y proyectos. Deberían ser estos últimos quienes propongan los proyectos, adopten ideas o técnicas de otras manifestaciones para la generación de sus obras, y lleguen de esta forma a otros públicos. Lo anterior no implica necesariamente abandonar sus tradiciones y cultura, sino integrar nuevos elementos y lenguajes que les permitan competir como iguales.

Deficiencias en las instituciones

Durante el proceso de investigación nos fuimos encontrando con rezagos, informalidades por parte de las instituciones y actores que forman parte del circuito del arte en el Área Metropolitana de Guadalajara, tanto en lo privado como en el sector público.

Uno de estos problemas se relaciona con la comunicación. Algunos museos y centros culturales no cuentan con vías de comunicación. Uno de ellos es el Ex Convento del Carmen, a cargo de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco. En sus números de teléfono nunca contestaron, pues al parecer estaban fuera de servicio, y tampoco obtuvimos respuesta a través de sus vías de comunicación electrónica. Si no se obtiene respuesta por estas vías, ¿será la una manera de establecer contacto con este museo acudiendo presencialmente? Fue lamentable que, dada la recomendación de aislamiento que las mismas autoridades propusieron, no tuviéramos atención por vía telefónica o electrónica. Por esta razón no pudimos saber si este museo alguna vez había tenido relación con

artistas de pueblos originarios. Incluso nos fue complicado comunicarnos a la propia Secretaría de Cultura para preguntar por otras vías de comunicación con personal del Ex Convento del Carmen.

Con el Centro Cultural el Refugio, del Ayuntamiento de Tlaquepaque, tuvimos la misma suerte: nunca nos pudimos poner en contacto con ellos.

El Museo de Sitio del Palacio de Gobierno Jalisco albergó una exposición sobre arte wixárika, y se negaron a darnos información al respecto. Nos resultó difícil comprender la razón. Datos tan simples como el nombre, la fecha de inauguración y clausura, curaduría, tipo de obras o nombre de los artistas nos fueron negados con la justificación de que, como ya no estaba expuesta, no nos podían proporcionar los datos. ¿Cuál es la vocación de un museo que niega información, cuando se supone que debe contribuir a la difusión de la cultura y promover que jaliscienses puedan encontrarse con su historia?

Contrario a lo anterior, la respuesta y atención que recibimos por parte del personal del Museo Cabañas fue muy buena. Nos brindaron la información que solicitamos, las respuestas, tanto por teléfono como por correo electrónico, fueron buenas y expeditas. Sobra decir que este museo fue el único que ha tenido exposiciones sobre artistas wixaritari.

Por parte del Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara la atención fue deficiente. Tuvimos que hacer varios intentos para poder obtener la información que les solicitábamos.

Además de no poder establecer comunicación con estas instituciones, es triste y lamentable que no cuenten con sitios web en los cuales se pueda conocer u obtener más información sobre estos espacios y sus exposiciones. No sólo tuvimos dificultad para comunicarnos con instituciones públicas, sino también con privadas, como lo son las galerías. De algunas no obtuvimos ninguna respuesta. Además de estas cuestiones de comunicación e información, consideramos que hay un rezago importante en la cobertura por parte de estas instituciones a las manifestaciones artísticas de los pueblos originarios, en particular a las provenientes del pueblo wixárika.

Quizá sea esta visión de que lo indígena es campo de estudio de la antropología o la historia y no del arte. Pensamos en la referencia de la sala Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología e Historia en la que se exponen piezas de arte de los wixaritari. Pero los curadores de los museos tienen que comenzar a tener mayor apertura a estas manifestaciones, y más al tratarse de manifestaciones que se desarrollan localmente.

Espacios por explorar

A pesar de que en esta investigación surgieron algunas cifras, consideramos que los precios de las obras de los artistas wixaritari con respecto a otras piezas en el mercado del arte, así como la manera en que se valúan las obras en general, son espacios que en este estudio quedaron sin explorar. Creemos que sería muy interesante una investigación vinculada a esta que se enfocara en generar un mapa de la economía del circuito del arte (y las piezas de arte producido por artistas de pueblos originarios).

En este sentido, no olvidamos que la misma Diana Negrín nos decía que para ella es un misterio saber cómo organizaciones como Artes de México establecen los precios de obras de la trayectoria de José Benítez Sánchez – Yucaye Kukame. También nos intriga lo que decía sobre los precios tan dispares en los que se puede llegar a vender una obra wixárika. ¿En qué consiste esta relatividad en los precios de las obras?

Otra de las interrogantes tiene que ver con los fenómenos alrededor del hecho de que las comunidades wixaritari no conserven casi ninguna de las grandes obras de arte que sus artistas producen, siendo que para ellos estas piezas son parte de su patrimonio. Maurilio Rentería nos decía que fabrica obras que pueden llegar a costar hasta un millón y medio de pesos. ¿Será que no las conservan porque su economía no se los permite? ¿O se debe a que no está en su interés tener estas obras?

Los públicos son un tema que también queda abierto a investigaciones futuras. Hacer un estudio de mercado podría echar luz sobre lo que seguimos considerando el clímax del recorrido de las obras artísticas: su adquisición. ¿Qué

tanto pueden permitirse los artistas de pueblos originarios abandonar los discursos tradicionales que enmarcan sus obras? ¿De qué otras maneras pueden integrar sus formas de interactuar con los recursos para enriquecer las dinámicas del mercado y también tomar ventaja de ellas? ¿Hacia qué lugares pueden trasladar sus propuestas creativas para continuar vigentes en el mercado?

Finalmente, queda la interrogante: ¿existirán artistas plásticos —wixaritari y de otras etnias— que salgan por completo de los esquemas de sus comunidades al momento de producir arte? Es decir, ¿habrá grafiteros, artistas conceptuales, performanceros...? ¿Será que hay creadores de pueblos originarios que se conciben de forma individual, que desarrollen su propia creatividad muy por fuera de los referentes que ya existen en sus culturas?

Tenemos la convicción de que los hay. Más aún, creemos que muchos de los nombres que plasmamos en este reporte corresponden a artistas que, como dice Itzel Vargas, son universos en sí mismos, cada uno con una manera muy particular de interpretar y plasmar la realidad. Sin embargo, no encontramos ninguna manifestación que le diera un giro por completo a los referentes wixaritari. Este espacio queda abierto a la indagación.

4. Reflexiones

Daniela

Se acaba esta investigación que Monki y yo emprendimos tirando de un hilo: una pregunta, un “sería interesante saber...”, y que acabó por develar un montón de cosas que no conocíamos. Hago bizcos tratando de escribir estas reflexiones finales. Hay mucho que integrar, varias preguntas que aparecieron a lo largo de estos meses. Me queda la impresión de estar ante un camino que apenas empezaba a divisarse, pero que faltó tiempo para recorrer. Confío en que tendré tiempo de andarlo y entenderlo cada vez más. Confío también en que este apartado no resulte demasiado somero en relación con la profundidad de lo que logramos encontrar.

Quedo muy agradecida con todas las personas que se dieron tiempo para compartirnos las experiencias que han construido durante años y que respondieron con paciencia —y en varias ocasiones con brío— una tras otra, las preguntas que disparamos con la emoción única de estar conociendo. También agradezco a Monki, que estuvo siempre dispuesto a hablar, escuchar, discutir, rebatir, compartir y ser testigo de varios arrebatos del tipo “no-sé-cuándo-parar-de-investigar”, “hay-que-borrar-todo-y-volver-a-empezar”, “no-inventes-qué-interesante-está-esto”, y un largo etcétera. También le doy las gracias a Rogelio Villarreal por leernos y discutirnos tanto; por compartirnos conocimiento, música y ánimos... En fin, por acompañarnos con el gusto de quien ama conocer y que otros conozcan. Muchas gracias Monki y Rogelio.

Como parte de los aprendizajes profesionales que me dio este proyecto destaco el de crear puentes efectivos entre la teoría y la vida tangible —puentes que idealmente tendrían que existir, puesto que la teoría habría de venir de y hablarle al mundo, pero que a veces parecen estar rotos—. Así, reafirmo el valor de divulgar los datos que encontramos de manera lo más clara posible, de forma que quien se tope con esta información tenga elementos para tomar acciones que beneficien su vida. En este caso, me llevo sobre todo la conciencia de que es necesario conocer y hablar del trabajo de In Dee Tekio, la Escuela Nacional de Cerámica, Fundación Hermes Music, quienes trabajan alrededor del Acervo Negrín, el Museo Universitario del Chopo, el proyecto Aniérika, Del Corazón de la Tierra, por mencionar algunos.

¿Cómo podemos transformar horas de entrevistas y lecturas en datos que puedan accionarse para que éstos y otros proyectos puedan continuar y mejorar su labor? No sé si hemos llegado a ello, pero el ejercicio de recopilación y traducción de la información en piezas susceptibles de ser leídas y discutidas es un buen paso de inicio.

Me quedo también con la consigna de no dar un tema por conocido o agotado, sino buscar todas las voces posibles para dar cuenta de sus complejidades, los consensos y las problemáticas alrededor del mismo, y al final, cuando se cree haber llegado a una conclusión absoluta, dejar flotando un

“¿será?” que sea motor para seguir conociendo. Mientras más completo aparezca el territorio ante el que nos enfrentamos en cualquier materia, mucho más fácil resulta tomar decisiones.

Al final coincidí con David Aceves Barajas: arte indígena debería eliminarse como categoría de pensamiento y ser sustituida por arte. Así. A secas. Lo mismo pienso de cualquier otra categoría que sirva para describir al ser humano y algunas de sus manifestaciones. Antes que mujeres, hombres, profesionales, estudiantes, viejos, jóvenes, mestizos, indígenas, mexicanos, adinerados o pobres, somos personas. Punto. Es lo único que en realidad somos y el parámetro que debería guiar nuestra manera de relacionarnos. Lo demás lo construimos, lo alimentamos, lo transformamos, nos sirve para algunas cosas y nos estorba para otras. Pero el otro no es más que un yo con una experiencia de vida distinta a la mía, un pedazo de mundo que yo no he visto desde el mismo lugar.

En este sentido, el hablar de arte indígena no ayuda más que para recordar que alrededor de estos sujetos que provienen de pueblos originarios hay una serie de problemáticas y narrativas que siguen enmarcándolos, a veces como arquetipos todopoderosos conocedores de los secretos de la vida, a veces como ignorantes susceptibles de ser abusados, ayudados, convertidos. Ni una ni la otra. Son personas, simplemente. Sujetos perspectivas que pueden complementar y enriquecer, y que también pueden complementarse y enriquecerse.

Como aprendizajes sociales me quedo con el regalo de platicar y saber un poco más sobre Aukwe Mijares, Álvaro Ortiz, Maurilio Rentería y Francisco Bautista, quienes completaron muchas piezas sobre mi forma de entender a las instituciones, al trabajo, la identidad y al arte. Para mí la manera en la que han explorado lugares de belleza y conocimiento, y, sobre todo, su compromiso e interés por peregrinar, por permanecer enganchados a la vida, es una forma de vivir a la que me gusta adherirme: ser una persona de corazón profundo que ame el conocimiento.

Creo que el ejercicio que hicimos Monki y yo al poner a dialogar a artistas, miembros de la comunidad wixaritari, coleccionistas, galeristas, académicos, periodistas, productores culturales, curadores y trabajadores de la iniciativa

privada puede ser valioso para que quien lea este estudio ponga en jaque su forma de entender y valorar el arte, a las personas que se identifican como parte de pueblos originarios y a las instituciones. Algunas preguntas que pueden abonar en este sentido son ¿al querer adquirir tal o cual pieza artística o artesanal, es justo regatear el precio? ¿Tiene algo que ver conmigo o me afecta en alguna medida que algunos museos y casas de cultura de mi estado no contesten llamadas ni correos? Así como Álvaro o Maurilio cuestionan las formas en que los tratan las instituciones o los agentes de poder en la ciudad ¿yo tendría algunas formas de trato hacia mí o hacia los míos que cuestionar? ¿Qué de lo que hacen estos artistas y otras de las instituciones que aparecen en esta investigación ha funcionado para ellos? ¿Puedo tomar sus ejemplos para mi propio ejercicio profesional? ¿Puedo aliarme con algunos de ellos? ¿En qué no estoy de acuerdo?

Estos detonantes son parte de los aprendizajes éticos y personales que obtuve y me llevan a tomar determinaciones como la de procurar relaciones laborales —y de cualquier tipo— horizontales: escucharnos e intentar aprender entre nosotros, antes de dominar o mirar al otro como un escalón o un obstáculo. Esto como parte de las experiencias que nos relataron varios sujetos entrevistados que no han podido establecer este tipo de encuentros. Para ello, aprendo también que es necesario propiciar el diálogo, lo que implica necesariamente hablar (lanzar una pregunta, un reclamo, una palabra de ánimo), que es algo que poco hacemos cuando intuimos que la respuesta puede llevarnos a una situación de conflicto. Este proyecto me recuerda que no hay que tenerle miedo al conflicto, a ponerse en juego y a estar en un error o hacer ver al otro sus errores. Es la única forma de avanzar y de aprender en lo colectivo y en lo individual. Eso es lo que implica investigar: lanzar una premisa o una provocación que inaugura un diálogo con la realidad externa e interna. Agradezco el recordatorio de que ese diálogo es vital.

Monki

A más de catorce semanas de distancia del comienzo de este proyecto, cuando nos hicimos la promesa Dani y yo de no hacer una investigación tan extensa y ardua como la que hicimos para nuestro primer Proyecto de Aplicación

Profesional, debo decir que nos fallamos, que no lo logramos. Y, a diferencia de lo que fue el trabajo en verano, cuando era el único curso por sacar adelante, en esta ocasión hubo que combinar con otros cursos y otras actividades de la vida laboral y profesional.

Las horas invertidas en ella, en la búsqueda de información, las lecturas, la búsqueda de personas, las entrevistas, la sistematización de toda la información, transcripción de entrevistas, la escritura del documento, la síntesis, y varios procesos más de la investigación me tienen un tanto agotado y apurado con otros proyectos que aún no termino. Que la cabeza no me da mucho para hacer unas reflexiones al nivel que exige la investigación. Pero trataré de hacer mi mejor esfuerzo.

Antes de entrar en materia quiero agradecer, en primer lugar, a mi compañera Daniela por el gran trabajo realizado durante todo el proceso. Sobre todo por aguantarme en los momentos cuando la presión se hacía presente. Se lo dije ya y lo repito acá: es la mejor compañera de equipo que he tenido durante mi largo caminar universitario. Gracias infinitas. Y sobre todo, muchas felicidades.

Quiero agradecer también a Rogelio Villarreal por el apoyo incondicional durante todo el proceso. Por irnos guiando con su sabiduría, por tenernos paciencia, a pesar de que a veces parecía que no estábamos trabajando y que no lo lograríamos. Un regalo de la vida haberlo tenido como profesor y asesor durante los dos Proyectos de Aplicación Profesional. Gracias.

Terminó siendo una buena decisión cambiar la dirección sobre el tema de investigación para este PAP. De caminar por los territorios de la música, en donde me movía con facilidad, acepté la propuesta de Daniela para cambiar a otras disciplinas, que aunque también vinculadas al arte, eran nuevas para mí. Decidimos investigar sobre el arte y la artesanía. Primero queríamos entrarle a la eterna discusión para definir los límites de estas dos actividades, pero en el proceso nos fuimos orillando al territorio que se encuentra entre Wirikuta, Xapawiyemeta, Haramaratsie y Hauxa Manaka, es decir, al mundo wixárika, en particular a su producción artística.

Apenas me fue posible tener una introducción a esta cultura. A pesar de leer bastante sobre ellos, apenas conocemos lo que otros, quienes escriben los textos, ven, saben o conocen sobre esta cultura y sus miembros. Y la primera reflexión que hago es sobre la tremenda ignorancia que tengo, y siento que, en general, tenemos sobre los pueblos originarios que hay en México.

Creo que lo ideal para conocer profundamente ésta y las demás culturas originarias sería compartir el idioma, y me refiero a que nosotros deberíamos aprender su lengua para poderlos conocer y entender, porque siento que se quedaron muchas cosas sin saber porque no hay traducción exacta al español de las actividades, los objetos y las ideas, y porque me da la impresión que el dominio del español de algunos wixaritari con los que platicamos es tan amplio. Que no es para nada su obligación, pero en esos dilemas de la comunicación se queda y pierde mucha información. Repito, lo ideal sería que nosotros aprendiéramos su idioma, porque esta es la puerta ideal para conocer su cultura.

Comenzar a quitarme la venda para dejar de dar por hecho muchas cosas. Algunas quizá obvias, pero que, hasta que no te enfrentas a ellas, te das cuenta. Una es la evolución propia de las culturas y de sus manifestaciones. En particular me refiero al arte wixárika y su trabajo con la chaquira. Ese material no es endémico de México, y la historia, la poca historia de la que disponemos, de cómo la fueron incorporando a su trabajo es una de las cosas que me di cuenta. De ir tejiendo un poco la historia para entender por qué les fue tan sencillo trabajar con ese material, de los otros materiales que utilizaban antes para el decorado de los objetos y utensilios, como algunas cuentas de piedras, semillas y conchas.

Desafortunadamente no hay mucho registro de las técnicas y materiales anteriores. No, al menos, en la información que tuvimos disponible. Quizá hubiera sido necesario seguir la ruta antropológica en lugar de la artística para descubrir eso.

También saber la forma en la que han evolucionado sus manifestaciones artísticas, y de cómo estas estaban tan estrechamente ligadas a la cosmovisión, y

que conforme ha avanzado el tiempo y se ha generado un mayor contacto e intercambio con la cultura occidental, estas han cambiado.

Tal vez sea también necesario, para poder comprender más a profundidad sus manifestaciones artísticas, conocer y vivir más su cultura, su cosmovisión.

Pero hace falta mucha mayor documentación e investigación sobre esta. Claro que ignoro cuán dispuestos están ellos a abrir su cultura, o abrirse ellos mismos para que se genere este conocimiento. No han de ser procesos tan sencillos. Pero que haya más documentación, investigación y registro como la que generó Juan Negrín ayudaría mucho. Dejaré la posibilidad abierta de comenzar a generar esos vínculos.

Seguramente existen mucho más artistas que los que pudimos identificar, artistas que están activos, ya sea trabajando en sus comunidades, aprendiendo y dominando las técnicas del estambre y la chaquira desde el seno familiar, o que están, no solo en Guadalajara, sino en otras ciudades viviendo, estudiando o trabajando.

Será interesante saber qué otros estudios y acercamiento hay a esta cultura en otras entidades en las que también tienen presencia como en Nayarit, Zacatecas y Durango. Por lo menos supimos que en el Museo Zacatecano hay obra de artistas wixaritari. Seguramente desde las academias en estos estados se estará haciendo investigación y documentación.

Pero debo de dejar de escribir como si pareciera que son algo que hay que ver por fuera o alejado a nosotros. No, son una etnia parte de nosotros, de la vida, del gobierno, de la política, de todos los fenómenos sociales que vivimos. Están allá en sus comunidades y acá, entre nosotros, compartiendo esta ciudad. Formando parte de la multi e interculturalidad a la que todos estamos sometidos, irremediablemente.

Toca hacerlos parte de todo. Y creo que ellos también deben de integrarse, hasta donde quieran. Y aquí traigo este dilema que nos decía Olga Villegas sobre si hay que ayudarlos o verlos siempre con esta mirada asistencialista occidental, o con este sesgo de dominio y conquista que nos hace ponerlos por debajo, inferiores. Aquí es donde se me hace un poco bolas el engrudo.

Pero quería escribir sobre, al hablar de hacerlos parte de todo, de integrarlos, a los que son artistas, que se reconocen como artistas, y que quieren estar ahí, que puedan participar del circuito del arte. Para integrar en este, también sus posturas, sus pensamientos, su cultura, sus necesidades, y demás elementos, para que el propio circuito crezca y mejore.

Quitarles la etiqueta de la artesanía, del arte popular, de algo estancado, estático, ajeno a la estética, a la filosofía, al trabajo de los artistas que conforman el arte. Ellos pueden aportar su estética, su filosofía, sus ideas. Permitir que se genere la interculturalidad e interdisciplina con estos artistas. Para que los artistas no wixaritari aprendan de estos, y viceversa. Darle mayor importancia a la persona, al artista. Que se sepa quiénes son esos representantes de la cultura y la tradición. Es decir, que sean reconocidos sus nombres y no solo su trabajo o la disciplina. José Benítez Sánchez, Francisco Bautista, Álvaro Ortiz, Cilau Valadez, Kena Bautista. Y digo, aquí también entra la cuestión de género, pues son muy pocos los nombres de mujeres, a pesar de que muchas trabajan en el arte, ya sea ayudando a sus esposos o fabricando/diseñando joyería.

Hasta aquí dejo las reflexiones con los artistas wixaritari para continuar con el circuito del arte.

Fue interesante empezar a conocer e indagar más sobre este circuito o círculo del arte del que todo mundo habla, pero que no hay mucha información como un objeto de estudio. Sabemos lo que son y cuáles son los elementos que lo conforman por separado. Pero en su conjunto, como un, digamos, sistema, no hay mucha información y no se estudia como tal. Conocer el papel y las interacciones que tienen sus elementos entre sí es un camino abierto para la investigación y el estudio también.

Creo que hay muy pocos museos, galerías en la ciudad, y que su trabajo puede mejorar mucho. No hicimos un análisis de la cantidad de artistas que hay acá en el Área Metropolitana de Guadalajara, quizá haya mucho más de lo que el circuito tiene la capacidad de sostener.

Faltan museos, y que mejoren mucho su trabajo. A excepción del Museo de Arte de Zapopan y del Museo Cabañas, los demás tienen un trabajo muy pobre y

hace falta fortalecer mucho su estructura, empezando por la comunicación. Seguramente muchos tienen problemas de presupuesto. Habrá que empezar a investigar en qué condiciones operan estos y los demás elementos del circuito.

Pero el MAZ es un buen ejemplo a seguir, aunque su enfoque y trabajo es en el arte contemporáneo. El Museo Cabañas parece que lo está haciendo bien. Pero museos como el Raúl Anguiano, el Ex Convento del Carmen, el Museo de la Ciudad o el Centro Cultural el Refugio pueden mejorar mucho.

No tuvimos un acercamiento profundo con las galerías y galeristas. Tendremos que ir a visitarlas para poder platicar más a detalle y con profundidad sobre su actividad, sus acervos, sus intereses y las condiciones en las que trabajan. Pero creo que también hacen falta galerías, sobre todo espacios para la exposición de obra.

No hay festivales ni ferias de arte Guadalajara. Estos eventos que detonan y dinamizan mucho el circuito. A pesar de que aquí en Guadalajara surgió Expo Arte Guadalajara, que es un antecesor o un detonante de lo que actualmente es Zona Maco en la Ciudad de México. Espacios en los que se profundice sobre el arte, donde haya paneles, conferencias, mesas de trabajo, discusión, etc., para ir mejorando las condiciones del circuito del arte acá en el AMG. Porque, a pesar de que se mueve mucho dinero y que hay muchos coleccionistas, la calidad de las colecciones, de las obras, del mismo arte no es tan bueno. Hace falta más cultura y educación en el arte. Hace falta mover ese sector. Generar públicos, consumidores, espectadores, impulsar el coleccionismo, colocar el arte en más lugares, no solo como decoración, sino como un elemento generador de cambios y conciencias. Fuente de ideas y de cuestionamientos y no solo como una forma de decoración o una forma de comercio.

Hace falta más educación, más escuelas de arte, que el arte forme parte de la educación elemental, que sean incluidas todas las expresiones de arte. Hace falta mejor y más gestión, hacen falta más espacios, más consumo de arte.

Pero hasta aquí le dejo porque a continuación toca trabajar en esos proyectos y nos queda poco tiempo para que termine el semestre.

Nuevamente, Gracias Dani y Rogelio.

5. Referencias bibliográficas

- Acevedo Olea, Norma Joela (29 de septiembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Aceves Barajas, David (21 de septiembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Argan, G. (1977). *El Arte Moderno*. Barcelona: Akal.
- Bautista Carrillo, Francisco – Xaureme (12 de octubre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Blas, M. (2005). Arte–artesanía, interacción histórica. *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, X (599). Recuperado de www.ub.edu/geocrit/b3w-599.htm
- Bovisio, María Alba (2002). *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” ¿vs.? “artesanías”*. Córdoba: FIAAR, Fundación para la Investigación del Arte Argentino.
- Busquets, Jordi (26 de enero de 2015). El corto-circuito del arte. *Cultura Conectada*. Consultado en: culturaconectada.com/2015/01/26/el-corto-circuito-del-arte/
- Calderón, K. (3 de enero de 2017). Marakame, tradición wixárika de sanación. *NTR Zacatecas*. Consultado en: ntrzacatecas.com/2017/01/03/marakame-tradicion-wixarika-de-sanacion/
- Candia, H. (2002). *Wixárika: La expresión cultural artesanal como fundamento de desarrollo*. Guadalajara, México: El Colegio de Jalisco: Secretaría de Educación Pública.
- Carrillo, Martín (17 de octubre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Castañeda, Rodrigo (1 de noviembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Castillo, A. del (11 de agosto de 2018). Por cada indígena, 10 más se consideran aborígenes. *Milenio*. Consultado en: www.milenio.com/politica/comunidad/por-cada-indigena-10-mas-se-consideran-aborigenes
- Chapela, L. (2006). *Wixárika, un pueblo en comunicación*. Secretaría de Educación Pública. México. Consultado en: bpo.sep.gob.mx/#/recurso/4500
- Clarke, George (2016) De Artistas y Artesanos. Historia de una ruptura. *Revista Arte y Diseño A&D*. Núm. 4. Recuperado de revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/19620
- Comisión de Fomento Artesanal (20017). *GuíArtesano*. LXI Legislatura del Congreso del Estado de Jalisco. Consultado en: congresoweb.congresoajal.gob.mx/BibliotecaVirtual/libros/Gu%C3%ADArtesano.pdf

Congreso del Estado de Jalisco (21 de diciembre de 2000). Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Jalisco [18673]. Recuperado de:
info.jalisco.gob.mx/gobierno/documentos/2923

Coordinación General de Planeación y Evaluación (2015). *Indicadores socioeconómicos de los Pueblos Indígenas de México*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Gobierno de México.

Crítica de Arte (sin fecha) En Wikipedia. Recuperado el 22 de noviembre de 2020 de:
es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%ADtica_de_arte

Cultura UDG (9 de julio de 2020). Conversatorio Herencia, identidad y futuro de la cerámica tradicional. Cultura UDG. Universidad de Guadalajara. Consultado en:
facebook.com/UdG.Cultura/videos/3176340562412841

Curador de arte (sin fecha) en Wikipedia. Recuperado el 22 de noviembre de 2020 de:
es.wikipedia.org/wiki/Curador_de_arte

Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.

Destinos México (s.f.). Artesanía de Jalisco. Destinos México. Consultado en:
programadestinosmexico.com/descubre-mexico/artesantias/artesantias-de-jalisco.html

Drexel, Roxana (19 de octubre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.

Duncan, V. (16 de febrero de 2020). ¿Qué le pasó a la crítica de arte? *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. Consultado en: cultura.nexos.com.mx/?p=19332

El Informador (9 de noviembre de 2015). Guadalajara aprueba regulación de ambulantes. *El Informador*. Consultado en: informador.mx/Jalisco/Guadalajara-aprueba-regulacion-de-ambulantes-20151109-0135.html

Etienne–Nugue, J. (2009) *Háblame de la... artesanía*. Francia: Ediciones Unesco.

Flores Manríquez, Rogelio (5 de noviembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.

Flores, Enrique (3 de noviembre de 2020). Comunicación personal. Vía correo electrónico.

Fomento Cultural Banamex (s.f.). Amigos de los Grandes Maestros del Arte Popular. Fomento Cultural Banamex. Consultado en:
amigosgrandesmaestros.org/accion/visita-a-los-grandes-maestros-alfareros-de-tonala-jalisco/

Fonart (s.f.) ¿Qué hacemos? Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. Gobierno de México. Consultado en: gob.mx/fonart/que-hacemos

Fonart (s.f.) Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. Gobierno de México. Consultado en:

- gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf
- Fonca (s.f.) Resultados. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Consultado en: foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php
- Franco, E. (2005). *Cultura popular y artesanías*. Guadalajara, México: Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura.
- Fundación Hermes Music (s.f.). *Arte Wixárika. Instrumentos Musicales decorados con Arte Huichol*. México: Editores e Impresores FOC. Consultado en: fundacionhermesmusic.org/libro.pdf
- Galería MUY (s.f.) Maruch Santiz. Galería MUY. Recuperado de: galeriamuy.org/maruch-santiz/
- Gamboa, N. (13 de enero de 2020). Los huecos del agua, una de las 15 mejores exposiciones del mundo en 2019. *Gaceta UNAM*. UNAM. Consultado en: www.gaceta.unam.mx/los-huecos-del-agua-una-de-las-15-mejores-exposiciones-del-mundo-en-2019/
- Gil, O. (12 de octubre, 2020). Hoy como cada 12 de octubre no tenemos nada que festejar: Pueblos Originarios. News Network Communication. Consultado en: nnc.mx/categoria/nayarit/hoy-como-cada-12-de-octubre-no-tenemos-nada-que-festejar:-pueblos-originarios/1593411195
- Gil, Y. (2017). Èëts, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena. *Revista de la Universidad de México*, p. 22. Consultado en: revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena
- Gobierno de México (s.f) Huicholes. Gobierno de México. Consultado en: sic.gob.mx/ficha.php?table=grupo_etnico&table_id=61
- Gobierno de México (s.f.). Instituto Nacional de Antropología e Historia. Gobierno de México. Consultado en: inah.gob.mx/quienes-somos
- Gobierno del Estado de Jalisco (s.f) Instituto de la Artesanía Jalisciense – IAJ. Gobierno del Estado de Jalisco. Consultado en: jalisco.gob.mx/wx/node/1801
- Gombrich, E (1999). *La historia del arte*. México: Diana.
- González, L. (2006). Jalisco, tesoro artesanal. Jalisco, México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Gouy, C. (1985). El nacimiento de un arte tradicional. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. 6 (23), pp. 93–104. Consultado en:

- colmich.edu.mx/relaciones25/index.php/numeros-anteriores/9-numero/148-relaciones-23-otono-1985-vol-vi
- Gracia, M. y Horbath, J. (2019). Exclusión y discriminación de indígenas en Guadalajara, México. *Perfiles Latinoamericanos*, 27(53), 00011. doi.org/10.18504/pl2753-011-2019
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- Grisales, A. (2015) Vida cotidiana, artesanía y arte. *Thémata. Revista Filosófica*, enero–junio (51) [pp. 247–27]. doi: 10.12795/themata.2015.i51.13
- Hernández, E. (2019). La actualidad de la crítica de arte en México. *Utopía. Revista de crítica cultural*, octubre–diciembre 2019 (núm. 4) [pp. 17–27]. Consultado en: cuboblanco.org/blog/la-actualidad-de-la-critica
- Hipermedula (22 de enero de 2020). El curador, intérprete y mediador de la cultura artística. *Hipermedula*. Consultado en: hipermedula.org/2020/01/el-curador-interprete-y-mediador-de-la-cultura-artistica/
- HiSoUR (s.f.) Movimiento de artes y oficios. HiSoUR. Consultado en: hisour.com/es/arts-and-crafts-movement-27667/
- IIEG (2019). San Pedro Tlaquepaque, diagnóstico municipal marzo 2019. Instituto de Información Estadística y Geográfica de Jalisco. Consultado en: iieg.gob.mx/ns/wp-content/uploads/2019/06/San-Pedro-Tlaquepaque.pdf
- IIEG (2019). Tonalá, diagnóstico municipal marzo 2019. Instituto de Información Estadística y Geográfica de Jalisco. Consultado en: iieg.gob.mx/ns/wp-content/uploads/2019/06/Tonalá.pdf
- IIEG (4 de mayo de 2020). Etnicidad en Jalisco 2018. Instituto de Información Estadística y Geográfica de Jalisco. Ficha informativa. Consultada en: siieg.gob.mx/ns/wp-content/uploads/2020/05/NotaPobIndigena.pdf
- INEGI (2010). Población de Jalisco. Cuéntame. INEGI. Consultado en: cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/jal/poblacion/diversidad.aspx?tema
- INEGI (9 de agosto de 2020). Estadísticas a propósito del día internacional de los pueblos indígenas. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Consultado en: inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2020/indigenas2020.pdf

- INPI (s.f.). Nahuas de Jalisco. Atlas de los Pueblos Indígenas de México, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Consultado en:
atlas.inpi.gob.mx/?page_id=8524
- Kuri, V. (2020). Comunicación personal. Vía correo electrónico.
- Kuri, V. y Moro, H. (s.f.). Testigo del siglo. Museo de Arte de Zapopan. Consultado en:
maz.zapopan.gob.mx/portfolio_page/testigo-del-siglo/
- La brecha (4 de febrero de 2016). El ingenio de Álvaro Ortiz – Puwari López, el wixarika visionario de la chaquira. *La brecha*. Consultado en: labrecha.me/?p=81223#jp-carousel-81246
- Leñero, V. y Marín, C. (1986). *Manual de Periodismo*. México: Grijalbo.
- Mata (s.f.). Mariano Valadez y Cilau Valadez. Sur y Nor. Recuperado el 25 de noviembre de 2020 de: surynor.com/es/mariano-y-cilau-valadez/
- Mata, R. (1980). *El Arte de los huicholes*. Guadalajara, México: sin editorial.
- Merino, J. y Zavala, V. (13 de diciembre de 2017). Esplendores de treinta siglos: la exposición que presentó a México con Estados Unidos. *Nexos*. Consultado en:
cultura.nexos.com.mx/?p=14393
- México Desconocido (13 de agosto de 2010). La Chaquira en el México indígena. *México Desconocido*. Consultado en: mexicodesconocido.com.mx/la-chaquira-en-el-mexico-indigena.html
- Mijares, Sofía – Aukwe (11 de septiembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Montano, J (s.f) Los 5 Grupos Indígenas Principales de Jalisco. Cultura General. Lifeder. Consultado en: lifeder.com/grupos-indigenas-jalisco/
- Moreno, D. (13 de junio de 2017) Un lugar llamado Roxy. *Territorio*. Consultado en:
territorio.mx/un-lugar-llamado-roxy/
- MUAC (13 de octubre de 2020). Conferencia Magistral: Deconstrucción del pensamiento occidental desde el imaginario purépecha de Cherán. Constelaciones. Arte contemporáneo indígena desde América. *Geopoéticas*. Museo de Arte Contemporáneo. UNAM. Consultado en:
youtube.com/watch?v=ymlKOrv2Vus&feature=youtu.be
- MUAC (15 de octubre de 2020). Panel lenguaje y territorio desde los límites de occidente. Constelaciones. Arte contemporáneo indígena desde América. *Geopoéticas*. Museo de Arte Contemporáneo. UNAM. Consultado en:
youtube.com/watch?v=b6AlrS_7PVA&feature=youtu.be

- Museo Nacional de Antropología (MNA) (2016). Glosario. Caminos de Luz: Universos Huicholes. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Disponible en: universoshuicholes.inah.gob.mx/glosario.html
- Navarro, A. (2014). Representaciones sobre indígenas: narrativas colonizantes en videos sobre los cucapá. En *Memoria Visual: producción y enseñanza de la antropología visual Universitaria en México*, coordinado por Victoria Novelo y Everardo Garduño 105-123. San Bernardino: Editorial Abismos.
- Negrín da Silva, Diana (20 de noviembre de 2020) Comunicación personal. Vía Zoom.
- Negrín, D. (14 de noviembre de 2020). Mercadotecnia y apropiación cultural en el arte wixárika. *Nexos*. Consultado en: cultura.nexos.com.mx/?p=21428
- Negrín, D. (2018). Aprendiz y filósofo: el acervo wixárika de Juan Negrín. *Encartes*, 1, (2). Obtenido de encartesanropologicos.mx/acervo-wixarika-de-juan-negrin/
- Negrín, J. (2003–2018). Artists. Centro de Investigación Wixárika. Consultado en: wixarika.org/es/artists
- Neurath, J. (2003). Huicholes. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas: ONU, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Neurath, J. (noviembre de 2020). Cuadro de estambre de Ramón Medina Silva. Pieza del Mes Etnografía. Museo Nacional de Antropología. Consultado en: mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=238
- Novelo, V. (1976). *Artesanías y Capitalismo en México*. México, SEP/ INAH.
- Novelo, V. (2002). Ser indio, artista y artesano en México. *Espiral*, IX (25) [fecha de consulta 28 de Agosto de 2020]. ISSN: 1665-0565. Disponible en: redalyc.org/articulo.oa?id=138/13802506
- Novelo, V. (2018). Tradiciones locales, inventos centrales. Ocumicho. Vocación fantástica. 129. *Artes de México*. Consultado en: artesdaemexico.com/tradiciones-locales-inventos-centrales/
- Olivares, M. y Moreno, M. (7 de mayo de 2019). La tradición del arte huichol. *El Herald*o. Consultado en: heraldodemexico.com.mx/cultura/2019/5/7/la-tradicion-del-arte-huichol-91595.html
- Ornelas, V. (11 de septiembre de 2015). Lanza Alfaro su plan antiambulante. *Milenio*. Consultado en: milenio.com/estados/lanza-alfaro-su-plan-antiambulante.
- Ortiz López, Álvaro – Puwari (3 de noviembre de 2020) Comunicación personal. Vía Zoom.

- Pacheco, G., e Iturrioz, J. (2003). *José Benítez y el arte huichol: La semilla del mundo*. México: Conaculta.
- Partida, J. (29 de julio de 2018). Mural wixárika de 81 metros romperá récord Guinness. *La Jornada*. Consultado en: jornada.com.mx/2018/07/29/espectaculos/a06n1esp
- Patiño, M. (9 de agosto de 2019). En Jalisco solo el 26.5% de indígenas se asume como tal. *Milenio*. Consultado en: milenio.com/policia/dia-de-los-pueblos-indigenas-jalisco-otros-grupos-llegan-al-estado
- Peña, G. de la (2006). *Culturas indígenas de Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura.
- Peraza, M. (2008). *El arte del mercado en arte*. México: Miguel Angel Porrúa.
- Pereira, D. (20 de junio de 2017). Indígenas, entre el olvido y el despojo. *El Diario NTR*. Consultado en: ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=74731
- Pérez, S. (2015). *Artesanías y saberes tradicionales*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Red Nacional de Información Cultural (2019). Huicholes. Gobierno de México. Consultado el 20 de noviembre de 2020 en: sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=grupo_etnico&table_id=61
- Rentería Guzmán, Maurilio (28 de octubre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Rimell, B. (22 de mayo de 2014). A tribute to Ramón Medina Silva. *Archaic Visions*. Consultado en: visionaryartexhibition.com/archaic-visions/a-tribute-to-ramon-medina-silva
- Rojas, R. y Vázquez, L. (2007). *Indígenas e indigenismo en el occidente de México. Antología del primer Coloquio sobre Pueblos Indígenas e Indigenismo en el Occidente de México*. Universidad de Guadalajara: México.
- Romero, J. (2000). Huicholes de Jalisco. Proyecto Perfiles Indígenas de México, Documento de trabajo. Recuperado de: aacademica.org/salomon.nahmad.sitton/65
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Francisco Toledo. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Consultado en: biografiasyvidas.com/biografia/t/toledo_francisco.htm el 1 de octubre de 2020.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Rufino Tamayo. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Recuperado de biografiasyvidas.com/biografia/t/tamayo.htm
- Sales, F. (2013) *Las artesanías en México. Situación actual y retos*. México: Cámara de Diputados / LXII Legislatura. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública.

- Sánchez Mejorada, Gabriel (25 de septiembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Sánchez, F. (18 de mayo de 2019) Luditas, la gran rebelión contra las máquinas del siglo XIX. Historia. *National Geographic*. Consultado en:
historia.nationalgeographic.com.es/a/luditas-gran-rebelion-contra-maquinas-siglo-xix_14175
- Santos, S. de (2010). *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales–CLACSO: Prometeo Libros. Recuperado de:
bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/perspectivas/boaventura.pdf
- Secretaría de Cultura (s.f.). Museo de las Artes Populares. Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Jalisco. Consultado en:
sc.jalisco.gob.mx/patrimonio/museos/museo-de-las-artes-populares-de-jalisco
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Sin autor (s.f.). La historia detrás del casco de Darth Vader huichol. *Neomexicanismos*. Consultado en: neomexicanismos.com/cultura-mexico/alvaro-ortiz-lopez-puwari-arte-huichol-creador-casco-de-darth-vader-wixarika/
- Sosa, I. (19 de agosto de 2018). Instruye a artistas con orgullo huichol. *Reforma*. Consultado en: reforma.com/instruye-a-artistas-con-orgullo-huichol/ar1470486
- Travesía Cuatro (s.f.). Contacto. *Travesía Cuatro*. Consultado en:
travesiacuatro.com/contacto/
- Trujillo, C. (20 de enero de 2015). Maurilio Rentería Guzmán. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Jalisco. Consultado en:
ceca.jalisco.gob.mx/becarios/fecha/2010/maurilio-renteria-guzman
- UNESCO (s.f.). Patrimonio Cultural Inmaterial. UNESCO–ONU. Consultado en:
<https://ich.unesco.org/es/inicio>
- Urzúa Herrera, Ángel Juvenal (10 de noviembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Vargas Plata, Itzel (3 de noviembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.
- Vargas, I. (13 de octubre de 2020). Crónicas de un proyecto expositivo: arte actual y pueblos originarios. Constelaciones. Arte contemporáneo indígena desde América. *Geopoéticas*. Museo de Arte Contemporáneo. UNAM. Consultado en:
muac.unam.mx/constelaciones/assets/docs/ensayo-itzelvargas.pdf

Vázquez Bernal, José Ramón (10 de noviembre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.

Villegas Fernández, Olga (16 de octubre de 2020). Comunicación personal. Vía Zoom.

Wade, P. (2002). Identidad. En *Palabras para desarmar*. Margarita Serje, María Cristina Suaza y Roberto Pineda (eds.), pp. 255–264. Bogotá: Icanh. Disponible en: ramwan.net/restrepo/identidad/identidad-wade.pdf Consultado el 9 de julio de 2014.

Wilde, O. (s.f.). El Arte y el Artesano. *Decorar con Arte*. Consultado en: decorarconarte.com/WebRoot/StoreES2/Shops/61552482/5506/839F/89CE/CCDB/C960/C0A8/2ABB/C17F/Oscar_Wilde-_el_arte_y_el_artesano.pdf