

Garrido Izaguirre, Eva María.

Docente Investigador, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, Arte y Patrimonio Cultural.

Estética indígena y glocalización: agencias recursivas.

Indigenous aesthetics and glocalization: recursive agencies.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte Indígena, Glocalización, Agencia, México, Purépecha.

KEY WORDS:

Indigenous Art, Glocalization, Agency, Mexico, Purépecha.

RESUMEN.

En esta ponencia se abordará el caso de la producción estética de Ocumicho, una comunidad indígena perteneciente a la etnia purépecha, en México. Las esculturas en barro policromado creadas, fundamentalmente por mujeres, son el resultado de procesos creativos y de circulación que permiten analizar las recursividades que se activan a partir de la agencia de distintos actores, sean estos las creadoras, las políticas públicas nacionales, los coleccionistas, museos, artistas de otras disciplinas, académicos o las propias obras de arte y sus particularidades estéticas.

A partir de la antropología del arte se analizarán los cruces y efectos de una arte local que ha influido en la obra de artistas como Eduardo Galeano, que se encuentra en galerías y museos nacionales e internacionales, una producción que es catalogada como arte, arte popular o artesanía, categorizaciones que la ubican en un estado liminal que corresponde a la realidad histórica y social de sus creadoras: mujeres, en condiciones de pobreza e indígenas que modelan la historia local de su comunidad y sus rituales al tiempo que acontecimientos globales y nacionales bajo la articulación de un personaje; el diablo, que les ha dado fama internacional.

ABSTRACT.

This paper is about the aesthetic production of Ocumicho, an indigenous community belonging to the Purépecha ethnic group, in Mexico. The polychromatic mud sculptures, created mainly by women, are the result of creative and circulation processes that allow the analysis of the recursions that are activated from the agency of different actors, whether creators, national public policies, collectors, Museums, artists from other disciplines, academics or the works of art and their aesthetic particularities.

From the anthropology of art will analyze the crosses and effects of a local art that has influenced the work of artists such as Eduardo Galeano, found in galleries and national and international museums, a production that is cataloged as art, folk art Or handicrafts, categorizations that place it in a liminal state that corresponds to the historical and social reality of its creators: women, under conditions of poverty and indigenous people who model the local history of their community and their rituals while global events and national The articulation of a character; The devil, who has given them international fame.

CONTENIDO.

Los diablitos de Ocumicho.

Eduardo Galeano.

“Como las arpilleras chilenas, nacen de mano de mujer los diablitos de barro del pueblo mexicano de Ocumicho. Los diablitos hacen el amor, de a dos o de a muchos, y asisten a la escuela, conducen motos y aviones, se cuelan en el arca de Noé, se esconden entre los rayos del sol amante de la luna y se meten, disfrazándose de recién nacidos, en los pesebres de Navidad. Acechan los diablitos bajo la mesa de la última Cena, mientras Jesucristo, clavado en la cruz, come pescados del lago de Pátzcuaro junto a sus apóstoles indios. Comiendo, Jesucristo ríe de oreja a oreja, como si hubiera descubierto que este mundo puede ser redimido por el placer más que por el dolor.

En casas sombrías, sin ventanas, las alfareras de Ocumicho modelan estas figuras luminosas. Hacen un arte libre las mujeres atadas a los hijos incesantes, prisioneras de maridos que se emborrachan y las golpean. Condenadas a la sumisión, destinadas a la tristeza, ellas crean cada día una nueva rebelión, una alegría nueva”. (Galeano, 1998:122)

En esta páginas se abordará el caso de la producción estética de Ocumicho, una comunidad indígena, perteneciente a la etnia purépecha, en el estado Mexicano de Michoacán. Este pueblo es conocido a nivel internacional por un tipo de esculturas en barro policromado, creadas fundamentalmente por mujeres, cuyo corpus incluye obras que representan fielmente las celebraciones comunitarias, rememoran tiempos pasado, a modo de monumentos a la memoria colectiva, interpretan el acontecer mundial, las escenas del mercado local o remiten a cuentos. Estas obras son el resultado de procesos creativos y de circulación que permiten analizar las recursividades que se activan a partir de la agencia de distintos actores, sean estos las creadoras, las políticas públicas nacionales, los coleccionistas, museos, artistas de otras disciplinas, académicos o las propias obras de arte y sus particularidades estéticas. En este texto prestaremos especial atención a la agencia “del mecenas” y de las obras como extensiones de la agencia de sus creadoras, tomando como referencia los planteamientos de Alfred Gell (1998).



Zenaída Rafael Julián, Premio Nacional de La cerámica, Integrante del grupo que recibió el Premio Nacional de las Ciencias y las Artes¹.



Título: Tianguis artesanal,
Autora: Zenaída Rafael Julián, 2013.

¹ Las fotografías incluidas en el texto son de la autoría de Eva María Garrido Izaguirre, con excepción de aquellas extraídas de textos

La producción artesanal que caracteriza esta comunidad se encuentra en internet, en tiendas, museos y galerías de México y del extranjero, es una comunidad que habita entre lo local y lo global, que está poblada por familias de migrantes y que recibe de forma habitual turistas, antropólogos y visitantes que pertenecen a otras culturas. Hablar de Ocumicho es hacerlo de una comunidad en la que la tradición y la modernidad conviven de forma relativamente cómoda y en la que la producción estética se mueve en territorios propios y ajenos.

¿Qué producción artesanal se realiza en Ocumicho? se hacen distintos tipos de artesanías: máscaras rituales, cera escamada² para los arreglos ceremoniales de imágenes religiosas; delantales y blusas bordadas que caracterizan la indumentaria tradicional de las mujeres del pueblo y un número amplio de familias alfareras, esta producción la que nos ocupará en las páginas siguientes.

En este pueblo, conviven dos tipos de alfarería policromada³:



Por un lado encontramos “juguetes” hechos con moldes referidos por West desde los años cuarenta en su *Geografía cultural de la moderna área tarasca* (2013 [1948]): silbatos y alcancías con forma de ganado, muñecas o animales varios que también son ofrenda cuando se colocan en una tumba para el día de difuntos o pieza propiciatoria cuando es bendecida por san Lucas para proteger el ganado, piezas que se venden en una amplia red de mercados regionales y que se adapta a los gustos, usos y funciones propios de la cultura purépecha.

Llevando las figuras de ganado de Ocumicho frente a San Lucas para bendecirlas, Zacán, 2014.

Por otro lado tenemos una producción con temáticas muy diversas que de forma genérica es conocida como “diablos” y cuyo mercado, eminentemente urbano, ha marcado tendencias estéticas y creativas a través de una serie de políticas públicas que desde los años 60 promovieron un “arte para turistas” del que se han apropiado las mujeres del pueblo, dando como resultado una producción que se auto exige la innovación constante. El resultado son piezas decorativas de barro modelado con un amplio repertorio de temas e imágenes, como vírgenes, escenas de la vida cotidiana del pueblo y de la ciudad, representaciones de rituales tradicionales, animales monstruosos, sirenas, soles, interpretaciones de la vida política del país y del mundo, máscaras repletas de animales rastrosos, escenas eróticas o últimas cenas de diablos... un repertorio inagotable que se engloba bajo el rubro de “Los diablos de Ocumicho”, actualmente reconocida como marca colectiva.



Ultima cena de Diablos.

Esta reflexión se centra en el análisis de los procesos de circulación de las obras, la identificación de dos de sus agentes principales agentes y sus agencias a la hora de recolocar una producción local en la circulación global.

Al hablar de la circulación de las obras es necesario enmarcar a Ocumicho en un campo difuso y liminal que oscila entre lo artístico y lo artesanal. Las fronteras entre el arte occidental y otras artes del mundo, llamadas indígenas, populares, étnicas o subalternas, parecen diluirse en un momento de la historia en el que podemos ver exposiciones del “arte con apellidos” (Méndez, 1995) en museos como el Reina Sofía o el Louvre y cuando abundan los circuitos de turismo étnico o cultural.

² La cerería escamada consiste en vaciar una mezcla líquida de cera y parafina en moldes de madera de los que se obtienen formas que se adhieren como decoración a un cuerpo central.

³ Barro moldeado o modelado, quemado a baja temperatura en horno de leña y pintado con pintura vinílica de colores o pintura de aceite.

Parecería -como señalaba Hilton Kramer en una reseña del Metropolitano de Arte de Nueva York- que cada vez es más extendida “la disposición a ver las formas primitivas de cultura y experiencia como iguales en valor a las nuestras propias y en algunos sentidos hasta como superiores y más vitales [dejando de ser] posesión de una minoría de visionarios culturales y [alcanzando] un nuevo nivel como parte de la corriente central de la vida cultural” (Price, 1993: 50). Pero lo cierto es que esta admiración va cargada de concepciones que han sido revisadas magníficamente por diversos autores como Pierre Bourdieu (1998), Sally Price (1993), Lourdes Méndez (1995), Victoria Novelo (2002, 2013) o García Canclini (1990, 2002), arrojando luz sobre las bases históricas e ideológicas que minan la trama de los discursos y prácticas en las que se pone en juego el arte no occidental dentro de nuestra cultura.

“Los diablos de Ocumicho” han entrado en una dinámica particular del mercado del arte, como objetos que se compran por poco dinero para ocupar vitrinas de museos y estanterías de galerías del mundo, son obras que se conceptúan como “artísticas” pero siempre acompañadas de otros calificativos que las matizan y aproximan al concepto de “Arte Primitivo”.

La producción no occidental se agrupa en ésta u otras categorías similares que tienen que ver más con la actitud de los receptores expertos que con sus cualidades estéticas (Méndez, 1995: 47), las que incluso se ven afectadas por las ideas negativas asociadas a esos términos, como la de tosquedad o poco elaboradas. Lourdes Méndez nos hace notar en su texto cómo la antropología se ha esforzado en eliminar los sesgos etnocéntricos de categorías como la de “arte primitivo”, creando otras como “arte étnico”, “arte tribal”, “para turistas”, “de las sociedades poco evolucionadas” “artesanía artística” o “arte popular”, pero lo cierto es que ninguna de estas apostillas hace referencia al arte, sino más bien a la jerarquía que subyace en las diferentes categorías empleadas (Ibíd.: 47).

En los textos y testimonios referidos a la escultura de Ocumicho se afirma -y afirmo- que se trata de arte, pero recorriendo los matices de los discursos se percibe una incomodidad ante una afirmación tan rotunda y surgen precisiones que poco a poco van ubicando estas obras en una frontera que marca las jerarquías y que se construye a partir de las recursividades que se activan en el circular de la obras.

En estas páginas me interesará mirar el arte como un index, un signo que se articula en una matriz de relaciones en la que el mismo signo motiva la activación de interpretaciones, inferencias, experiencias etc. en los receptores, es decir, el arte se entenderá, en palabras de Gell “ como situación” más que como objeto.

1.- Políticas públicas y la agencia “del mecenas”.

Cuando preguntas en el pueblo desde cuando empezaron a hacerse estas piezas, la fecha se ubica hacia 1960 en las manos de Marcelino Vicente a quien se le atribuye, en una historia de corte mítico⁴, la autoría del primer diablo en barro. El auge en los sesenta de las obras de Marcelino Vicente coincide con la aparición de una institución: BANFOCO –Banco Nacional de Fomento Cooperativo- creado en 1961. El cruce de fechas no es casual, esta institución y posteriormente el FONART –Fondo Nacional para el Fomento Artesanal, a partir de 1974- son los actores políticos que activaron la circulación de las obras de Ocumicho en espacios urbanos, proceso en el que se gesta el concepto y la demanda de “los diablitos de Ocumicho”.

BANFOCO organiza la primera feria artesanal del estado de Michoacán, en Pátzcuaro, en 1963 y es ahí donde Marcelino Vicente llama la atención de los organizadores, quienes ese mismo año lo invitan a participar en la Feria del Hogar de la Ciudad de México y en la Feria Mundial de la Artesanía en Nueva York al año siguiente (Gouy-Gilbert, 1985, 1987), hechos que indican la voluntad institucional de promover las nuevas ideas y obras de Marcelino y su apuesta por un cambio en la alfarería artesanal de Ocumicho.

¿Cuál fue el alcance de la injerencia institucional? En 1995, en mi primera estancia de trabajo de campo, entrevisté a Louisa Reynoso, autora del libro titulado *Ocumicho* (1993) y una de las actrices principales en el proceso de apoyo institucional de “los diablitos” desde el FONART, su testimonio fue claro: “se hacen sirenas porque el FONART hizo un concurso del mar y uno de soles y lunas...”, y otro de máscaras y uno llamado “Ocumicho en el año 2000”, con carteles que desde un principio califican la producción como “Arte fantástico”. La síntesis de esa entrevista era que los temas y motivos representados en Ocumicho, surgieron a partir de los concursos temáticos del FONART y de las recomendaciones de sus asesores técnicos, prácticas generadas con la finalidad de motivar la imaginación y ampliar el corpus temático de la comunidad, una política institucional que desde principios de los años sesenta era aplicada por el BANFOCO en otras regiones artesanales, tal como lo refiere Stromberg (1976: 160) para el caso del papel amate de Xalitla en el estado de Guerrero, líneas de acción cuya estrategia la interpreto como una “desviación calculada” de la ruta de los objetos, en el sentido de Appadurai (1991).

⁴ En la comunidad las distintas versiones de la vida de Marcelino Vicente y el origen de los diablos, destacan su homosexualidad - que justifica en parte el que realizara una labora eminentemente femenina- su buen hacer en distintas actividades de mujeres como bordar y echar tortilla, su capacidad de representar fielmente en barro a cualquier persona que él quisiera y especialmente su encuentro con el diablo en una barranca, quien le dijo “tus diablos están feos, mírame para que los hagas bonitos”.



Ejemplo de concurso temático: “Noveno concurso de arte fantástico”, 1982, cartel en archivo de Louisa Reynoso, Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla.

Lo que estaba gestándose era la construcción de una nueva demanda, un arte para turistas, “nuevas formas de arte inventadas con propósitos comerciales” entre los que Graburn incluye la alfarería de Ocumicho (1976:117) y que Gouy-Gilbert (1985) interpreta como el nacimiento de un arte tradicional: “el diablo y los animales legendarios que lo acompañan dan sentido a la cerámica, haciendo de ella una cerámica tradicional (pues evoca una mitología indígena como la percibe el mundo occidental) por una parte, y por otra crea un “arte popular” gracias a la intervención de FONART” (Gouy-Gilbert, 1987: 32). El éxito obtenido por las piezas de Ocumicho posicionó a las creadoras y a los objetos en el terreno de la artesanía, el arte popular, arte primitivo, souvenir o arte a secas según fuera el público con el que interactuaban autoras y obras.

Los diablos de Ocumicho “nacen” localmente pero muy pronto “crecen” en un panorama internacional. Se presentan por vez primera en Nueva York en la Feria Mundial en 1963 (Idem:28) y desde entonces, hasta la actualidad, turistas y comercializadores de artesanía mexicana han llevado los diablos a las vitrinas de tiendas, salones de coleccionistas, museos y acervos particulares de una amplia lista de países.

En este trasiego de figuras e información hay que destacar dos hitos: la exposición *Les trois couleurs d’Ocumicho*, presentada en el centro cultural de México en París en 1990 y *Ocumicho: arrebato del encuentro*, exhibida en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México y en el Museo de arte Contemporáneo de Morelia en 1993. En estas dos colecciones las mujeres de Ocumicho que participaron en el proyecto interpretaron láminas, fotografías y dibujos de obras de arte y documentos históricos relativos a la Revolución francesa, en el primer caso, y a la conquista española de América en el segundo.

En este proyecto las artistas hicieron algo a lo que ya estaban acostumbradas: “interpretar al otro”, en este caso histórico, con datos un tanto escasos que se resumieron en exposiciones exitosas, más que por la fidelidad a los hechos históricos por el malentendido explícito en muchas de las piezas, un malentendido atractivo para aquellos que se ven reflejados en obras interpretadas por indígenas.

En ambos casos, tanto el de las políticas públicas como el de estas iniciativas museográficas, la “agencia del mecenas” es patente, en una caso, el primero, como parte de un proceso de Invención de una tradición, y en el segundo como un marcador de las prácticas creativas de las alfareras.

Lo narrado hasta el momento es un ejemplo de glocalización. La información entre las artistas de Ocumicho y aquellos a los que se dirigen sus piezas es constante y se da a través de contactos favorecidos por los medios de comunicación, las nuevas tecnologías, el auge turístico de destinos exóticos y la facilidad de acceso a culturas ajenas. El acceso a esta información por parte de las artistas de Ocumicho se da fundamentalmente por la televisión gratuita, la radio, los vídeos e información de los familiares migrantes, el face book que manejan sus hijos y el contacto directo con antropólogos, turistas y compradores. Las piezas que elaboran resumen este compendio de información a modo de un registro en barro de lo local y lo global. Sus obras, adaptadas a una realidad de consumo global y a estéticas que se apartan parcialmente de las propias, son a su vez, extensiones de la agencia local de sus creadoras, sus técnicas tradicionales de elaboración, estéticas, fiestas, rituales, concepciones míticas e identitarias que se distribuyen globalmente.

2.- La agencia exotizante de las obras.



Izq.: Diablos en moto; Dcha. "Gallina" escena erótica cubierta con tapa en forma de gallina. Antonia Martínez, 2009.

Al revisar los textos de los catálogos de exposiciones de Ocumicho y el discurso de quienes gustamos de este tipo de objetos, se puede observar una serie de valoraciones que se reiteran, lo que nos permite categorizar los valores que el público y los expertos aprecian en las obras, a saber: la imaginación artística, la libertad de las artistas y el atrevimiento creativo.

Estos valores elevan a las creadoras a la categoría de artistas bajo parámetros similares a los del mito del genio occidental, una visión de la que se han apropiado muchas alfareras en su interlocución con "el otro". A estas apreciaciones se yuxtaponen otras, en las que la subalternidad de las creadoras de Ocumicho: mujeres, indígenas y pobres, le agrega valor a las piezas dentro de ciertos sectores; y a lo anterior se suman una serie de valoraciones que acercan las obras a la concepción del arte primitivo, es decir, de un arte que no ha alcanzado su madurez y del que se destaca su fealdad involuntaria y su inmediatez.

¿qué expresa el público que gusta de los ocumichos? Primera afirmación: es un arte libre o en palabras textuales: "Es el arte más libre que conozco" con esta afirmación se enfatiza una de las banderas que enarbolan muchos de los que estudian, promueven o coleccionan ocumichos: la imaginación.

El observador de una escultura de Ocumicho se enfrenta a formas articuladas muchas veces con códigos ajenos, una incompreensión que ayuda a confirmar la idea de un mundo fantástico recreado por las artistas. Entre todas las imágenes hay un elemento identificable, el diablo que en palabras de una coleccionista es "*divertido, diferente, atrevido y es el autor intelectual de todas las travesuras de los humanos*"; de ahí su éxito, personaje que refuerza la idea de la libertad con que actúan las artistas e incorpora la transgresión que representa este icono.

El hecho de que mujeres indígenas introduzcan el diablo en sus obras, diablos que conviven con la modernidad en escenas humorísticas o eróticas, es concebido por el observador como una acción libertaria.

"[...] simboliza la necesidad de expresión de un espíritu soterrado por la censura de siglos y la urgencia de manifestar en barro el testimonio festivo, irreverente, lascivo y burdo, de un modo ajeno al postmodernismo y la contemporaneidad, que le devuelve al espectador, al contemplador, el acercamiento a un mito secular: el del ángel caído" (Héctor Anaya⁵).

Este párrafo, cargado de los tintes místicos que embadurnan lo exótico, nos acerca a otra de las ideas con que se asocia al artista contemporáneo, la del genio que actúa en sociedad a partir del "intervencionismo artístico", un ideal propio de romanticismo según el cual el artista puede reconciliar las fragmentaciones del mundo moderno expresándose en su obra con la libertad que el contexto reprime. Este concepto lo traemos a colación por lo que Ocumicho -se dice- tiene de "atrevido", de denunciante.

⁵ Cita de Héctor Anaya en el catálogo de una exposición de Ocumicho realizada en la galería Toltecayotl de México, D. F. (s.f.).

Se trata de esas piezas de banqueros representados como diablos encorbatados, “últimas cenas” de diablos, y “políticos-diablos”



custodiando las casillas de votaciones, todas son obras que se perciben como una crítica al sistema, esculturas libertarias que toman mayor potencia por las condiciones es que son creadas y que inspiran incluso las letras de Eduardo Galeano, quien describe a las alfareras como creadoras libres a pesar de la pobreza y el maltrato (Galeano, 1998:122).

La precariedad de la vida material y las problemáticas que rodean a las mujeres que modelan las piezas, se convierten en valores agregados a las mismas.

En paralelo, a la exaltación de los “diablos” como un arte imaginativo, libre y contestatario, se manifiestan otros apreciados que lo van ubicando en una visión cercana al arte primitivo. Dos en concreto conforman una especie de “agencia exotizante”, me refiero al culto a lo feo y al gusto por lo impulsivo e irracional que se hace explícito en el discurso de galeristas, jurados de concursos, artistas e instituciones.

El resultado es un compendio de entendido que confirman la idea preexistente en el imaginario colectivo del indígena mexicano, ubicado en un tiempo “ancestral”, “mágico”, “fantástico”, un otro cuya imagen se evidencia en un arte con técnicas, estéticas y temáticas que reafirman la idea del público, al tiempo que sitúa a obras y artistas en un espacio liminal entre el arte y otras categorías difusas pero excluyentes.

3.- La agencia artística.

A lo largo de la historia del arte hemos sido testigos de las influencias de unos artistas en otros, de sus estilos y motivos. El llamado arte primitivo también ha sido agente de movimientos artísticos de principios del siglo XX, particularmente de un cubismo que encontró en el arte africano la matriz de su gestación. En el caso concreto de México, los años post revolucionarios reclamaban rasgos de identidad propios, marcadores de una idiosincrasia que se arraigó en el mundo rural e indígena del país nutriendo la iconografía de artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros, Dr. Atl y Frida Khalo, Alfredo Zalce, Chávez Morado, entre muchos otros.

Al hablar de la agencia artística de las esculturas de Ocumicho, estoy pensando en la influencia que se puede reconocer en otros artistas, en cuya obra identificamos a Ocumicho como prototipo, evidencia de la potencia del arte que nos ocupa, presente en la pluma de Eduardo Galeano, en piezas teatrales, escultóricas y pictóricas de México y otros países del mundo.



Ejemplo de ello es la obra de José Valdés, un dibujo a tinta titulado “Ocumiceana”, pieza que se prolonga al marco, donde una leyenda versa lo siguiente: “Visión ocumiesiánica a plena luz del día entre desvalidos semáforos y la complacencia del diablo del azar y la disturbancia lúdica y geológica. De San Pedro son los diablos arriba de la meseta. Las calacas de allá mismo Acontecida de Torreón Coahuila cualquier día de aquel año del 2008”.

“Ocumiceana”
José Valdez, 2008,
Tinta china s/papel,
Artralli Folkart,
Galería de Guanajuato.

Otros ejemplos son “Metiche de Ocumicho”, un óleo sobre tela de Héctor Navarro; “Los amantes” de Guillermo Cordero, óleo sobre tela de la serie “El mundo mágico de Ocumicho”; piezas teatrales como la titulada “Ocumicho”, presentada por la compañía “Pantomima”, en el festival del Mimo Contemporáneo de Canadá en 1985 bajo la dirección de Sigfrido Aguilar, en la que se adjetiva la producción de Ocumicho como “surrealista”; poesías como las de Eduardo Galeano y piezas de artistas de talla internacional como Hervé di Rosa con su acrílico sobre lienzo “Le Voyage dans le Michoacan”.

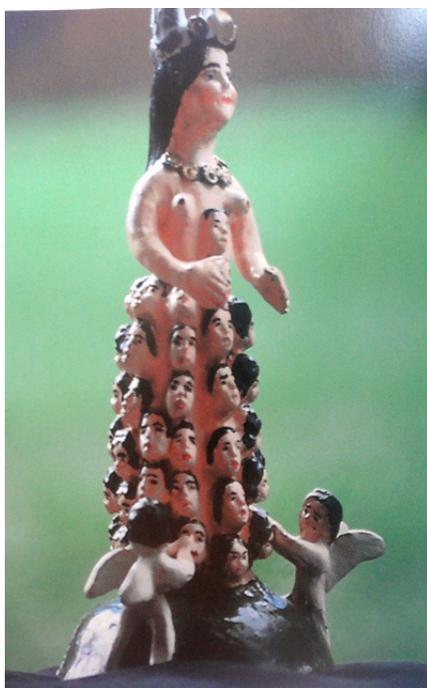


Mención particular amerita la obra del artista de Filadelfia Isaiah Zagar, pintor y escultor que transformó espacios públicos de la ciudad en obras de arte monumentales a partir de material de desecho, platos, botellas, cabezas de muñecas y sobre todo azulejos quebrados, dan forma a sus “jardines mágicos”, comparados por la crítica con Dalí, Picasso y Gaudí. Fue sorprendente para mí encontrar entre las paredes de sus jardines obras de Ocumicho incrustadas en un cuarto de baño, coronando un arco, un diablo aquí, una muñeca allá; las piezas no fueron quebradas, se mantuvieron intactas y ocuparon un lugar en la obra de este artista.

El viaje de estos diablos fue largo: desde Ocumicho a Filadelfia, piezas anónimas, que se integran como materia prima de otra obra en un rejuego en el que la idea del “arte por metamorfosis” (Maquet, 1999) adquiere otro cariz, el de una pieza de collage que se metamorfosea a partir de su imbricación en la creación de otro artista.

Piezas de Ocumicho integradas a “los Jardines Mágicos” de Isaiah Zagar, Filadelfia.

Un caso significativo es la obra de Ana Pellicer, artista mexicana residente en Michoacán. Su percepción sobre Ocumicho le llevó a incluir piezas de la comunidad en sus creaciones y a concebir una serie de creaciones inspiradas en las piezas de este pueblo, que en palabras de Pellicer tiene “una especie de surrealismo en la atmósfera, [...] es una producción de ensoñación, poética, de locura”. Esculturas como “Las puertas del Infierno” (1985) o “La libertad de Ocumicho” han recorrido exposiciones internacionales develando la agencia de las alfareras de Ocumicho fragmentadas en sus creaciones y la de otros artistas.



Izq.: “La Libertad de Ocumicho”, Ana Pellicer, 1990; Dcha.: Pieza de Ocumicho con caritas, prototipo de “La Libertad de Ocumicho” (Secretaría de Relaciones Exteriores, 1999).

Si recorremos el subtexto de las obras, los motivos seleccionados y del discurso de la crítica y los artistas, encontramos una serie de nominaciones que adjetivan a las obras, las trayectorias y los creadores: lúdico, visionario, mágico, onírico, surrealista, vital, libertario, femenino, extravagante, singular, extraño, colorido, artesanal, periférico; estos adjetivos también son compartidos por las artistas de Ocumicho y su arte, cuya agencia va más allá de la forma: las piezas de Ocumicho, como prototipos, arrastran consigo una serie de

connotaciones históricamente construidas que les son propias, la “agencia exotizante” que parece transferirse a las obras que en ellas se inspiran.



“Arte Fantástico”, anuncio que en palabras de Rutilia Martínez, fue escrito por unos amigos “gringos” en la fachada de la casa de la familia Martínez Álvarez.

La conclusión de este proceso es la reflexividad generada a partir del diálogo entre artistas, obras, instituciones, públicos y preceptos del arte occidental que el observador espera, tal es caso de la firma en la pieza, la unicidad de la obra de arte, la innovación constante y la imaginación libertaria; en Ocumicho se hacen obras para el consumo corriente y piezas “especiales”, estas últimas se crean con la premisa de la innovación y con la pretensión de ser única y en la mayoría se reconoce “la mano”, es decir, un estilo personal que a nivel comunitario equivale a la firma, rúbrica que fue incentivada institucionalmente y que encontramos en esculturas de los años setenta. La incursión de estos conceptos en el oficio hace que algunas mujeres como Antonia Martínez afirme: “yo soy artista, así dice una mi amiga: ‘tú eres artista’ y por eso que puedo hacer de cualquier figura, eso es artista”.

La alfarería de Ocumicho surge en un ámbito local ligada a técnicas y prácticas culturales indígenas; a partir de las políticas públicas de atención al sector artesanal se produce un cambio técnico, iconográfico y una desviación calculada en la ruta de estas mercancías, pensadas como arte para turistas con fines desarrollistas; la agencia de las obras en el público y de este en las alfareras se traduce en un bucle de interacciones recursivas que inciden en la autopercepción de las creadoras, llamadas artistas, artesanas o artistas populares según se ubiquen sus piezas en el suelo de un tianguis o en las páginas de un catálogo de arte; las obras, dependiendo del público que las evalúe contribuyen a reafirmar la idea del indígena y del arte primitivo al tiempo que demuestran su potencia inspirando obras de artistas del llamado “arte culto”.

La circulación de artistas y obras entre lo local y lo global provoca una serie de interacciones recursivas y reflexividades que se encuentran en la raíz de las formas, sin embargo, más allá de los discursos y nociones asentadas en los públicos de los Ocumicho, las historias de vida de sus creadoras son historias que reflejan un impulso creativo inagotable cuya motivación principal radica en lo que ellas denominan “la necesidad”, es suyo es un oficio, un trabajo intenso que da como resultado obras con una fuerza que ha captura a los públicos más diversos, cautivación que en poco han contribuido a superar sus realidades cotidianas marcadas por la triple exclusión al ser pobres, mujeres e indígenas, pero mujeres para las que el oficio ha sido una vía de empoderamiento y activa negociación con “el otro” y la cultura hegemónica.

Las tensiones entre la cultura hegemónica y las periféricas, subalternas o populares, ha sido ampliamente analizada por García Canclini, quien critica la conceptualización de “lo popular” como entidad subordinada, pasiva y refleja, sin negar las asimetrías en las relaciones de poder subyacentes entre la cultura hegemónica y las periféricas, que lo son fundamentalmente por razones étnicas y de clase, pero no total ni pasivamente.

“Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse de la pretensión de autonomía absoluta del campo y los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy los constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos” (García, 1990:227).

FUENTES REFERENCIALES.

- Appadurai, Arjun (1991) "Las mercancías y la política de valor", en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas*. Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 17-87.
- Bourdieu, Pierre (1998) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.
- Galeano, Eduardo (1998) *Amares*. Alianza editorial, Madrid.
- García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.
- _____ (2002 [1982]) *Culturas Populares en el capitalismo*. Grijalbo, México.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency. An anthropological theory*. Clarendon Press, Oxford University Press, Great Britain.
- Gouy-Gilbert, Cécile (1985) "El nacimiento de un arte tradicional", en *Relaciones*, n°23, México, pp. 93-104.
- _____ (1987) *Ocumicho y Patamban. Dos maneras de ser artesano*. Collection Etudes Mésoaméricaines 11-10. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México.
- Maquet, Jacques (1999) *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste ediciones, Madrid.
- Méndez, Lourdes (1995), *Antropología de la producción artística*. Síntesis, Madrid.
- Novelo Oppenheim, Victoria (2002) "Ser indio, artista y artesano en México", en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, Vol. IX, n°25, sep-dic. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp.165-178.
- _____ (2013) "Lo bueno, lo malo, lo feo y lo bonito en los diablos de Ocumicho", en *Discurso Visual*. N°33, enero-junio. 2014, México, pp.64-72. Disponible en: <http://discursovisual.net/> (consulta 23/05/2014).
- Price, Sally (1993) *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI Editores, México.
- SRE, Secretaría de Relaciones Exteriores (1999) *Voces visuales de México. Visual voices of México*, Catálogo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museum of Latin American Art, Secretaría de Relaciones Exteriores, Washington D.C.
- Stromberg, Gobi (1979) "The amate bark-paper painting of Xalitla", en Nelson H. H. Graburn (ed.), *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the fourth world*. University of California Press, Berkeley, pp. 149-162.
- Reynoso, Louisa (1983) *Ocumicho*. Secretaría de Educación Pública, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México.
- West, Robert (2013 [1948]) *Geografía cultural de la moderna área tarasca*, Luis Lorenzo Esparza (traductor). El Colegio de Michoacán, Zamora.