

# Seminario de Conceptualización de Arte Contemporáneo. Anillos concéntricos y la discusión entre artesanía, arte popular y arte contemporáneo<sup>1</sup>

*Luis Álvarez Azcárraga<sup>2</sup>  
Raquel Mercado Salas<sup>3</sup>*

La tercera edición del Seminario de Conceptualización de Arte Contemporáneo se llevó a cabo del 26 al 30 de octubre de 2020. El evento tuvo una modalidad virtual debido a la pandemia por COVID-19; lo cual, sin embargo, significó la posibilidad de que los eventos se pudieran transmitir a través de Facebook Live y llegar a un público amplio.

Las actividades del seminario, en esta ocasión, giraron en torno a la exposición que alberga el Museo Espacio, «Anillos concéntricos», la cual reúne 50 piezas de artistas de diversas partes del mundo, como Kiyoto Ota, de Japón; Pablo Boneu, de Argentina; Aron Demetz, de Italia; y Héctor Velázquez, Marcela Díaz, Lourdes Moreno y Javier Marín, de México. Una caracte-

---

1 El Seminario de Conceptualización de Arte Contemporáneo se puede revisar de manera amplia en el canal de YouTube del Dpto. de Arte y Gestión Cultural <<https://www.youtube.com/channel/UChXN2tTJRb21oH3twtpnTnQ/videos>>.

2 Contacto: [luis.alvarez@edu.uaa.mx](mailto:luis.alvarez@edu.uaa.mx)

3 Contacto: [raquel.mercado@edu.uaa.mx](mailto:raquel.mercado@edu.uaa.mx)

rística de esta exposición es que se ponen en primer plano los procesos artesanales y los pigmentos utilizados por las y los artistas.

Teniendo esto como antecedente, las charlas y talleres del seminario tuvieron a especialistas en el arte contemporáneo y en los procesos artesanales, con énfasis en el diálogo entre las artes populares, los procesos artesanales, la cultura popular y las problemáticas alrededor de estos conceptos.

Los cursos y talleres ofertados durante el seminario fueron los siguientes: «Arte popular e identidad en el arte contemporáneo», a cargo de Martha Alicia Espinosa Becerra (26 y 30 de octubre); «Derivas para repensar la relación entre culturas populares y arte contemporáneo», a cargo de Roselín Rodríguez Espinosa (27 y 30 de octubre); y «Breve introducción a la curaduría mexicana», a cargo de Adriana Flores (28 y 29 de octubre).

La conferencia magistral, a cargo de Joaquín Barriandos, titulada «MANUFATURA. El trabajo artístico en la era del artesanado global», ocurrió el 28 de octubre a las seis de la tarde.

Como se señaló previamente, los eventos fueron transmitidos vía Facebook en el canal del Departamento de Estudios del Arte y Gestión Cultural; aunque el medio primario fue por Zoom, en donde se invitó principalmente a estudiantes de la universidad y de otros lugares del país, quienes pudieron interactuar con las talleristas y el conferencista.

## Arte popular e identidad en el arte contemporáneo

*Más que ser patrimonio de élite, es un bien que poseemos de manera propia y particular todos los integrantes de un grupo social. La cultura no es un hecho estático, sino dinámico, la cultura se transforma constantemente, resignificando procesos y conceptos.*

(Gabriel Medrano de Luna)

Este curso estuvo a cargo de Martha Alicia Espinosa Becerra, y tuvo como objetivos el reconocer los límites históricos del arte popular mexicano, reconocer su identidad a partir de casos concretos y hacer una revisión de la relación del arte popular con la exposición «Anillos concéntricos» del Museo Espacio.

En la primera sesión del curso, Martha Alicia Espinosa realizó un recorrido histórico para conocer la valorización y revalorización del arte popular mexicano, desde la época de la Independencia, a principios del siglo XIX, pues los elementos populares y artesanías fueron usados como elementos de identidad mexicana, particularmente aquellos que tenían características que remontaban al pasado indígena. En 1889, en el pabellón de México en la Exposición de París, se llevaron vestidos típicos que representaron a los habitantes del país con sus costumbres. En 1921, con la creación de la Secretaría de Educación Pública, se impulsó un arte mexicano y una escuela nacionalista, además de otros proyectos paralelos, como la primera exposición de artes populares y el texto *Las artes populares de México* del Dr. Atl. También es de destacar el trabajo de Roberto Montenegro y Jorge Enciso, ambos artistas que fomentaron las artes populares tanto en sus colecciones como en su obra plástica. En 1940 surgió el Primer Congreso Indigenista, organizado por Alfonso Caso, Daniel Rubín de la Borbolla y otros académicos, que marcó la pauta para las políticas indigenistas en México y América Latina. Otros eventos que influyeron en la construcción de la identidad a partir de las artes populares fue el nacimiento del Instituto Nacional Indigenista en 1948 y el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares en 1952, además del nacimiento del Museo de las Culturas Populares en 1982, que surgió para dar reconocimiento a las diferentes culturas del país y el acervo que el Estado mismo ha coleccionado para su preservación.

Evidentemente el indigenismo y el intento por preservar el pasado cultural también se encuentra en las artes plásticas, particularmente en el muralismo, como se ve plasmado en las obras de Diego Rivera, José Chávez Morado y Francisco Eppens, entre otros.

La UNESCO, a partir de las convenciones internacionales y resoluciones, fue un importante impulsor para la protección, conservación y difusión del folclore y el patrimonio cultural de los países miembros, que incluyen la diversidad cultural y la dimensión inmaterial de la cultura para su protección.

Con base en el trabajo de Marta Turok y Gabriel Medrano, la expositora exploró las características y elementos que caracterizan al arte popular en su materialidad, que se expresa en lo que conocemos como trabajo artesanal o artesanías. En concreto, las artesanías son producciones manuales que se aprenden tradicionalmente de padre a hijo, aunque rara vez hay un registro de los procesos, pues se dan por medio de la tradición oral.

Otra característica importante es que los objetos que se producen no son seriados y, por ende, producen piezas únicas; en contraposición a la producción en serie. Cada proceso artesanal es único y está ligado a la materialidad y tradiciones del lugar donde estas piezas se producen, por lo que el lazo de lo artesanal a la identidad es un aspecto a destacar.

Por otro lado, el anonimato es otra cuestión que caracteriza al trabajo artesanal, con excepción de los casos en los que el artesano o la artesana ha ganado cierto renombre social, aunque aquí intervienen el mercado y los procesos económicos que trascienden el propio trabajo artesanal. La artesanía, pues, se encuentra anclada al «arte popular» y, desde el punto de vista canónico, fuera de los circuitos del arte culto y/o académico.

La producción artesanal también está vinculada o cercana a la producción de productos naturales, por lo que los objetos comunican también a través de su materialidad, mostrando qué tipo de recursos hay en la región específica en la que se creó. Otro aspecto que nació con respecto al objeto artesanal durante el siglo xx fue el del coleccionismo, que impulsaron María Teresa Pomar y Virgilio Fernández del Real, entre otros.

En la segunda sesión del curso, Martha Espinosa explicó algunas de las dimensiones del trabajo artesanal mexicano y el arte contemporáneo, explorando algunas de las convocatorias que las instituciones han realizado para mostrar el trabajo de artistas, como es el caso de la bienal «Arte/Sano ÷ Artistas», que se ha convertido en un importante evento para el rescate y difusión de las técnicas artesanales. En su versión 6.0 de 2019, la bienal realizó una exposición que amalgamó oficios y prácticas, al igual que un rescate de objetos y materias primas de la naturaleza, incorporándolos a un discurso de las artes.

Martha Espinosa también exploró el trabajo de Sshinda, un juguetero de Santa Cruz de Juventino Rosas, Guanajuato, a partir de un estudio de Gabriel Medrano, quien estudió de manera profunda el juguete popular de Guanajuato en toda su diversidad. En el curso mostró una entrevista al maestro juguetero, en el que narra de viva voz sus historias y sus procesos. El mismo Sshinda muestra cómo sus creaciones se relacionan con la identidad y la cosmovisión de su comunidad, Juventino Rosas. Estas tradiciones que le enseñaron sus padres y abuelos las busca preservar y difundir, tanto con sus padres como con las personas a las que transmite su testimonio. Los mismos objetos artesanales son testimonios de esas historias, leyendas y mitos.

Dentro de su intervención, Martha Espinosa también analizó algunas de las obras de «Anillos concéntricos», en las que se exploran las prácticas artesanales dentro del arte contemporáneo. Las piezas intentan rescatar los saberes artesanales, desde el barro, el hilado y deshilado de Aguascalientes y el telar, entre otros. También la exposición intentó darle el mismo peso a los artistas y a los artesanos, al colocar sus nombres en el texto de sala, debido a que tradicionalmente su trabajo queda en el anonimato.

La exposición, pues, intenta conectarse con el arte popular por el tejido discursivo entre los procesos y los materiales que se aterrizan en un contexto contemporáneo y geográfico, cosa que el discurso curatorial realizó de manera explícita.

## Introducción a la curaduría mexicana

El taller impartido por Adriana Flores, Introducción a la Curaduría Mexicana, comenzó contextualizando la historia de las exposiciones en México o que representaban a México en el extranjero, como las famosas exposiciones universales de París, entre las que se cuenta el pabellón mexicano de 1889 del Palacio Azteca, hasta las transiciones del siglo xx, como «La exposición de artes populares» de 1921, con la participación del Dr. Atl y Manuel Gamio en calidad de principales promotores. Estos dos ejemplos se asemejan, aunque en distintos momentos históricos, por la pregunta de «lo mexicano» y su relación también con la construcción de un Estado nacional. Estos movimientos de comunicación con el exterior dieron cierta visibilidad a las prácticas artísticas, pero además generaron en el territorio mexicano iniciativas como la creación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. Sin embargo, a través de esta construcción de sentido, Adriana Flores introdujo parte de las preguntas más interesantes de la primera mitad del siglo xx en México, las cuales conformaban también el cambiante panorama internacional: por un lado, la crítica a estas primeras exposiciones por parte de los artistas del muralismo, pues lo que mostraban eran «tiendas de baratillos» con mercancías mexicanas, con objetos populares; y, por otro lado, la vanguardia de los muralistas mexicanos, principalmente los varones, vinculados con los discursos socialistas que amenazaban los propios discursos internacionales frente a los bloques en los que se caracterizaban las décadas de los 30 y 40. Entre el objeto de consumo y la li-

beración, entre la construcción de una identidad mexicana y los conflictos que generaba, al interior de un país más diverso de lo que podía verse plasmado en el arte y los discursos oficiales, se dio la modernización del país.

Esta introducción nos hace ver, poco a poco, de qué manera las figuras como Alfonso Caso (comisario de la exposición de 1940 «Esplendores del arte mexicano»), al mismo tiempo que construyeron el panorama de una memoria y una arqueología mexicana, también oscilaron entre los movimientos intelectuales del Ateneo de la Juventud y el Hiperión mexicano, de la mano de inyecciones del extranjero con figuras como Nelson Rockefeller. Justamente, al ser un taller introductorio, nos dejó -como espectadores- hacernos preguntas y establecer relaciones a partir de lo que Adriana Flores desarrolló en su presentación. El recorrido presentó el distanciamiento como punto de inflexión en los años sesenta entre el arte presentado como política pública del Estado y los movimientos de los trabajadores de la salud, obreros y estudiantiles, derivando en nuevas formas y discursos de realizar arte. A partir de ese momento surgieron los salones independientes a finales de los años sesenta y los grupos de los años setenta y ochenta, a quienes se está rescatando ahora mismo por parte de distintas iniciativas de archivo e investigación en México.

La segunda parte de este taller estuvo enfocada a identificar otros factores y agentes importantes en la construcción de la idea de la curaduría mexicana. Entre estos agentes encontramos, por ejemplo, la conformación de las y los intelectuales que escriben crítica de arte. La primera en escribir sobre el trabajo de investigación teórico y práctico en el hecho expositivo fue Raquel Tibol, al nombrar la curaduría como tal. A partir de los años ochenta, Adriana se enfocó en identificar la entrada de lleno del neoliberalismo en México y la forma en que este se tradujo de manera material e identificada con ciertas iniciativas gubernamentales y privadas. María Guerra, con exposiciones como «Las nuevas majas», fue una de las artistas y teóricas del arte que han sembrado nuevas visualidades, aunque lamentablemente su muerte temprana no le permitió mostrar todas las posibilidades de lo que había iniciado con estas propuestas. Otra de las figuras que recalcó la expositora fue Rubén Bautista en La Quiñonera y Guillermo Santamaría en distintos espacios como la Casa del Lago, Museo Tamayo y Centro Cultural Santo Domingo, entre otros. Entre los años ochenta y noventa existieron agentes bien identificados como coleccionistas, curadores, artistas e inversionistas privados, quienes comenzaron a ser reconocidos como

circuito o sistema del flujo de la producción, distribución y consumo. Aunado a estas relaciones, el camino de la curaduría se institucionalizó.

En los años noventa los museos comenzaron a movilizar sus colecciones, un ejemplo es el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, el Museo Ex Teresa Arte Actual, el Museo Carrillo Gil y en 1991 Curare: espacio crítico para las Artes. Pero sin duda, un momento de autoconsciencia, por decirlo de alguna manera, fue la mesa de debate «¿Curadores para qué?» organizada por Guillermo Santamarina en 1997 en el Ex Teresa Arte Actual. Aunque bien es cierto que lo que mostró Adriana Flores fue una introducción a la curaduría sobre todo centrada en la producción de la Ciudad de México, se podría plantear, por otro lado, la necesaria tarea de reunir un ejercicio semejante en la ciudad de Aguascalientes. Frente a este panorama, Adriana cerró su intervención con preguntas sobre la práctica curatorial en el siglo XXI como la revisión de las perspectivas profesionales en la educación superior, la curaduría como generadora de públicos, las nuevas generaciones y la autogestión curatorial, entre muchas otras más.

### **Derivas para repensar la relación entre culturas populares y arte contemporáneo**

El tercer taller, «Derivas para repensar la relación entre culturas populares y arte contemporáneo», es un ejercicio de pensamiento que se desprende de la investigación doctoral de la expositora, Roselin Rodríguez Espinosa, quien comenzó planteando desde dónde realiza las hipótesis que dan pie a su propuesta, las ciencias sociales implicadas, las prácticas artísticas, la producción popular de objetos, etcétera. Por ello, el primer acercamiento es el de tomar en cuenta que existe, aunque sea de manera teórica, una distinción entre los productos artesanales respecto al arte popular y lo que entendemos como cultura de masas, todo ello visto desde la perspectiva discursiva de la antropología, etnografía y economía, entre otras disciplinas. ¿Para qué?, para poder plantear que estas relaciones a lo largo del siglo XX se modificaron precisamente porque lo que implica cada una de ellas también fue especializándose y nombrando fenómenos de manera cada vez más concreta. Así, Roselin hizo un registro oral y sintético de las transiciones de las vanguardias de principios del siglo, pasando por las neovanguardias de los cincuenta a los años ochenta y la con-

figuración de lo que hoy conocemos como el movedizo territorio del arte contemporáneo actual. En ese relato, no sin formular la necesidad de poner en cuestión las formas en las que se construye (sujetos hegemónicos patriarcales, jerarquías, visualizadas privilegiadas, por estar integradas en un ecosistema, instituciones, etcétera), y ciertas advertencias, Espinosa mostró ejemplos de exposiciones, en una línea del tiempo, de artes populares como «La exposición de artes populares» realizada en París, en 1921, en el periodo presidencial de Álvaro Obregón. Estos objetos que circulan en este tipo de exposiciones y que son parte de colecciones individuales, por ejemplo, la de Diego Rivera, o inclusive de André Bretón, comienzan a generar esta historia de frontera entre lo que se consideraba el arte y su límite o separación de las artes populares o el gusto de masas. De ese periodo de los años cuarenta y cincuenta, existió un espacio de tiempo de entre treinta y cuarenta años para la inauguración del Museo Nacional de las Culturas Populares de 1982. En ese momento ya existía una multiplicidad de miradas que debatían ¿quién es el sujeto popular? Se mencionan textos como *Culturas populares y política cultural*, en donde se vinculan personajes como Carlos Monsiváis y Néstor García Canclini, entre otros tantos. El museo reunirá una serie de objetos como cómics y pósters, que son síntoma de una amplitud de lo popular que no necesariamente está, o se encuentra emparentado, con lo artesanal o con las tradiciones generacionales de estas prácticas.

La segunda sesión del taller de Roselin Rodríguez Espinosa ubicó todos los referentes teóricos de cara a exposiciones y piezas concretas, para así establecer un diálogo entre las dos perspectivas. Ella, tal y como lo había hecho Adriana Flores, tomó a modo de referente importante la exposición «Veinte siglos de arte mexicano», de la década de los cuarenta, al igual que un espacio donde convergen las más divergentes ideas de lo popular en ese contexto, pero que es además una estrategia diplomática para resolver o intentar resolver una serie de fricciones entre México y Estados Unidos al proponer esta muestra en el MOMA. El antecedente es importante, pues al pensar lo popular urbano, principalmente con uno de los artistas que más ha trabajado Roselin, Melquiades Herrera, se puede ver, por ejemplo, cómo aparecen no solo los objetos, sino también la parodia del hecho expositivo de los cuarenta en *The museum the Modern Art, store stand*, el cual en 1997 fue expuesto en la escuela de diseño de Bellas Artes en México, pero que presentaba al museo como un puesto de tianguis con un subtítulo: Melquiades Herrera no es caro. A partir

de estas referencias que vinculan lo ocurrido entre las neovanguardias y el arte contemporáneo de los años noventa, la expositora colocó ejemplos de distintos artistas y colectivos en los que se puede rastrear y problematizar el problema de comprender ¿qué es lo popular?, ¿con qué prácticas barrocas de las formas y de las economías se relaciona? y, por supuesto, en nuestro tiempo, ¿por qué es tan importante plantearse este tipo de preguntas frente a un aparato gubernamental cuya base de acción está anclada a esa misma idea del pueblo, de las masas y de lo popular? Finalmente, Roselin mostró dos ejercicios curatoriales y artísticos en los que ella misma ha participado: por un lado, MUME (Museo Mexicano), un proyecto de museo nómada titulado New Popular Baroque y la pieza única de *Bikini Wax, sa la na, a yuum, iasis/laissez faire-laissez passer*, que establecen una inflexión histórica ocurrida en los años noventa y que permea la sensibilidad de los sujetos productivos de los años veinte del siglo XXI y quienes además están (estamos) vinculados por esa *naftalgia* de los objetos urbanos accesibles por los medios masivos en los últimos cuarenta años, entre los que se encuentra, por supuesto, el fenómeno Keiko. Roselín Rodríguez Espinosa propuso enfoques y líneas de lectura que aún se encuentran en proceso, pero cada una de ellas conforma un horizonte de pensamiento latinoamericano materialista de larga duración y de lo que habrá que estar al pendiente.

## **MANUFATURA. El trabajo artístico en la era del artesanado global**

En la conferencia magistral titulada «MANUFATURA. El trabajo artístico en la era del artesanado global», Joaquín Barriendos explora la exposición «Anillos concéntricos». El expositor señala que debido a las circunstancias actuales no ha podido explorarla físicamente, pero la conoce a través de la mediación de la pantalla, lo que nos invita a preguntarnos acerca de la objetualidad, la materialidad de la obra de arte y la vida de los objetos. Su aproximación es a través de la creación y del creador, partiendo de la mano de quien crea, la que trabaja la materia y la moldea. Con Engels, señala que tanto el objeto como la mano se producen a sí mismos, son objetos inseparables, están «maniatados»; hay una relación intersubjetiva. Los objetos salen de las manos de los trabajadores, y el trabajo queda alienado a las mercancías, hay una transubstanciación de la vida del trabajador a la vida de los objetos comerciables.

Para los artistas soviéticos constructivistas, como Tatlin, Stepánova y Meyerhold, los objetos debían ser camaradas, debían estar en igualdad de circunstancias con los trabajadores para lograr una revolución social y estética. Barriendos, pues, divide su exposición en tres elementos: la mano, el trabajo y el objeto.

En «Anillos concéntricos» hay un centro que sugiere que la mano y el objeto están atados a un punto fijo, la tesis pareciera ser que el centro de todo objeto está en la artesanía. La exposición parecería sugerir entonces que el arte contemporáneo también está buscando su propio origen en la manufactura del objeto artesanal. Incluso la teoría del arte actual se ha dedicado a explorar esa posibilidad. En veinte años ha habido un cambio radical, pasando por el neoconceptualismo, hasta llegar a un artesanado global transmigrante, para pensar en el trabajo material del arte. Algunos circuitos importantes del arte contemporáneo lanzaron exposiciones, publicaciones e investigaciones donde se exploran las «artesanías críticas» o el nuevo pensamiento crítico de lo artesanal. La mano se ha convertido, nuevamente, en el centro de algunas de estas reflexiones en torno a la creatividad humana y el pensamiento corporeizado.

La palabra *manufactura* muestra la relación entre la mano (*manus*) y el hacer (*facere*), es decir, lo que tiene el sello de la mano. Pero en el siglo xvii, esta palabra adquirió una nueva acepción, para referirse a aquello que es creado en serie o por una máquina. Factura pasó de ser «la factoría de la mano» a «la factoría de la fábrica», en la que la mano y la huella quedan sometidas e invisibilizadas. Barriendos usa «Manufaktura», para usar el término *faktura* que usaban los constructivistas, haciendo alusión a una mano que dice, no solo hace.

Por tanto, la charla gira alrededor de un discurso marxista en el que se ponen en juego los conceptos artísticos desde el constructivismo, el Movimiento Arts & Crafts y el Bauhaus, en los que el arte, el diseño, la industria y el trabajo artesanal son conceptos que se ponen en juego y dialogan, pero también discuten y caen en contradicciones.

Barriendos se vuelve a preguntar si el arte contemporáneo está buscando su centro en lo artesanal, y a partir de la exposición «Anillos concéntricos» encuentra la mano, la huella, la acción y la colaboración. En todas las obras, pues, se nota esa mano que no es genial ni virtuosa, sino «manufaktura», atada al trabajo, junto a los materiales, a la mano trabajando la mano como objeto.

La propuesta de Barriendos también acerca del nuevo artesanado global explora el trabajo artístico en el retorno de los objetos, los cuerpos y las ma-

terialidades. Los objetos ya no son inaccesibles para este artesanado, incluso parece que ya no nos necesitan, particularmente ahora que no son accesibles debido al confinamiento por la pandemia.

Barriandos apuesta por una nueva autonomía del arte, pero no una en la que la belleza es inaccesible y lejana, sino una en la que se explora una nueva concepción de la materialidad radical, en la que el artesanado actual se hace preguntas viejas en las realidades actuales.

