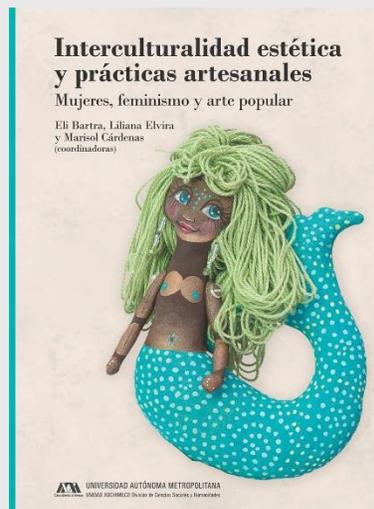


Interculturalidad, feminismo y arte popular

Eli Bartra, Liliana Elvira y Marisol Cárdenas (coords.), *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular*, México, UAM-X, 2019

Abraham Nahón*



Este libro es un trabajo colectivo coordinado por las investigadoras Eli Bartra, Liliana Elvira y Marisol Cárdenas, con una excelente obra de la artista Vanessa Salas para ilustrar la portada. Como investigadora pionera en estudios sobre feminismo en México (hace más de 40 años) y actual coordinadora del doctorado en Estudios Feministas en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Eli Bartra ha aportado una visión crítica y singular al trabajar desde hace años el arte popular desde una mirada feminista. Dos investigadoras que también colaboran como coordinadoras y con textos analíticos refrendan un diálogo intergeneracional e interdisciplinario en estos importantes estudios. Es Bartra quien desde la introducción plantea la ruta crítica y sentido del libro: arte popular, feminismo, interculturalidad, tradición y

modernidad, relaciones asimétricas, diversidad regional, técnicas y prácticas artesanales. Todo ello, transitando en diversas realidades, ritualidades y escenarios de Ecuador, Brasil, Perú, Colombia, Uruguay y México, donde los coloquios han sido la estrategia empleada para incrementar la comunicación e intercambio de ideas entre investigadoras y practicantes del arte popular, tal como señala Bartra:

El principal objetivo de estos coloquios y de la difusión del conocimiento que de ellos surge es dar visibilidad al artesanado y al arte popular —realizado mayoritariamente por mujeres— cuya feminidad ha pasado inadvertida. Para lograr esta finalidad se pretende continuar y ampliar el diálogo tanto académico como con las artesanas a fin de enriquecer y profundizar cada vez más en el conocimiento de esta temática en nuestra América. En distintos países se ha estudiado el trabajo artesanal y el arte popular de las mujeres desde diversas disciplinas, pero, en buena medida, cada una de las estudiosas, y unos pocos estudiosos, se han encontrado un tanto aisladas, pues existen escasos espacios formales para entablar diálogos fructíferos en este campo.

Asimismo, nos muestra los antecedentes de este amplio proceso de organización colectiva en tres coloquios: el primero realizado en la UAM–Xochimilco en 2014; el segundo en la Universidad de Vale do Rio dos Sinos, en Porto Alegre, Brasil, un año después; y el último en el Instituto de Patrimonio Natural y Cultural en Quito, Ecuador, en 2017. En uno de los argumentos de su introducción aborda uno de los problemas centrales que nos plantea el trabajo artesanal/artístico hoy en día: “No hay proceso artístico, popular o ilustrado, que valga sin la comercialización y la recepción que cierra el círculo”.

Enfatizo este aspecto, ya que se ha demonizado la comercialización del arte en general: poco se discute sobre las estrategias asumidas ante las adversidades en la creación y venta de arte/artesanía; se prefiere la precarización de los/las artistas conforme al prejuicio de su “pureza”, de poder “vivir del aire”, de ejercer su oficio solamente “por amor al arte”, compitiendo por unas cuantas becas proporcionadas por el Estado —principalmente para una élite— o, en estas tendencias de la virtualidad, de sostenerse por los *likes* en las redes sociales. Bartra, en cambio, nos plantea cómo se fue ocultando por algunos mitificadores una realidad que en este libro se analiza, la cual implica reflexionar en la sobrevivencia de la producción de arte/artesanías locales con nociones de socialidad de saberes, de conocimientos y de abordajes con una estética singular, derivadas de sus propias comunidades. Ello sin dejar de mirar algunos de los riesgos y dificultades que

enfrentan los mercados locales (o el mercado alternativo) en su lucha contra el mercado hegemónico, dominante.

El artículo “Artesanía patrimonial y comercio justo”, de Catalina Sosa, señala alguno de estos aspectos al relatar experiencias de comercio justo en el Ecuador. Sin duda, es un tema central, donde se requiere hacer una distinción entre ciertos mercados alternativos y regionales. En esta necesaria reflexión histórica y presente, hay que rescatar en nuestro país, por ejemplo, esa “economía de un sistema de mercados en México”, como denominaron los antropólogos Malinowski y Julio de la Fuente a su estudio pionero realizado en 1940 en el valle de Oaxaca. La pregunta nodal sigue vigente: ¿cuál es la función de los pequeños y numerosos mercados distribuidos por esa región? Claro que, adaptada a nuestro tema de interés, en una etapa hegemónica de comercialización global, la pregunta implicaría todas las estrategias de difusión y ventas consideradas incluso en el despliegue de estos coloquios. Las técnicas utilizadas y rescatadas, las estrategias de enunciación, la inventiva de narrativas textiles, la construcción de lo femenino en objetos de cerámica, la resignificación en las representaciones estéticas contemporáneas, así como la noción de artesanía patrimonial, está continuamente haciéndonos pensar en estas otras alternativas de creación y de construcción de diversos sistemas de mercado.

“La interculturalidad antagónica”, planteada por Ileana Almeida, se refiere a las culturas indígenas que en su interacción dialogan con una cultura dominante que posee una visión colonial, y a cómo subyacen códigos y significados indígenas en rituales o imágenes femeninas. Tal es el caso, por ejemplo, de la Fiesta de la Mama Negra, celebrada en la ciudad de Latacunga y en las comunidades indígenas de Cotopaxi, en Ecuador, en la cual está contenida la divinidad andina de la Pachamama. Almeida indica cómo la presión del turismo y el mercado de masas van despojando a esta fiesta de su significado para convertirla en mera diversión para turistas. Según señala la autora:

La cultura colonialista pasó a ser la dominante y las culturas indígenas, las dominadas, de ahí que la relación que se dio entre ellas puede definirse como un caso de interculturalidad antagónica. No obstante la enorme presión que tuvieron que soportar las tradiciones indígenas para ser sometidas o hacerlas desaparecer a lo largo de los siglos posteriores al descubrimiento, se han dado no pocos procesos espontáneos de interculturalidad.

Así, se pueden entender esos procesos desiguales de la interculturalidad como inacabados, y por ende se deben revisar y analizar continuamente.

En el texto “Arte popular y artesanía en resistencia”, de Amanda Motta, se analiza cómo la mirada política implica una metodología y un posicionamiento hacia las mujeres. *Mene* en yoruba significa “nunca estar sola”; es el nombre asumido por un grupo de mujeres negras que han sido excluidas de diversos ámbitos sociales y laborales, por lo que reivindican su derecho a un trabajo creativo (no sólo relacionado con quehaceres domésticos) en donde la artesanía se vuelve una forma de resistencia para tratar de luchar contra una situación lapidaria que la investigadora Angela Davis ha señalado desde la década de los ochentas: “Las mujeres negras de la clase trabajadora viven un triple prejuicio: por ser mujeres (en una sociedad patriarcal), negras (en una sociedad racista) y por ser de la clase trabajadora (en una sociedad clasista)”. El ensayo reflexiona sobre este grupo de mujeres negras recientemente creado en el municipio de São Lourenço do Sul en el sur de Rio Grande do Sul, Brasil.

Siguiendo esa indagación sobre la estética y ritualidad afrodescendiente, Marisol Cárdenas analiza “El habla del agua en los altares afrodescendientes: una estética ritual cimarrona”, que es parte de su investigación transdisciplinaria afroestéticas. El texto se centra en la fuerza multidimensional de los altares afrodescendientes, en el habla del agua y en los símbolos comunitarios que implican lenguajes y objetos diversos:

Es así que el altar, al ser un hecho estético a descifrar —razón por la cual pudo camuflarse en mestizajes diversos—, logró acompañar los pasos de este pueblo a través del tiempo, siendo ese canal de comunicación y empoderamiento espiritual, a pesar de las condiciones de migración forzada que vivió gran parte de la población del continente africano.

Sin dejar de lado la noción política —un altar se vincula por ejemplo a Berta Cáceres, luchadora ambiental que dio la vida por el río Gualcarque— al inscribir estos actos creativos y de una interculturalidad estética crítica como un bastión político de equidad, justicia y reparación social.

De igual manera, podemos reflexionar con Danielle Araújo, en “A construção do feminino na produção dos objetos de cerâmica” en las localidades de Tope (Brasil) y Pucará (Perú) o con Ágelica María Cárdenas en “Cerámica Sarayaku: saber femenino, un acto de reafirmación”, que sobresale de entre las diferentes propuestas cerámicas por ser “un saber-hacer eminentemente femenino, en la región andina”, en la Amazonía del Ecuador, donde, según señala la investigadora, “el conocimiento en torno a la cerámica es privilegio de las mujeres [...] la mujer constituye el tronco que sos-

tiene la cultura del pueblo originario kichwa de Sarayaku, de ella se desprenden diferentes saberes que permiten mantener viva la tradición”. Nos provoca a pensar en las ritualidades de estos saberes de la cerámica, como la de Tlayacapan, Morelos (México), realizados por la artesana Felipa Hernández, cuyas piezas cerámicas denominó “Juego de aire”, utilizándolas en el proceso de curación ritual de los padecimientos que provocan precisamente los malos aires que se encuentran en la naturaleza. Tal como acota la investigadora Alma Barbosa, esta obra constituye uno de los raros conjuntos escultóricos que escenifican acciones colectivas con fines rituales.

El libro cuenta además con agudos análisis sobre arte textil: el de Fanny Montes sobre la “Mochila *wayuu*” (Colombia), el de Edla Eggert “O que aprendemos quando artesanamos juntas!” (Brasil); o “Mantas traperas, tradición textil en manos de mujeres” (Uruguay), de Paula Larghero, Hersilia Fonseca, Cecilia Jones y Virginia D’Alto. El ensayo “Quem tem medo da cerâmica e do barro...” de Roberta Barros y Leandra Espírito; así como “Los sonidos del silencio: música y estética feminista”, de María Guadalupe Huacuz; o los textos poéticos “Un pacto de ternura con la vida...”, del cantautor Patricio Guerrero, y “No me supongas”, de Diana Vallejo.

La reflexión de Eli Bartra en su trabajo “¿Borrar fronteras? Arte popular y artesanías”, es una mirada crítica a la globalización homogeneizante que abriga la posibilidad de pensar en la recuperación identitaria y cultural apoyándose también en esas diferencias/diálogos de la interculturalidad y sus aparentes fronteras. En la lucha entre naciones, entre identidades, entre arte popular y arte ilustrado, incluso entre el cuerpo desnudo y vestido, puede haber resignificaciones al considerar aquellas fronteras como punto de partida para la afirmación de diferencias que no impliquen desfavorecer a ninguno de los involucrados. Otro punto clave de su análisis es la noción de experiencia, la cual atraviesa la publicación y las metodologías adoptadas por investigadoras y creadoras.

El ensayo de Cynthia Martínez aborda la relación de los espacios arquitectónicos con los objetos que se exhiben para potenciar su significación, centrándose en la obra de la artista Claudia Fernández, específicamente en su exposición *Ceremonia*, albergada por el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo, en 2017. Con una observación detallada, así como sugerentes cuestionamientos, el ensayo indaga en la puesta en escena de estos objetos de arte popular como activadores de nuevos relatos, que incrustados en espacios de arte contemporáneo logran una escenificación, una lectura y una contextualización creativa, estimulando con ello una experiencia distinta.

El análisis de artistas de Oaxaca es imprescindible, al ser un epicentro artístico y multiétnico en México y Latinoamérica. La investigadora Liliana Elvira aborda el trabajo de mujeres alfareras (Angélica Vásquez, Maricela Gómez, Teresa Mendoza y Sara García) en sus ejercicios creativos de autorrepresentación. Así, de manera creativa se visibilizan e implican en una obra densa que contiene narrativas, historias de vidas y leyendas bajo una inventiva popular que las coloca como sujetos activos, dándole su rostro femenino a un arte comúnmente invisibilizado y anónimo. La inmersión en su experiencia y significación de las diversas prácticas artesanales y estéticas es nodal para entender su posicionamiento como mujeres que afirman un arte popular en femenino. Esto se conecta con el texto “El arte textil permite ver, a través de otras mujeres, la propia vida”, de una artista oaxaqueña y amiga entrañable: Mariana Grapain. Ella describe momentos de su vida, genealogía y formación hasta llegar a la decisión de abrir su estudio textil para trabajar en colaboración con bordadoras y tejedoras. La tradición textil surgida de manera familiar y comunitaria al asumir con orgullo su ascendencia de Ixhuatán, en el istmo de Tehuantepec, adquiere un papel relevante en un oficio creativo donde Mariana ejerce la importante labor de rescatar iconografías sepultadas por el tiempo y relegadas por el mercado hegemónico. La tradición se ve amenazada por procesos industriales, pero eso mismo la dota de conciencia y la orilla a defender, desde (las escrituras de) los bordados, lo que pertenece a su (y nuestra) historia. Pero siempre a través de un diálogo entre las nuevas creaciones y el rescate de diseños tradicionales, en una constante tarea de invención que fortalece una estética propia que resuena en varias latitudes y coordenadas sensitivas. Con Mariana Grapain, así como con otras diseñadoras, artistas, artesanas, refulge la noción de experiencia de vida ante las adversidades que cada una de ellas ha tenido que remontar en un medio desigual, centralizado y dominado por hombres. Hay que insistir en estos procesos de afirmación, sustentados en la comunidad, en la solidaridad y la creatividad femenina que emerge con la fuerza volcánica de un saber oculto (u ocultado) por largos años.

* Profesor investigador, Instituto de Investigaciones en Humanidades, UABJO.