

ARTE POPULAR MEXICANO. GENEALOGÍA DE UNA CATEGORÍA POLÍTICA

MAAI ORTÍZ

Universidad Autónoma Metropolitana, México (UAM-X)
México

Aceptado para publicación el 13 de noviembre de 2025

Resumen

El arte popular mexicano no es una categoría neutral; es un concepto político que articula identidad, poder y economía. Desde la “Exposición de artes populares” de 1921, organizada por Dr. Atl, Roberto Montenegro y Jorge Enciso, hasta la actualidad el Estado mexicano —junto con instituciones privadas y académicas— ha utilizado esta noción para integrar las expresiones indígenas en la narrativa nacional. No obstante, estas producciones han estado históricamente subordinadas a jerarquías coloniales y raciales, situándose en un margen difuso entre el “arte” y la “artesanía”. Un análisis genealógico del concepto permite identificar periodos clave (1921-2023) en los que ha sido instrumentalizado bajo determinadas lógicas discursivas generadas por museos, políticas culturales, programas de apoyo y dinámicas de mercado. En este análisis, se evidencia la tensión entre la valoración nacionalista y la explotación económica de las comunidades productoras. Eventos recientes, como “Original” (2021) y la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas (2022), buscan replantear estas categorías, aunque el problema del racismo cultural persiste. Propongo explorar la categoría de arte popular mexicano como un dispositivo estratégico, marcado por disputas coloniales, raciales y económicas. Subrayo el carácter conflictivo del arte popular en México, desde el cual es posible cuestionar los usos actuales de esta noción y su compleja relación con el Estado, el mercado y las instituciones.

Palabras clave: arte popular mexicano, nacionalismo, colonialidad, patrimonio cultural.

MEXICAN FOLK ART. GENEALOGY OF A POLITICAL CATEGORY

Abstract

Mexican folk art is not a neutral category; it is a political concept that articulates identity, power, and economy. From the 1921 “Folk arts exhibition”, organized by Dr. Atl, Roberto Montenegro and Jorge Enciso, to the present the Mexican state —together with private and academic institutions— has used this notion to integrate Indigenous expressions into the national narrative. Nonetheless, these productions have historically been subordinated to colonial and racial hierarchies, placing them in a diffuse margin between “art” and “craft.” A genealogical analysis of the concept makes it possible to identify key periods (1921-2023) in which it has been instrumentalized under specific discursive logics generated by museums, cultural policies, support programs, and market dynamics. This analysis reveals the tension between nationalist valorizations and the economic exploitation of producing communities. Recent events, such as “Original” (2021) and the Federal Law for the Protection of the Cultural Heritage of Indigenous and Afro-Mexican Peoples and Communities (2022), seek to reframe these categories, although the problem of cultural racism persists. I propose examining the category of Mexican folk art as a strategic device marked by colonial, racial, and economic disputes. I underscore the conflictive nature of folk art in Mexico, from which it becomes possible to question the current uses of this notion and its complex relationship with the State, the market, and institutions.

Keywords: Mexican folk art, nationalism, coloniality, cultural heritage.

ARTE POPULAR MEXICANA. GENEALOGIA DE UMA CATEGORIA POLÍTICA

Resumo

A arte popular mexicana não é uma categoria neutra; trata-se de um conceito político que articula identidade, poder e economia. Desde a “Exposição de artes populares” de 1921, organizada por Dr. Atl, Roberto Montenegro e Jorge Enciso, até a atualidade o Estado mexicano — em conjunto com instituições privadas e acadêmicas — tem utilizado essa noção para integrar as expressões indígenas na narrativa nacional. No entanto, essas produções têm estado historicamente subordinadas a hierarquias coloniais e raciais, situando-as em uma zona difusa entre “arte” e “artesanato”. Uma análise genealógica do conceito permite identificar períodos-chave (1921-2023) nos quais ele foi instrumentalizado sob determinadas lógicas discursivas geradas por museus, políticas culturais, programas de apoio e dinâmicas de mercado. Essa análise evidencia a tensão entre a valorização nacionalista e a exploração econômica das comunidades produtoras. Eventos recentes, como “Original” (2021) e a Lei Federal de Proteção do Patrimônio Cultural dos Povos e Comunidades Indígenas

nas e Afro-mexicanas (2022), buscam reformular essas categorias, ainda que o problema do racismo cultural persista. Proponho explorar a categoria de arte popular mexicana como um dispositivo estratégico marcado por disputas coloniais, raciais e econômicas. Destaco o caráter conflitivo da arte popular no México, a partir do qual é possível questionar os usos atuais dessa noção e sua complexa relação com o Estado, o mercado e as instituições.

Palavras-chave: arte popular mexicana, nacionalismo, colonialidade, patrimônio cultural.

Introducción

El concepto de arte popular en México constituye un campo de debate que articula cultura y poder a través de identidades subalternizadas/colectividades indígenas y sus símbolos materializados en vasijas, textiles, juguetes, objetos ceremoniales, de uso cotidiano. Al igual se incluye otros elementos materiales, pero también inmateriales, los cuales en la actualidad son entendidos como patrimonio cultural. Desde la icónica “Exposición de artes populares” en 1921 organizada por Roberto Montenegro y Jorge Enciso esta categoría ha sido empleada tanto por el Estado, instancias privadas y académicas para integrar las producciones indígenas a la narrativa nacional. Sin embargo, su definición ha estado marcada por jerarquías coloniales y raciales que subordinan estas expresiones al arte tanto europeo como nacional.

En este artículo propongo abordar una genealogía crítica del arte popular en México a partir de cinco períodos entre 1921 y 2023, analizando su instrumentalización en políticas culturales, proyectos museísticos, publicaciones académicas y programas de apoyo económico. El objetivo es mostrar que el arte popular no es una categoría neutra, sino un concepto estratégico el cual refleja las tensiones entre estética, mercado y colonialidad, enmarcados en procesos de gestión estatal y privada. Atendiendo de igual forma a las disputas y negociaciones que han provocado la reconfiguración de nuevos escenarios políticos, económicos y culturales, así como a una serie de conflictos entre las comunidades, el Estado y distintas empresas, tanto nacionales como transnacionales.

Esta investigación surge como parte de una serie de reflexiones más amplias que conforman mi tesis doctoral, “*Tejer la nación: cultura y racialización en el dispositivo patrimonial textil en México*”, realizada entre 2020-2024 en el Doctorado en Humanidades, bajo la línea de Estudios Culturales y Crítica Poscolonial en la Universidad Autónoma Metropolitana. En términos metodológicos, este trabajo se fundamenta en un amplio análisis bibliográfico de la literatura producida hasta 2024 sobre arte popular, textiles indígenas y artesanías en el contexto mexicano. También comprende un estudio etnográfico realizado en el Centro de Textiles del Mundo Maya, perteneciente a Fomento Cultural Banamex, el Museo Nacional de Antropología (Salas de etnografía), así como de otros museos como el de Arte Popular y el Museo Indígena ubicados en la Ciudad de México.

¿Arte o artesanía? Desplazamientos conceptuales estratégicos

En México, la noción y adjetivación de lo popular, aborda especificidades no equiparables con otros países de la región latinoamericana. Mientras en otros lugares lo popular tiene una significación vinculada a lo masivo o lo perteneciente a ciertas clases sociales (dominantes/hegemónicas), tal situación contrasta con el caso mexicano, ya que lo popular también abarca cierta vinculación histórica relacionada a las comunidades indígenas. Haciendo referencia a fiestas populares, tradiciones, costumbres, rituales, objetos decorativos, entre una amplia gama de expresiones materiales e inmateriales producidas en estos pueblos. Esto es nodal, pues una categoría tan disputada y polémica como la de arte, se le adjetiva como popular, produciendo la noción de arte popular, cuyo uso tiene poco más de 100 años en el país. Esto nos permite entender de alguna manera, cierta marca vinculada al origen socio demográfico de tales expresiones.

La discusión sobre el vínculo de lo popular con lo étnico (racial) es necesario desenramarla en el contexto mexicano, no solamente porque aludir al arte popular mexicano conlleva la marca indeleble del pasado indígena. Un punto clave de referencia en cualquier historiografía que busca dar cuenta de los orígenes estéticos de estas producciones “populares”. Una de las compilaciones más amplias y detalladas es el trabajo de Victoria Novelo (2007), el cual comienza precisamente como preámbulo de esta “historia ilustrada” sobre “Artesanos, artesanías y arte popular de México”, con la idea del pasado indígena como origen de eso que hoy llamamos arte popular mexicano. Esta normalización y adecuación narrativa no es un mero antecedente historiográfico, sino la oficialización del surgimiento de la historia nacional institucional. En México ha encontrado “naturalmente” el origen y fundamento de la nación en lo precolombino.

En el caso mexicano, la producción histórica de la identidad nacional ha sido naturalizada a partir del pasado prehispánico, por tanto, no es un acto ocioso identificar el discurso oficial de la nación como un correlato a la producción de lo popular-indígena. En esta misma línea, es importante resaltar que, dentro de las categorías artesanales recuperadas por Novelo (2007) referidas a los artesanos en la Nueva Antequera (S. XVII), de 204 registros (doradores, herreros, carpinteros, zapateros, alfareros, sombrereros, entre otras ocupaciones), solo una persona es identificada como peninsular.¹ Según estos datos recuperados por John Chance todas las otras personas son criollas, mestizas, mulatos libres e Indios (Chance en Novelo, 2007), lo cual nuevamente reafirma una división étnica determinante para la realización de estas labores, antecedentes directos del denominado arte popular mexicano.

Otro aspecto importante sobre esta naturalización entre lo popular/indígena, se manifiesta de manera muy particular en las dinámicas y tecnologías visuales impulsadas por el Estado desde sus trincheras exhibitorias. Una de las entidades donde extrajeron

1 El texto recuperado por Novelo, registrado en el S.XVII, sólo contempla hombres artesanos.

muchos de los objetos expuestos en la icónica exposición de 1921, provino precisamente del denominado Departamento de Promoción de Industrias Indígenas del Museo Nacional (Velázquez, 2022, p.146).² Tal museo es el antecedente de otros espacios museísticos que dieron a luz otros recintos en 1964, cuando sus colecciones fueron desmanteladas para crear los grandes proyectos nacionales como el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), entre otros. Este departamento es un referente de las manifestaciones primigenias de la política cultural mexicana relacionada con el indigenismo y las artesanías. Asimismo, este antecedente fue central para dar cabida al Museo Nacional de Artes Indígenas e Industrias Populares (1951), el cual dejó sus colecciones como una herencia para la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), hoy denominado Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). La Instancia fundada del INPI, se creó el 8 de agosto de 2012, bajo el nombre Museo Indígena, donde se les asignó a estas colecciones de objetos la nomenclatura de “Arte Indígena”. El propósito institucional de este espacio es generar la promoción de equidad y convivencia intercultural de los pueblos indígenas, revalorizando su cultura y su arte, reivindicando la descalificación constante de sus producciones como meras artesanías. Es en este campo donde me interesa profundizar el surgimiento de un concepto con una amplia y compleja trayectoria popular-étnica (racial).³

Una discusión histórica y reiterativa en la bibliografía sobre las artesanías, así como en diversos foros académicos y de manera general en la producción intelectual especializada, es respecto a la diferencia entre arte y artesanía. En este sentido, Juan Acha, discutió estos conceptos tratando de resolver una especie de misterio estético, sobre cómo se decidía la adjudicación que denominaba cierto tipo de producciones estéticas con la categoría de arte, artesanía o diseño. En esta controversia se ha disputado no solo la forma de producción de tales objetos, sino que los argumentos se han desplazado al terreno de la originalidad, la autenticidad, el gusto, la idea del genio creador y, por supuesto, bajo las lógicas de su producción, distribución, circulación y consumo. Problemáticas donde se abordan la unicidad, la originalidad, la masificación de la producción, los procesos de validación/legitimación, los espacios de exhibición, así como los públicos consumidores, entre otras cuestiones vinculadas a la socialización. De la producción académica de Acha

2 Para gestionar esta producción cultural/económica, el Estado creó en 1933 el Departamento de Promoción de Industrias Indígenas del Museo Nacional. La función de esta institución era primordialmente económica y utilitaria: buscaba tecnificar, promover y comercializar las artesanías para combatir la explotación y elevar la economía indígena. Las funciones de este Departamento, cuya existencia fue breve, fueron gradualmente absorbidas por entidades posteriores (como el INI y el Patronato de las Artesanías Nacionales) durante los años cuarenta, marcando la evolución de la política indigenista hasta llegar a la revalorización estética contemporánea, ejemplificada en exposiciones como "Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas" de 2022.

3 El libro *"Arte de los pueblos de México"*. Disrupciones indígenas, en el que participó Mireida Velázquez en 2022 con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en el Palacio de Bellas Artes, posee una amplia discusión sobre las disputas y tensiones entre artesanías-arte popular-arte indígena en México.

trasciende un texto publicado en 1994 donde defendió la necesidad de construir otras bases analíticas para la comprensión de lo que él llamó las culturas estéticas de América Latina. Este texto resulta un parteaguas para analizar las discusiones desde otro lugar, ya que Acha intentó generar una lectura fuera de la lógica eurocéntrica de lo artístico pues cuestionaba el monoesteticismo, las bellomanías y el artocentrismo, aunque tampoco resolvió el telón de fondo de tales disputas conceptuales. A pesar de su lectura crítica, considero que sus propuestas aún dejaban la puerta abierta para resolver la polémica sobre cómo entender la distinción entre arte y artesanía, sin que lograra evitar situarse en los juegos de una jerarquización ya marcada por el origen de la misma idea de arte occidental.

Durante la Exposición venta de “Original”⁴ organizada por la Secretaría de Cultura en 2021, se cuestionó nuevamente, en diversas mesas y bajo esta misma lógica, la clasificación de los objetos, reactivando esa polémica discusión sobre la diferencia entre arte y artesanía. Pues hubo participantes que increpaban a los ponentes respecto a si estos objetos (textiles, jícaras grabadas, juguetes, entre otros) podrían ser considerados como arte, o incluso, si estas personas se consideraban artistas. Las respuestas fueron múltiples. Había quien buscaba hacer un columpiamiento identitario entre ser artista y su dedicación a la artesanía, lo cual en el contexto mexicano no necesariamente es conciliador, pues las categorías artista/artesanx no son equiparables⁵, otras personas simplemente se identificaban como tejedoras/es, algunos más como artesanos(as), y nuevamente la categoría parecía confusa, contextual y escurridiza. Es interesante que a más de 100 años de discusión después de aquella gran exposición de Artes Populares en 1921, no se ha terminado por aterrizar la noción, dejando abierta la duda sobre los procesos de ordenamiento y categorización de una amplia variedad de objetos considerados en el imaginario nacional como arte popular o artesanías mexicanas.

4 “Original” es un evento surgido en 2021, organizado por la Secretaría de Cultura del gobierno federal para reposicionar al Estado como garante y mediador en la protección y promoción del arte popular y, en particular, de los textiles indígenas, así como de otras producciones “artesanales”. El evento surgió como una respuesta a los múltiples casos de plagio y apropiación cultural de diseños de diversas comunidades por parte de marcas internacionales. Esta propuesta estatal, se ha replanteado como un espacio de defensa del patrimonio cultural y de los derechos de los pueblos indígenas. Actualmente se realiza un encuentro nacional anual en el Complejo Cultural Los Pinos, realizando ferias, exposiciones y pasarelas, donde se dan cita personas creadoras de diversas comunidades, así como quienes se dedican al diseño, la promoción, entre otras comunidades académicas, cooperativas y empresariales. “Original” no es solo una feria de arte popular, sino que se configura como un proyecto político-cultural que busca disputar el mercado del diseño, cuestionar la apropiación cultural y fortalecer la centralidad del Estado en la gestión del patrimonio indígena contemporáneo. En la nueva administración de Claudia Sheinbaum (2024-2030) se ha propuesto realizar este evento con mayor periodicidad (por lo menos cuatro veces al año) y en distintos lugares del país.

5 Esta diferencia es clave en tanto que la formación como artista tiende a ser totalmente académica, mientras el dedicarse al ámbito artesanal corresponde generalmente a la creación de objetos utilitarios producidos sin una formación escolarizada. Aunque existen instituciones formales para el entrenamiento del diseño y creación de artesanías, estas también dependen del Estado y hasta ahora no es equiparable a una formación universitaria en artes visuales, la cual simbólicamente posee un mayor reconocimiento social y político

Otras autoras como la antropóloga Marta Turok (1988), también han propuesto un modelo de identificación, el cual ha sido utilizado para entender qué lugar ocupan ciertas producciones. Tal parámetro lo aplicó en su labor cuando fue trabajadora al servicio del Estado al frente de distintas instancias públicas relacionadas a las artes populares. Sin embargo, hasta ahora no he encontrado una reflexión respecto a la crítica que podríamos hacer desde un análisis que vincule este problema de las categorías como parte de los procesos de colonización y racialización, configurados mediante la relación cultura-poder. Desde mi perspectiva, es posible entender que la producción material de los pueblos puede ser discutida desde su relación con los procesos de colonización y racialización. Lo comento también porque, tanto en los paneles de discusión de “Original” como en la exploración realizada por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas para elaborar la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas aprobada en 2022, una y otra vez, surgieron respuestas de que la idea de arte y patrimonio, no eran concebidas ni entendidas en las comunidades como se piensan desde la visión occidental. De entrada, porque en las lenguas nativas, no existen nociones equiparables (Aguilar, 2022). Mi reflexión al respecto es que al imponerse una epistemología occidental por encima de otros saberes comunitarios, así como otras formas de entender el mundo, esta jerarquización pasó a formar parte del sistema colonial. Tal sistema, construyó una subordinación al realizar la lectura y categorización de ciertos objetos entendidos bajo todas estas nociones de arte, patrimonio, artesanía, etcétera. Este proceso colonial configuró a la par, la producción de cierta mirada sobre creaciones que nunca se pensaron o concibieron en su origen dentro de estas semánticas y/o estéticas.

En torno a esta lucha por las categorías y conceptos vislumbro una disputa epistémica que no se puede centrar ya en la discusión estéril sobre las diferencias entre arte, artesanía y diseño. Necesitamos cuestionar ciertas lógicas racistas y clasistas que atravesaron históricamente estas nociones, construidas, como ya comenté, desde una mirada occidental y colonial. Si bien estos conceptos se han discutido ampliamente desde la historia del arte, el diseño y el estudio de las artesanías, sería importante remontarnos a la disputa del por qué la valoración de lo artístico minimiza siempre la producción de aquellas alteridades que no son reconocidas dentro de este sistema marcado por determinado tipo de personas, ubicadas en ciertos lugares del mundo (Europa). No podemos dejar de lado, que en Europa se configuró un sistema de producción, distribución, circulación y consumo de productos valorados bajo una determinada mirada y jerarquía la cual impedía *de facto* el reconocimiento de lo artístico en algo no europeo. En este sentido, Juan Acha (1994), había detectado este problema del eurocentrismo en lo artístico, pero no lo pensó como un problema racial.

La valoración y jerarquización de lo popular, lo artesanal y otras categorías adjudicado a las producciones de origen indígena se insertan en problemáticas menos evidentes que han sido marcadas desde una lógica colonial. Al disputar lo que es legítimamente

artístico en distintos espacios de discusión se ha mantenido una reflexión confeccionada desde esta mirada europeizada, cuyas reglas del juego no fueron pensadas desde la realidad de estas comunidades.

Por tanto, uno de los grandes problemas de lo artesanal comenzó cuando se buscó arribar a una categoría que, desde un inicio, les fue negada a las comunidades indígenas por su estatus racializado. Esto fue así hasta la invención de una opción que adjetivó lo artístico y el arte popular para diferenciarse del arte europeo. Detrás de la tensión entre lo artesanal y lo artístico en México está una disputa por lo civilizado, lo valioso, la clase y la raza.

Hasta aquí, considero que podríamos estar frente a un problema de racismo cultural, ya analizado por Eduardo Restrepo (2010). Su propuesta toma fuerza para comprender toda esta serie de jerarquías, sistemas de valoración y lógicas legitimadoras en el campo cultural, las cuales fueron naturalizadas. Categorías como la de arte popular en México pueden entenderse desde ese lugar, ya que para Restrepo el racismo cultural no se sostiene bajo argumentos biológicos, sino en la desvalorización y jerarquización de las diferencias culturales. En este sentido, las expresiones indígenas son reconocidas como parte de la identidad y cultura nacional, pero desde una lógica de inclusión subordinada: donde son celebradas como “folklore”, “tradicición” o “artesanía”, sin otorgarles la legitimidad y el estatus pleno reservado y adjudicado solamente al arte occidental. Así, este racismo cultural opera como un mecanismo de reconocimiento desigual, en el cual los pueblos indígenas son posicionados como guardianes de un pasado “auténtico”, pero rara vez como creadores de arte.

En 2022 se intentó generar un gesto distinto sobre este problema con la “Exposición del arte de los pueblos”, realizada en el Palacio de Bellas Artes, como parte de un replanteo de estas categorías operando sobre distintas producciones estéticas de las comunidades. Sin embargo, el racismo cultural que ha operado sobre estos objetos, permite evidenciar cómo la idea de arte popular, lejos de ser una categoría neutra, reproduce relaciones de poder coloniales y limita el lugar de las comunidades indígenas dentro del campo artístico y cultural.

Precisamente, la naturalización del arte popular ha sido uno de los problemas fundamentales para atender con mayor profundidad este contexto que he descrito, por esta razón me interesa enfocarme en cómo se forjó y se instrumentalizó desde la lógica nacional. Es decir, propongo entenderla como una noción articuladora susceptible de ser rastreada históricamente.

Arte popular: el nacimiento de un concepto

Me interesa la noción de arte popular por varias razones, primero porque hacia 1921, como ya comenté, surgió en México la primera “Exposición de artes populares”. Allí co-

mienza a utilizarse esta categoría institucionalmente, con el asesoramiento de Gerardo Murillo (Dr. Atl), Roberto Montenegro y Jorge Enciso, las mentes detrás de esta exposición. En palabras de Dr. Atl se afirma:

Durante el último periodo revolucionario, es decir de 1915 a 1917, se despertó en toda la república, y muy marcadamente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares, y tanto en las esferas oficiales como en los centros artísticos y comerciales, nació el deseo de poner en luz la producción artística nacional, la autóctona, la indígena. En 1921, con motivo de la celebración del Centenario de la Consumación de la Independencia, los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron la idea de hacer una exposición de arte popular. El señor ingeniero Alberto J. Pani, secretario de relaciones exteriores y jefe de los festejos del Centenario, la aceptó, y el proyecto de los dos artistas se llevó a cabo. Esa realización fue sin duda la nota más sobresaliente de los festejos del Centenario. El C. general Álvaro Obregón, presidente de la República, inauguró la exhibición el 19 de septiembre de 1921, y bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias. (Gerardo Murillo en Novelo, 2007, p. 176)

En la misma línea Victoria Novelo declara:

Fueron, sin embargo, los intelectuales mexicanos, especialmente los que dio a luz la Revolución Mexicana, quienes se echaron la responsabilidad de buscar y encontrar argumentos para que los mexicanos se enamoraran de México y se sintieran hijos orgullosos de una gran nación que, entre otras cosas, era heredera de una riquísima historia con raíces propias y no prestadas. Con la construcción del nacionalismo mexicano comienza la valoración moderna de lo que las artesanías y el arte del pueblo representan en el patrimonio cultural del país. (2007, p.14)

Otro hito fundamental —pero hacia finales del siglo XX— es cuando Fomento Cultural Banamex⁶ en 1996 editó el libro *Grandes maestros del arte popular mexicano*, coordinado por Cándida Fernández de Calderón, directora por varias décadas de esa fundación perteneciente a Banamex⁷, cabeza principal de un espacio fundamental para la exhibición

6 Fomento Cultural Banamex, A.C. es un organismo no lucrativo cuya misión consiste en impulsar la inversión en el desarrollo cultural, así como promover, preservar y difundir la cultura mexicana. Desde su creación en el año de 1971, ha tenido como visión ser ejemplo reconocido de empresa privada que promueve la cultura de México, con liderazgo. A través de acciones innovadoras en sus líneas de acción: exposiciones de arte e historia, publicaciones, apoyo al arte popular, restauración y conservación del patrimonio, así como en actividades educativas.

7 Banamex es un grupo financiero de gran importancia en México. Este banco ofrece una variedad de servicios financieros a personas morales y físicas, que incluyen banca comercial y de inversión, seguros y manejo de inversiones. Fundado en 1884, el banco cuenta con una extensa red de distribución de 1,540 sucursales. Fue vendido a capitales extranjeros (Estados Unidos) en 2001, a un año de entrar Vicente Fox a la Presidencia. Su venta a Citigroup se convirtió en un escándalo para la Secretaría de Hacienda y Crédito Público por la evasión de impuestos por parte del anterior dueño Roberto Hernández y el entonces encargado Francisco Gil Díaz. Es importante mencionar también a la Fundación Roberto Hernández forma parte del grupo de organizaciones no gubernamentales que apoyan distintos proyectos de arte popular gestionados por Fomento Cultural Banamex. Entre las polémicas suscitadas por la venta del banco, surgieron algunas voces que manifestaron temor sobre las colecciones de arte popular que poseen y otros bienes cul-

de textiles, el Centro de Textiles del Mundo Maya. A la par de este libro que circuló en 1996 también dio inicio el “Programa de apoyo al arte popular” de esa misma institución financiera. Es el mismo período en el cual esta instancia dio a conocer su colección de textiles indígenas provenientes de México y Guatemala. Dos publicaciones me parecen sobresalientes en los poco más de cien años en que se ha incentivado la noción de arte popular: el catálogo de la exposición de “Las artes populares en México”, coordinado por Gerardo Murillo (Dr. Atl) en 1921, proveniente de una política cultural del Estado mexicano, y los Grandes maestros del arte popular mexicano por parte de un banco privado. En este sentido, considero relevante la conexión de dos gestiones que hilvanan la participación tanto estatal como privada en el gerenciamiento de las producciones provenientes de los pueblos indígenas. La estrategia de Banamex al publicar ese texto sobre el grupo de personas sobresalientes dedicadas a las artes populares fue de suma importancia pues no solo dotó de rostros y nombres al selecto grupo de artistas populares, sino que distribuyó los libros a cada una de las personas participantes. Este acto no es menor, pues durante mi viaje de campo en distintos encuentros sostenidos con maestros y maestras del arte popular en Chiapas (2021), me percaté que el libro se había convertido en un medio de reconocimiento, de vinculación, pero sobre todo en una forma de demostrar la legitimación por parte de agentes que avalaban sus dotes artísticas. La posesión del libro y su exhibición al visitar los talleres se ha convertido en una insignia de reconocimiento entre un importante y reconocido grupo de personas dedicadas a diversas técnicas textiles, cerería, talabartería, tejidos, orfebrería, entre otras categorías. La participación en este libro funciona como un filtro de validación y calidad para las personas que compran obras de artistas populares. Este libro se transformó en una especie de contrato no firmado entre la mencionada fundación y quienes participaron en el libro, pues formaba parte también del Programa de Apoyo emprendido desde 1996.

En aquellas reuniones percibí que Fomento Cultural Banamex busca de manera continua la colaboración con artistas populares para sus propias colecciones y encuentros realizados de manera periódica. El reconocimiento y apoyo de este organismo privado tenía como objetivo la creación de redes que a futuro confeccionarían un campo legitimado, haciendo germinar la semilla sembrada desde la visión nacionalista a principios de siglo XX con la exposición de 1921. Esto no es menor, ya que es imposible prescindir de los lazos logrados entre Banamex y las instancias culturales del Gobierno Federal, sin dejar de lado las relaciones mantenidas con los gobiernos estatales y municipales, sin importar el partido político de donde provengan los gobernantes. Estas vinculaciones se pueden detectar a través del hilado entre Estado y Capital, no solo mediante la idea de nación

turales nacionales, situación que fue abordada por el propio presidente, Andrés Manuel López Obrador y el Secretario de Relaciones Exteriores, Marcelo Ebrard, ya que podrían salir del país, por lo cual, esta empresa transnacional tuvo que aclarar lo que sucedería con estas colecciones.

mexicana, sino desde aspectos concretos como el fortalecimiento del arte popular nacional con base en esquemas bien definidos. Por cierto, uno de los proyectos ejemplificadores es el evento que ya mencioné de “Original”, impulsado no solo por la Secretaría de Cultura, sino también por Fomento Cultural Banamex, donde era común la presencia de Cándida Fernández de Calderón. Esta estrategia interinstitucional tuvo como finalidad en un principio vincular a tejedoras(es) de distintas comunidades con la iniciativa privada⁸, especialmente con empresas de moda y diseño para generar colaboraciones. Esto debido a los problemas presentados en la última década, agudizándose con respecto al tema de la llamada apropiación cultural indebida.

Ahondaré más en este proceso con la finalidad de entender una serie de circunstancias que forman parte de estos desplazamientos conceptuales. Para entender este contexto es fundamental abordar cinco momentos estratégicos para el surgimiento, confección, establecimiento y fortalecimiento de la noción de arte popular mexicano. El análisis propuesto se sostiene a partir de varios discursos estatales y empresariales, así como el surgimiento de instituciones, de igual manera me refiero a ciertos sucesos que giran en torno a la noción de arte popular.

Período posrevolucionario (1921-1953). Génesis del arte popular.

Este momento se caracteriza por el impulso de exposiciones y publicaciones por parte del Estado mexicano, cuyo representante principal será Gerardo Murillo (Dr. Atl), así como los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro, quienes, entre otras prominentes figuras, organizaron la primera exposición de artes populares en 1921. La exposición incluyó un libro canónico que marcó no solo la búsqueda por reivindicar los oficios de los pueblos indígenas, incentivando la idea del arte popular mexicano. Este proceso coincidió con el surgimiento del vasconcelismo y el muralismo, encargados de producir un discurso visual el cual colocó en el centro al indio como fundamento primigenio del nacionalismo (Aguirre Beltrán en Novelo, 2007, p.162). También concibió al mestizo como protagonista de la idea de mexicanidad, incluyendo de forma especial la cultura material de los pueblos indígenas, que para cierta perspectiva del momento se expresaba estéticamente

⁸ Es importante recuperar la noción de etnoempresa desarrollada críticamente por los Comaroff (2011), quienes discuten la trascendencia de abordar la mercantilización de la identidad cultural en la era neoliberal. Desde su perspectiva la etnicidad no es ya solo una simple sustancia cultural o un fenómeno político, sino que es posible convertirla en mercancía y en una forma de capital corporativo. En este sentido, su propuesta es pensar en la identidad cultural como una marca susceptible de ser registrada y vendida. La supervivencia cultural cede a la supervivencia por medio de la cultura, en este sentido, las etnoempresas son básicamente grupos étnicos que se transforman en personas jurídicas para buscar insertarse en una economía de mercado. Rescato la figura de la etnoempresa en el caso del evento de Original, porque es un ejemplo claro de la implementación de esta clase de políticas a nivel nacional, dirigida de manera particular a las personas que asistieron y asisten al evento convocado por el Estado y las empresas (mujeres y hombres indígenas quienes se dedican al tejido en distintas comunidades), lo cual considero como un proceso de coestión e instrumentalización de los “recursos culturales étnicos”.

en las artesanías. Por supuesto, destacó como antecedente de estas propuestas nacionalistas, las aportaciones de antropólogos como Manuel Gamio, autor del famoso texto “*Forjando patria*”, sin prescindir del trabajo de académicos como José Juan Tablada o Jesús Galindo y Villa.



Figura 1. Muestra del libro *Las artes populares en México* de Dr. Atl (Gerardo Murillo) en el contexto de la exposición “Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas”, realizada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Foto del autor, 2022.

Este escenario se fortaleció con la circulación de una producción paisajista, indigenista y folclorizada en las artes, en cuyo contexto tuvieron gran importancia las escuelas de pintura al aire libre fundadas en 1913 por Alfredo Ramos Martínez. Más adelante, casi a la par de la exposición de 1921, se daría paso a otra exhibición trascendente: *la Exposición de Arte Popular Mexicano* en los Ángeles, California (1920-1924). Hacia 1934 y 1947 se crearía de manera efímera el Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes, cuya colección de unas cinco mil piezas, habían sido recolectadas por Roberto Montenegro. En este mismo período también se realizó la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1940), la cual fue coordinada por este espacio y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, impulsando así, la estética mexicana y por supuesto el arte popular.

Por otro lado, las producciones audiovisuales más acabadas de esta idea del folclor mexicano se expresaron en el cine de la década de oro (1936-1956/57), junto con toda la amplia producción musical desprendida de este fenómeno (Monsiváis, 2019). Otro evento fundamental en este ciclo fue la creación del Instituto Nacional Indigenista en 1948, mismo que abanderó el indigenismo continental y desde sus inicios tuvo una política de

protección y comercialización de las artesanías, creando el Patronato de Artes e Industrias Populares, dando surgimiento al Museo Nacional de Artes e Industrias Populares inaugurado en 1951 (Ciudad de México).

En este primer período podemos detectar el establecimiento del arte popular como producto de un deslizamiento conceptual operado por personas insertas en el ámbito artístico, académico o también a quienes colaboraron en instancias gubernamentales, así como por la instrumentalización de dispositivos exhibitorios institucionales. En este sentido, también impulsaron y colaboraron en exposiciones que surgieron no solo en México, sino que se extendieron hacia Estados Unidos, lo cual se hace evidente en la famosa colección de Nelson Rockefeller comenzada hacia los años treinta del siglo XX.

La forja de la noción fue central en tanto que demostró el interés de las autoridades por articular las bases del nacionalismo, el cual no solo había sido incentivado mediante el muralismo y las misiones vasconcelistas en el ámbito educativo, se cristalizaron en una serie de elementos visuales, sonoros, literarios, cinematográficos, entre otros, configurando la creación de múltiples lenguajes estéticos que dieron lugar a toda una gramática de cultura nacional (Monsiváis, 2019). De hecho, si hacemos una lectura desde la perspectiva temporal, se puede detectar la articulación de un conjunto de elementos materiales e inmateriales extraídos de la estética de distintas comunidades, ahora denominadas como cultura popular y artes populares o incluso bajo la noción de folclor. Tales componentes comienzan a utilizarse como parte de un entramado de ideas que entretejen la mexicanidad.

Periodo 1953-1981. Teorización, institucionalización y sostenibilidad financiera del arte popular.

En el caso del trabajo académico la revista “*Artes de México*”, fundada en 1953 por varios especialistas, artistas e intelectuales, fue uno de los bastiones fundamentales. Otro texto central en este contexto fue “*Coatlícue: estética del arte indígena antiguo*” de Justino Fernández (1954). *Artes de México* es, hasta la actualidad, un referente nacional que ha impulsado otras expresiones artísticas, enfatizando las producciones artesanales entendidas desde el discurso artístico en diálogo con descripciones etnográficas y reflexiones de distintas voces académicas. El trabajo de investigadoras, coleccionistas y promotoras de las hoy llamadas artes populares fue fundamental. Aquí destacaron mujeres como Irmgard Johnson, María Teresa Pomar, Ruth Lechuga, Teresa Castelló y otras autoras como la coleccionista Carlota Mapelli Mozzi.

Como parte de ese impulso también he identificado que entre 1955 y 1970, la realización de una serie de estudios y creación de fideicomisos bancarios para la asistencia económica de las artesanías y las artes populares, estos fueron promovidos principalmente por el Banco Nacional de Comercio Exterior, el Fondo para el Fomento a las Artesanías dependiente del Banco Nacional de Fomento Cooperativo, así como por parte del Banco de México S.A.

En este período se formó la gran colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología (1964), aunque tales objetos en este contexto no eran analizados como objetos artísticos. A la par, entre 1965 y 1969, se crearon organismos estatales para la comercialización de artesanías en estados como Jalisco y Estado de México, mientras que surgirán instancias similares en Michoacán y Guanajuato principalmente.

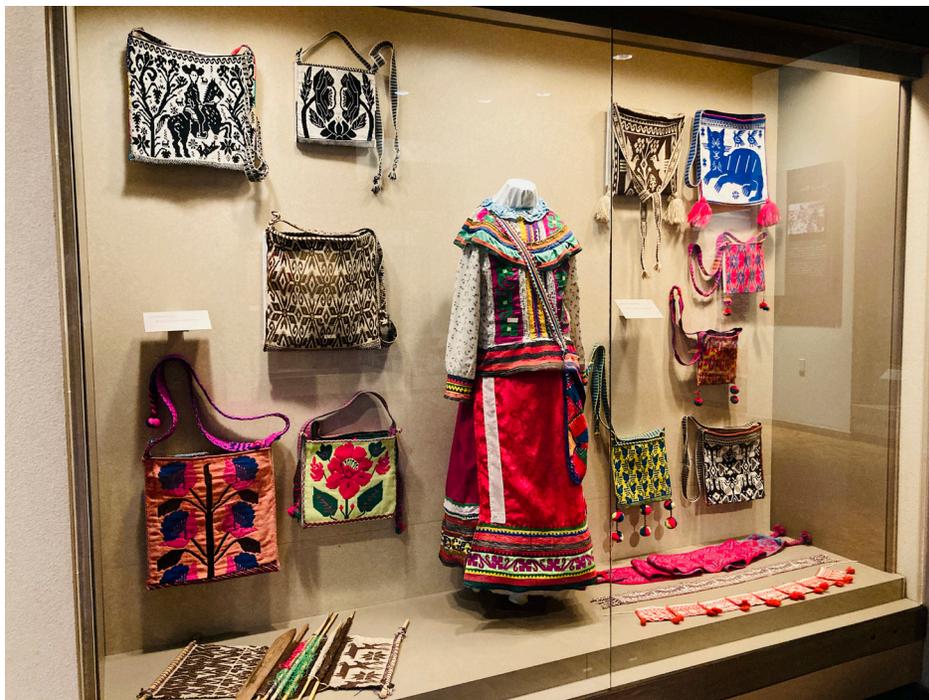


Figura 2. Museo Nacional de Antropología. Sala de Etnografía. Foto del autor, 2022.

Después de la llamada revolución cultural del '68 y con el surgimiento de instancias como la Escuela de Diseño y Artesanías del INBAL (1962) y el FONART (1974), impulsado en el mandato del presidente Luis Echeverría Álvarez, surge un interés prominente por disputar el lugar de las producciones estéticas subalternizadas, o sea, las artesanías de los pueblos indígenas. Estas son colocadas como tema de reflexión y de indagaciones en universidades, así como en espacios de investigación y otros escenarios de discusión teórica y promoción, destacando el caso de especialistas como Marta Turok, Alberto Ruy Sánchez y Margarita Orellana.

En los setenta surgen colecciones como la de Pellizzi, pero también fundaciones como Banamex las cuales tienen interés en participar junto con el Estado, de la idea de promover la cultura mexicana. En este complejo período el papel de la denominada cultura popular retomó una gran fuerza en América Latina como un espacio de disputa en el contexto de las dictaduras y otras tensiones políticas de la región.

En este segundo período es posible detectar tres aspectos fundamentales en torno al tema de las así denominadas artes populares. En primera instancia, la necesidad de producir referentes teóricos fundamentados en la investigación de campo, lo cual fue estimulado por la emergencia de especialistas en distintas ramas, reflejando precisamente mediante la creación de publicaciones sobre el tema, así como por la necesidad de partir de un marco conceptual y un cuerpo teórico que sostuviera la valoración y el lugar que se buscaba dar a estas producciones estéticas. Por esta razón es necesario considerar como un parteaguas cierto tipo de materiales impresos que han contribuido a este quehacer en términos de validación teórica y especialización. El siguiente aspecto es el impulso a la comercialización de estos productos, los cuales tuvieron un vaivén entre las nociones de artesanías y artes populares, cabe destacar aquí el apoyo e impulso otorgado por ciertas instituciones bancarias. Finalmente, en esta temporalidad se crearon grandes instituciones museísticas nacionales, aunado a la importancia de sus colecciones que contemplaron esta clase de objetos, sin dejar de lado los primeros intentos de profesionalización académica mediante escuelas como la de Artesanías del INBAL. En ese momento el concepto de arte popular aún no se sustentaba teóricamente como “arte”. Esas producciones buscaban, sobre todo, ser sostenibles y convertirse en un factor de desarrollo económico en las comunidades. Es importante subrayar los enfoques, pues mientras en algunos museos la lectura era como piezas etnográficas, para otras instancias estatales se necesitaba que su tratamiento fuera como un producto susceptible de ser comercializado, lo cual agregaba características muy particulares a los conceptos ya mencionados de artesanías y artes populares. Esto, como ya dije, atendiendo a la necesidad de que fueran susceptibles de ser vendidos y activar un circuito de producción, distribución, circulación y consumo especializado y de gran escala.

A la par, la noción de patrimonio nacional y su protección, ya se había estabilizado mediante la participación de México en lo que ahora es la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), con todo lo que implicaba su inserción a este organismo, así como por el surgimiento de la Ley Federal sobre Monumentos Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972), la cual ya contemplaba la protección de los bienes históricos, artísticos, arqueológicos y otros. Cabe mencionar que, en este momento, no se contemplaba bajo estas primeras legislaciones la protección de un patrimonio artesanal o indígena de estas características, como es el caso de la actual Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas.

Período 1982-2000. Musealización, neomexicanismo y artistas populares

En este período destaca la creación del Museo de Culturas Populares en Coyoacán (1982) y el Museo Nacional de la Máscara en San Luis Potosí (1982), así como los discursos artísticos provenientes de lo que se denominará como neomexicanismo —concepto también cuestionado— donde encontraremos representantes como Julio Galán, Nahum B. Zenil, Reynaldo Velázquez, Germán Venegas, Eloy Tarcisio, Toledo, Dulce María Núñez, entre otros. Todos ellos evocaron en su producción artística, evidentes influencias de los símbolos patrios, la religión, pero en gran parte de las artesanías y de cierta idea de cultura mexicana folclorizada. Destaca también la influencia académica de Victoria Novelo con amplias aportaciones para dar cuenta del surgimiento y desarrollo del arte popular, así como del reconocido Juan Acha desde la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), quien intentó resolver el tema de la diferenciación entre arte, artesanías y diseño, buscando una nueva perspectiva para abordar lo que llamaría las culturas estéticas en América Latina. Por cierto, sus teorías siguen siendo cuestionadas por distintos grupos académicos, aunque su influencia se mantiene.

A principios de los noventa surge, primero, una Ley Federal para el fomento de la Microindustria y la actividad artesanal (1988), posteriormente en 1992, se declarará la composición de México como nación pluricultural a nivel constitucional. Dos años más tarde de esta declaratoria, se iniciará una etapa muy compleja con el tema de lo indígena a partir de la conmemoración de los 500 años de la llegada de Colón, especialmente a causa del levantamiento Zapatista en 1994. Destaca como ya mencioné, el surgimiento del “Programa de apoyo al arte popular” desde Banamex y el libro *Grandes maestros del arte popular mexicano*, cuya categoría ha trascendido en el circuito de compra, distribución, circulación y venta de producciones artesanales, pero esta vez entendidas como artísticas.

Mientras en 1991 Emilio Azcárraga apoyaba, a través de Televisa, la exposición “México, esplendores de 30 siglos”, exhibida en museos de arte de Nueva York, California y San Antonio, unos años más tarde, Banamex impulsaba el arte popular que había sido ignorado en esta exposición pues “lo artesanal”, para críticas como Shifra Goldman (2008), había estado suprimido de esta grandilocuente exposición que posteriormente se montaría en México.

En este tercer momento podemos distinguir ciertos procesos trascendentes. Por un lado, el cómo la discusión y teorización sobre las artesanías y artes populares ya se han insertado en las discusiones académicas universitarias, pero también la búsqueda por articular un marco legal para su compra/venta. Por otro lado, surgen también otros espacios expositivos especializados de las llamadas “culturas populares” o de ciertas producciones específicas como en el caso de las “máscaras”. En este sentido, es posible entender la fragmentación disciplinar de campos dentro de las artesanías/artes populares, pasando de la generalización a la especificidad (máscaras, alfarería, textiles, etc). Este pe-

río de forma convulsiva y contrastante, pues el levantamiento zapatista (1994) produjo una gran conmoción política a nivel nacional. Mientras Banamex⁹ se esforzó por crear una serie de vehículos que se esforzaban por confeccionar y estabilizar la idea de arte y artista para este sector; concursos, publicaciones y apoyos económicos fueron sus primeras herramientas para aterrizar de una vez por todas la idea de Arte popular.

Período 2001-2015. Turistificación, neoliberalismo y etnoempresas: el arte popular como recurso cultural

A partir del gobierno de Vicente Fox surgió una apuesta por programas turísticos que gestionaron, junto con la iniciativa privada, los llamados recursos culturales. De allí nació el Programa de Pueblos Mágicos, entre otros programas de la SECTUR (Secretaría de Turismo) que van a colocar el patrimonio cultural y la cultura popular como centro de atracción para los visitantes. En este periodo también surgen instituciones museísticas que enfatizarán la dimensión artística de lo popular. Por parte del Estado, surgirá el Museo de Arte Popular en 2006, mientras que del lado de la iniciativa privada se crearán a través de sus fundaciones; el Museo Textil de Oaxaca en 2008 (Fundación Harp Helú) y el Centro de Textiles del Mundo Maya en 2012 (Fomento Cultural Banamex). En este periodo se intensificará la promoción, rescate y salvaguardia de los textiles. De igual forma se fomentará la venta y exhibición a través de diversas exposiciones por parte de estas últimas tres instituciones museísticas. Aunado el intenso trabajo de las exposiciones de artes populares y de los grandes maestros del arte popular en los edificios de Fomento Cultural Banamex, y utilizando especialmente el Palacio de Iturbide en el centro de la Ciudad de México como sede de estos eventos.

Este período se caracteriza de manera especial por la participación de las empresas. Aunque tampoco podemos olvidar la apertura del Museo Indígena por parte del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2012). Este último espacio, también ha sido fundamental, pues Octavio Murillo, quien está a cargo del resguardo de sus acervos desde hace varios años, ha impulsado el tema textil en la agenda del INPI (Instituto Nacional de Pueblos Indígenas), realizando exposiciones y promoviendo los objetos resguardados por el instituto, desde una lectura que los entiende y concibe como arte indígena.

9 El período 1982-2000 en México se caracterizó por la adopción del modelo neoliberal como respuesta a la crisis de la deuda, lo que implicó reformas estructurales como la apertura comercial, la desregulación y la privatización de empresas clave como Banamex y Telmex. Este proceso de privatización, particularmente en la banca, tuvo un impacto directo en la gestión cultural, al consolidar un esquema que legitimó e insertó el arte indígena en el circuito comercial de compra-venta, redefiniéndolo como "Arte" con un alto valor simbólico y comercial para nichos de lujo. La consolidación de este modelo continuó con el gobierno del Partido Acción Nacional (PAN) a partir del año 2000, el cual intensificó la instrumentalización de la cultura a través de programas turísticos como el de Pueblos Mágicos, afianzando el uso del patrimonio cultural y el arte popular como ejes de atracción y emprendedurismo dentro de la lógica de la economía naranja y el turismo cultural.

En este cuarto período la idea de producto cultural y recurso cultural se han establecido para consolidar circuitos especializados. Tanto en el ámbito museológico como en el de exposiciones temporales, la producción textil tendrá la voz cantante, pues se insertará también en el circuito de la moda “étnica”. De igual forma se crean innumerables expoferias, eventos (locales, estatales y federales), así como múltiples actividades colectivas fuera de las instituciones para activar los circuitos de creación, producción, circulación y consumo de artesanías/arte popular. La comercialización ha logrado su consolidación insertándose en la lógica del consumo cultural, llegando al punto de que ciertas producciones formen parte de mercados de lujo por el alto costo de las piezas. Por esta razón podemos afirmar los efectos de las industrias creativas y de la proyección que se buscó dar a la llamada economía naranja (creativa) en México, así como de la idea de emprendedurismo cultural.

A estas alturas, es evidente la insistencia de un discurso neoliberal que buscó estabilizar lo que hoy podemos denominar como *etnoempresas*, el cual básicamente insistía en que las comunidades utilizaran sus elementos materiales e inmateriales para autoemplearse, o sea, convertirlos en emprendedores, comercializadores de sus tradiciones, costumbres, prácticas, saberes, y de manera particular sus creaciones denominadas artísticas —este proyecto sostenido en gran parte por el turismo cultural, como en el caso de los Pueblos Mágicos y la instrumentalización de los museos comunitarios creados desde los ochenta—.

En términos conceptuales las nociones se hacen aún más especializadas y específicas, por lo que se habla de arte textil, arte indígena, patrimonio artesanal, entre otras acepciones que entran al campo de expertiz. No está de más indicar, que estos objetos y saberes ya son considerados como patrimonio nacional, aunque todavía sin una legislación especializada fuera de las normas de comercialización.

Período 2015 - 2023. Legislación patrimonial: reivindicaciones, tensiones y disputas por el arte popular versus arte indígena

Este período destaca por la desaparición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 2015 y el surgimiento de la actual Secretaría de Cultura, desvinculando la tutela de la Secretaría de Educación Pública, a organismos históricos como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL o el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), mismos que se encargan de los distintos temas patrimoniales en México, así como de su conservación, difusión, promoción e investigación. Esta decisión presidencial del cambio de Consejo a Secretaría, coincide con la denuncia en redes sociales por parte de Susana Harp, quien señala y acusa de plagio en ese mismo año a la diseñadora francesa Isabel Marant por copiar la iconografía de la blusa de *Tlahuitoltepec*. Con este señalamiento en redes sociales, por la cantante oaxaqueña, se inaugura una serie de denuncias

hacia el robo de imágenes, iconografía o motivos textiles de comunidades indígenas. Sin embargo, no es hasta 2018, con el arribo de Alejandra Frausto a la secretaría de Cultura en el gobierno de Andrés Manuel López Obrador, cuando se da un viraje importante con respecto a la política cultural, colocando en una posición central al arte popular.



Figura 3. Palacio de Iturbide - Fomento Cultural Banamex. Exposición “El arte de la indumentaria y la moda en México, 1940-2015”. Foto del autor, 2016.

En 2016 se realizó la exposición “El arte de la indumentaria y la moda en México, 1940-2015” en el Palacio de Iturbide, ubicado en la avenida de Madero del centro histórico de la Ciudad de México, una de las más transitadas de todo el país. En esta muestra gestionada por Fomento Cultural Banamex se revisó históricamente la moda e indumentaria de México, presentando un poco más de 400 piezas. De estos objetos, más de la mitad era indumentaria de distintas comunidades de todo el país. El diálogo entre lo tradicional, lo moderno y lo híbrido, fue una de las apuestas de esta exhibición, donde nuevamente se buscaba instalar una discusión sobre la idea de moda y arte en los textiles indígenas desde una instancia cultural administrada por el capital privado.

En 2018 surgió una propuesta de ley relacionada a la salvaguardia de los elementos culturales indígenas y afrodescendientes, impulsada por la senadora Susana Harp y el senador Ricardo Monreal. El contexto es fundamental, dado que en este mismo período se dan una serie de discusiones, ya no solamente en redes sociales y publicaciones en diarios de circulación nacional, con respecto al tema del plagio y la apropiación cultural de motivos e iconografía textil indígena por parte de la industria de la moda. Comienzan a existir

además una gran cantidad de eventos académicos, paneles y actividades vinculadas a esta problemática y sus posibles soluciones.

En 2018 inició una serie de exposiciones sobre México textil en el Museo de Arte Popular, propuesta planteada para hacer una revisión de la diversidad textil en el país a través de cuatro exposiciones. Bajo este contexto comienza también una apuesta de suma importancia, “Original México”, la cual emerge en 2021 como parte de la Secretaría de Cultura, misma que tiene como finalidad ser un espacio de encuentro entre maestras y maestros artesanos, diseñadores tradicionales y no tradicionales con empresas nacionales e internacionales. En este evento se dieron cita, decenas de políticos, autoridades del Estado mexicano, tejedores(as), artistas, intelectuales, empresas, diseñadores(as) y otros agentes que, entre mesas de trabajo, presentaciones y pasarelas, propusieron una serie de acciones para repensar las problemáticas de las artes populares, de manera especial lo textil. Subrayo el tema textil ya que, a partir del plagio y las discusiones sobre la apropiación cultural, es como surge la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, así como la respuesta del Estado, mediante el mencionado evento de “Original” realizado en el Complejo Cultural los Pinos.



Figura 4. Museo de Arte Popular, Exposición México Textil-Norte. Foto del autor, 2022.

Otro evento de gran singularidad fue la exposición “Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas”, inaugurada en enero de 2022, que reunió las obras de 45 pueblos indígenas provenientes de más de 50 acervos. Esta exhibición es considerada la primera en su tipo en más de 80 años de historia del emblemático Palacio de Bellas Artes. Este último período podemos caracterizarlo por una serie de desplazamientos y transformaciones que se fueron configurando desde hace varias décadas. A estas alturas han surgido leyes contra la discriminación y el racismo, mientras que el rango de la ahora Secretaría de Cultura, al menos teóricamente, colocó el problema de las políticas culturales como un tema importante para el Estado, aunque no necesariamente reflejado en presupuestos

Sin dejar de lado el arribo del gobierno de Andrés López Obrador, que disputó cierta idea de un nacionalismo modernizado en el que lo popular, lo indígena y los márgenes tuvieron un inusitado protagonismo, el regreso de las artes populares, en su versión de arte de los pueblos, al Palacio de Bellas Artes es una nueva etapa que disputa con las estéticas que hegemonizaron el discurso del gran arte nacional.

Bajo este mismo rango de acción las leyes de los derechos lingüísticos, así como ciertos guiños del gobierno de López Obrador (como el retorno de tierras y recursos a comunidades yaquis, peticiones de perdón a los mayas y creación de una universidad para las lenguas indígenas), formaron parte de una nueva gramática que también tendrá mayor vigor en términos patrimoniales. A partir de la creación de campañas para la protección y recuperación del patrimonio nacional y el impulso por la lucha de la propiedad intelectual colectiva mediante la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, entre otras acciones, el Estado vuelve a disputar la gestión de los diversos patrimonios culturales, aunque esto no ha implicado la renuncia a colaborar con los grandes capitales nacionales e internacionales.

Es de suma trascendencia subrayar el tema de los plagios textiles de la industria de la moda a nivel mundial pues fueron, en parte, la razón que permitió el surgimiento de una revalorización que hasta ahora no se había presentado con tanta fuerza e interés por parte de las instancias gubernamentales. Al grado de crear un evento como “Original” de dimensiones nacionales con sede en el ahora Complejo Cultural de Los Pinos.

Aunque persiste la idea de lo artesanal y las artes populares para categorizar estos objetos la actual apuesta busca romper el techo de cristal en el campo estético, para simplemente denominar las creaciones estéticas de los pueblos como Arte, equiparando su valor a cualquier producción artística occidental europea o del arte nacional. Este fenómeno ha sido afianzado por una inusitada cantidad de material bibliográfico académico, de divulgación, periodístico, audiovisual, entre otros formatos y soportes que circulan tanto en redes sociales como en las propias universidades. Tal apuesta ha generado todo un campo de interés, pero sobre todo de disputa, el cual busca dar cuenta de la situación actual de manera focal en temáticas que van desde las prácticas de las tejedoras(es), los plagios iconográficos, e incluso hasta los problemas de la gentrificación que afectan a las

comunidades, entre otras cuestiones, donde el foco han sido las discusiones por lo patrimonial y lo artístico.

El Estadocentrismo cultural frente al arte popular mexicano

La razón de esta genealogía y descripción contextual es tratar de entender cómo se ha entretendido este fundamento conceptual y estratégico, para dar lugar al panorama que tenemos actualmente en relación al arte popular mexicano. Mi intención al periodizar el surgimiento de la idea de arte popular, es entender los diversos agentes gubernamentales, privados, académicos, así como los distintos dispositivos públicos y privados (revistas, museos, espacios de comercialización, entre otros) los cuales permitieron dar origen a este concepto tan pertinente para forjar la nación mexicana, y del que han abrevado y discutido los espacios académicos. No omito los beneficios que las llamadas artes populares han generado para las industrias creativas, las empresas bancarias, turísticas, hoteleras, restauranteras, entre otras. Entiendo en este sentido que la discusión no está concluida, pero considero que es posible entender su surgimiento, proceso y panorama actual haciendo una revisión de los contextos en que se ha consolidado el arte popular. En este sentido pretendo sumar un enfoque vinculado al problema colonial y racial donde uno de los problemas es la manera en que se configuró al Estado mexicano como el gran gestor/administrador de la cultura indígena.

Para pensar este problema vinculado a la idea de cultura nacional —que logró dar a luz a la idea de arte popular— parto de la problemática que Homi Bhabha reflexiona en torno a la racionalidad política de la nación como una forma de narrativa. En este sentido, considero importante entender las estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estrategias figurativas (2000). Me interesa entender aquellos textos de la cultura nacional que han producido ciertas escenas de la nación, considerando necesario profundizar de forma compleja los distintos relatos surgidos en este proceso. Entiendo como matriz estado-céntrica a una entidad central generadora y administradora de discursos. En este caso me refiero al Estado mexicano como entidad productora de relatos, dispositivos, instituciones, pedagogías y prácticas —soportes que sostienen el gran aparato estatal— que selecciona el hilo de lo cultural, hilo articulador que entreteje toda la urdimbre de lo nacional. Sin embargo, esa matriz nacional, como toda máquina no puede evitar sus averías, fisuras y contradicciones en su funcionamiento, sin prescindir de sus posibles descomposiciones y reconfiguraciones constantes.

En primera instancia, parto de que el Estado ha sido un actor central y hegemónico en la definición, legitimación y administración de lo considerado como cultura, patrimonio y arte popular. No obstante, sus distintas instituciones han colaborado en este proceso, dando existencia a diversos discursos académicos, empresariales y eurocéntricos, los cuales sostienen estratégicamente la idea del arte popular. Bajo esta matriz,

las comunidades indígenas aparecen como sujetos tutelados: se reconoce su producción cultural, pero siempre bajo mediación y obligados a negociar con distintas entidades externas ajenas a su cosmovisión. En este sentido, es importante reconocer que el Estado se coloca como garante de la “unidad nacional”. Lo que implica absorber la diversidad cultural en un discurso homogéneo de mexicanidad, en el cual la idea de arte popular, se convierte en un agente articulador. La genealogía que expongo forma parte de una lógica reproducida en instituciones, políticas públicas, museos, ferias y programas de apoyo, donde la diversidad cultural se gestiona desde arriba, evitando la autonomía y agencia de los pueblos. El problema detectado en esta matriz estado-céntrica mexicana —aunque esta se ha transformado en distintas etapas históricas— sigue vigente en proyectos contemporáneos como “*Original*”, donde el Estado de México se presenta como defensor del patrimonio frente al mercado, pero mantiene un papel centralizador.

Siguiendo las implicaciones de la gubernamentalidad estatal es interesante observar una de las caracterizaciones de esta matriz cultural estado-céntrica en México: a pesar de la emergencia de una política cultural cuyo objetivo era construir una identidad nacional basada en la cultura precolombina y popular, esta se contradecía al insistir en un borramiento racista de lo indio. Así, se intentaba suprimir la incómoda dimensión de lo entendido como atraso (Bonfil, 2004). Esta circunstancia, permite insistir en el problema de la racialización presente en el surgimiento y confección de la cultura nacional, manifestándose también en la coproducción de las subjetividades de los llamados indígenas.

En este sentido, la nación fue articulada bajo la tensión entre la memoria y el olvido. Por un lado, con la evidente extracción e instrumentalización del pasado indígena y su cultura material (arte popular/artesanías), pero por otro, mediante el borramiento de otros relatos históricos que pudieran contradecir la historia patria. Esta última emerge como plan y dispositivo articulador de la compleja diversidad cultural existente en el territorio. Esta visión de la gestión de lo cultural por parte del Estado Mexicano, podríamos considerarla precisamente como la apuesta de una matriz estado-céntrica, donde se opera mediante la simplificación, homogeneización y borramientos de las complejidades y especificidades de los pueblos indígenas. Esta fórmula, implica otra de las problemáticas surgidas a partir de la gestión de lo cultural por la hegemonía estatal en México, misma que se intentará revertir hacia la década de los noventa del siglo XX, mediante el reconocimiento constitucional de la nación mexicana como pluricultural (1992). Aunque cabe mencionar, no plurinacional, como en el caso boliviano o ecuatoriano.

En esta tensión entre rescate y borramiento de lo indígena, se terminó convirtiendo en un concepto que englobaba a una gran variedad de pueblos. Por lo que esta noción y operación conceptual homogeneizaba y sintetizaba a una amplia cantidad de culturas que habitaban/habitan el país, las cuales pasaron a formar parte de la mina donde se han extraído las vetas del nacionalismo mexicano, es decir, de la materia prima de lo cultural como eje articulador principal administrado por el Estado gestor. Entiendo la mina como

analogía del extractivismo cultural que ha emprendido el Estado mexicano para producir sus relatos fundacionales y narrativas de nación, mediante procesos de apropiación cultural de objetos, tradiciones, rituales, símbolos, indumentarias, alimentos, entre otros aspectos y signos pertenecientes a los pueblos, incluyendo sus estéticas materializadas en las artesanías/arte popular/arte indígena. Es así como encuentro otra de las problemáticas aunadas al borramiento étnico; la cosificación identitaria, el despojo, el extractivismo y la apropiación cultural, que en parte han sido efecto de la patrimonialización de las culturas indígenas.

La cosificación identitaria, así como el despojo, el extractivismo y la apropiación cultural estatal, están intrincadamente relacionados a los procesos de patrimonialización¹⁰ y permiten tejer y mantener el relato nacional, pero también han servido para lograr la mercantilización de la etnicidad. Esa comercialización genera nuevas disputas bajo la asimilación de lo indígena a través de la aparente aceptación, respeto y valoración, expresada desde una visión multiculturalista, aunque no intercultural, sin dejar de subrayar el plagio y robo de los símbolos, diseños, modos de vida y expresiones de grupos indígenas para insertarlas en la lógica capitalista de las grandes empresas turísticas, de la moda, el diseño, la gastronomía, la producción cinematográfica y otras pertenecientes a las llamadas industrias creativas. Uno de los elementos que permitió hilar la cultura nacional en México fueron las artesanías —algunas de ellas han emigrado a la noción de arte popular— experimentando un singular proceso de nacionalización (patrimonialización). Según la antropóloga especialista en artesanías y textiles Marta Turok esto sucede desde la década de 1980:

Igualmente operó el fenómeno de revaloración en los recién formados Estados-Nación europeos y americanos entre 1880 y 1920, cuya población era mayoritariamente campesina. Ayer, los bienes y productos habían formado parte de su economía natural, y de la noche a la mañana se convertían en arte popular, destinado a los museos. Y es que los movimientos sociales y revolucionarios del inicio del siglo XX encontraron en estas expresiones plásticas, producidas con fines utilitarios (sin ser por eso menos bellos), símbolos de las luchas, el derrocamiento de los regímenes dictatoriales o monárquicos, y la instauración de repúblicas; es decir, símbolos y manifestaciones culturales frente a los modelos extranjerizantes y burgueses. (1988, 27)

Los desplazamientos conceptuales relatados en este texto, son fundamentales para entender la problemática de las distintas nociones (artesanías, arte popular, arte indígena, arte textil, entre otras alusiones) que han sido empleadas para categorizar las producciones de los pueblos indígenas, pues gran parte de estos objetos producidos, usados

10 Para autores como Cristóbal Gnecco (2019) la patrimonialización es un acto de gobierno que se ejerce sobre algo declarado patrimonio, el cual es susceptible y deseable de ser patrimonializado. Gnecco considera que estos actos son tan viejos como la conmemoración del pasado, pero que adquieren mayor visibilidad y centralidad cuando el Estado se hace cargo. También considera la actuación de las agendas trasnacionales, como UNESCO, y su importancia en estos procesos.

y que circulan de manera cotidiana en las comunidades se han encasillado en clasificaciones que de entrada no son reconocidas por las comunidades, o de manera más preocupante, no tienen un equivalente epistemológico en sus idiomas. Uno de los efectos de la especialización y estudio más profundo de estos objetos ha generado nuevos conceptos que van surgiendo en los últimos años de una forma inusitada dentro y fuera del país.

Reflexiones finales

El recorrido histórico del arte popular en México demuestra que esta categoría no puede entenderse únicamente como una etiqueta estética, sino como un dispositivo político y cultural. Su surgimiento respondió a la necesidad del Estado posrevolucionario de integrar las expresiones indígenas en un proyecto nacionalista. Mientras que en las décadas posteriores fue instrumentalizada por instituciones académicas, museísticas y bancarias para legitimar y comercializar estas producciones.

Por supuesto, no es mi intención afirmar que la idea del arte popular o la cultura popular en México es exclusivamente indígena, lo cual implicaría constreñir y limitar conceptos sumamente disputados y analizados, los cuales no solo han sido alimentados por las creaciones de las comunidades “indígenas”, pues es bien sabido que muchos oficios, prácticas y objetos considerados dentro de lo popular se remiten a los efectos/productos de la conquista. En este sentido, me interesa afirmar que, la noción de lo popular en México, especialmente bajo la idea de arte popular, posee una discursividad la cual no es transparente, sino que tiene una intención política concreta en cuanto a la división étnico/racial y de clase en relación a las creaciones de ciertos grupos étnicos. Si bien lo popular no siempre es lo indígena en México, lo indígena sí es caracterizado como popular de manera general e histórica. Dicho de otro modo, lo popular en este país alude tanto a un problema de clase, como a una dimensión étnica de las vivencias, experiencias y creaciones de ciertos grupos racializados.

La genealogía presentada permite evidenciar que detrás de la distinción entre arte, artesanía y patrimonio subyacen lógicas coloniales y raciales condicionantes del reconocimiento de los pueblos indígenas como sujetos creadores y políticos, poseedores de la capacidad de autogestionar su cultura. Al mismo tiempo, me interesó mostrar cómo el mercado y las industrias culturales/creativas han impulsado nuevas formas de valoración. Y aunque generan visibilidad y recursos, también exponen a las comunidades a dinámicas de explotación y extractivismo cultural. Esto genera una serie de discusiones sobre qué se ha entendido como desarrollo cultural y sostenibilidad para el Estado, las empresas y evidentemente para las comunidades.

En este sentido, el arte popular debe analizarse como un concepto político y articulador operando en la intersección entre identidad, cultura, poder y economía. Reconociendo su carácter histórico y conflictivo se abre la posibilidad de replantear sus usos

actuales con relación al Estado, las empresas, las instituciones artísticas, así como todo circuito cultural que las inserta como expresiones indígenas/populares en el campo del patrimonio cultural.

Referencias bibliográficas

- Acha, Juan (1994). *Las culturas estéticas de América Latina*. UNAM.
- Aguilar, Yásnaya (2022). ¿Arte? ¿Indígena? Estéticas colectivas y pueblos indígenas. En *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas* (pp. 241-252). Museo del Palacio de Bellas Artes-Secretaría de Cultura-INBAL-Fundación Jenkins.
- Bhabha, Homi (2000). Narrando la nación. En Álvaro Fernández (editor), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (pp 212-219). Manantial.
- Bonfil, Guillermo (1997). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. En E. Florescano (Coord.), *El patrimonio nacional de México* (pp. 28-56). Fondo de Cultura Económica-CONACULTA.
- Comaroff, John y Comaroff, Jean (2011). *Etnicidad*. S. A. Katz.
- Fernández, Justino (1954). *Coatlicue: Estética del arte indígena antiguo*. Centro de Estudios Filológicos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, Michel (2006). *Seguridad, territorio, población*. Fondo de Cultura Económica.
- Fomento Cultural Banamex, A. C. (1996). *Grandes maestros del arte popular mexicano*. Fomento Cultural Banamex, A. C.
- Gamio, Manuel (1916). *Forjando patria*. Porrúa.
- Gnecco, Cristóbal (2019). El señuelo patrimonial. Pensamientos post-arqueológicos en el camino de los incas. En Pedro María Argüello García (Ed.), *Diálogos en patrimonio cultural Nro 2*. (pp. 13-48). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Goldman, Shifra (2008). *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. UACM-INBA-CENIDIAP-CENART.
- Monsivás, Carlos (2019). *La cultura mexicana en el siglo XX*. COLMEX.
- Murillo, Gerardo (Dr. Atl). (1922). *Las artes populares en México* (2 vols.). Dirección de Talleres Gráficos de la Nación.
- Novelo, Victoria (2007). (Comp.) *Artisanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*. Dirección General de Culturas Populares - CONACULTA.
- Restrepo, Eduardo (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, categorías y cuestionamientos*. Editorial Universidad del Cauca.
- Turok, Marta (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. Plaza y Valdés / CONACULTA.
- Velázquez, Mireida (2022). Exhibir el arte popular mexicano. En *Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas*. Museo del Palacio de Bellas Artes. Edit. Secretaría de Cultura, INBAL y Fundación Jenkins.

Leyes y documentos citados

- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972). Publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 6 de mayo de 1972. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfmzaah/LFMZAAH_orig_06may72_ima.pdf
- Ley Federal para el fomento de la Microindustria y la actividad artesanal (1988). Publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 26 de enero de 1988. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lffmaa/LFFMAA_orig_26ene88_ima.pdf
- Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas (2022). Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 17 de enero de 2022. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPCPCIA.pdf>

Maai Ortíz

<https://orcid.org/0009-0004-0491-7104>

maaienai@gmail.com



Doctor en Humanidades en el área de Estudios Culturales y Crítica Poscolonial (UAM-X), Maestro en Comunicación y Política (UAM-X) y Licenciado en Arte y Patrimonio Cultural, con la especialidad en Gestión Cultural (UACM) en México. Se diplomó en Mediación Cultural por CLACSO, en Gestión del Patrimonio Cultural por la UACM, en Historia, pensamiento y problemáticas contemporáneas de América Latina por la UACM-CAMeNA y en Teoría y práctica de las organizaciones civiles con trabajo en disidencia sexual y VIH/SIDA en México, también por la UACM. Actualmente se desempeña como Coordinador del Foro Cultural Somos Voces y pertenece a la Red Multidisciplinaria para la Investigación sobre Discriminación en la CDMX, así como a la Red de Información y Discusión sobre Arqueología y Patrimonio (RIDAP). Ha sido profesor de asignatura de la UACM, YMCA y UNAM. Se dedica a temas de investigación sobre patrimonio, museos, política cultural, gestión cultural y diversidad sexual.

