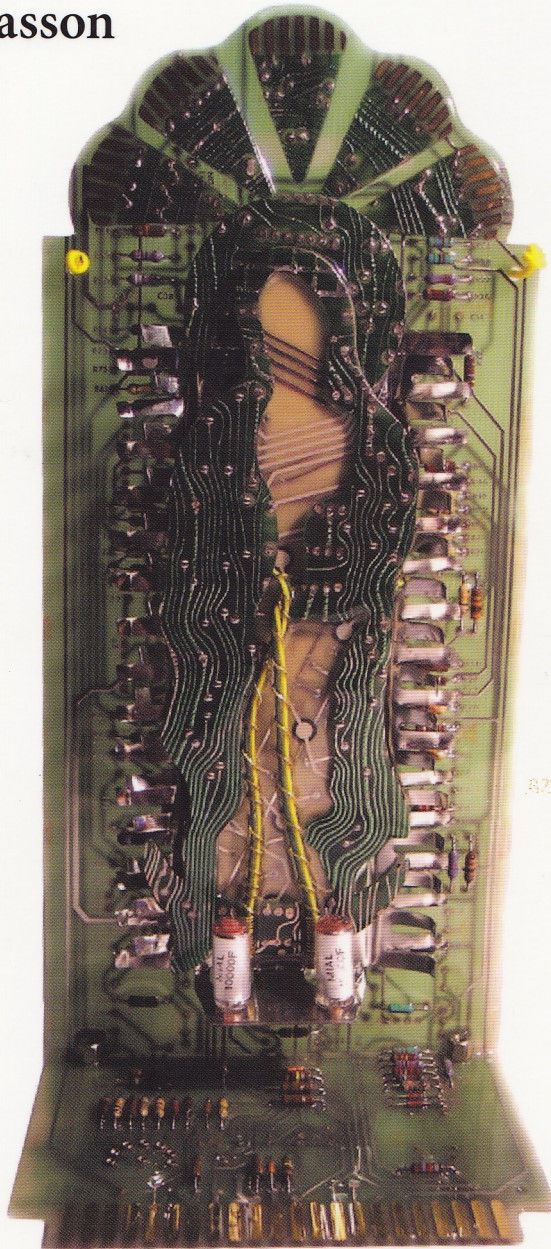


# Brincando fronteras:

CREACIONES LOCALES MEXICANAS Y GLOBALIZACIÓN

**Patrice Giasson**

(editor)



## Índice

Introducción, <i>Patrice Giasson</i> . . . . .	9
Olinalá, denominación de origen. Una antigua tradición globalizada, <i>Adriana C. Estrada Ochoa</i> . . . . .	27
Creativismo “glocal” y antropófago: la poética expresiva de César Martínez, <i>Aurora Alcáide Ramírez</i> . . . . .	71
Salir del laberinto: contemporaneidad y tradición en las propuestas de tres artistas mexicanos, <i>Alessandra Russo</i> . . . . .	116
Globalizando las luchas: Blue Demon contra la Pelona Xerox, en vivo desde Canadá. La obra de Alejandro Maya Anda, <i>Ángel Mota Berriozábal</i> . . . . .	146
Acatlán-Chilapa. Vida ritual y efectos culturales de la globalización en una población nahua, <i>Eugenia Macías Guzmán</i> . . . . .	171
Globalización de-centrada: feminismo transnacional, política cultural y la Virgen del Tepeyac en el arte visual de las chicanas, <i>Clara Román-Odio</i> . . . . .	215
México-Estados Unidos-México. Tres artistas mexicanos pensando la frontera, <i>Patrice Giasson</i> . . . . .	242
Documentar el sentido de sí. Políticas de representación de “mujeres reales” en el discurso videográfico mexicano, <i>Cynthia Pech</i> . . . . .	278

La Frontera: un espacio para la identidad de la acción, <i>Gabriela Gil Verenzuela</i> . . . . .	311
“Converses Mixtecos”. Una experiencia comunitaria en un mundo globalizado, <i>Claudia Rivera Rosales</i> . . . . .	330
Del Che a Marcos: reapropiación de figuras heroicas globales en contextos locales por medio de la Red, <i>Alice Van der Klei</i> . . . . .	357
Desde la coa al microteléfono. Un pueblo recrea sus tradiciones ante la globalización, <i>Mario Ortega Olivares</i> . . . . .	387
Memoria social y música regional en la Sierra Madre Occidental, <i>Regina Lira</i> . . . . .	415
Eugenio Méndez Nava: el arte de la creación del penacho, <i>Mario Alberto Castillo Hernández</i> . . . . .	449
Creación contemporánea y cultura popular; la obra migrante de Betsabé Romero, <i>Caroline Perrée</i> . . . . .	465
Acerca de los autores . . . . .	489

## *Salir del laberinto: contemporaneidad y tradición en las propuestas de tres artistas mexicanos*

*Alessandra Russo*

En el marco de este volumen dedicado a la relación entre arte local mexicano y globalización, el propósito del presente trabajo se centra en discutir de qué forma las propuestas de tres creadores contemporáneos —el poblano Juan Carlos Ortiz, el capitalino Pablo Vargas Lugo y la michoacana Cecilia Bautista Caballero— han abierto en los últimos años nuevas trayectorias específicas para el arte plumaria, “expresión artística por excelencia” del mundo prehispánico y colonial.<sup>1</sup> Los tres autores se relacionan con un legado artístico cargado de valencias “identitarias” y los tres, sin embargo, logran renovar en profundidad la relación con una tradición “nacional”<sup>2</sup> para enunciar desde el presente de su obra los fu-

<sup>1</sup> Sobre el arte plumaria prehispánica y colonial, véase en particular Teresa Castelló Yturbide (ed.), *El arte plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1993, y Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, *México en el mundo de las colecciones de arte, La Nueva España*, t. III, México, Azabache, 1994.

<sup>2</sup> Parece revelador que una de las principales publicaciones sobre el arte plumaria mesoamericana y colonial se haya titulado *El arte plumaria en México* (México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1993). Sabemos hoy día que los canales de circulación, tanto en la época prehispánica como en aquella novohispana, sobrepasaban las fronteras de lo que es hoy México. El renacimiento de esta técnica en México en el siglo XIX, y aún más en el siglo XX, se debe en particular al interés del Estado y de sus

turos posibles de esta tradición en direcciones que salen del marco estrictamente local. No solamente porque se injertan hoy día dentro de la escena internacional, sino porque transforman el repertorio tradicional a partir de búsquedas artísticas completamente novedosas que “exceden” los mismos repertorios tradicionales y logran encontrar un futuro posible para un arte a menudo reducido a la categoría de artesanía y de folclor.

### *Tres encuentros*

Cuando llegué por primera vez a la unidad habitacional La Victoria, en mayo de 1996, sobre las huellas de Juan Carlos Ortiz, el contraste entre la serie de edificios del barrio residencial y la unicidad de lo que una de estas casas resguardaba en su interior cuestionó inmediatamente ciertos preconceptos que yo podía tener, recién llegada de Italia, en mi primer viaje mexicano. Nada de los mercados “tradicionales” multicolores, ni de los pueblos “típicos” que había atravesado durante las semanas anteriores. La unidad La Victoria, en las afueras de la ciudad de Puebla —a la que había llegado sin cita siguiendo las indispensables indicaciones de una curadora del Museo Amparo—<sup>3</sup> se presentaba como un conjunto idéntico e impenetrable de casas modernas. El anonimato de este panorama se transformó de inmediato cuando, al encontrar la dirección apuntada sobre el papel, toqué el timbre y Juan Carlos y su esposa Guillermina me abrieron la puerta de su casa, revelando un verdadero museo contemporáneo de talaveras, pinturas, esculturas y otras maravillas (figura 1). Al entrar en este hogar, entraba también en el taller del *amantea* —el “oficial de la pluma”— y me acordaba inmediatamente de las pa-

presidentes para esta forma artística considerada como paradigmática de la historia del país: sin lugar a dudas, el rol que el famoso “penacho de Moctezuma” ha tenido en esta construcción discursiva es fundamental.

<sup>3</sup> Juan Carlos Ortiz había presentado en el Museo Amparo, en septiembre de 1995, la exposición *Forma y Color del Arte Plumaria*. Más adelante, citaremos varios artículos de prensa publicados en esa ocasión.



Fig. 1. Juan Carlos y Guillermina Ortiz en su casa, 2002.  
Foto de Alessandra Russo.

labras escritas, en el siglo XVI, por Bernardino de Sahagún y sus colegas en el Códice Florentino:

en esta letra se pone la manera de obrar que tienen los oficiales de la pluma, donde se ponen por menudo todas las particularidades de este oficio; quien quisiese verlas, y entenderlas, podralo ver, con sus ojos *en las casas de los mismos oficiales*, pues que los hay en todas las partes de esta Nueva España y hacen sus oficios.<sup>4</sup>

La referencia al Códice Florentino toma un sentido específico al hablar del trabajo de Juan Carlos Ortiz, ya que desde mi primera visita este amante me aseguró que era el único en quedar fiel a “las particularidades de este oficio”, es decir, en utilizar la técnica tradicional, sobre todo por lo que concierne a la preparación del pegamento natural —en náhuatl llamado *tzauhtli*— a base de bulbos de orquídea.<sup>5</sup> Las imágenes del

<sup>4</sup> Códice Florentino, Codex 218, 219, 220 de la Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florencia, facsímil: Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* [1579], 3 vols., Florencia, Giunti, 1995, lib. IX (las cursivas son mías).

<sup>5</sup> Sobre la preparación del *tzauhtli*, véase Carolusa González Tirado, “The Tzauhtli Glue”, en Diana Fane *et al.*, coloquio internacional “Feather Creations.



Fig. 2. Juan Carlos Ortiz en su taller, 2004. Foto de Rosario Nava Román.

taller de Juan Carlos, que tomaría algunos años después la fotografía Rosario Nava Román, capturan con gran sensibilidad la relación íntima entre hogar y oficio en la obra de este artista contemporáneo (figura 2).

Seis años después de haber conocido a Juan Carlos Ortiz, el encuentro con Pablo Vargas Lugo, en 2002, en la colonia Condesa de la ciudad de México, fue a su vez posible gracias a unos amigos sudafricanos que me indicaron la reciente exploración de este artista en el mundo del arte plumaria. Reconocido internacionalmente, Pablo me contaría por qué razón un día decidió acercarse a esta técnica de herencia prehispánica, y de qué forma empezó a colaborar con el amante michoacano Guillermo Olay Barrientos, heredero de una larga tradición familiar.

Mi encuentro con Cecilia Bautista Caballero se remonta. por su parte, a noviembre de 1997. La conocí en Pátzcuaro, Michoacán, en el mercado del día posterior a la noche de muertos. Estaba allí con una prima, Berta Estrada, y sobre una minúscula mesa las dos mujeres purépechas exponían sus rebozos de brillantes colores. Al comentar cuánto

Materials, Production and Circulation”, Nueva York, 2004, publicado en *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, núm. 6, 2006, <http://nuevomundo.revues.org//index1674.html>

los efectos cromáticos de la artisela me recordaban los juegos luminosos de las plumas, Cecilia me contó que a menudo bordaba en las puntas de los rebozos plumas de águila, de gallina y de otras aves que pudiera conseguir en los mercados de su región. No tenía ejemplares aquel día y me invitó a visitarla en su pueblo, Ahuiran, cerca de Uruapan. Desde entonces tuve la ocasión de acudir varias veces a su taller, en las montañas michoacanas.

Más allá del común denominador que estos artistas comparten —es decir, el hecho de reinventar la tradición del arte plumaria a partir de una experimentación estética novedosa (tanto material como iconográfica)—, el encuentro con ellos ha constituido para mí un motor excepcional para reflexionar sobre algunas cuestiones-clave de la creación contemporánea mexicana, como por ejemplo: la relación con la historia, con el patrimonio artístico nacional, con la construcción de la imagen de México y, por otro lado, el margen de invención que se otorga cada creador, la práctica personal sobre una materia específica, las situaciones, iconos, azares que inspiran sus nuevas creaciones y el sentido que los autores mismos otorgan a sus procesos creativos.

Las vidas artísticas paralelas de Juan Carlos Ortiz, Pablo Vargas Lugo y Cecilia Bautista Caballero —creadores a los que, sin embargo, todo parece separar (la formación, el estilo, las técnicas, los canales de promoción artística, etcétera)— permiten así interrogarse sobre la complejidad de una tradición cuyas transformaciones a lo largo del tiempo no pueden ser analizadas a partir de una historia del arte lineal, ni a partir de las separaciones discursivas entre arte y artesanía, arte popular y arte culto, folclor y creación contemporánea. Sus tres propuestas estimulan una reflexión sobre las distintas apropiaciones que se puede hacer de una parte de la historia del arte “local” o “nacional” y sobre sus sucesivas circulaciones internacionales o “globalizadas”. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, se puede entender la elección de la pluma si se reduce este material a una pura reivindicación identitaria “indígena”? ¿Cómo interpretar las propuestas artísticas de estos tres creadores, dando prioridad a las diferentes relaciones que sus obras establecen con uno de los materiales de la creación?



## *Al principio era la pluma*

El objeto que despertó el interés de Juan Carlos Ortiz, profesor de arte en la ciudad de Puebla, para explorar la técnica plumaria, parece haber sido una reproducción del famoso “penacho de Moctezuma”, en ocasión de una representación teatral.<sup>6</sup> A partir de este encuentro revelador, el artista ha combinado el estudio de la técnica precolombina y colonial, a través de fuentes primarias, con una tenaz experimentación. Su búsqueda lo ha llevado a “redescubrir” la receta original para la fabricación del pegamento a base de bulbos de orquídea (llamado en náhuatl *tzauhtli*), elemento fundamental que proporciona a la vez fuerza y flexibilidad al mosaico.<sup>7</sup> En este hallazgo se encuentra claramente la garantía de su filiación artística directa con los amantecas prehispánicos. Al haber “reinventado” la técnica (que hubiera sido “corrompida” a lo largo de los siglos por la falta de conocimiento preciso de la fabricación del *tzauhtli*), Juan Carlos Ortiz puede efectivamente declararse el único verdadero amanteca contemporáneo. Los otros artistas que utilizan plumas en sus obras se sirven, según él, de otros tipos de pegamentos —hablaremos más adelante de uno de ellos— que otorgan al acabado de la obra otro efecto; la brillantez y la ligereza del material plumario no pueden, según Ortiz, conservarse sino siendo fieles a la técnica precolombina. Esta fidelidad, por otra parte, le permite mantener vivo el “aura” del arte plumaria mismo.

Desde los años noventa, las obras del amanteca poblano han sido presentadas en exhibiciones personales y colectivas a lo largo del país. Sus mosaicos han sido ilustrados en numerosas publicaciones sobre arte plumaria, como el volumen publicado por el Fomento Cultural Banamex, en 1994. Más recientemente, el artista ha sido invitado de honor en discusiones sobre las posibilidades contemporáneas de este arte, en el

---

<sup>6</sup> Carlotta Mapelli Mozzi, “Arte plumario contemporáneo”, *El arte plumaria...*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>7</sup> La información proporcionada a continuación deriva de una serie de entrevistas que realicé con el artista desde 1996 hasta la fecha.



Fig. 3. Juan Carlos Ortiz, *El huevo*, 2000. Colección del artista.

marco de un seminario académico realizado en Nueva York, donde dio a conocer su obra a un público internacional.<sup>8</sup> Ésta fue la ocasión para organizar simultáneamente una muestra fotográfica de tomas realizadas por Rosario Nava Román en el taller del amanteca poblano, las cuales permiten apreciar las distintas fases de elaboración de los mosaicos (figuras 2 y 12).

<sup>8</sup> Diana Fane, *et al.*, *op. cit.*

La obra *El huevo*, compuesta en 2000, marcó una renovación profunda en el repertorio del artista, tal vez por el hecho mismo de invertir con humor y paradoja la relación entre el antes y el después, lo interior y el exterior (figura 3). Para un artista que durante muchos años se había dedicado principalmente a “copiar”, por medio del arte plumaria, tanto obras precolombinas y coloniales, compuestas con esta técnica (figuras 12 y 16), como otras imágenes “mexicanas” paradigmáticas, originalmente realizadas en otros soportes (figuras 13 y 14), *El huevo* marca el posible grado cero de una nueva propuesta.

En la obra *El huevo*, las plumas de una minúscula ave, *in fieri* adentro de una cáscara perfecta, han salido de la cáscara misma para recubrirla y protegerla. Las temporalidades se han mezclado a tal punto que la paradoja se transforma en nueva creación, totalmente coherente. Esta creación/criatura no tiene nada de quimérico y su tridimensionalidad escultórica evoca más bien la perfección a la vez concreta y abstracta de un Brancusi. Paradigma de la creación, la forma del huevo se recubre del contenido, y el contenido a su vez se transforma en pura superficie. Los colores y los diseños de las plumas mezclan distintas proveniencias ornitológicas confundiendo aún más la verdadera naturaleza del ave/huevo, para convertirse en condensación instantánea del proceso de creación y de sus posibilidades. El artista no imita, sino desplaza, convierte y subvierte lo cóncavo y lo convexo, lo invisible y lo visible, la materia y su contenedor, la forma y el contenido.

De esta manera, a través de *El huevo*, Juan Carlos Ortiz firma (figura 3) también una especie de manifiesto sobre el arte plumaria e ilumina tanto la paradoja como la esencia de esta *techné* de origen prehispánico. Tal como puede parecer a la vez absurdo y tentador observar la cáscara de un huevo hecha de las plumas que abrigarán su ser interior cuando el huevo sea destruido, la misma sensación de incoherencia y maravilla nos cautiva cuando miramos un objeto o una imagen compuestos por los amantecas mesoamericanos o novohispanos (figura 15).

El desfase necesario entre significado y significante, que el espectador tiene que efectuar para dar sentido a la obra, y la rearticulación necesaria entre materialidad e idea son tareas comunes al público de la

obra de Juan Carlos Ortiz y de cualquier imagen figurativa o abstracta realizada con esta técnica, sea un *chimalli* prehispánico con el glifo del gobernador mexica Ahuízotl o una mitra colonial de obispo donde se despliega la historia de la pasión de Cristo. El principal desafío estético que provoca *El huevo* es justamente aquello de obligar al observador a dialogar con la primacía de una materialidad que urde con la representación una relación que podríamos definir como “metaiconográfica”: la materia no escribe, ni describe el contenido de la imagen, sino que lo inventa y lo invierte, lo voltea y lo reordena a partir de la realidad de la materia misma. El título de la obra —aparentemente descriptivo— resalta este desplazamiento continuo entre forma y contenido que el espectador tendrá que hacer al asumir la “no descriptividad” del título mismo.

### *Un sol Ícaro...*

En 2003 el artista Pablo Vargas Lugo comenzó a trabajar en un proyecto de instalación intitulado Solar Max. El nombre se refiere a la expresión científica *Solar Maximum*, la cual indica la actividad del astro solar que, en el año 2000, había alcanzado un nivel sin precedentes de explosiones y tormentas magnéticas. El *Solar Maximum* había tenido como efecto la producción de cien nuevas manchas solares. Otras, observadas por Galileo desde la invención del telescopio, habían sido descritas ya en 1610 e ilustradas en 1613 en su obra *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari*. Sin embargo, la fotografía astronómica constituye hoy la fuente de inspiración para Pablo Vargas Lugo. Después de haber descargado de la red fotografías digitales de la actividad solar, el artista dice haberse preguntado durante mucho tiempo cómo traducir este fenómeno a través de una superficie artística pertinente. Finalmente el encuentro con el amante Guillermo Olay Barrientos le permitiría cumplir con su intuición de que el arte de la pluma pudiera ser la respuesta (figuras 4 y 5). Resulta extremadamente interesante subrayar de qué forma la colaboración entre Pablo Vargas Lugo y Guillermo Olay hizo posible la realización de los paneles. El artista capitalino redibuja las tomas telescópicas

descargadas desde Internet y el amante michoacano realiza en su taller de Tlalpujahua el trabajo de *collage* siguiendo el diseño de Vargas Lugo. El desplazamiento físico de la obra en sus distintas fases de realización —desde la capital hacia la provincia y su regreso a la ciudad de México— resulta interesante para reflexionar sobre las redes de promoción artística. Una vez terminada la obra, se reincorpora al taller de Pablo Vargas Lugo quien reflexionará en la mejor manera de enmarcarla para luego darla a conocer al mercado del arte.<sup>9</sup>

En este caso también, la relación entre materia de la imagen y “representación” estimula una reflexión sobre la esencia misma de este arte: ¿qué relación posible se establece entre las plumas blancas y negras que componen varios de los paneles del proyecto Solar Max, y la idea de “representar” a través de ellas la actividad solar y sus huellas? Una vez más, el material logra dar cuerpo a la idea, al mismo tiempo que pone en crisis la cuestión de la representación de la idea misma, al generar un sentimiento de asombro en el espectador: ¿manchas solares de plumas? En una entrevista, Pablo Vargas Lugo declarará cómo este efecto de perplejidad —donde se logra poner en suspensión la relación entre visión y acontecimiento— es precisamente lo que busca a través de su experimentación artística, y en particular con la selección de los materiales que emplea para dar vida a sus obras, ya que se trata casi siempre de *collages*: “In my work there’s always been a yearning to evoke that moment of perplexity that happens when you see but don’t understand”.<sup>10</sup>

Pero, desde el punto de vista de la historia del arte, en los paneles que forman parte del proyecto Solar Max, la relación entre este preciso

<sup>9</sup> La galería capitalina OMR representa el trabajo de Pablo Vargas Lugo, artista internacionalmente reconocido y apreciado (<http://www.galeriaomr.com/espanol/pages/artistas/vargas/vargas.html>). Sus obras están presentes, entre otros, en las colecciones del Museo de San Diego; en Los Angeles County Museum of Art; en la Fundación Jumex; en el MUCA; en el Museo Carrillo Gil; en el Museu D’art Contemporani (MACBA), España, y en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), España.

<sup>10</sup> “Entrevista de Rubén Gallo a Pablo Vargas Lugo”, en *Bomb. A Quarterly Arts & Culture Magazine Since 1981*, núm. 94, invierno de 2006.



Fig. 4. Pablo Vargas Lugo, *The Solar Max*, 2000. Colección del artista.

material y la idea de *collage* —los paneles están realizados con cera de Campeche— evoca uno de los mitos fundacionales de la actividad artística misma. Aprisionado en el mismo laberinto que había construido para el Minotauro, ¿no fabricó Dédalo un par de alas al hijo Ícaro, con la advertencia que no se acercara demasiado a los rayos del Sol para que no se derritiera la cera de abeja con que las plumas estaban pegadas? Ícaro, sin escuchar la recomendación del padre, voló hacia el calor del astro. Sus alas se derritieron e Ícaro se desplomó a causa de la gravedad y cayó en el mar (figura 7).<sup>11</sup>

Leído a la luz del mito griego, el proyecto Solar Max parecería tomar un sentido teórico específico: la pertinencia del recurso al arte plumaria para representar la actividad solar denuncia (y enuncia) también todo el proceso “artificial” de esta técnica: ¿qué hay de más innatural que fijar un material cuya característica principal es la de remontar

<sup>11</sup> Véase Ovidio, *Metamorfosis*, lib.VIII, pp. 183-235. La imagen del emblema CIV “In astrologos” del *Emblematum Liber* de Alciato (1531) es acompañada por el texto: “Icare, per superos qui raptus et aera, donec / In mare praecipitem cera liquata daret, / Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis, / Exemplo ut doceas dogmata certa tuo. / Astrologus caveat quicquam praedicere: praeceps / Nam cadet impostor dum super astra volat”.

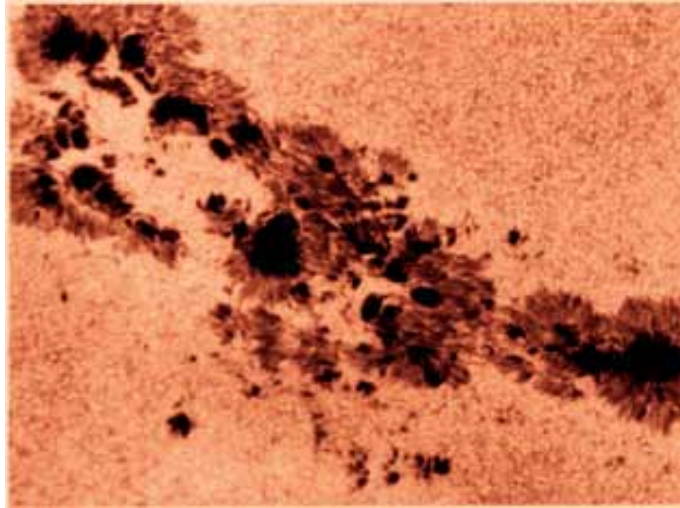


Fig. 5. *Manchas del sol*, National Solar Observatory/Sacramento Peak, <http://www.pd.astro.it/MOSTRA/NEW/EVOL.HTM>

el vuelo? De esta forma, entonces, recurrir al *collage* constituye dentro del proyecto contemporáneo Solar Max otra forma de “manifiesto” sobre el arte plumaria de todos los tiempos. Si *El huevo* de Juan Carlos Ortiz había puesto en evidencia el cortocircuito *indispensable* entre forma y contenido, y la sucesiva rearticulación entre materia y representación que el espectador tiene que operar al acercarse a la inteligencia de una imagen plumaria, los *collages* de Pablo Vargas Lugo, al dirigirse hacia una experimentación de la técnica plumaria ligada a una iconografía específica—la actividad solar—, trabajan también a partir de una estética de la paradoja.

La dimensión positivamente ilógica del lazo entre materia (plumas/cera de Campeche) y la temperatura de la actividad solar está, sin embargo, en la base del arte plumaria de tradición prehispánica. Al evocar por oposición el mito griego, Pablo Vargas Lugo logra poner en evidencia, justamente, que el arte plumaria de tradición prehispánica tiene distintas raíces mitológicas y discursivas. Deberíamos tal vez recordar cómo en el mundo mesoamericano todo el universo sacrificial estaba habitado por la omnipresencia del arte de la pluma, material por exce-

lencia de cualquier *performance* que permitiera la identificación, instantánea pero imprescindible, entre las distintas partes del cosmos. Al contrario del mito griego, donde Ícaro y Dédalo son castigados por querer desafiar la naturaleza humana, el sacrificado mesoamericano sólo podía transformarse en emanación, encarnación, *ixiptla* de la “divinidad” a la que sería sacrificado si su cuerpo estuviera decorado con las plumas más preciosas del cosmos mesoamericano. Sabemos por los textos coloniales que decir *ihuioc in nomalli*, es decir “emplumado es mi cautivo”, equivalía a decir “mi cautivo está listo para el sacrificio”. El sacrificado estaba listo para el sacrificio —y para la identificación con la “divinidad”— al estar “emplumado” de manera oportuna.<sup>12</sup>

Otro aspecto de los paneles de Solar Max que nos interesa subrayar es la experimentación artística que el autor hace a partir de una calamidad natural; una calamidad, no tanto entendida en sus aspectos más obvios, traumáticos, sino estudiada en sus potencialidades cinéticas y energéticas. En la entrevista citada anteriormente, Pablo Vargas Lugo afirma:

Los desastres han sido un tema recurrente. Desde que era niño he estado fascinado con los objetos que vuelan. Estoy particularmente interesado en la estructura —diría hasta en la *arquitectura*— de los satélites y de los cohetes. Hay artefactos que condensan una cantidad enorme de energías, pero al mismo tiempo son objetos muy frágiles. Es esta tensión entre fuerza y vulnerabilidad que me ha llevado tanto a los objetos que vuelan como a los desastres.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Alessandra Russo, “Plumes of Sacrifice: Transformations in Sixteenth-Century Mexican Feather Art”, en *Res: Anthropology and Aesthetics: “West by Non-West”*, núm. 42, 2002, pp. 226-250.

<sup>13</sup> “Entrevista de Rubén Gallo a Pablo Vargas Lugo”, *op. cit.* Texto original en inglés: “Disasters have been a constant theme. And since I was a child I’ve been fascinated by flying objects. I’m especially interested in the structure —I would even say the *architecture*— of satellites and rockets. There are artifacts that condense an enormous amount of energy, but at the same time they are very fragile objects. It is this tension between strength and vulnerability that led me to both flying objects and disasters”.





Fig. 6. Pablo Vargas Lugo, *1 747-400*,  
*collage* sobre papel, 1998.

El desastre, la calamidad, constituyen para el artista una especie de “encuentro” físico capaz de reactivar en el observador una sensibilidad hacia el mundo exterior, más allá de los aspectos trágicos —por ejemplo sobre los humanos— que tal calamidad pueda tener como consecuencia. Pensemos en la obra titulada *1 747-400*, donde el *collage* de papel logra evocar tanto la fuerza del samblaje como la inevitable fragilidad de toda combinación, sea ésta un *collage* de papel o la composición de un boeing de British Airways. A raíz de nuestras reflexiones sobre la caída de Ícaro, asombra de hecho el mimetismo que se produce en *1 747-400* entre aves/aviones y la evocación de una caída en el agua como resultado de demasiada cercanía al astro solar, justo como le sucedió al joven griego (figuras 6 y 7).

Mas regresemos a Solar Max y a la asociación “por oposición” que propusimos con el mito de Dédalo. Podríamos decir entonces que en el proyecto de Pablo Vargas Lugo el desastre de la caída de Ícaro es evocado a la vez como *efecto* del acercamiento al astro en su momento *máximo*



Fig. 7 “In astrologos”, emblema grabado en la obra de Alciato, *Emblematum Liber*, 1531.

de actividad, y como *proyecto* de salida del laberinto. Pero al mismo tiempo, los paneles de Solar Max podrían leerse a la luz de la mitología mesoamericana, donde la identificación con lo sagrado se hacía justamente a través del *tonalli* —es decir la energía solar— contenido en las plumas y en su brillo. En ambos casos, la obra establece una relación muy específica entre material e iconografía, una relación que podríamos definir *metonímica*: se trate del lazo entre cera de Campeche y calor solar, brillantez y astro, o se trate del vínculo entre energía solar y el tonalli de las plumas, el material de los paneles de Solar Max tiene una contigüidad imprescindible con el objeto de la “representación” o, en términos mesoamericanos, de la “emanación”: es *ixiptla* misma, personificación de las manchas del Sol...

## *Alas para humanos*

Los rebozos realizados por Cecilia Bautista Caballero (figura 8) permiten reflexionar, desde otro punto de vista, sobre la compleja relación entre material y representación, entre forma y contenido.

Como lo mencionamos al principio de este ensayo, Cecilia Bautista Caballero es una tejedora purépecha, que trabaja en el pueblo de Ahuiran, en Michoacán. Su obra ha sido reconocida por distintos premios nacionales e ilustrada en el volumen publicado por el Fondo Cultural Banamex, *Grandes maestros del arte popular mexicano*.<sup>14</sup> En ocasión de la exposición homónima que viajó desde México a los Estados Unidos, Sudamérica, Europa y Medio Oriente, los rebozos de Cecilia fueron presentados en Dallas, Chicago, París, Berlín y Adlieh.

Si bien en los tiempos prehispánicos hubo la costumbre de confeccionar con telar de cintura largas mantas (de ayate, de algodón, de maguey), que se utilizaban tanto para cubrirse como para cargar, el rebozo es una prenda mestiza por excelencia. Su uso común empezó en el siglo XVI con la llegada de los misioneros, que exigían a las mujeres “rebozarse”,<sup>15</sup> es decir, cubrirse la cabeza al entrar en las iglesias. Desde la Colonia temprana, los nuevos materiales (la lana, la seda) traídos a América, y los nuevos diseños llegados a la Nueva España, tanto de Europa como de Asia (a través del Galeón de Manila), se mezclaron con técnicas, colores y saberes locales. Distintos saberes se mezclan todavía hoy día en las obras de Cecilia Bautista Caballero. La tejedora aprendió con su abuela, como lo contó en una entrevista realizada en noviembre de 1998:

Yo aprendí haciéndole trama a mi abuelita. Ella compraba el algodón, así como viene, con semilla y nos ponía a nosotros a sacar la semilla.

<sup>14</sup> *Grandes maestros del arte popular mexicano*, México, Fomento Cultural Banamex, 1998.

<sup>15</sup> “Reboço, la toca o beca con que cubrimos el rostro, porque se da una, y otra vuelta a la boca”, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, f. 155 v.



Fig. 8. Cecilia Bautista Caballero, *La punta del rebozo de plumas*, 2004. Foto de Rosario Nava Román.

Y luego traía un palito así, ¿verdad?, para girar. Y entonces me decía mi abuelita: “mira hija, quítale la semilla. Y ahora a ver, empieza a hacerle el hilo”. Y yo le daba vueltitas, y lo iba jalando, le hacía dos bolitas, y ella me decía “Ya está bien, ahora vamos a pintar”. Pero luego pintaba mi abuelita con añil, es una tinta natural.<sup>16</sup>

Aun siendo una de las tejedoras más reconocidas a nivel nacional, Cecilia Bautista sigue participando en talleres donde aprende nuevas técnicas, como el teñido del algodón a base de colores naturales de “cáscara de granada, de encino, palo de Brasil, flor de cempasúchil, cochinilla, cáscara de nuez, té negro, hoja de sauz, tecata de tepamo, cáscara de madroño, raíz de tejocote y flor de girasol”.<sup>17</sup> Si para los patrones de algunos tejidos sigue los modelos tradicionales —todavía derivados de la época colonial, cuando cada pueblo era identificado por el tipo de diseño de las prendas

<sup>16</sup> Entrevista de la autora y Patrice Giasson a Cecilia Bautista Caballero, noviembre de 1998.

<sup>17</sup> Verónica Huesca, “Cecilia Bautista, 46 años dedicados a la artesanía purépecha”, en *Cuarto Poder*, Chiapas, sección D, 14 de marzo de 2006.

utilizadas por sus habitantes— Cecilia Bautista Caballero se presenta sin embargo como *diseñadora* con una doble misión: rescatar diseños olvidados e inventar nuevos, como lo subraya en la misma entrevista:

Mire este rebozo, que acabo de empezar: miren los colores, es como arco-iris. Va a brillar [...] Este rebozo tiene 232 años y ahora yo lo estoy haciendo, este rebozo yo lo estoy rescatando. Cuando Doña Josefita Ortiz anduvo con la Revolución [sic] tenía un rebozo así. Porque el año pasado le dije a un abuelito, el abuelito de mi esposo, que tenía 118 años: “Dime, abuelito, ¿cómo era el rebozo que se ponían cuando tú eras niño?” El me dijo: “Mi mamá traía un rebozo que traía como tres picos y en estos tres picos llevaba fleco y tú vas a poder hacer uno igual”. Yo rápido apunté el año pasado, y mire hasta ahora lo estoy rescatando, después de un año.

Pero la verdadera firma de la artista son las plumas que borda en la punta de algunos rebozos, lugar específico donde Cecilia Bautista Caballero transforma la tradición del rebozo mestizo agregándole el material americano por excelencia (figura 9). Este tipo específico de rebozo tiene origen en una prenda antigua que la tejedora “calcó”, como lo contó en el marco del Encuentro Internacional en Nueva York, donde estuvo invitada a exponer su obra:

Cuando yo tenía ocho años, mi mamá, mi abuelita, me decían que les ayudara a trabajar y a hacer, pues, bolitas para que ellas trabajaran. Pero yo les decía “yo no les hago bolitas, yo mejor me siento a trabajar”. Y yo solita hacía chiquitas, y las pataguas, que son éstas, me hacían de un lado, me hacían del otro lado. Pero yo me sostenía trabajando [...] éste es un rebozo que yo rescaté, hace muchos años, porque a mi abuelita le encontré un rebozo viejito, viejito y yo, pues, lo calqué.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Palabras de Cecilia Bautista Caballero en ocasión del coloquio internacional “Feather Creations. Materials, Production and Circulation”, Nueva York, Institute of Fine Arts, Hispanic Society, junio de 2004.



Fig. 9. Cecilia Bautista Caballero con un rebozo de plumas, 1999. Foto de Alessandra Russo.

La tejedora no tardó en renovar la tradición de la confección de rebozos al introducir nuevos materiales, como la pluma, que pertenecían desde la Conquista a una tradición asociada con América. Pero antes de llegar a los rebozos de pluma, Cecilia pasó por una etapa intermedia, los rebozos de hilos de seda que *imitaban* el brillo de las plumas. Deberíamos aquí recordar la importancia que las plumas tuvieron desde los primeros años del “descubrimiento” del Nuevo Mundo, como señal tangible de la novedad y riqueza del continente americano. Pensemos en los centenares de penachos, prendas y todo tipo de objetos enviados al Viejo Mundo desde las costas del Caribe y luego desde la Tierra Firme, desde finales del siglo XV. Desplegada en las cortes europeas, la excepcionalidad y la belleza de este material alimentó todo un imaginario europeo sobre los mundos americanos, para transformarse en símbolo indígena por excelencia. Al mirar las más antiguas alegorías del continente, se puede afirmar que la idea misma de América no existiría sin los adornos de plumas con que,



Fig. 10. *América*, grabado en Cesare Ripa, *Iconología*, 1603.

por ejemplo, la *Iconología* de Ripa viste esta mujer/símbolo del Nuevo Mundo mismo (figura 10).

Sin embargo, Cecilia Bautista Caballero no se limita a perpetuar una tradición prehispánica, aquella del tejido con plumas atestiguada en códices mesoamericanos y todavía visible en los espléndidos huipiles de boda del pueblo chiapaneco de Zinacantán. La *diseñadora* purépecha ha reinventado una nueva prenda —el rebozo con puntas de pluma y el rebozo de hilos de seda que *imitan* las plumas— cuyo simbolismo puede ser analizado desde el punto de vista histórico-artístico y a la vez antropológico.

Porque las alas femeninas que Cecilia Bautista realiza evocan también el mito de Dédalo e Ícaro (figura 7) y estimulan una reflexión sobre el sentido mismo del arte en cuanto búsqueda del deseo, exploración del límite, en otras palabras, invención capaz de exceder los laberintos a veces sin salida de la tradición y de la sociedad en la cual esta tradición se ha desarrollado. Mujer-Dédalo, Cecilia cose las plumas y los hilos de seda (figura 11) a las alas de sus rebozos, para que tengan a la vez fuerza, delicadeza y flexibilidad, y puedan ser utilizadas en movimiento.



Fig. 11. Cecilia Bautista trabajando, 2004. Foto de Rosario Nava Román.

### *Circulaciones entre tiempos y espacios*

Hasta ahora hemos insistido sobre de qué manera las propuestas “metaiconográficas” de los tres artistas estudiados en el presente ensayo exceden tanto el repertorio personal de cada uno de los creadores, como la idea misma de tradición mexicana. Regresemos, sin embargo, brevemente a la técnica. Los paneles de Solar Max están realizados con la cera conocida como “cera de Campeche”, producida por las abejas meliponas —hoy en vías de extinción. Como ya mencionamos, el proyecto es el fruto de la idea y del diseño de Pablo Vargas Lugo, aunque la elaboración se confía al cuidado de Guillermo Olay, quien desde hace muchos años —siguiendo los pasos de cinco generaciones— realiza en su taller de Tlalpujahua imágenes de pluma. El padre, Gabriel Olay trabajó para el gobierno de Echeverría y realizó mosaicos que el presidente obsequió por el mundo como regalo diplomático.<sup>19</sup> Al parecer Mao Tse-Tung

<sup>19</sup> La asociación americana Los amigos del arte popular. Promoting the appreciation of Mexican Folk Art ha puesto en línea una traducción al inglés de la entrevista realizada por Cristina Pacheco a Gabriel Olay en el programa *Águila o Sol*. En los siguientes párrafos, Gabriel Olay narra la historia familiar: “My grandfather



—probablemente durante la visita a China que Echeverría realizó en abril de 1973—<sup>20</sup> recibió un retrato suyo compuesto de plumas por el maestro Olay (¿se habrá inspirado en los célebres retratos pop realizados por Andy Warhol el año anterior?).<sup>21</sup> En cuanto al papa Paulo VI, el presidente Echeverría le obsequió también una Virgen de Guadalupe, gesto que repitió Vicente Fox. Esta vez sería justamente al mismo Guillermo Olay Barrientos a quien se convocara para realizar la Virgen de Guadalupe que el presidente llevaría al papa Juan Pablo II, junto con un baúl de linaloe, realizado por el guerrerense Chico Coronel, y dos ahuehuetes mexicanos.<sup>22</sup> La importancia de estos detalles ilumina el rol diplo-

Gabriel founded the dynasty in the 1870's. From the 1880's he was well known in his specialty (...) My grandfather was kidnapped when he was a little boy. And as he told it, the kidnapers were being followed, so the kidnapers decided to leave him with a traveling mule driver. They left him some money to take the child on the condition that he not travel along El Camino Real. The mule driver continued his travels with the kid, escuincle. He had only his mule and a tinaja (large clay water jug). As he traveled through towns, he put down his tinaja with his feather working tools and set up shop. Once the market for his goods was saturated, they moved to the next town, until they finally arrived in Mexico City. When my grandfather was about 15, the mule driver told him the truth about how he came to raise him. 'You are an Olay from a very prominent family from Guadalajara' (...) My grandfather died young as a result of falling off a cow, hitting his head and becoming infected with tuberculosis and eventually dying from TB. Then my father, the second son started up with his father's art form to support the family. Unfortunately the merchant would rather have 100 pieces of featherwork at a peso each than one piece worth 100 pesos", [http://www.ladap.org/library/article\\_detail.php?id=5](http://www.ladap.org/library/article_detail.php?id=5) Véase también el artículo de María Ángeles Olay Barrientos, "Oficial de pluma. Recuento de una tradición alada", en *Tzintzun*, núm. 33, enero-junio de 2001, pp. 67-116. Véase también de la misma autora: "Los amantecas y el comercio de plumajes finos en el Occidente de México", en Eduardo Williams, *Bienes estratégicos del antiguo Occidente de México. Producción e intercambio*, México, Colegio de Michoacán, 2004.

<sup>20</sup> Véase el artículo "Sino-Mexican Ties Continue to Flourish on 30th Anniversary", <http://www.china.org.cn/english/2002/Feb/27151.htm>

<sup>21</sup> Entrevista realizada por la autora en febrero de 2002.

<sup>22</sup> Véase el artículo "Listo el regalo de Fox para el Papa", *Noticiero Televisa*, 29 de enero de 2002. El mismo Guillermo Olay Barrientos menciona esta obra en una



Fig. 12. Juan Carlos Ortiz y el mosaico de la Virgen de Guadalupe, 2004. Foto de Rosario Nava Román.

mático y simbólico que el arte plumaria sigue jugando como imagen “mexicana” por excelencia. Explica también por qué gran parte de los creadores se ha reducido a copiar de manera redundante los mismos “iconos” nacionales sin poder salir de los laberintos de tal repetición. Sin embargo, esta apropiación le ha permitido también acceder a ciertos circuitos de la globalización, como lo recuerda Guillermo Olay en una entrevista: “las obras han sido adquiridas por alemanes, franceses, italianos, ingleses, españoles, y en algún tiempo iraníes, turcos e iraquíes”.<sup>23</sup>

En cuanto a Juan Carlos Ortiz, es interesante explorar de qué forma el artista ha llegado a la obra *El huevo*, mencionada al principio del presente trabajo. En otra entrevista, el amanteca poblano afirma: “Me puse a investigar y vi que el arte plumaria era mexicano, ahí fue donde me nació realizar una obra. Me puse a proyectar a la Virgen de Guada-

entrevista a Fernando Berrios, “El arte en plumas”, en *Cambio de Michoacán*, 24 de enero de 2006.

<sup>23</sup> Óscar Villeda Esquivel, “Un hecho, el rescate del arte plumario en México”, en *La Jornada Michoacán*, México, 31 de diciembre de 2005.

lupe y dije: ‘si me sale le sigo, si no lo dejo ahí’. Vi que dio buen resultado y así fue como empecé”.<sup>24</sup> La *opera prima*, el mosaico con la Virgen de Guadalupe, se encuentra todavía en las colecciones del artista (figura 12), con las decenas de otras imágenes de carácter nacional que el amanteca ha elaborado a lo largo de más de 20 años de actividad.

### *La copia como bautizo, o repensando la genealogía artística*

Aunque la prensa se haya apropiado del carácter nacional de la obra de Ortiz<sup>25</sup> para hacer conocer su trabajo, sin embargo quisiéramos poner en relieve otro aspecto de su trayectoria artística. Nos ha parecido que a diferencia de otros amantecas contemporáneos, en su caso, el mecanismo de la “copia” llevó el artista a un proceso creativo específico.

En *Frida*, por ejemplo, Juan Carlos Ortiz recuperó uno de los iconos nacionales modernos más paradigmáticos de la relación entre el México posrevolucionario y la idea de una tradición indígena prehispánica: el cuadro *Yo y mis pericos*, pintado por Frida Kahlo. Al “copiar” la pintura de 1941 por medio de la técnica plumaria, Ortiz rearticula la historia del arte “nacional” redefiniendo sus cronologías de manera no lineal, es decir, poniendo en diálogo sus distintas temporalidades. La pintura al óleo de Kahlo es recreada por la técnica precolombina añadiendo un nivel de complejidad más a la relación misma que la pintora tanto buscó con el México “tradicional”. Sin embargo Juan Carlos Ortiz —de una manera similar a Frida Kahlo— propone un tipo de relación específica

<sup>24</sup> Palabras de Juan Carlos Ortiz, en José Sánchez Carbó, “El arte plumaria casi está extinguida: Juan Carlos Ortiz”, en *Síntesis Cultural*, México, sábado 22 de abril de 1995, p. 20.

<sup>25</sup> “Ortiz Suárez logra imprimir su admiración por nuestras raíces en todas y cada una de sus obras”, Ma. Eugenia Osio G., “Forma y color del arte plumaria”, de Juan Carlos Ortiz”, en *Momento*, México, miércoles 20 de septiembre de 1995, p. 8.

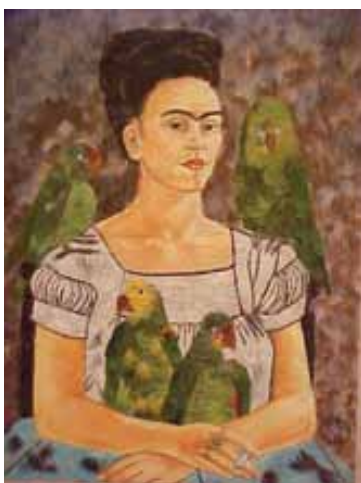


Fig. 13. Juan Carlos Ortiz, *Frida*. Colección del artista.



Fig. 14. Frida Kahlo, *Yo y mis pericos*, 1941. Colección privada.

entre contemporaneidad y tradición, ya que lo más novedoso (la técnica plumaria) en realidad remite a lo más antiguo (el arte prehispánico).

En otra obra, el amanteca poblano establece un diálogo aún más inédito entre tradición y contemporaneidad. El *San Juan Bautista* fue realizado en 1995 en ocasión de la exposición mencionada en las páginas precedentes. Compuesta, entre otras, con plumas de colibrí y pato de Canadá, la imagen toma inspiración de un mosaico colonial conservado hoy día en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán, proveniente del Museo Nacional de Antropología, y datable con toda probabilidad entre finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Analicemos, en un primer momento, el tema del mosaico, representado de hecho con gran frecuencia en la plumaria colonial. A la vez precursor y espejo de Cristo, Juan es considerado por los Evangelios como el primero de los profetas. Comenzó a bautizar al borde del Jordán, anunciando la llegada del Mesías. En la época paleocristiana Juan lleva el abrigo característico de los filósofos, mientras que desde la época de Constantino, tiene el aspecto de un anacoreta en el desierto, vestido con piel de camello. Desde el Medievo, se abriga con una túnica de piel de oveja. En el mosaico de plumas, el santo tiene entre las manos el báculo de pastor, también asociado a la misión itinerante de Juan. Desde el bastón sale una filacteria

de pluma blanca sobre la cual aparece la glosa “*Agnus Dei*” (“Cordero de Dios”). Se trata de las primeras palabras de la letanía *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, basada en el Evangelio de Juan (1:29). El “Cordero de Dios” es el símbolo de Cristo, como víctima sacrificial que quita el pecado del mundo: según los Evangelios, fueron las palabras pronunciadas por el propio Juan Bautista anunciando la llegada del Redentor.<sup>26</sup>

En el mosaico colonial, las partes del cuerpo del santo son dejadas a la pintura, mientras que todos los otros elementos están realizados con finas plumas. De particular efecto es la factura de la túnica del profeta —que imita la piel animal—, y la aureola que resplandece de verde y de amarillo para significar la luz. La obra presenta una riqueza cromática excepcional, y los colores podrían tener también una significación iconográfica. Pensemos en la presencia intensa del azul, que parece referirse al bautizo. Destaquemos cómo los temas representados a través de la figura del santo —es decir, el sacrificio de Cristo y el bautizo— alcanzan en el contexto novohispano de la evangelización y de la Colonia una importancia particular. Pero veamos también cómo, al pasar entre las manos del amanteca contemporáneo Juan Carlos Ortiz, el mismo tema alcanza un nivel de complejidad estética aun mayor. El artista afirma haber realizado a través de esta obra, nada menos que un autorretrato. La cara del santo, san Juan, es en realidad la de Juan Carlos. Nos parece de esta manera que la obra en cuestión se hace paradigmática de toda una trayectoria artística del amanteca que, aunque cuando “copia” o “imita” las obras de antaño, logra reinventar su propia identidad artística. Es el bautizo del artista lo que revela el San Juan Bautista de 1995.

Esta cuestión nos lleva una vez más a las características internas de este arte, desde los tiempos de la Colonia, cuando los amantecas al servicio del gobierno novohispano utilizaban modelos europeos para crear mosaicos de sujeto cristiano —como, justamente, el *San Juan Bautista*. Al reinterpretar estos modelos en clave de autorretrato, Juan Carlos Ortiz explicita así la parte de autoría que el amanteca de la época colonial

---

<sup>26</sup> Gaston Duchet-Sucieux y Michel Pastoureau, *La Bible et les saints*, París, Flammarion, 1999.



Fig. 15. *San Juan Bautista*, mosaico de plumas, siglo XVIII, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato.

podía añadir durante la realización de estas “copias”. Una vez más, como en el caso de *El huevo*, los orígenes de la creación y los sutiles desplazamientos que la creación artística puede proponer —el ave/huevo así como el San Juan/Juan Carlos— están en juego en la aparente incongruencia entre el título y el objeto.



Fig. 16. Juan Carlos Ortiz, *Autorretrato en forma de Juan Bautista*. Colección del artista.

### *Consideraciones finales*

El recorrido de estas páginas ha querido acercar la singularidad de las propuestas contemporáneas de tres creadores que, desde sus distintas formaciones y aspiraciones, han sabido salir de ciertos laberintos “tradicionalistas” y “nacionalistas” del arte plumaria, dándole otra dimensión

y, por así decir, otro “vuelo”. Hemos también tratado de señalar de qué manera la factura de cada una de sus obras permite iluminar ciertas características paradigmáticas de esta *techné* de origen prehispánico y colonial, mostrando cómo la reflexión contemporánea, llevada *a partir de* una práctica artística, puede esclarecer los sentidos profundos que ésta tuvo desde sus orígenes y a lo largo de su historia.

## Bibliografía

- Berrios, Fernando, “El arte en plumas (Entrevista a Guillermo Olay Barrientos)”, en *Cambio de Michoacán*, 24 de enero de 2006.
- Castelló Yturbide, Teresa (ed.), *El arte plumaria en México*, México, Banamex, 1993.
- Códice Florentino* (Codex 218, 219, 220 de la Biblioteca Mediceo-Laurenziana (Floren-  
cia), facsímil: Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva  
España* (1579), 3 vols., Florencia, Giunti, 1995.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, f. 155 v.
- Duchet-Sucieux, Gaston y Michel Pastoureau, *La Bible et les saints*, París, Flam-  
marion, 1999.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “La plumaria, expresión artística por excelencia”,  
en *México en el mundo de las colecciones de arte*, t. III, *La Nueva España*, México,  
Azabache, 1994.
- Fane, Diana, Alessandra Russo y Gerhard Wolf, *Feather Creations. Materials, Production  
and Circulation*, coloquio internacional, Nueva York, 2004, en *Nuevo Mundo Mun-  
dos Nuevos*, núm. 6, 2006, <http://nuevomundo.revues.org//index1674.html>
- Gallo, Rubén, “Entrevista a Pablo Vargas Lugo”, en *Bomb. A Quarterly Arts & Culture  
Magazine Since 1981*, núm. 94, invierno de 2006.
- González Tirado, Carolusa, “The Tzauhtli Glue”, en Fane D., A. Russo y G. Wolf,  
*Feather Creations. Materials, Production and Circulation*, coloquio internacional, Nue-  
va York, 2004, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, núm. 6, 2006, [http://nuevo  
mundo.revues.org//index1674.html](http://nuevo<br/>mundo.revues.org//index1674.html)
- Grandes maestros del arte popular mexicano*, México, Fomento Cultural Banamex, 1998.
- Huesca, Verónica, “Cecilia Bautista, 46 años dedicados a la artesanía purépecha”,  
en *Cuarto Poder Chiapas*, sección D, 14 de marzo de 2006.
- “Listo el regalo de Fox para el Papa”, en *Noticiero Televisa*, 29 de enero de 2002.
- Mapelli Mozzi, Carlotta, “Arte plumario contemporáneo”, en Castelló Yturbide,  
Teresa, *El arte plumaria en México*, México, Banamex, 1993.

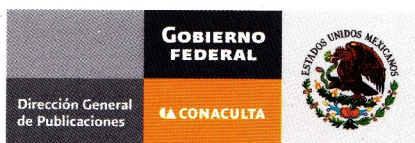


- Olay Barrientos, María Ángeles, “Oficial de pluma. Recuento de una tradición alada”, en *Tzintzun*, núm. 33, enero-junio, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Los amantecas y el comercio de plumajes finos en el Occidente de México”, en Williams, Eduardo, *Bienes estratégicos del antiguo Occidente de México. Producción e intercambio*, México, Colegio de Michoacán, 2004.
- Osio G., María Eugenia, “Forma y color del arte plumaria’ de Juan Carlos Ortiz”, en *Momento*, México, miércoles 20 de septiembre de 1995.
- Pacheco, Cristina, Entrevista con Gabriel Olay, en *Los amigos del arte popular. Promoting the Appreciation of Mexican Folk Art*, [http://www.ladap.org/library/article\\_detail.php?id=5](http://www.ladap.org/library/article_detail.php?id=5)
- Russo, Alessandra, Gerhard Wolf y Diana Fane (eds.), *El vuelo de las imágenes. Arte plumario en México y Europa*, México, munal / mna, 2011.
- \_\_\_\_\_, “Plumes of Sacrifice: Transformations in Sixteen-Century Mexican Feather Art”, en *Res: Anthropology and Aesthetics: “West by Non-West”*, núm. 42, 2002, pp. 226-250.
- Sánchez Carbó, José, “El arte plumaria casi está extinguida: Juan Carlos Ortiz”, en *Síntesis cultural*, México, sábado 22 de abril de 1995.
- Villeda Esquivel, Óscar, “Un hecho, el rescate del arte plumario en México”, en *La Jornada Michoacán*, México, 31 de diciembre de 2005.
- Xu Shicheng, “Sino-Mexican Ties Continue to Flourish on 30th Anniversary”, *china.org.cn*, february 19, 2002, <http://www.china.org.cn/english/2002/Feb/27151.htm>

DESDE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL Y LA HISTORIA DEL ARTE, *Brincando fronteras: creaciones locales mexicanas y globalización* presenta quince estudios sobre el arte mexicano contemporáneo, elaborados en torno a una realidad que no ha dejado de captar la atención de las ciencias humanas en los últimos veinte años: el fenómeno de la globalización.

Caracterizada por la apertura de los mercados, la circulación acelerada de seres y objetos, y la aparición de nuevas tecnologías y materiales, la globalización ha tenido un impacto decisivo en casi todas las esferas de la creación artística, incluyendo no sólo la pintura, el *performance* y el videoarte, sino también la música huichol, el arte plumario y creaciones colectivas como el arte del laqueado en Olinalá, la vestimenta de los hombres tigre en Guerrero o la pintura mixteca en Oaxaca.

*Brincando fronteras* abre un espacio crítico en el cual se abordan las obras de artistas como Betsabeé Romero, César Martínez, Guillermo Gómez Peña, Pablo Vargas Lugo y Marion C. Martínez, entre otros, de manera simultánea a las creaciones de artistas como Nicolás de Jesús, Juan Carlos Ortiz, Ariosto Otero y Eugenio Méndez Nava, quienes han quedado por lo general apartados del *main stream* artístico por asociárselos con la artesanía, el arte popular o el arte indígena. Ofrecemos así un panorama heterogéneo del arte contemporáneo en México a principios del siglo XXI.



ISBN: 978-607-455-933-0

